

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 **6** (1 / 2016)

Издание основано в 1961 году

Нестор-История  
Москва • Санкт-Петербург  
2016

УДК 72.03  
ББК 85.11  
В 74

Б74      Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 6 / Гл. ред. и сост. А. Ю. Казарян. — М.; СПб.: Нестор-История, 2016. — 296 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 уточнении спорных вопросов ее истории, на изучение основ архитектурного творчества, выявление генезиса и взаимосвязей архитектурных форм и явлений, на определение взаимодействий региональных традиций. Издается Научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и градостроительства — филиалом ФГБУ «Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства» (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ) с 1961 года. С 2016 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 Учёного совета НИИТИАГ

На издание открыта подписка по каталогу «Роспечать».

ISSN 2500-0616



>

© Коллектив авторов, текст, фотографии, 2016  
© Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ, 2016  
© Издательство «Нестор-История», оформление, 2016

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

главный редактор **Армен Юрьевич Казарян**, доктор искусствоведения, советник Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), иностранный член Национальной академии наук Армении, Государственный институт искусствознания (Россия); **Мария де лос Анхелес Утреро Агудо**, PhD по истории искусства, асс. проф. (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 (США); **Игорь Андреевич Бондаренко**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент 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 (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); **Ежи Малиновский**, Dr. по ист. искусства, профессор, Польский институт истории мирового искусства (Польша); **Ставрос Мамалукос**, PhD. по истории архитектуры, профессор, Университет Патр (Греция); **Кристина Маранчи**, PhD. по истории искусства, профессор, Университет Тафтса (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 (Россия); **Вольф Тегенхоф**, Dr. по истории архитектуры, профессор, Центральный институт истории искусства (Германия); **Лиоба Теис**, Dr. по истории искусства, профессор, Институт истории искусства (Австрия); **Ануш Ашотовна Тер-Минасян**, кандидат искусствоведения, Национальный музей-институт архитектуры (Армения); **Людмила Георгиевна Хрущкова**, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный университет (Россия); **Дмитрий Олегович Швидковский**, доктор искусствоведения, профессор, академик 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).

### **EDITORIAL BOARD:**

managing editor **Armen Kazaryan**, Dr., adviser of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAASN), 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., 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); **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); **Jerzy Malinowski**, Prof. Dr., Polish Institute of World Art Studies (Poland); **Stavros Mamaloukos**, Prof., PhD. in history of architecture, 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 RAN, Institute of Archaeology (Russia); **Wolf Tegengehoff**, 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 (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).

# СОДЕРЖАНИЕ

## Историография и теоретические вопросы изучения истории архитектуры

Л. Г. Хрущкова. Византийская архитектура Херсонеса Таврического: история изучения, методы и результаты .....	9
В. В. Карпов. Антуан-Кризостом Катрмер-де-Кенси: тип.....	47
Н. В. Кожар. Проблемы античности и средневековья в эстетической концепции Иоганна Вольфганга фон Гёте .....	63

## Архитектура античности и средневековья

И. А. Бондаренко. К вопросу о символике римского Пантеона .....	77
Д. А. Карелин. Архитектура <i>principia</i> римских крепостей эпохи Диоклетиана и культ императора .....	85
С. В. Айвазян, А. Г. Бадишиян. Конструкция раскачивания колонны Татева.....	104
Д. Н. Воробьевая. Архитектура скального храма Кайласанатха в Эллоре. Южноиндийские прототипы .....	121
Е. И. Кононенко. Роль куллие в планировке раннеосманской Бурсы .....	133
Г. В. Шевцова. Пространственная конструкция как один из ведущих показателей генезиса деревянных храмов.....	149

## От Ренессанса до Новейшего времени

Л. Фиумара. Зачатки органической архитектуры в творчестве Микеланджело и Борромини .....	171
Ю. Г. Клименко. Архитектурные увражи Ж.-Ш. Краффта как источник французского неоклассицизма (к 250-летию издателя). ....	182
А. Н. Яковлев. Робер де Котт и русская архитектура XVIII века. О прототипах здания Академии художеств в Петербурге .....	202
О. В. Линникова. Синтез готических реминисценций и элементов индийской архитектуры в стиле Моголов в архитектуре Воронцовского дворца.....	218
Л. М. Садовски. Архитектура Циндао. Немецкий город в Китае (1898–1914) .....	230
А. Суморок. Дворец культуры и науки. Польские особенности сталинской архитектуры .....	241
А. Д. Бархин. Ар-деко и историзм в архитектуре московских высотных зданий.....	250
А. В. Иванов. Вернакулярная архитектура Еревана XIX — середины XX века. Средовая ценность и необходимость сохранения .....	264

## Рецензии

А. Ю. Казарян. Рецензия: Christina Maranci, Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, vol. 8). Turnhout: Brepols Publishers NV, 2015. 281 p., il.....	283
Сведения об авторах.....	288
About the authors .....	291
Авторам статей и рецензентам.....	294

# CONTENTS

## **Historiography and theoretical questions of the history of architecture**

L.G. Khrushkova. The Byzantine architecture of Chersonesos in Crimea: history, methods and outcomes of the study .....	9
V. V. Carpo. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Type .....	47
N. V. Kozhar. Problems of Antiquity and the Middle Ages in the Aesthetic Concept of Johann Wolfgang von Goethe .....	63

## **Classical and Medieval Architecture**

I. A. Bondarenko. Symbolism of the Roman Pantheon Revisited .....	77
D. A. Karelina. Architecture of Principia of the Roman Castles During the Times of Diocletian and the Imperial Cult .....	85
S. V. Ayvazyan, A. G. Badishyan. Construction of the rocking of Tatev's column .....	104
D. N. Vorobyeva. Architecture of the Kailasanatha temple in Ellora. South Indian Prototypes .....	121
E. Kononenko. The Function of Kullie in Mapping Out Early Ottoman Bursa .....	133
G. V. Shevtsova. Space-construction Like One of the Main Markers of the Genesis of the Wooden Temples .....	149

## **From Renaissance to Modern Architecture**

L. Fiumara. Elements of an Organic Approach in the Works of Michelangelo and Borromini .....	171
J. G. Klimenko. Architectural treatises of J.-Ch. Krafft as a source of French neoclassicism (at the 250th anniversary of the publisher) .....	182
A. N. Yakovlev. Robert de Cotte and Russian Architecture of the 18th Century. On the Problem of the Prototypes for the Fine Arts Academy Building in St. Petersburg .....	202
O. V. Linnikova. Synthesis of Gothic Reminiscences and Elements of Indian Architecture in the Neo-Mughal Style in the Vorontsov Palace Architecture .....	218
L. M. Sadowski. Architecture of Qingdao. The German Town in China (1898–1914) .....	230
A. Sumorok. Palace of Culture and Science. Polish aspects of Soviet Stalinist architecture .....	241
A. D. Barkhin. Art Deco and historicism in the architecture of Moscow high-rise buildings .....	250
A. V. Ivanov. Vernacular Architecture of Yerevan of the 19th — middle 20th Centuries: Environmental Value and a Need for Conservation .....	264

## **Reviews**

A. Yu. Kazaryan. Review: Christina Maranci, Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, vol. 8). Turnhout: Brepols Publishers n. v., 2015. 281 p., il.....	283
--	-----

About the authors .....	291
For authors and reviewers .....	294

# ИСТОРИОГРАФИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ



Л. Г. Хрушкова

## ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА ХЕРСОНЕСА ТАВРИЧЕСКОГО: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ, МЕТОДЫ И РЕЗУЛЬТАТЫ

Началом исследования ранневизантийской архитектуры Херсонеса Таврического считается 1827 г. Сейчас известно около 20 памятников, почти все они были открыты в конце XIX — начале XX в. Исследование истории изучения этого древнего города убеждает в том, что книга А. Л. Якобсона (1959 г.) является единственной, в которой в комплексе рассмотрены архитектура, мрамор и мозаики. Обосновывается, что в постсоветское время возобладал «предметоцентричный» подход: анализируется не архитектура, а фрагменты керамики и монеты. В отношении большой коллекции мраморных изделий из проконнессских мастерских наблюдается нигилизм: их значение для датировки памятников полностью отрицается.

**Ключевые слова:** Крым, Херсонес Таврический, византийская архитектура, базилики, епископская базилика, стратиграфический метод, история изучения

L. G. Khrushkova

## THE BYZANTINE ARCHITECTURE OF CHERONESOS IN CRIMEA: HISTORY, METHODS AND OUTCOMES OF THE STUDY

*The Study of the Early Byzantine Architecture of Chersonesus in the Crimea: Progress or Dead End?*

*The beginning of research of the early Byzantine architecture of Chersonesos in the Crimea was considered in 1827. There are about 20 monuments known today; almost all of them were discovered in the late 19th and early 20th centuries. The examination of the history of the study of this ancient town proves that the book by A. L. Yakobson (1959) is the only comprehensive study of the architecture, marble and mosaics of the site. It reveals that in the post-Soviet era, the "artifact-centric" approach has prevailed: the fragments of ceramics and the coins were analyzed rather than the architecture. The meaning of the large collection of marble works from Proconnesos' workshops is completely denied for the dating of the monuments.*

**Key-words:** Crimea, Chersonesos in the Crimea, Byzantine architecture, basilicas, Episcopal basilica, stratigraphic method, history of researches

---

Судьба археологии у нас горькая...

Н. П. Кондаков

Византийская архитектура Херсонеса Таврического изучается уже почти два столетия, если считать началом раскопки «базилики Крузе», проведенные в 1827 г. Самая крупная церковь, епископская, была открыта графом Алексеем Сергеевичем Уваровым (1828–1884) в 1853 г. (Уваров 1854: 525–538; Уваров 1855) (ил. 1). Эта базилика, которую называли Уваровской, давно известна и европейским специалистам (Leclercq 1910: col. 2641–2644, fig. 2206; Leclercq 1914:

col. 3038–3039). В последние десятилетия XIX в. сложилось понимание важности Херсонеса как места для исследования византийского города. По мнению Никодима Павловича Кондакова (1844–1925), «... значение раскопок Херсонеса не в антиках: Херсонес есть почти единственное место для находок предметов древности византийской»; особенно важны церкви Херсонеса и найденные в них мраморные колонны с капителями (Кондаков 1893: 390).



Ил. 1. Алексей Сергеевич Уваров (по: Уваров, 1910)

Долгая история изучения Уваровской базилики (Завадская 1997: 304–311; Кленина 2004: 71–75; Хрущкова 2004: 175–180; Романчук 2008: 275–284; Беляев 2009: 90–108) отражает историю исследования Херсонеса. Отметим одну парадоксальную черту: в современных работах часто повторяются мнения, высказанные более столетия назад. Начальный этап изучения города в 70–80 гг. XIX в. во многом предопределил дальнейшее развитие. Первый период изучения города Одесским обществом истории и древностей, при участии местного монастыря Св. Владимира (Шаманаев 2003), не был счастливым. Вот свидетельство современника: «Странно, что у нас в России господствует всеобщее пренебрежение к историческим памятникам и местам... и то, что за границею отделяется чуть не в рамку, у нас находится в состоянии пустыря ... или деревен-

ского огорода!»<sup>1</sup> Но в этот период были и отдельные удачи, например, открытие баптистерия Уваровской базилики.

### Археологическая комиссия: «блестящая эра»?

Председатель Московского археологического общества Прасковья Сергеевна Уварова (1840–1924), озабоченная неблагополучным положением дел в Херсонесе, со своей обычной энергией и решимостью пишет 5 июня 1887 г. в письме Александру III о том, что запустение Херсонеса «увеличивается с каждым годом... и не может не служить укором всякому истинно русскому человеку». Император соглашается: «Действительно, я был поражен этим безобразием». Уварова предлагает «устроить на месте отдельную археологическую станцию», и вот тогда «древний Херсонес станет русской Помпеею» (Романчук 2004: 247–248). Идея создания на месте постоянно действующей экспедиции была единственно верной. К сожалению, события развивались совсем иначе.

Император немедленно принял решение передать раскопки в Херсонесе в ведение петербургской Археологической комиссии. Этим главным археологическим учреждением России руководил граф Алексей Александрович Бобринской (1852–1927) (Императорская археологическая комиссия 2009). В 1888 г. работы начались «под верховным руководством проф. Н. П. Кондакова» (Гриневич 1927: 22–24), самого известного византиниста России. Его главным интересом была живопись, но он изучал также памятники церковной архитектуры в Грузии, Константинополе, позже — в Палестине. Ученый был руководителем рас-

<sup>1</sup> Ф. В. Ливанов, автор путеводителя по Крыму (Ливанов 1875), цит. по: (Шаманаев 2012: 217).

копок в Херсонесе в течение только трех лет: 1888, 1889, 1890, однако это было скорее формальностью. В то время Кондаков был занят множеством других дел: он издавал первый том «Русских древностей в памятниках искусства» (1889), описание монастырских ризниц в Грузии (1890), Указатель отделения Средних веков и Возрождения Эрмитажа (1891) (Кызласова 2014: 599–601; Khrushkova 2012: 751–754). Крымская полевая археология его не очень увлекала. В письме из Керчи от 18 июня 1883 г. он пишет: «Нахожусь здесь на раскопках, которые идут тягостно и бесплодно в этом году, но как эта служба дает мне средства для путешествий и свиданий с людьми своей среды, поневоле миришься со всем» (Кызласова 1985: 168–169)<sup>2</sup>. Ученый имеет в виду свои частые поездки за границу, в особенности в Рим.

Уже в 1891 г. Кондаков выходит из Археологической комиссии из-за конфликта с Бобринским (Медведева 2009: 198–199). По этой причине в раскопках в Херсонесе не участвовали и ученики Кондакова, которые поначалу очень интересовались ими. Так, в 1890 г. Херсонес осмотрел Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939) (Khrushkova 2012c: 53–54)<sup>3</sup>. В то время молодой ученый, скромный приват-доцент Казанского университета, он собирается писать свою первую диссертацию, а в Херсонесе много новых интересных материалов, — архитектура, мрамор, мозаичные

вымостки. Он уже сделал описание мраморов, но не завершил эту работу, она так и осталась неопубликованной. Айналов был не согласен с методами раскопок в Херсонесе. Он пишет в Археологическую комиссию пространное письмо, в котором излагает собственную программу исследований (Стоянов 2009: 532). Это письмо не имело никаких последствий, а его обширная и хорошо продуманная программа не выполнена до сих пор. В следующем году Айналов уехал в длительное путешествие по Западной Европе, в Риме он писал диссертацию о настенных мозаиках. Другой ученик Кондакова, Егор Кузьмич Редин (1863–1908), в 1891 г. тоже отправляется в Западную Европу, — он работает над диссертацией о мозаиках Равенны. А сам Кондаков в 1891 г. возглавляет экспедицию в Сирию и Палестину (Khrushkova 2012c: 53–54; Khrushkova 2012d: 1061–1062; Khrushkova 2012e: 99–104; Хрушкова 2015б: 607–609).

Так быстро и надолго разошлись пути изучения византийского Херсона и русского византиноведения, которое как раз в эти годы достигло расцвета. По оценке современного исследователя, Петербург тогда был международным научным центром, который превосходил Вену — европейского лидера той эпохи (Kleinbauer 1995: 639). Впрочем, нельзя сказать, что Археологическая комиссия вовсе не интересовалась византистикой. Например, в 1893 г. Бобринской выступил против организации Русского археологического института в Константинополе (Медведева 2009: 203–204). Он и сам работал над историей Херсонеса, — его перу принадлежит небольшой обзорный очерк (Бобринский 1905), который, кажется, не оставил явного следа в науке.

После ухода Кондакова профессиональные ученые в Херсонес не вернулись. Начиная с 1888 г. и до конца своих

<sup>2</sup> Письмо Кондакова Ф.И. Буслаеву от 18 июня 1883 г.

<sup>3</sup> Существует ошибочное мнение о том, что Айналов впервые побывал в Херсонесе в 1892 г. «с целью собрать материалы для книги «Руины Херсонеса»»: (Романчук 2000: 17; Романчук 2008: 36). В действительности Айналов в 1892 г. был в длительной поездке по странам Европы. Над книгой «Руины Херсонеса» он работал свыше 10 лет спустя, в 1903 г., о чем сообщает сам в предисловии к своей книге.

дней «заведующим раскопками» был Карл Казимирович Косцюшко-Валюжинич (1847–1907) (Grinenko 2012: 756–757). Именно он сыграл решающую роль в изучении города, от качества его работ зависит последующее развитие. Не имея высшего образования, он достиг поста заместителя директора банка в Севастополе. Краевед, как сказали бы сейчас, Казимир Казимирович увлекался археологией со страстью, готов был служить науке с самоотверженным энтузиазмом. Он сам писал о себе: «Для меня расстаться с Херсонесом — все равно, что расстаться с жизнью». Он умел работать чрезвычайно быстро, объемы его работ огромны, «они и сейчас вызывают удивление». Маленькая группа — он сам, чертежник и фотограф, — все любители, — раскопали, описали и зафиксировали «тысячи памятников и каких! Более 1000 м оборонительных стен, основание которых залегало на 5-метровой глубине, 12 монументальных башен, более 10 крупных храмов и часовен, жилые кварталы, 2000 могил некрополя!» (Антонова 1999/2000: 29–40). За почти 20 лет Косцюшко-Валюжинич раскопал 18 церквей и часовен, это большая часть известных сейчас памятников архитектуры.

К сожалению, впечатляющее количество раскрытых памятников слишком мало соответствовало качеству работ. Понятие «стратиграфия» не было известно в Херсонесе. До сих пор нет ответа на самые простые вопросы: откуда происходят многие тысячи находок, из каких церквей были извлечены сотни капителей, плит, колонн? Лишь очень малая часть архитектурных деталей и мозаичных полов была зарисована, многое осталось не сфотографированным, многое разрушилось и исчезло. Но нужно было так торопиться? Эту необычайную поспешность сам Косцюшко-Валю-

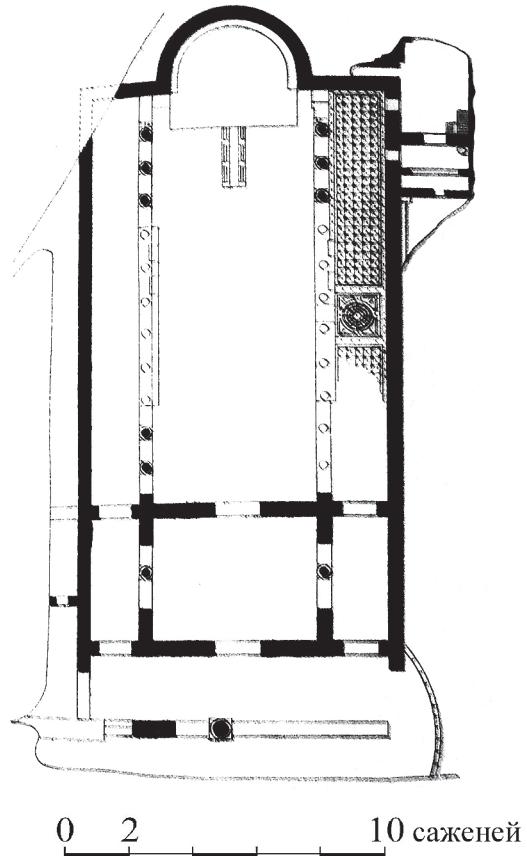
жинич объяснял стремлением «собрать возможно больше интересных находок», чтобы Археологическая комиссия не прекратила финансирование (Стоянов 2009: 532). Это главная причина. Искали интересных предметов, как это было на заре археологических исследований. Однако, в отличие от некрополей, при раскопках города главная «интересная находка» — сами руины, и еще масса архитектурных деталей и строительной керамики, — все то, что едва ли находило место в императорских музеях или частных коллекциях.

Стиль работы в Херсонесе мало зависел от Косцюшко-Валюжинича, он был только исполнителем. В то время именно находки вещей служили критерием успеха. Лучшие из них поступали в Археологическую комиссию, нередко их осматривал сам император, а потом они распределялись между Эрмитажем и Историческим музеем в Москве. Более важными считались предметы античного времени — это видно из опубликованных отчетов Косцюшко-Валюжинича. В 70–80 гг. XIX в. в российской археологии только начинается «методологический переворот»: переход от «предмето-центризма» к изучению древней культуры как целостного явления (Шаманаев 2003: 422–423). Но «переворот» этот совершался очень медленно, да и происходил он где-то вдали от Херсонеса. Сам Бобринской еще в 1906 г. писал: «За последние годы моя комиссия де facto обратилась как бы в поставщика Эрмитажа» (Медведева 2009: 212–213).

В многообразной и многотрудной деятельности неутомимого Косцюшко-Валюжинича была одна неоспоримая заслуга. В 1892 г. он создал первое хранилище археологических коллекций, прообраз будущего музея. Он справедливо и точно назывался «Складом местных

древностей», — слово «музей» не подходит к этому строению, очень похожему на сарай (ил. 5).

Особо следует сказать о проблеме первостепенной важности, — создании обмерной документации. Главным сотрудником Косцюшко-Валюжинича на протяжении многих лет был Мартин Иванович Скубетов (1872–1921), он выполнил большинство обмеров и чертежей раскопанных церквей. По одним данным, он был топографом и чертежником (Стоянов 2009: 545), по другим — художником-самоучкой (Зубарь 2009: 8–9). Судя по дошедшим до нас рисункам, Мартин Иванович был неплохим рисовальщиком. Он, как и Косцюшко-Валюжинич, принадлежал к типу скромных и самоотверженных тружеников-энтузиастов. К сожалению, документация Скубетова не соответствовала необходимым требованиям, и прежде всего точности. Эти идеализированные чертежи со строго параллельными стенами и прямыми углами скорее можно назвать схемами. Они выполнялись в мелком масштабе, без прорисовки элементов кладки и других подробностей. В основном это только планы; разрезов очень мало, к тому же они тоже схематичные, с обозначением лишь внешних контуров, без деталей. Обмеры элементов декора единичны, фасады вовсе отсутствуют. Стандартного комплекта документов (план, продольный и поперечный разрезы с видом на обе стороны, фасады, детали) нет ни по одному памятнику; тем более, отсутствуют археологические стратиграфические разрезы. Очевидно, что задачи создания полноценной обмерной документации Археологическая комиссия и не ставила. При столь быстрых темпах раскопок один сотрудник, даже и гораздо более квалифицированный, чем Скубетов, не смог бы выполнить весь необходимый



Ил. 2. Херсонес. Уваровская базилика. План  
(по: Уваров 1854)

объем работ. Ведь помимо архитектурных остатков надо было зарисовывать, учесть сотни архитектурных деталей и десятки мозаичных вымосток. Руководители раскопок в Херсонесе просто не видели существования проблемы. Решить ее не составляло никакой трудности — архитекторы обучались в Петербургской академии художеств, лучшие из них проходили «обмерную практику» в Италии, часто в Риме. Поначалу Археологическая комиссия намеревались пригласить архитекторов из Академии художеств, но, как и с византийистами,



Ил. 3. Прасковья Сергеевна Уварова  
(К. Е. Маковский, 1882 г., х., м., частная коллекция)

ничего не получилось. В самом начале, в 1887 г., планировалась «реконструкция на древнем фундаменте одной из древних базилик с использованием сохранившихся колонн и капителей», для этого были необходимы обмеры «всех украшений». Работы были начаты под руководством известного архитектора-реставратора и историка архитектуры Владимира Васильевича Суслова (1857–1921) (Стоянов 2009: 527–528). Однако обмеры элементов декора так и не были выполнены. Должность архитектора с самого начала не была предусмотрена штатным расписанием Археологической

комиссии. Ее рассчитывал занять Суслов, но и тут произошел конфликт. Эта должность появилась только в 1902 г., ее занял Петр Петрович Покрышкин (1870–1922) (Медведева 2009: 130–134).

Неудовлетворительная постановка обмерно-чертежных работ имела серьезные последствия. Работы по консервации не проводились, остатки сооружений разрушались, большинство мозаик погибло. Я ограничусь одной лишь подробностью. Древнего строительного материала из раскопок было очень много, но он не использовался для консервации и реставрации. Им торговали. Ранневизантийская архитектура отличается применением качественного тесаного камня, и этот «обычный камень» продавался сотнями пудов. Этим занимался монастырь, а вслед за ним и Косцюшко-Валюжинич, который получил на торговлю разрешение самого Бобринского (Стоянов 2009: 541–542).

Что нового внесла Археологическая комиссия в методику раскопок? По мнению А. В. Шаманаева, «в этом плане фигуры Н. П. Кондакова и К. К. Косцюшко-Валюжинича мало отличались от их предшественников» (Шаманаев 2006: 368). В общем это справедливо, и все-таки отметим большое различие между этими двумя личностями. Роль любителя археологии Косцюшко-Валюжинича оказалась определяющей: большую часть известной сейчас информации мы получили из его отчетов, из его рук. Кондаков же лишь очень недолгое время, в самом начале, играл формальную роль руководителя, раскопок он и не вел.

Конфликтные отношения археологов и монастыря Св. Владимира — особая страница истории изучения Херсонеса. Вероятно, изначально неудачным решением было создание в 1850 г. монастыря фактически на остатках древнего города. Кроме того, свои интересы были и у

военного ведомства. Так создался «клубок противоречий, разрешение которых было практически невозможно в существовавшей правовой системе» (Стоянов, 2009: 540–544; Шаманаев 2009: 5–15). Эти бесчисленные противоречия и противостояния оказались непреодолимыми. Не помогала и близость Археологической комиссии к верховной власти. Сохранилась запись беседы Николая II с Бобринским, которая состоялась 1 декабря 1899 г. Зашла речь о Херсонесе. О чем беседуют император и главный археолог России? О строительстве настоящего музея взамен убогого сарая? О создании в Херсонесе профессиональной экспедиции? О публикациях каталогов и монографий? Вовсе нет, об этом и не вспомнили. Беседуют о том, как произносится фамилия Косцюшко-Валюжинича, а еще о том, что его дочери замужем за офицерами (Красовская, Романчук 2013: 504–505).

С 1888 г. до начала 1919 г. «было раскопано подавляющее большинство известных к настоящему времени христианских храмов и часовен в разных частях городища» (Стоянов 2009: 546). Мы не удивляемся этому. Херсонес не раз посещали августейшие богоомольцы: Александр III — в 1893 г. и трижды — Николай II, в 1898, 1902 и 1913 гг. При внимании таких лиц, разумеется, финансирование было вполне достаточным. Так, в 1902 г. на Херсонес было направлено 7 840 руб., тогда как на всю огромную территорию России вместе с Сибирью (кроме Ольвии и Керчи) — всего 11 600 руб. (*там же*: 532–533).

После смерти Косцюшко-Валюжинича раскопками стал руководить Роман Христианович Лепер (1865–1918), он вел раскопки в 1908–1914 гг. Это назначение «оказалось сопряжено с рядом научных и церковных интриг» (Медведева 2009: 183–186) — картина слишком знакомая.



Ил. 4. Карл Казимирович Косциушко-Валюжинич  
(Музей-заповедник «Херсонес Таврический»,  
Научный архив)

Результат его деятельности в Херсонесе не стал выдающимся: Лепер оставил очень мало археологической документации, он опубликовал несколько работ по эпиграфике Херсонеса.

Оценивая работы Археологической комиссии в Херсонесе, современный историк отмечает: «Отсутствие надлежащей фиксации находок и консервация открытых объектов действительно неизбежно приводили к безвозвратным потерям» (Стоянов 2009: 532). «К сожалению, Археологическая комиссия непозволительно долго оставляла этот факт без должного внимания», что привело «в конечном счете к обесцениванию существенной части результатов» (*там же*: 546). Увы, масштабы «безвозвратных потерь» очень велики. Конечно, в целом

Археологическая комиссия имела немало достижений. Это прежде всего ее «заслуги в части регламентации археологических работ», централизации выдачи «Открытых листов», требование предоставления отчетов, которые создали «единый фонд документов об археологических исследованиях более чем за вековую историю их проведения» (Смирнов 2011: 408). Однако Херсонес следует отнести к числу весьма серьезных неудач Археологической комиссии. Определенно можно утверждать, что если бы в те годы раскопали меньше памятников, это было бы благом для археологии Херсонеса (Khrushkova 2012e: 232–237).

Итак, годы шли, раскопки велись, материал накапливался быстро, отчеты публиковались. Пора было создать обобщающий труд, но кто бы мог это сделать? Автором первых работ о византийских церквях Херсонеса стал Александр Львович Бертье-Делагард (1842–1920) (Khrushkova, 2012b: 168–169). Еще в мае 1888 г. Бобринской обращается к Кондакову с просьбой немедленно приступить к раскопкам, «под общим руководством А.Л. Бертье-Делагарда» (Стоянов 2009: 529). Но ни тот, ни другой работ не начали. Военный инженер по образованию, Бертье-Делагард писал, что он «скорее поверил бы возможности для себя заниматься китайским языком, чем археологическими вопросами» (Бертье-Делагард 1907: 7 (примеч. 1)). Но затем он увлекся и стал знатоком археологии и истории Крыма, крупным нумизматом и коллекционером. Бертье-Делагард был осведомлен в вопросах строительной техники, был внимательным наблюдателем, аналитиком. Однако он не вел раскопок, не производил обмеров, пользуясь отчетами Косцюшко-Валюжинича, и едва ли был знаком с научной литературой по византийской архитек-

туре. Бертье-Делагард имел склонность делать решительные, энергичные, а не-редко и поспешные, мало обоснованные выводы. Одни его заключения были верными, другие — ошибочными, но и те и другие оказались на редкость живучими. Некоторые предположения Бертье-Делагарда от многократного повторения последующими авторами приобрели обманчивую видимость твердо установленных фактов, другие стали анонимно-общепринятыми.

Первой публикацией Бертье-Делагарда стала большая статья (63 стр.) «Древности Южной России», опубликованная в издании Археологической комиссии «Материалы по археологии России» (Бертье-Делагард 1893). На эту работу Кондаков написал очень доброжелательную рецензию. Их связывала многолетняя дружба: они были соседями по Ялте, оба занимались коллекционированием. В рецензии Кондакова отразилась его вера в важность Херсонеса: «Мы находим значение этого трактата капитальным» (Кондаков 1893: 390). Новая работа Бертье-Делагарда, «О Херсонесе», значительно более объемистая, появилась 14 лет спустя. За это время автор продвинулся в своих исследований, однако так и не стал участником раскопок, которые могли бы влиять на ход дел. В его книге рассмотрено только три памятника: крестовидная церковь на кладбище, крепостная ограда и кре-щальня Уваровской базилики (Бертье-Делагард 1907).

Таким образом, полной обобщающей работы по архитектуре Херсонеса Археологическая комиссия создать не смогла. Бобринской был единственным, кто весьма высоко оценивал результаты работ ИАК в Херсонесе. По прошествии 10 лет работ он напишет Косцюшко-Валюжиничу: «Для Херсонеса новое солнце светило с той поры так ясно и посто-

янно, неутомимая Ваша энергия, Ваше терпение и аккуратность привели к результатам, которыми Вы могли по праву гордиться... открытием этого источника научного света мы всецело обязаны Вам» (Романчук 2008: 29). Бобринской назовет этот период «блестящей эрой» (Стоянов 2009: 535), его воображению неизменно представлялись образы блеска, света, солнца. Но если Косцюшко-Валюжинич был уподоблен солнцу, с каким же светилом можно сравнить самого Бобринского?

### **Уварова: Херсонес «обречен на вымирание»**

Традиционное соперничество петербургской Археологической комиссии и Московского Археологического общества оказало большое влияние на Херсонес. Две эти институции воплощали разные принципы: официально-государственный, с одной стороны, и широкую общественную инициативу, с другой. Нет сомнения, что оба эти начала были необходимы для успешного развития отечественной археологии. Проблема заключалась в том, что настоящего сотрудничества между двумя учреждениями не сложилось, разногласия и неприязнь были сильнее. Через 15 лет после своего письма Александру III Уварова вновь обращается к императору, на этот раз к Николаю II. Она пишет: «Совершенно невозможно производить систематические раскопки, сохранять и восстанавливать находимые памятники, как это делается в более просвещенных государствах»; «Херсонес обречен на постоянное и правильное вымирание»; Археологическая комиссия относится к делу «весыма равнодушно (с обыкновенным ей равнодушием)». Уварова предлагает весьма радикальные меры: «раскассировать монастырь», а его помещения

передать музею (Красовская, Романчук 2013: 503). Эти предложения далеко опережали свое время. Решительная графия и вообразить не могла, что ее пожелания осуществлятся в других исторических условиях, уже при советской власти. Бобринской, защищаясь от этих упреков, традиционно обвинял Уварову в «зависти к чужому успеху» (Стоянов 2009: 534–535).

Уварова хорошо понимала очевидное: главное, чего недостает Херсонесу, — это профессионализма. Она обладала большим опытом организации экспедиций на Кавказ, где ее главным интересом были памятники христианской архитектуры. Она и сама открыла десятки памятников, кроме того, она неоднократно приглашала для их изучения видных специалистов. Среди них был, например, академик архитектуры А. М. Павлинов (Хрушкова 2013в: 100–116; Khrushkova 2012e: 243–245). С такой же энергией она стремилась привлечь лучших российских ученых в Крым. Побывав в Херсонесе в октябре 1902 г., она пишет Д. В. Айналову: «...провела два дня в Херсонесе, где ужасалась безобразиям, которые допущены там за последние[е] год[ы] благодаря халатному отношении Археологической комиссии к доверенному ей делу... Вам и Редину карты в руки...» (Иодко 2004: 337 (примеч. 135)).

Уварова задумала издание серии «Памятники христианского Херсонеса». Это название напоминает ее собственный труд — «Христианские памятники», который вышел в монументальной серии Московского археологического общества — «Материалы по археологии Кавказа» (Уварова 1894). Используя свой успешный кавказский опыт, она пытается собрать группу специалистов для изучения Херсонеса. Однако очень немногие откликнулись на предложение



Ил. 5. Херсонес. Склад местных древностей (Музей-заповедник «Херсонес Таврический», Научный архив)

Уваровой, в их числе был Айналов, тогда профессор Казанского университета. После двух поездок в Херсонес, в 1903 г. и 1904 г., он издал книгу, первый том в задуманной серии (Айналов 1905). Однако эта инициатива не стала столь же удачной, как кавказская. Удалось издать всего три тома: Айналова — о церквях, и затем два последующих (1908, 1911) по истории византийского Херсонеса. К сожалению, петербургские учёные не захотели участвовать в этой работе. С. А. Жебелев писал Айналову: «Для меня, однако, ясно, что все это — поход Уварихи против Комиссии» (Скифский роман 1997: 399 (прим. 1)). Для М. И. Ростовцева Прасковья Сергеевна тоже была «Уварихой»<sup>4</sup>. А между тем именно письмо «Уварихи» царю положило начало раскопкам Археологической

комиссии, а затем благодаря ей же появилась первая книга о церквях Херсонеса, написанная профессиональным историком искусства, византинистом.

Работать вместе с Айналовым намеревался профессор Харьковского университета Егор Кузьмич Редин (1863–1908), тоже ученик Кондакова и друг Айналова со студенческих времен, когда они вместе начали изучать древнерусские памятники Киева (Khrushkova 2012d: 1061–1062). Редин осматривал Херсонес в 1903 и 1904 г. Вот впечатления человека, не принадлежавшего ни к каким столичным «партиям»: «Печальная книга Русская Помпея — и еще не скоро она заслужит по справедливости это название. Херсонес не беден памятниками: загляните в музей — что там делается: но он беден вниманием к своим развалинам, к тому, что заключается в них»; «В Херсонесе много больших базилик, но еще больше маленьких церквей и часовен... Многие из них в свое время, при открытии их, были прекрасной сохранности... И лишь наша рус-

<sup>4</sup> Письмо М. И. Ростовцева С. А. Жебелеву от 20 июня 1903 г., письма М. И. Ростовцева: А. Жебелеву, Ф. И. Успенскому и Н. Я. Марру (публикация И. В. Тункиной) в: (Скифский роман 1997: 398); письмо М. И. Ростовцева А. Жебелеву от 20 июля 1910 г. (там же: 406).

ская халатность допустила, чтобы эти прекрасные памятники пришли в почти полное разрушение и загрязнение... Грабители мы, а не ученые открыватели древностей... Вытащили вещи, разрушили могилы, своды, лестницы и ни о чем более не заботимся. Главное, хоть бы в свое время снят был надлежащий план, фотографии, хотя бы все это было издано, описано. А то ни верного плана, ни фотографий, одни развалины. Узнавай сам, если хочешь, что было. Пренебрежение к памятникам поразительное» (*Иодко 2004: 337* (прим. 135)). Эта картина с натуры далеко не похожа на тот блеск, который рисовался Бобринскому.

В сущности, поездки Айналова в Херсонес были не экспедициями, а только «летними экскурсиями» (Айналлов 1905: VII). К тому времени раскопанные памятники уже не один год оставались под открытым небом, многое было утрачено или засыпано. В распоряжении Айналова была документация Скубетова, он использовал также некоторые более ранние чертежи. Сделать новые обмеры Айналов не имел возможности. Он издал небольшую книгу, всего 143 страницы, в которой дал общее описание церквей. Многие материалы нельзя было использовать, потому что они не были еще опубликованы Археологической комиссией. Так, глава об Уваровской базилике содержит в основном уже изданные описания (*Там же: 1–14*). Под Предисловием к книге, написанным 2 августа 1905 г., стоят две подписи: Айналова и Редина. Они планировали издать обзор христианских памятников Херсонеса «в связи с материалами, публикуемыми за последнее время и по христианской археологии и искусству» (*Там же: VI*). Оба провели не один год в Риме, Париже и других городах Европы, осмотрели десятки музеев и памятников, им был

отлично знаком широкий сравнительный материал, вот им бы действительно и «карты в руки». Но планы Уваровой не осуществились. Ни следующей книги Айналова, в которой он должен был установить хронологию церквей и издать каталог мраморов, ни совместной работы с Рединым не появилось.

Книга Айналова была первой попыткой создать общий очерк византийской архитектуры Херсонеса. Благодаря ей этот древний город стал лучше известен в Западной Европе. Так, швейцарский историк архитектуры Самуэль Гайер (1879–1950) сопоставил планы кресто-видных церквей Херсонеса с сооружениями в Малой Азии и других регионах (*Guyer 1950: 34, 60–62; Хрушкова 2007: 211–225*). Андре Грабар использовал книгу Айналова в своем капитальном исследовании «Мартириум» (*Grabar 1946: 158–159, 163, pl. XXI, 2, XXVII, 1, 2, 4*).

На книгу Айналова рецензию написал Яков Иванович Смирнов (1869–1918) (*Khrushkova 2012f: 1172–1173*), который тоже бывал на раскопках в Херсонесе. Он отметил главное: изданные планы не заслуживают доверия как непрофессиональные, проблема качественной документации осталась: «Появление книги не снимает с Археологической комиссии обязанности издания, наконец, в надлежащем, редактированном специалистом-архитектором виде всех развалин, всех многочисленных церквей, которые раскопки, проводимые вот уже около 15 лет... вывели из земли на свет божий и... на быстрое разрушение природой и человеком» (*Стоянов 2009: 224*). К мнению Смирнова стоило бы прислушаться. Из всех учеников Кондакова он больше всех занимался архитектурой. В 90-е гг. XIX в. Смирнов обследует памятники архитектуры в труднодоступных и малоизвестных местах. Йозеф Стриговский использовал в своей книге о Малой Азии



Ил. 6. Херсонес. Вид на храм Св. Владимира с севера. 2-я пол. XIX в. (Музей-заповедник «Херсонес Таврический», Научный архив)

многие чертежи и фотографии Смирнова и подчеркнул, что Смирнов был первым историком искусства, который посетил Киликию и Ликаонию (Strzygowski 1903: IV). Позже Стриговский использует материалы экспедиций Смирнова в Армению (Хрущкова 2013б: 572–573; Хрущкова 2015б: 510–512; Khrushkova 2012e: 104–106; Khrushkova 2012f: 1172–1173; Khrushkova 2013: 283–284; Khrushkova 2015: 180–181). Наконец, приведем еще один факт: ученик Смирнова, Георгий Николаевич Чубинашвили (1885–1973) (Khrushkova 2013: 283–286; Khrushkova 2014: 155–157), стал одним из самых известных историков архитектуры Закавказья. Однако рецензия Смирнова на книгу Айналова осталась неопубликованной, а специалист-архитектор в Херсонесе так и не появился.

## **Херсонес и европейская археология: сходство или контраст?**

Херсонес часто называли «русскими Помпеями». В письме Александру III от 5 июня 1887 г. Уварова писала: «Повели, Государь, и древний Херсонес станет русскою Помпеею, заинтересует всю благомыслящую Россию, привлечет

к изучению своих древностей не только русских ученых, но и путешественников из Западной Европы» (Стоянов 2009: 526). А как шли дела там, в Помпеях итальянских? Была ли обычной для той эпохи методика, которую применяла Археологическая комиссия в Херсонесе? По мнению А. И. Романчука, так или почти так, как в Херсонесе, было всюду: «Вряд ли до конца прошлого века мы сможем назвать раскопки, которые удовлетворили бы нас сегодня» (Романчук 2000: 20). «Вряд ли в конце XIX — начале XX в. в других районах методические приемы раскопок были совершеннее» (Романчук 2008: 28). Это распространенное заблуждение.

Что же в действительности происходило в археологии Западной Европы? Последняя треть XIX в. была переломной эпохой. Формировались современные методы полевой работы, совершался решительный отход и от старых приемов «филологической археологии» и от методов антикваров-коллекционеров (Gran-Aymerich 1998: 351). Меняются сами намерения археологии: теперь главная цель — не поиски экспонатов для музеев, а изучение жизни прошлых эпох, истории древних цивилизаций и городов. Эта «новая археология», как ее называли, становилась подлинной историче-

ской наукой, и главным средством стал стратиграфический метод. Он утверждался сначала в классической археологии, затем распространился на другие эпохи. Понимание того, что каждый «слой» раскрывает свой смысл только при строгом соблюдении определенных процедур, изменило технику раскрытия памятника и методы фиксации. Теперь обмерные планы снимаются для каждого слоя отдельно, архитектурные остатки рассматриваются в археологическом контексте. Ведущей становится фигура архитектора. Это не просто технический сотрудник, «обмерщик», а руководитель, определяющий стратегию раскопок, интерпретатор, «читающий» археологические слои как исторические эпохи.

Английские архитекторы работали в Греции, французские — в Алжире. Раскопки сопровождались работами по консервации памятника. Новая археология завоевывала новые территории. Этот опыт обобщил эрудит-универсал Саломон Рейнак (1858–1932) в статье «Методы в археологии» (*Reinach* 1911: 279–292). Имя Рейнака было хорошо известно в России: он издал французский перевод первых трех томов серии «Русские древности в памятниках искусства» И.И. Толстого и Н.П. Кондакова (*Kondakov, Tolstoi* 1891–1893). Это еще одно, среди многих других, свидетельство того, что Россия не была изолирована от Европы.

Ведущая роль в разработке строгих научных методов полевой археологии принадлежала немецким архитекторам и археологам. Немецкий археологический институт в Риме (вначале Немецкий институт археологической корреспонденции) был основан в 1828 г., затем создается Афинское отделение. Александр Конце (1831–1914), директор Немецкого археологического института в Риме, провел крупные раскопки на остро-

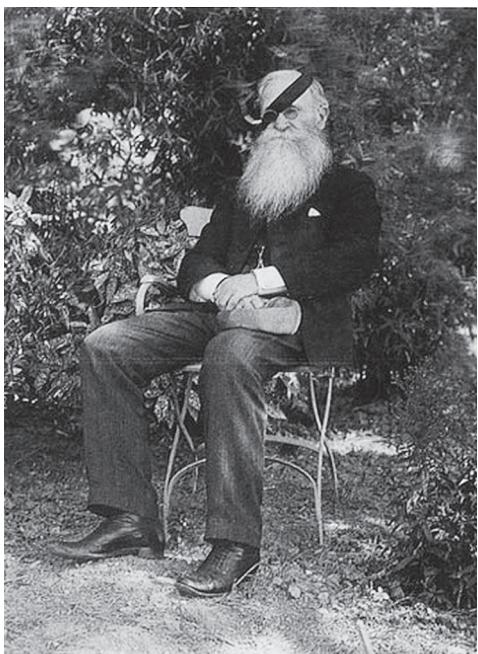
вах Греции и в Пергаме (*Gran-Aymerich* 2001: 192–193). В Олимпии раскопки начали в 1875 г. Эрнст Курциус (1814–1896) (*Gran-Aymerich* 2001: 200–201), позже к ним присоединился архитектор Вильгельм Дерпфельд (1853–1940) — секретарь, потом директор Немецкого археологического института в Афинах. С его именем связано формирование стратиграфического метода в археологии, это он ввел понятие архитектурной стратиграфии. Он установил хронологию слоев Трои начиная с 3000 г. до н.э. и до ранневизантийской эпохи. В Трое он усовершенствовал прием «горизонтальных раскопок», он же руководил раскопками в Пергаме (*Gran-Aymerich* 1998: 232–233, 272, 278–280; *Gran-Aymerich* 2001: 226–228). На примере Трои Дерпфельд убедительно показал возможности археологии для реконструкции истории прошлых эпох (*Dörpfeld* 1902).

К началу XX в. стратиграфический метод используют всюду, от Италии до Палестины. Дерпфельд сам активно пропагандирует его. В 1903 г. он организовал поездку длительностью свыше двух месяцев по местам важных раскопок в Греции и Малой Азии. Приглашения были разосланы в разные страны. Из России в этой поездке участвовали Ростовцев, Смирнов, Борис Владимирович Фармаковский (1870–1928), тоже ученик Кондакова. Из Крыма были приглашены Владислав Вацлавович Шкорпил (1853–1918) и Косцюшко-Валюжинич. Последний отказался, сославшись на занятость и предстоящий визит императора (*Медведева* 2009: 199–200). Как видим, по какому-то неудачному стечению обстоятельств все новшества обходили Херсонес стороной.

В Помпеях стратиграфический метод утвердился рано. Город начали исследовать в 1748 г. Сама возможность изучать вещи не в музейных коллекциях,



Ил. 7. Херсонес. Визит Николая II, 1913 г. (Музей-заповедник «Херсонес Таврический», Научный архив)



Ил. 8. Александр Львович Бертье-Делагард (Музей-заповедник «Херсонес Таврический», Научный архив)

а в естественном окружении подводила к стратиграфическому методу. Уже в 1811 г. была принята новая стратегия: от интереса к вещам и живописи переходят к изучению топографии и архитектуры. Именно в Помпеях было положено

начало «археологии городов» (*Gran-Aymerich* 1998: 25–26, 34, 41–42). Здесь тоже главную роль сыграл архитектор, Франсуа Мазуа (1783–1826) (*Mazois* 1813–1838). На новом этапе развития руководитель раскопок Джузеппе Фьорелли (1824–1896) (*Gran-Aymerich* 2001: 263–264) основал в 1866 г. «Помпейскую археологическую школу» для обучения молодых археологов, через несколько лет она станет Итальянской археологической школой. Фьорелли — пионер стратиграфического метода в Италии, он изучает повседневную жизнь города, общественные здания и рядовую застройку. Он сотрудничает с Немецким археологическим институтом в Риме.

Первый каталог живописи Геркуланаума и Помпей в 1868 г. издал Вольфганг Гельбиг (*Helbig* 1839–1915) (*Gran-Aymerich* 1998: 163–165). В 1874 г. он начал читать в Риме курс лекций по «археологии искусства» (*Kunstarchäologie*), их слушает молодой Кондаков, в 1875 г. впервые приехавший в Вечный город (Хрущкова 1998: 305–308). Спустя годы Михаил Иванович Ростовцев (1870–1952), вчерашний студент, будет слушать лекции другого сотрудника Немецкого института, Августа May (1840–1909), который читал их на руинах Помпей (*May* 1882). Эти уроки не прошли бесследно. Не случайно именно Ростовцев пропагандировал в России точные, европейские методы раскопок. Его труд о живописи античных склепов в Керчи и в Херсонесе — один из лучших в наследии ученого (Хрущкова 2008: 121–132).

В изучении раннехристианской и византийской архитектуры на первом этапе главной фигурой тоже был архитектор и рисовальщик: в Константинополе — Фридрих Зальценберг, в Малой Азии — Шарль Тексье, в Сирии — Мельхиор де Вогюэ (Хрущкова 2015б: 503). Сначала только рисуют и обмеряют, раскопки начнутся позже.

Стратиграфические методы в раннехристианской и византийской археологии развивались прежде всего там, где древние церкви находились или прямо на остатках античных зданий, или вблизи них. Это прежде всего Рим. Фьорелли ведет раскопки на Римском форуме. Его работы здесь продолжит архитектор и археолог Амедео Родольфо Ланчани (1845–1929) (*Palombi* 2012: 782–784), главным интересом которого была топография Рима. Он издал хорошо известный пятитомный атлас, *Forma Urbis Romae*. Он изучает также первые церкви на Форуме, скомпонованные из языческих зданий: *Ss. Cosma e Damiano* и *S. Maria Antiqua*. Стратиграфический метод в сердце Рима широко применяет венецианский архитектор Джакомо Бони (1859–1925), он ведет раскопки на Форуме и Палатине. Он вносит вклад в изучение церкви *S. Maria Antiqua* (*Gran-Aymerich* 1998: 42, 89–90, 128–129, 355; *Paribeni* 2012: 207–208), которая и в наши дни не перестает притягивать внимание своим «палимпсестом» живописи. Бони ведет раскопки до скалы, создавая, как он писал, «стратиграфический архив», «лестницу во времени», чтобы «читать скрытые страницы истории в их стратификации» (*Boni* 1901: 312, 316, 319).

Римские раскопки хорошо знали многие русские ученые, в их числе Кондаков, Айналов, Ростовцев, Редин, Смирнов, Иван Владимирович Цветаев и многие другие, — для них Рим был не местом экскурсий, а полем деятельности.

В Греции приверженцем стратиграфического метода был Панайотис Каввадиас (1850–1928). Директор ведомства Древностей, секретарь Афинского археологического общества, создатель Музея Акрополя в Афинах, основатель журнала *Archaiologikon Deltion*, Каввадиас ввел на своих раскопках методы немецких археологов и распространил

их на византийские памятники (*Gran-Aymerich* 2001: 374–375). Общество христианской археологии, созданное в Афинах в 1884 г. (оно было вторым по времени после римского Общества любителей христианской археологии), развернуло широкие работы по изучению и реставрации памятников византийской архитектуры (*Chalkia* 2010: 129–142; *Хрушкова* 2015: 562–564).

Всюду стратиграфический метод позволял создать хронологию керамики и связать ее с архитектурой (*Gran-Aymerich* 1998: 473–474). Таким образом, этот метод по природе своей предполагает не противопоставление строительных остатков и массового археологического материала, а их комплексное рассмотрение, взаимную проверку их данных для установления хронологии.

Но вернемся в Херсонес. Действительно ли там дела шли «как всюду» — об этом часто пишут современные историографы. С сожалением нужно сказать, что европейский опыт остался полностью неизвестным в Херсонесе.

## Стратиграфический метод в России: Киев

Несомненно, у Археологической комиссии были и удачи. Среди них — раскопки двух киевских церквей, Десятинной и Св. Софии, а также прилегающей городской территории. Их вели киевский архитектор и художник Дмитрий Васильевич Милеев (1878–1914) и Б. В. Фармаковский в 1908–1911 гг. Это сотрудничество архитектора и археолога стало успешным. Фармаковский разбивал участок на большие квадраты 5 × 5 м, оставляя вертикальные бровки, чтобы наблюдать стратиграфические разрезы («кессонный метод»). «Каждый культурный слой тщательно разбирался отдельно»; при этом «отдельные слои заносятся

на чертеж с точностью архитектурных памятников...». Фармаковский отмечал «небывалую еще у нас тщательность и точность», с которой Милеев вел фиксацию, «зарисовывая и фотографируя малейшие детали наслойений почвы» (Елшин 2009: 918–920, 924). Археологи последовательно соблюдали принцип «послойно-стратиграфического изучения культурного слоя». Как считают современные специалисты, в Киеве «российские археологи, пожалуй, впервые провели подлинно научное исследование культурного слоя средневекового города». К сожалению, кое-что из этих достижений в советскую эпоху было утрачено. Раскопки Киева 1930–1950 гг. под руководством М. К. Каргера (1903–1976) не оставили «ни одного стратиграфического разреза культурных напластований открытых им памятников» (Там же: 935–936).

В эти же годы Археологическая комиссия обратила внимание на точность архитектурных обмеров исторических зданий. Первую инструкцию, «Советы для производства точных обмеров», составил академик архитектуры, член Археологической комиссии П. П. Покрышкин (Покрышкин 1905: 120–123). Однако вряд ли на эти советы обратили внимание в Херсонесе. И не та же ли участь постигла инструкцию для археологов, изучающих архитектуру, составленную Павлом Александровичем Раппопортом (1913–1988) несколько десятилетий спустя? (Rappoport 1983а: 72–77)

Приемы Фармаковского и Милеева очень похожи на те, которые ранее были разработаны на раскопках Греции, Малой Азии, Помпей, Рима. Различие было не в принципе, а в деталях, таких, например, как применение «квадратов» и их размеры. Это сходство не случайно. Фармаковский был хорошо знаком с западноевропейским опытом, в том числе и с

классическими раскопками Дерпфельда. Еще одна черта сходства российской и западной археологии: Фармаковский сначала приобрел опыт полевой работы в античной Ольвии, а затем применил его при изучении средневековых памятников. Таким образом, в Киеве видим сходное развитие: от археологии классической к археологии средневековой, к изучению памятника архитектуры как части городской застройки. Киевские раскопки разительно отличались от работ в Херсонесе профессионализмом, современными методами. Но было и сходство: в Киеве тоже «воздух был наполнен интригами» (Елшин 2009: 929).

### **Советский опыт: международный контекст**

Прошло свыше полувека после книги Айналова, и появился новый очерк византийской архитектуры Херсонеса. Это две главы в книге Анатолия Леопольдовича Якобсона (1906–1984) о раннесредневековом Херсонесе (Якобсон 1959)<sup>5</sup>. Его работа все еще остается единственной, в которой архитектура церквей, их мраморный и мозаичный декор рассмотрены вместе, создавая целостную картину, включенную в средиземноморский контекст. Заключение Якобсона бесспорно: «Сделанный выше обзор ясно показывает, насколько слабо изучена средневековая архитектура Херсонеса, в частности, раннесредневековая». По его мнению, «хронологическая локализация базилик Херсона в пределах V–VI вв., отчасти VII в., основывается не только на самой базиличной композиции построек вообще, но и на их декоративном убранстве» (Там же: 130–131). Источник форм херсонесских базилик —

<sup>5</sup> Гл. 3: Монументальная архитектура (с. 125–221); гл. 4: Мозаичные полы (с. 222–247).



Ил. 9. Гос. Эрмитаж. Мозаичная вымостка из Уваровской базилики (фото Л. Г. Хрущковой)

это Малая Азия, а также Константинополь и области, находившиеся под его влиянием, в частности Греция (Якобсон 1959: 184–188). В более поздней работе Якобсон дает некоторые уточнения: «По своей форме базилики Херсонеса довольно однообразны и наиболее близки к константинопольской архитектурной школе»; «Дата большинства базилик Херсонеса вряд ли выходит за пределы VI — может быть, начала VII в.» (Якобсон 1988: 163). Таким образом, хронологические рамки для этой группы ранневизантийских церквей определены достаточно осторожно и широко, лишь немногие базилики отнесены к V в., остальные датированы более поздним временем.

Что касается графической документации, Якобсон еще раз отмечает, что

в книге Айналова «чертежи схематичны, неточны, а часто, как приходилось убеждаться на месте, неверны» (Якобсон 1959: 128). У Якобсона видим чертежи в ином графическом оформлении (с черной заливкой), с некоторыми изменениями по сравнению с опубликованными ранее. Графика этих чертежей более удобна для полиграфии, но, пожалуй, она менее информативна, т. к. не позволяет судить о деталях, например о наличии швов между различными элементами.

Выходы Якобсона в общих чертах не устарели, но они могут быть существенно уточнены в отдельных вопросах. Кроме того, может быть существенно расширена доказательная база многих заключений и предположений, выдвинутых исследователем. Широкий

масштаб современных археологических исследований позволяет создавать картины регионального развития более точные, детальные, нюансированные. Однако точность хронологии, при отсутствии прямых письменных или эпиграфических свидетельств, и сейчас составляет проблему. Причина долговечности выводов Якобсона объясняется тем, что он успешно пользовался сравнительно-историческим методом, который давно стал универсальным в различных сферах гуманитарного знания. Подобно тому, как стратиграфический метод пришел в археологию из другой сферы — из геологии, компаративный метод был заимствован историей искусства и архитектуры из филологии. В русскую науку его ввел Федор Иванович Буслаев (1818–1898), опираясь на труды немецкого лингвиста и филолога Яакова Гримма (1785–1863). Буслаев обучал этому методу своих студентов, в том числе Кондакова, а последний, в свою очередь, передал его своим ученикам (Хрущкова 2015а: 468, 474–475).

Со второй половины XIX в. компаративный метод прочно утвердился как в Западной Европе, так и в России. Его убежденным приверженцем и энергичным пропагандистом стал Йозеф Стриговский (1862–1941) (Zäh 2012: 249–292), который распространил этот метод на изучение архитектуры (Хрущкова 2013б: 548–549, 555–556). Как любой инструмент, сравнительный метод имеет свои возможности и ограничения, и результат исследования зависит от способа применения. В особенности это касается хронологии. Стриговский в своей книге о Сирии построил выводы на неверной датировке двух ключевых памятников: рельефов Мшатты и Антиохийской чаши. Габриэль Мийе весьма положительно оценил сам компаративный метод, однако заметил, что история ис-

кусства Сирии предстала в книге Стриговского как в «разбитом зеркале». Луи Брейе в рецензии на ту же книгу также отметил, что компаративный метод должен сочетаться с другими данными, собственно искусствоведческими, и лишь вместе они могут дать достоверную дату (Khrushkova 2015а: 182–183; Khrushkova 2015б: 408).

Сравнительно-исторический метод, который систематически использовал Якобсон, необходимо требует эрудиции, поэтому его работы отличаются широким привлечением данных западноевропейской литературы. Долговечность выводов Якобсона обусловлена также и его исследовательской манерой: он всегда соблюдал осторожность и чувство меры, не впадая в крайности. Выстраивая линию развития того или иного явления архитектуры или пластического декора, он опирался на уже установленные независимые даты, т. е. делал именно то, что рекомендовал Луи Брейе. Так, при определении даты строительства Уваровской базилики Якобсон верно указал ключевую аналогию — базилику Иоанна Предтечи Студийского монастыря в Константинополе, которая датируется 453 г. (в то время ее считали сооружением 463 г.). Сравнительный анализ привел Якобсона к выводу: «Первоначальная базилика построена не позднее второй половины V в.», — ее перестройка датируется временем между второй половиной V в. и началом VII в. (Якобсон 1959: 160, 183–184). Эта дата строительства Уваровской базилики остается убедительной и сейчас, хотя вопрос о перестройке все еще неясен.

Еще в начале 90-х гг. XIX в. Кондаков высказал свое мнение о задачах и методе изучения византийских памятников Херсонеса: «Эта обоядная или взаимная польза, получаемая от постановки местных археологических исследований

на почву общей истории искусства, так очевидна и так велика, что всякое исследование с таким характером получает особое значение» (Кондаков 1893: 396). Именно таким исследованием и является работа Якобсона, которая включила группу местных памятников архитектуры в общий историко-архитектурный контекст. Ранневизантийские базилики Херсонеса относятся к «эллинистическому типу», из них самой типичной и характерной является Уваровская. Сейчас этот вывод, когда-то новый, кажется чуть ли не тривиальным, потому что всем хорошо известен классический компендиум раннехристианской и византийской архитектуры Рихарда Краутхаймера (1897–1994), переизданный неоднократно и переведенный на несколько языков (Krautheimer 1975)<sup>6</sup>.

Описания и выводы в работе Якобсона очень близки к краутхаймеровским, и это понятно: оба исследователя пользовались одним и тем же методом, сравнительно-историческим, оба привлекли для сопоставлений обширный материал из разных регионов Средиземноморья. Но не забудем, что книга Якобсона вышла на несколько лет раньше, чем книга Краутхаймера. Говоря о Херсонесе, Якобсон в сущности самостоятельно воссоздал общую картину ранневизантийского архитектурного развития, пусть и в эскизно-краткой форме. В отечественной историографии такая работа была выполнена впервые. В нашей стране первый синтез истории византийской архитектуры появился только в 1966 г. — это раздел в третьем томе «Всеобщей истории архитектуры», который принадлежит перу Николая Ивановича Брунова (1898–1971) (Брунов 1966: 16–160). В свое время Якобсон мог воспользоваться только одной обобщаю-



Ил. 10. Рихард Краутхаймер. Фото 1991 г.  
(no: (Хрушкова, 2015))

щей работой: книгой «Греческая школа в византийской архитектуре» Габриэля Мийе (1867–1953) (Millet 1916). Она была издана в 1916 г., а масштабные раскопки архитектурных памятников начались позже, в период между двумя мировыми войнами, и широко развернулись в послевоенный период. Именно этот массив новых данных использовал Якобсон для сопоставления с церквями Херсонеса.

Отметим некоторые расхождения в терминах, которые использованы в книгах Мийе и Якобсона, с одной стороны, и в компендиуме Краутхаймера — с другой. Якобсон, вслед за Мийе, говорит об «эллинистическом типе» базилики, к которому относятся базилики Херсонеса. Этим термином описывается базилика больших размеров, с одной апсидой, с легким деревянным перекрытием, с повышенным центральным нефом и крышей на четыре ската, с элементами плана, которые подчеркивают продольную ось, — нартексом и нередко атриумом. «Эллинистический тип» Мийе противопоставлял «восточному» типу, т.е. базилике сводчатой (часто, но не обязательно), с двускатной крышей; эта базилика более короткая, нартекс

<sup>6</sup> Первое издание вышло в 1965 г.

не обязателен, атриум отсутствует. «Эллинистической тип» характерен для прибрежных городских центров Средиземноморья, а восточный — для внутренних областей и периферийных зон. Эта классификация достаточно условна и не отражает всего многообразия локальных вариантов. «Эллинистическая» базилика может быть и трехнефной и пятинефной. Если она снабжена хорами, она становится двускатной и, следовательно, более короткой. «Восточная» базилика может быть и с одной апсидой, и с пастофориями. Тем не менее, деление базилик на два больших класса отражает реальность и сохраняет свою значимость.

Краутхаймер использует иную терминологию, за которой угадывается, впрочем, классификация Габриеля Мийе. Краутхаймер выделяет большие регионы, в которых господствуют разные «стили». Поскольку его учебник охватывает весь средиземноморский мир, этих регионов три: включается Рим и западный ареал. Рим и Запад составляют первый регион — у Мийе его нет, поскольку его книга посвящена византийской архитектуре. Обширный второй регион, где господствует греческий язык и эллинистическая культура, — это Константинополь как ведущий центр, далее Эгейское побережье, Фракия и Македония, юг Балкан, Греция, побережье Малой Азии и греческие острова, а также прибрежные городские центры Сирии, Палестины, Египта и Киренаики. Именно к этому второму региону принадлежит Крым, как и все Причерноморье. Второй регион Краутхаймера соответствует «эллинистическому типу» Мийе. Третий регион Краутхаймера — это Восток, внутренние области Малой Азии и Ближнего Востока. У Мийе это зона распространения «восточного типа». Эта классификация охватывает период между концом IV в.

и VI в. (Krautheimer 1975: 100–102). В качестве стандартной эллинистической базилики V в. Эгейского ареала Краутхаймер приводит пример базилики Ахиропитос в Фессалониках, которую датируют временем ок. 470 г. Она близко напоминает Уваровскую не только в базовых характеристиках, но и в деталях (Там же: 105–108).

Итог своим многолетним исследованиям Якобсон подвел в двух книгах о закономерностях в развитии раннесредневековой и средневековой архитектуры: (Якобсон 1983; Якобсон 1987)<sup>7</sup>. Подходы Якобсона и Краутхаймера обнаруживают сходство. Оба автора исходят из идеи эволюции, прогресса, поступательного развития средневековой архитектуры, в основе которой лежит «богатейшая античная предыстория, великая античная традиция» (Якобсон 1983: 5). Это сходство идей двух исследователей можно объяснить известным сходством корней. Краутхаймер был выпускником немецкой школы искусствознания (Dennert 2012: 761–764; Хрущкова 2015б: 529–530), для которой базовыми были идеи Генриха Вельфлина, исходившие из теоретических установок Гегеля. У Якобсона концепция прогрессивного развития архитектурных форм хорошо соотносилась с общей теорией марксизма, а эта последняя, в свою очередь, исходила из идей развития Гегеля в их материалистической трактовке. Краутхаймера и Якобсона сближает еще одна черта — их интерес к тем вопросам социальной и политической истории, которые оказывали влияние на архитектурно-строительную деятельность. У обоих авторов интерес к социально-политической подоснове явлений культуры и искусства был обусловлен различными мо-

<sup>7</sup> Краткое изложение см.: (Якобсон 1989: 496–519; Якобсон 1991: 484–508).

тивами: у Якобсона — идеологическими требованиями его эпохи, а у Краутхаймера, скорее, персональными интересами, которые эволюционировали к концу его исключительно долгой и продуктивной жизни. Впрочем, и он принадлежал к тем кругам либеральной западной интеллигенции, которые интересовались марксизмом.

Книга Якобсона о раннесредневековом Херсонесе создавала хорошую основу для продолжения историко-архитектурных изысканий в Крыму. Но события развивались иначе. К концу советского периода состояние дел было таким: не была установлена хронология базилик Херсонеса, существовал «разнобой в датировках, от VI до X вв.», не были изданы мраморы, не обращалось внимания на «роль особенностей культа для архитектуры», и, наконец, все еще не были выполнены «настоящие архитектурные обмеры базилик» (Беляев 1989: 171–181). Книга Якобсона осталась одиноким островом в море публикаций, где ранневизантийские церкви так или иначе упоминаются, перечисляются, описываются, привлекаются, используются для подтверждения тех или иных выводов авторов, но не являются предметом специального анализа.

Наряду с эволюционистским подходом в изучении истории архитектуры, которому следовал Якобсон, в нашей стране успешно развивалось другое направление — архитектурная археология (Khrushkova 2012e: 147–149). Начало этой традиции было положено совместными работами в Смоленске Николая Николаевича Воронина (1904–1976) и Павла Александровича Раппопорта (1913–1988). В дальнейшем серия работ Раппопорта и его учеников сформировала самостоятельное направление в отечественной традиции изучения истории средневековой архитектуры (Rappoport 1983b; Rappoport 1988: 118–129; Rappoport 1993; Rappoport 1994).

Эта междисциплинарная отрасль знания объединяет методы полевой стратиграфической археологии, точность архитектурных обмеров, художественный анализ и данные письменных источников (Иоаннисиян 2013: 3–34)<sup>8</sup>. Методы архитектурной археологии были применены не только в изучении древнерусской архитектуры, но и в некоторых регионах Кавказа, в Абхазии например. В сущности, Раппопорт в другую эпоху, в иных исторических условиях и на другом материале сделал то же, что в последней трети XIX в. сделали немецкие архитекторы и археологи в Греции и Трое. Можно сказать, что в своем развитии методы российской архитектурной археологии подчеркнули глубинную, скрытую связь древнерусской каменной архитектуры с античной традицией — через Византию. Прогресс отечественной архитектурной археологии получил международное признание. Так, Сайрил (Кирил) Манго, в своем предисловии к английскому переводу книги Раппопорта о древнерусской строительной технике, отметил, что в этом круге вопросов древнерусская архитектура изучена лучше, чем византийская (Mango 1995: 14).

В Западной Европе ритм архитектурно-археологических исследований был иным. В последние 20–25 лет наблюдается широкое распространение методов стратиграфической археологии в изучении средневековой церковной архитектуры в тесной связи с задачами реставрации. Речь идет прежде всего о странах Средиземноморья: Италии, Испании, Франции; среди них лидером является Италия. В Италии и Испании используют термин «археология

<sup>8</sup> Список опубликованных работ (213 названий): (Там же: 303–309).

архитектуры», в обеих этих странах издаются журналы под названием «Археология архитектуры» (*Valenti, Causarano* 2010: 131–150; *Azkarate Garai-Olaun* 2010: 17–28). Во Франции, после оживленных дискуссий, предпочли термин «археология здания» (*Reveyron* 2010: 29–46). В этой стране 80-е гг. прошлого века стали временем обсуждения «радикальных вопросов»: какие особенности позволяют считать «археологию здания» «независимой ветвью археологии» и новой дисциплиной? Поворотным моментом стали 90-е гг., а в 2000-х появились первые обобщающие работы — это свидетельство «зрелости дисциплины» (Там же: 30–31). В Испанию археология архитектуры пришла из Италии, где она получила важный импульс тоже в 80-х гг. прошлого века. В 90-х гг. в Испании появились теоретические работы о методике раскрытия архитектурного сооружения, это время считается «официальным» становлением архитектурной археологии в этой стране (*Azkarate Garai-Olaun* 2010: 17–18). Европейские исследователи подчеркивают междисциплинарный характер «археологии архитектуры», объединяющий усилия архитекторов, реставраторов, историков архитектуры и археологов. Другая характерная черта этого нового этапа изучения архитектуры в Европе — широкий географический охват, от Испании до Иордании (*Brogiole* 2010: 11; *Tosco* 2010: 211).

Но вернемся в Херсонес. Как отразился здесь опыт отечественной архитектурной археологии? С. А. Беляев справедливо отметил, что в Херсонесе методы этой дисциплины не применялись (Беляев 1989: 178). К сожалению, повторилась ситуация конца XIX в., когда методы, уже разработанные в науке, сначала на Западе, а потом в России, обошли Херсонес стороной. Что же касается вклада Якобсона, его некоторые исследо-

дователи Херсонеса, например Романчук, как будто признают: «Вряд ли можно говорить, что он не был знатоком византийской архитектуры» (Романчук 2008: 324). Таким образом, некоторое неявное и чрезвычайно осторожное признание есть, но отсутствует развитие.

## **Базилики Херсонеса в постсоветский период**

В течение последней четверти века темы истории христианства и христианской археологии в Крыму получили исключительно широкое развитие (Хрущкова 2004: 167–194; Хрущкова 2015b: 671–672, 679–683; *Khrushkova* 2014: 153–155; *Khrushkova* 2015c: 126–130; Романчук 2008: 247–388). Тем не менее, среди многих десятков книг и статей мы почти не встретим анализа архитектуры и архитектурного декора<sup>9</sup>. Авторы общих работ о византийском Херсонесе–Херсоне описывают памятники архитектуры как часть общей исторической картины развития города. Исторический взгляд необходимо предполагает определение хронологии этих памятников. Но как это можно сделать, не рассматривая особенности архитектуры самих памятников и их декорации?

В одном случае время сооружения группы ранневизантийских церквей Херсонеса определяется, исходя из «арифметических расчетов», «элементарной логики», «логических построений», «некоторых логических и арифметических операций» (Там же: 331–344). По подсчетам А. И. Романчук, в Херсонесе не могли построить большое количество церквей на протяжении почти 200 лет, с V до конца VI или начала VII в., поэтому их возвведение следует «рас-

<sup>9</sup> См. «Список храмов Херсонеса» (Романчук 2000: 222–243). В немецком переводе (Romančuk 2005) список отсутствует.



Ил. 11. Херсонес. Уваровская базилика. Вид на восток (фото Л.Г.Хрушковой)

пределить» на более длительный период. В этом случае «арифметические расчеты» противоречат хорошо известным фактам. В Риме все крупные раннехристианские базилики были построены на протяжении IV в. В Константинополе самые выдающиеся купольные сооружения относятся к нескольким десятилетиям VI в.: это время правления Юстиниана I и незадолго до него. Большая группа церквей Равенны, включая крупную купольную Сан Витале, были возведены в V–VI вв. Та же картина в Диоклецианополе (совр. Хиссар) в Болгарии, небольшом городе, где десяток базилик относится к V–VI вв. В Герасе, в одном из городов заиорданского Декаполиса, археологи открыли 17 ранневизантийских церквей. Жильбер Дагрон обратил внимание на то, что большое число церквей не соответствует количеству жителей в этих городах, оно необязательно вызвано прямыми потребностями культа (*Dagron 1977: 6*). Очевидно, что особенности религиозной жизни не подчиняются простым арифметическим подсчетам и «элементарной логике», религиозное строительство обусловлено

несравненно более сложным сочетанием многих факторов.

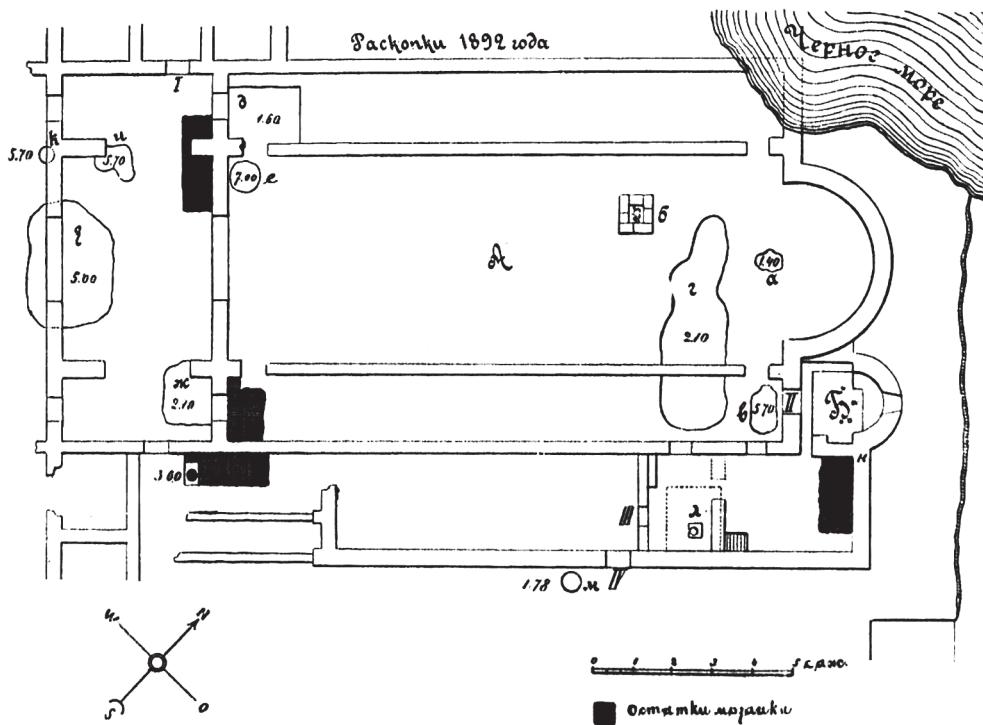
Другая общая идея, из которой выводится хронология церквей Херсонеса, — гипотеза «архитектурного бума», который, по мнению С.Б. Сорочана, наблюдался в Херсонесе в конце VI — первой половине и даже третьей четверти VII в. Исходя из этой идеи, 12 больших церквей датированы этой эпохой, т.е. повторены старые датировки Бертье-Делагарда (*Сорочан 2005: 716, 768*). Однако гипотеза «бума» с легкостью опровергается новыми археологическими данными. Так, раскопки «базилики Крузе», которые последние годы ведет С.В. Ушаков, показали, что этот памятник датируется второй четвертью VI в. (*Ушаков 2013: 54–60; Ушаков 2016: 198–200*). Сотни мраморных деталей, вывезенных из Проконесса в Херсонес в предюстиниановское и юстиниановское время, также явно противоречат предположению об «архитектурном бума» в конце VI в. (*Хрушкова 2011: 174–191; Khrushkova 2012a: 129–140*). Для поддержания гипотезы «архитектурного бума» использован еще один прием:

необычная периодизация, которая радикально расходится с общепринятой. В книге С. Б. Сорочана о Херсоне византийская эпоха начинается только со второй половины VI в., а доюстиниановская и большая часть юстиниановской эпохи исключена из византийской истории. Уже по одной этой причине все ранневизантийские базилики Херсонеса неизбежно попадают в эпоху не ранее середины VI в. (Хрущова 2009: 103–108).

Истории христианства в Херсонесе, на примере культовых памятников, посвящена диссертация И. А. Завадской (Завадьска 2000b: 3). Рассмотрение этой проблемы зависит от точной хронологии памятников архитектуры. Установить ее автор попыталась на основании изучения не самих памятников, а только археологических предметов, найденных при раскопках. Этот принцип получил такую формулировку: «Абсолютную хронологию возведения церковных сооружений Херсонеса при полном отсутствии письменных свидетельств можно установить лишь по массовым археологическим материалам, в частности керамическим и нумизматическим находкам. Архитектурный же тип храма, система кладки и некоторые другие характеристики являются лишь вторичными датирующими признаками при наличии аналогов, датируемых более точными (письменными или археологическими) свидетельствами» (Завадская 2000a: 78). Эта работа стала не столько историко-архитектурной, сколько литературно-архивной, поскольку сведения о фрагментах керамики и монетах были извлечены из публикаций и архивов. По мнению автора, «на основе археологических материалов выяснена хронология большинства храмов»: их строительство началось, скорее всего, в эпоху Юстиниана и завершилось в первой половине VII в. (Завадьска 2000b: 18; Завадская 2000a:

83). Исследование И. А. Завадской — поучительный эксперимент, который ставит вопрос: можно ли датировать памятник архитектуры, не рассматривая саму архитектуру, строительную технику и декорацию? Отрицательный ответ на этот вопрос дала сама Завадская: «...большинство храмов Херсонеса исследовались в ту эпоху, когда раскопки производились до скалы без какой-либо послойной фиксации. В связи с этим, датировка целого ряда памятников остается проблематичной» (Завадская 2000a: 78).

Действительно, хронология остается такой же проблематичной, какой она была в эпоху Якобсона. И все-таки отрицательный результат работы Завадской тоже полезен. Дело не только в любительских методах давних раскопок Косцишко-Валюжинича. Существуют и другие причины, более глубокие. Они связаны с особенностями архитектурного памятника как археологического объекта, со спецификой накопления «культурных слоев» на церковном сооружении, где люди не жили. К такому объекту неприменимы методы изучения поселений с ненарушенными культурными слоями, где действует принцип: «Все, что находится ниже, должно быть раньше». Известный пример из Херсонеса, уже ставший хрестоматийным, — кладбищенский крестовидный храм VI в., где несколько фрагментов средневековой поливной керамики случайно попали под мозаичную вымостку ранневизантийского времени и послужили поводом для датирования всей церкви средневековой эпохой. Эта поздняя дата явно не соответствовала ни архитектуре церкви, ни характеру мозаики, и от этой датировки сейчас отказались (Хрущова 2004: 180–181). Характерно, что на ранней дате крестовидной церкви энергично настаивал один лишь Якобсон, подчеркивая, что средневековая керами-



Ил. 12. Херсонес. Уваровская базилика. План (по: (К. К. Косциюшко-Валюжинич 1902))

ка попала под позднеантичную вымостку случайно, через трещины (Яшаева 2004: 93–98).

Неоднократные ремонты, перестройки, устройство новых полов, рытье фундаментных рвов при достройках и реконструкциях — т.е. все многочисленные вмешательства делают памятник архитектуры «открытым комплексом». Поэтому к нему неприменимы правила изучения «закрытых» погребальных комплексов, которые датируются по самому позднему предмету. И, сверх всего, есть еще одна проблема: очень часто самый массовый материал, керамика, не датируется с бесспорной точностью; типология и хронология многих категорий находок является предметом постоянных споров (Хрущкова 2004: 175–178; Хрущкова 2013а: 385–387). О дати-

рующих возможностях археологических материалов А. И. Романчук справедливо заметила: «При использовании археологических свидетельств не могут не возникать сомнения в хронологическом определении той или иной группы археологического материала»; «И дело не только в методике раскопок, но в том, что находки, которые лежат в основе хронологических построений, не имеют узких границ бытования» (Романчук 2008: 306). Очевидно, что материалы, сами не поддающиеся точной датировке, не могут служить датирующими.

Таким образом, метод датирования архитектурных объектов исключительно по отдельным археологическим находкам, недостаточный и зачастую неубедительный сам по себе, в условиях Херсонеса в большинстве случаев яв-

ляется неприменимым. В ретроспективном аспекте в этом методе можно видеть эхо старого «предметоцентризма» конца XIX в., когда археологическими материалами признавались только вещественные находки, сам же архитектурный памятник как целостный организм не считался важным «предметом» и фактически оставался вне сферы внимания исследователя. Закономерно, что вместе с методами Археологической комиссии в наше время повторяются и старые датировки.

Уваровская базилика — выразительный пример современного «предметоцентризма» в изучении памятника архитектуры. Дискуссия вокруг даты базилики фокусирует все типичные особенности этого метода. В качестве решающего аргумента рассматривают один лишь предмет: монету Маврикия (582–602), которую Косцюшко-Валюжинич обнаружил в засыпи колодца под западной стеной нартекса. При этом «никакого другого материала, относящегося ко времени сооружения комплекса, не зафиксировано по причине несовершенства археологических методов» (Завадская 2000а: 79 (примеч. 2)). Свыше столетия назад по этой монете датировал Уваровскую базилику Косцюшко-Валюжинич (Косцюшко-Валюжинич 1902: 80, 95), затем Бертье-Делагард (Бертье-Делагард 1907: 75, 78, 80)<sup>10</sup>. Завадская немного уточнила время монеты на 70-е гг. VI в. (Завадская 1997: 305–306; Завадская 2000а: 80). Но это не меняет дела: она тоже считает этот аргумент единственным и вполне достаточным. Эта поздняя дата абсолютно не согласуется с особенностями архитектуры. Это видел Якобсон, поэтому, чтобы избежать противоречия, он предложил идею

двух строительных периодов: базилика была возведена в V в., а стена нартекса и найденная под ней монета относится ко второму периоду (Якобсон 1959: 152–160).

Монета Маврикия не может быть аргументом в этой дискуссии, по соображениям стратиграфии, на которую в свое время не обратил внимания Косцюшко-Валюжинич. Важнейшее обстоятельство: колодец был перекрыт стеной нартекса лишь частично, следовательно, он не является «закрытым комплексом», поэтому монета Маврикия не датирует ни эту стену, ни, тем более, весь комплекс. Е.Ю. Кленина справедливо заметила, что монета Маврикия могла попасть уже в засыпанный колодец, поэтому она не препятствует датировать начальную fazu Уваровской базилики V веком (Кленина 2004: 74–75)<sup>11</sup>. Но в другой, более поздней, статье об Уваровской базилике Кленина датирует строительство базилики временем между рубежом V и VI вв. и первой половиной VI в., не упоминая о монете Маврикия, а ссылаясь на неназванные архивные материалы<sup>12</sup>. Таким образом, постоянно увеличивающееся количество публикаций об Уваровской базилике не вносит ясности в проблему, но умножает число споров.

Итак, за период свыше ста лет о ранневизантийских церквях Херсонеса вышло в свет только две обобщающие работы: одна из них, Айналова, осталась

<sup>11</sup> В подтверждение этой датировки Кленина ссылается также на неизвестные архивные данные; приводятся и археологические материалы: фрагменты амфор, найденных под полом помещения, примыкающего с юга к экзонартексу. Амфоры датируются временем между первой пол. V в. и 650–657 гг. В более ранней работе Кленина отнесла базилику к концу IV — началу V в. (Klenina 2006: 118).

<sup>12</sup> Здесь тоже есть ссылка на датирующие архивные данные, однако они не называются: (Klenina 2013: 918–919, 922).

<sup>10</sup> В более ранней работе Бертье-Делагард отнес базилику к X в., на основании монет, найденных в апсиде, в том числе Романа I (920–944): (Бертье-Делагард 1893: 53–54).

незаконченной, а другая, Якобсона, представляет собою две главы, а не самостоятельную монографию. Оба исследования появились с интервалом свыше полувека. После книги Якобсона тоже прошло свыше полувека. Если этот ритм сохранится, можно ждать нового синтеза или в ближайшее время, или на временном горизонте следующего полувека. Заметим в заключение, что на протяжении постсоциалистического периода в России и странах Восточной и Центральной Европы появилось несколько стандартных монографий о раннехристианских памятниках различных регионов, включая ближайшее к Крыму Причерноморье (Chevalier 1995; Чанева-Дечевска 1999; Gáspár 2002; Хрушкова 2002; Khroushkova 2006; Казарян 2012–2013). И в этом вопросе Херсонес остается исключением.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Айналов 1905 — Айналов Д. В. Развалины храмов (Памятники христианского Херсонеса, 1). М.: Тов. типографии А. И. Мамонтова, 1905.
- Антонова 1999/2000 — Антонова И. А. К. К. Косцюшко-Валюжинич — основатель Херсонесского музея // Nomos. 28/29. 1999/2000. С. 29–40.
- Беляев 1989 — Беляев С. А. Базилики Херсонеса (итоги, проблемы и задачи их изучения) // Византийский Временник. 1989. Т. 50. С. 171–181.
- Беляев 2009 — Беляев С. А. Необходимость системно-информационного подхода при исследовании частных и локальных событий (на примере изучения Уваровской базилики в Херсонесе) // Очерки по истории христианского Херсонеса / Отв. ред. С. А. Беляев. СПб.: Алетейя, 2009. С. 90–108.
- Бертье-Делагард 1893 — Бертье-Делагард А. Л. Древности Южной России. Раскопки Херсонеса (Материалы по археологии России, 12). СПб.: Издание Имп. Археологической комиссии, 1893.
- Бертье-Делагард 1907 — Бертье-Делагард А.Л. О Херсонесе. Крестообразный храм. — Крещальня. — Крепостная ограда (Известия Археологической Комиссии. Вып. 21). СПб., 1907.
- Бобринский 1905 — Бобринский А. А. Херсонес Таврический. Исторический очерк. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1905.
- Брунов 1966 — Брунов Н. И. Архитектура Византии // Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. 3. М.: Стройиздат, 1966. С. 16–160.
- Гриневич 1927 — Гриневич К. Э. Сто лет херсонесских раскопок (1827–1927). Севастополь: Изд. Херсонесского музея, 1927.
- Ёлшин 2009 — Ёлшин Д. Д. Императорская Археологическая Комиссия и раскопки в Киеве 1908 — 1914 гг. // Императорская археологическая комиссия, 2009. С. 909–937.
- Завадская 1997 — Завадская И. А. Некоторые проблемы датировки комплекса Уваровской базилики Херсонеса // Бахчисарайский историко-археологический сборник. Вып. 1. Симферополь, 1997. С. 304–311.
- Завадская 2000а — Завадская И. А. Хронология памятников раннесредневековой христианской архитектуры Херсонеса (по археологическим данным) // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Вып. 7. Симферополь, 2000. С. 77–90.
- Завадська 2000б — Завадська И. А. Християнство в ранньовізантійському Херсонесі (за культовими пам'ятками). Автореф. дис. канд. истор. наук. Київ, 2000.
- Зубарь 2009 — Зубарь В. М. Летопись археологических исследований Херсонеса-Херсона и его округи (1914–2005). Т. I–II (Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии, Supplementum). Симферополь, 2009.
- Императорская археологическая комиссия 2009 — Императорская археологическая комиссия (1859–1917). К 150-летию со дня основания / Ред. Е. Н. Носов, А. Е. Мусин. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009.
- Иоаннисян 2013 — Иоаннисян О. М. Жизнь и творческое кредо ученого // Раппорт П. А. Архитектура Средневековой Руси. Избранные статьи. СПб.: Лики России, 2013. С. 3–34.

- Иодко 2004 — Иодко И.В. Е.К. Редин: жизнь и деятельность (по материалам петербургских архивов) // Мир русской византистики. Материалы архивов Санкт-Петербурга / Под ред. И.П. Медведева. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 311–345.*
- Казарян 2012–2013 — Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции. Т. 1–4. М.: Locus Standi, 2012–2013.*
- Кленина 2004 — Кленина Е.Ю. Уваровская базилика №23 // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического / Ред. А.Б. Бернацки, Е.Ю. Кленнина, С.Г. Рыжов. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004. С. 71–75.*
- Кондаков 1893 — Кондаков Н.П. Рецензия на кн.: А.Л. Бертье-Делагард. Древности Южной России. Раскопки Херсонеса. СПб., 1893 (Материалы по археологии России, 2) // Журнал Министерства народного просвещения. Отд. 2. №1. 1893. С. 390–396.*
- Косюшко-Валюжинич 1902 — Косюшко-Валюжинич К.К. Отчет о раскопках в Херсонесе в 1901 г. // Известия Археологической Комиссии. Вып. 4. 1902. С. 51–73.*
- Красовская, Романчук 2013 — Красовская Н.В., Романчук А.И. К истории создания Херсонесского музея // Византия в контексте мировой культуры (Труды Гос. Эрмитажа, LXIX). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 498–508.*
- Кызласова 1985 — Кызласова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М.: Издательство Московского университета, 1985.*
- Кызласова 2014 — Кызласова И.Л. Никодим Павлович Кондаков // Православная Энциклопедия. Т. 34. 2014. С. 599–601.*
- Ливанов 1875 — Ливанов Ф.В. Путеводитель по Крыму. С историческим описанием достопримечательностей Крыма. Для путешественников. М.: Издатель Ливанов Ф.В., 1875.*
- Медведева 2009 — Медведева М.Н. и др. Очерк истории деятельности Императорской археологической комиссии в 1859–1917 гг. // Императорская археологическая комиссия, 2009. С. 210–247.*
- Покрышкин 1905 — Покрышкин П.П. Краткие советы для производства точных обмеров в древних зданиях // Известия Императорской археологической комиссии. Вып. 16. 1905.*
- Pannoporm 1983a — Pannoporm П.А. Обмер архитектурных сооружений при археологических раскопках: Инструкция // Методика полевых археологических исследований / Отв. ред. Д.Б. Шелов. М.: Наука, 1983. С. 72–77.*
- Pannoporm 1983b — Pannoporm П.А. Русская архитектура X–XIII вв. (Свод археологических источников, Е1–47). Ленинград: Наука, Ленинград. отделение, 1983.*
- Pannoporm 1988 — Pannoporm П.А. О методике изучения древнерусского зодчества // Советская Археология. №3. 1988. С. 118–129.*
- Pannoporm 1993 — Pannoporm П.А. Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат, СПб отделение, 1993.*
- Pannoporm 1994 — Pannoporm П.А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб.: Наука, 1994.*
- Романчук 2000 — Романчук А.И. Очерки истории и археологии византийского Херсона. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбург. ун-та, 2000.*
- Романчук 2004 — Романчук А.И. Возвращение к старой теме или начальный период исследования Херсонеса // Античная древность и Средние века. Вып. 35. 2004. С. 241–254.*
- Романчук 2008 — Романчук А.И. Исследования Херсонеса-Херсона. Раскопки. Гипотезы. Проблемы. Т. 2. Византийский период. Тюмень: Изд-во Тюмен. ун-та, 2008.*
- Скифский роман 1997 — Скифский роман / Под ред. Г.М. Бонгард-Левина. М.: РОСС-ПЭН, 1997.*
- Смирнов 2011 — Смирнов А.С. «Признать в Императорской археологической комиссии правительственный центр» // Проблемы истории, филологии, культуры. №2 (32). 2011. С. 395–408.*
- Сорочан 2005 — Сорочан С.Б. Византийский Херсон (вторая половина VI — первая половина X в.). Очерки истории и культуры. Ч. 2. Харьков: Майдан, 2005.*
- Стоянов 2009 — Стоянов Р.В. Императорская археологическая комиссия и изучение Херсонеса Таврического // Им-*

- ператорская археологическая комиссия, 2009. С. 522–555.
- Уваров 1854** — Уваров А. Несколько слов об археологических разысканиях близ Симферополя и Севастополя // Пропилеи. Сборник статей по классической древности, изданный П. Леонтьевым. Кн. 4. М.: Университетская типография, 1854. С. 525–550.
- Уваров 1855** — Уваров А. С. Археологические исследования близ Симферополя и Севастополя // Извлечение из всеподданнейшего отчета о археологических разысканиях в 1853 году. СПб.: Типография Академии наук, 1855. С. 159–171.
- Уваров 1910** — Уваров А. С. Сборник мелких трудов / Ред. П. С. Уварова. М.: б. и., 1910.
- Уварова 1894** — Уварова П. С. Христианские памятники (Материалы по археологии Кавказа, 4). М.: тип. А.И. Мамонтова и К°, 1894.
- Ушаков 2013** — Ушаков С.В. Базилика «Крузе»: история изучения памятника // Храмодатель. № 1 (2), 2013. С. 54–60.
- Ушаков 2016** — Ушаков С.В. «Базилика Крузе» в Херсонесе: о времени сооружения храмового комплекса // Империя римеев во времени и пространстве: центр и периферия. Тезисы докладов 21 Всероссийской научной сессии византинистов. Белгород, 20–23 апреля 2016 / Под ред. М.В. Грацианского, П.В. Кузенкова. Москва–Белгород: Эпизентр, 2016. С. 198–200.
- Хрушкова 2013а** — Хрушкова Л.Г. Базилика в Партенитах (Южный Крым): мог ли быть в ней похоронен епископ Иоанн Готский? // Климентовский сборник. Материалы VI Международной конференции «Церковная археология»: Херсонес — город святого Климента / Отв. ред. Т.Ю. Яшаева. Севастополь: Телескоп, 2013. С. 384–408.
- Хрушкова 1998** — Хрушкова Л.Г. Два римских письма Н.П. Кондакова // Церковная археология. Вып. 4. Материалы 2-й Всероссийской церковно-археологической конференции. Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 г. СПб., 1998. С. 305–308.
- Хрушкова 2013б** — Хрушкова Л.Г. Йозеф Стриговский и Йозеф Вильперт в России: идеи, дискуссии, сотрудничество // Византия в контексте мировой культуры (Труды Гос. Эрмитажа, LXIX). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 544–585.
- Хрушкова 2007** — Хрушкова Л.Г. Крестовидные мартиирии в Херсонесе Таврическом и на христианском Востоке: начало традиции // Sacrum et Profanum III. Небесные патроны и их земные служители. Сб. науч. трудов / Ред.-сост. Н.А. Алексеенко, Ю.А. Бабинов, Х.Х. Хоффман. Севастополь: Максим, 2007. С. 211–225.
- Хрушкова 2015а** — Хрушкова Л.Г. Никодим Павлович Кондаков: новая монография // Византия в контексте мировой культуры (Труды Гос. Эрмитажа, 74). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. С. 466–487.
- Хрушкова 2008** — Хрушкова Л.Г. О живописи раннехристианских склепов в Крыму: столетие после Михаила Ивановича Ростовцева // Византия в контексте мировой культуры. К столетию со дня рождения А.В. Банк (Труды Гос. Эрмитажа, XLII). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 121–132.
- Хрушкова 2013в** — Хрушкова Л.Г. Прасковья Сергеевна Уварова — выдающийся исследователь христианских памятников Кавказа // Актуальные вопросы истории христианства на Северном Кавказе. Материалы Международных Свято-Игнатиевских чтений. Г. Ставрополь, 14 мая 2013 г. Ставрополь, 2013. С. 100–116.
- Хрушкова 2011** — Хрушкова Л.Г. Проконнесский мрамор в Херсонесе Таврическом: капители с тонким зубчатым акантом // Византийский Временник. Т. 70. 2011. С. 174–191.
- Хрушкова 2002** — Хрушкова Л.Г. Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья (IV–VII века). М.: Наука, 2002.
- Хрушкова 2009** — Хрушкова Л.Г. Рецензия на кн.: Сорочан С.Б. Византийский Херсон (Вторая половина VI — первая половина X в.). Очерки истории и культуры. Ч. 2. Харьков: «Майдан», 2005 // Археология. № 2. 2009. С. 103–108.
- Хрушкова 2015б** — Хрушкова Л.Г. Христианская, церковная и византийская археология: историография XV — начала XXI в. // Введение в историю Церкви. Ч. 2. Обзор историографии по общей ис-

- тории Церкви / Под ред. В. В. Симонова. СПб.: Алетейя, 2015. С. 447–486.
- Хрущкова 2004 — Хрущкова Л. Г. Христианские памятники Крыма (состояние изучения) // Византийский Временник. Т. 63 (88). 2004. С. 167–194.*
- Чанева-Дечевска 1999 — Чанева-Дечевска Н. Ранно-християнская архитектура в Болгарии IV–VI в. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 1999.*
- Шаманаев 2003 — Шаманаев А. В. Деятельность Одесского общества истории и древностей по изучению Херсонеса // Античная древность и средние века. Вып. 34. 2003. С. 415–425.*
- Шаманаев 2006 — Шаманаев А. В. О некоторых вопросах истории изучения Херсонеса // Античная древность и средние века. Вып. 37. 2006. С. 363–376.*
- Шаманаев 2009 — Шаманаев А. В. Раскопки Херсонеса и монастырь Св. Владимира: конфликт и компромисс интересов (1895–1896 годы) // Историческое наследие Крыма. Вып. 24. 2009. С. 5–15.*
- Шаманаев 2012 — Шаманаев А. В. Проект исследований и охраны Херсонесского городища Одесского Общества истории и древностей 1876 г. // Херсонесский сборник. Вып. 17. Севастополь–СПб., 2012. С. 215–221.*
- Якобсон 1989 — Якобсон А. Л. Архитектура // Культура Византии. Вторая половина VII–XII в. / Отв. ред. З. В. Удальцова и Г. Г. Литаврин. М.: Наука, 1989. С. 496–519.*
- Якобсон 1991 — Якобсон А. Л. Византийское зодчество эпохи Палеологов // Культура Византии. Вторая половина XIII — первая половина XV в. / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. М.: Наука, 1991. С. 484–508.*
- Якобсон 1983 — Якобсон А. Л. Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры. Л.: Наука, 1983.*
- Якобсон 1987 — Якобсон А. Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX–XV вв. Л.: Наука, 1987.*
- Якобсон 1988 — Якобсон А. Л. Закономерности и этапы развития архитектуры средневекового Херсонеса // Византийский временник. Т. 49. 1988. С. 162–172.*
- Якобсон 1959 — Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес // Материалы и исследований по археологии СССР. № 63. М.; Л.: Наука, 1959.*
- Яшаева 2004 — Яшаева Т. Ю. Крестообразный загородный храм // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического / Под ред. А. Б. Бернацки, Е. Ю. Клениной, С. Г. Рыжова. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004. С. 93–98.*
- Azkarate Garai-Olaun 2010 — Azkarate Garai-Olaun A. Archeologia dell'Architettura in Spagna // Archeologia dell'Architettura. XV. 2010. P. 17–28.*
- Boni 1901 — Boni G. Il metodo negli scavi archeologici // Nuova Antologia. 10 juillet 1901. P. 312–322.*
- Brogiolo 2010 — Brogiolo G. P. Introduzione // Archeologia dell'Architettura. XV. 2010. P. 1–16.*
- Chalkia 2010 — Chalkia E. Geschichte der Christlichen Archäologie in Griechenland — ein Überblick // Römische Quartalschrift. Bd. 105. 1–2. 2010. S. 129–142.*
- Chevalier 1995 — Chevalier P. Salona II — Ecclesiae Dalmatiae. T. 1–2. Rome; Split: École Française de Rome, 1995.*
- Dagron 1977 — Dagron G. Le christianisme dans la ville byzantine // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 31. 1977. P. 3–25.*
- Dennert 2012 — Dennert M. Richard Krauthemer // Personenlexikon... Bd. 2. 2012. S. 761–764.*
- Dörpfeld 1902 — Dörpfeld W. Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen Schichten von Ilion. Athènes, 1902.*
- Gáspár 2002 — Gáspár D. Christianity in Roman Pannonia. An evaluation of Early Christian finds and sites from Hungary (British Archaeological Reports. Intern. Ser. 1010). Oxford, 2002.*
- Grabar 1946 — Grabar A. Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. I. Paris: Collège de France Publ., 1946 (Repr.: 1972).*
- Gran-Aymerich 1998 — Gran-Aymerich È. Naissance de l'archéologie moderne. 1978–1945. Paris: SNRS Éditions Publ., 1998.*
- Gran-Aymerich 2001 — Gran-Aymerich È. Dictionnaire biographique d'archéologie. 1798–1945. Paris, SNRS Éditions Publ., 2001.*

- Grinenko* 2012 — *Grinenko L.O. K.N. K. Koscuško-Valjužinič* // Personenlexikon... Bd. 2. 2012. S. 756–757.
- Guyer* 1950 — *Guyer S. Grundlagen mittelalterlichen abendländischen Baukunst*. Zürich-Köln, 1950.
- Khrushkova* 2006 — *Khrushkova L. Les monuments chrétiens de la côte orientale de la mer Noire. Abkhazie. IVe — XIVe siècles* (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive. 9). Turnhout: Brepols, 2006
- Khrushkova* 2012a — *Khrushkova L. Chersonesus in the Crimea: Early Byzantine capitals with fine-toothed acanthus leaves* // The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in Antiquity. Aspects of archaeology and ancient history / Ed. G. R. Tsetskhadze. Oxford, 2012. P. 129–140. (BAR International Series, 2432).
- Khrushkova* 2012b — *Khrushkova L. G. A. L. Berthier-Delagarde* // Personenlexikon... Bd. 1. 2012. S. 168–169.
- Khrushkova* 2012c — *Khrushkova L. G. D.V. Ajnalov* // Personenlexikon... Bd. 1. 2012. S. 53–54.
- Khrushkova* 2012d — *Khrushkova L. G. Egor Kuz'mič Redin* // Personenlexikon... Bd. 2. 2012. S. 1061–1062.
- Khrushkova* 2012e — *Khrushkova L. G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert* (2. Folge) // Römische Quartalschrift. Bd. 107. 1–2. 2012. S. 74–119; (3. Folge) // Römische Quartalschrift. Bd. 107, 3–4. 2012. S. 202–247.
- Khrushkova* 2012f — *Khrushkova L.G. J.I. Smirnov* // Personenlexikon... Bd. 2. 2012 (f). S. 1172–1173.
- Khrushkova* 2012g — *Khrushkova L.G. N.P. Kondakov* // Personenlexikon... Bd. 2. 2012. S. 751–754.
- Khrushkova* 2013 — *Khrushkova L. G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert* (4. Folge) // Römische Quartalschrift. Bd. 108, 3–4. 2013. S. 283–284.
- Khrushkova* 2014 — *Khrushkova L. G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert* (5. Folge) // Römische Quartalschrift. Bd. 109, 1–2. 2014. S. 155–157.
- Khrushkova* 2015a — *Khrushkova L. Josef Strzygowski, Joseph Wilpert and the Russian school of Byzantine Studies* // Cahiers Archéologiques. T. 56. 2015. P. 173–189.
- Khrushkova* 2015b — *Khrushkova L. Notes on a new publication on the religious architecture of Caucasus in the 7th Century* // Antiquité Tardive. T. 23. 2015. P. 416–417.
- Khrushkova* 2015c — *Khrushkova L. G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert* (6. Folge) // Römische Quartalschrift. Bd. 110, 1–2. 2015. S. 126–130.
- Kleinbauer* 1995 — *Kleinbauer W.E. Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia* // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann / Eds. Chr. Moss, R. Kiefer. Princeton, 1995. P. 637–642.
- Klenina* 2006 — *Klenina E. The Bishopric and Early Christian Architecture in Chersonesus in Taurica* // Acta XV Congressus internationalis archaeologiae cristianae. Toleti (8–12.9.2008). P. I. Ed. O. Brandt et al. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2013. P. 915–928.
- Klenina* 2013 — *Klenina E. The saint martyrs of Chersonesos according to written and archaeological sources* // Херсонесский сборник. 2006. Вып. 15. P. 117–127.
- Kondakov, Tolstoi* 1891–1893 — *Kondakov N.P., Tolstoi I.I., Reinach S. Antiquités de la Russie méridionale*. 1–2. Paris, 1891–1893.
- Krautheimer* 1975 — *Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth: Middlesex, 1975.
- Leclercq* 1910 — *Leclercq H. Caucase* // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. T. II, 2. Paris, 1910. Col. 2639–2686.
- Leclercq* 1914 — *Leclercq H. Crimée* // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. T. III, 2. Paris, 1914. Col. 3038–3039.
- Mango* 1995 — *Mango C. Foreword* // Report P.A. Building the Churches of Kievan Russia. London: Variorum Reprints, 1995.
- Mau* 1882 — *Mau A. Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlin: G. Reimer, 1882.
- Mazois* 1813–1838 — *Mazois F. Les ruines de Pompéi*. 4 Vols. Paris: Firmin-Didot, 1813–1838.

- Millet* 1916 — *Millet G.* L'école grecque dans l'architecture byzantine (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses, 26). Paris: E. Leroux, 1916.
- Palombi* 2012 — *Palombi D.* Amedeo Rodolfo Guseppe Filippo Lanciani // Personenlexikon... Bd. 2. S. 782–784.
- Paribeni* 2012 — *Paribeni A.* Giacomo Boni // Personenlexikon... Bd. 1. 2012. S. 207–208.
- Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Personalkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert / Eds. S. Heid, M. Dennert. Bd. 1–2. Regensburg: Schnell und Steiner, 2012.
- Reinach* 1911 — *Reinach S.* Les méthodes en archéologie // Revue du mois. 11. 1911. P. 279–292.
- Reveyron* 2010 — *Reveyron N.* L'archéologie du bâti en France // Archeologia dell'Architettura. XV. 2010. P. 29–46.
- Romančuk* 2005 — *Romančuk A.I.* Studien zur Geschichte und Archäologie des byzantinischen Cherson (Colloquia Pontica, 11). Leiden–Boston: Brill, 2005.
- Strzygowski* 1903 — *Strzygowski J.* Kleinasiens. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J.W. Crowfoot und J.I. Smirnov. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1903.
- Tosco* 2010 — *Tosco C.* Interpretare le architetture: il dialogo tra l'archeologia e la storia // Archeologia dell'Architettura. XV. 2010. P. 211–212.
- Valenti, Causarano* 2010 — *Valenti M., Causarano M.-A.* Dall'Archeologia dell'architettura all'Archeologia di una città. Il caso di Siena // Archeologia dell'Architettura. XV. 2010. P. 131–150.
- Zäh* 2012 — *Zäh A.* Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunstmissenschaft // Römische Quartalschrift. Bd. 107, 3–4. 2012. S. 249–292.
- REFERENCES**
- Aynalov D.V.* Razvaliny khramov (Pamiatniki khristianskogo Khersonesa 1) (The ruins of the Temples (Monuments of Christian Chersonese, 1)). Moscow: Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1905 (in Russian).
- Antonova I.A.K.K. Kostsiushko-Valiuzhinich — osnovatel' Khersonesskogo muzeia (K.K. Kosciusko-Valyuzhinich — a founder of Chersonesos museum). *Nomos*, 1999/2000, no 28/29, pp. 29–40 (in Russian).
- Beliaev S.A. Baziliki Khersonesa (itogi, problemy i zadachi ikh izucheniiia) (Chersonesos Basilica (results, problems and statement of studing)). *Vizantiiskii Vremennik*, vol. 50, 1989, pp. 171–181 (in Russian).
- Beliaev S.A. Neobkhodimost' sistemno-informatsionnogo podkhoda pri issledovanii chastnykh i lokal'nykh sobytii (na primere izuchenja Uvarovskoi baziliki v Khersonese) (The need for an information approach in the investigation of private and local events (the case of the study of the Uvarov's basilica in Chersonesos)). *Ocherki po istorii khristianskogo Khersonesa*, ed. S.A. Beliaev. Saint-Petersburg: Aleteia Publ., 2009, pp. 90–108 (in Russian).
- Bertie-Delagard A.L. Drevnosti luzhnii Rossii. Raskopki Khersonesa (Antiquities of Southern Russia. The excavations of Chersonese). (Materialy po arkheologii Rossii, 12). Saint Petersburg: Izdanie Imp. Arkheologicheskoi komissii Publ., 1893 (in Russian).
- Bertie-Delagard A.L. O Khersonese. Krestobraznyi khram. — Kreshchal'nia. — Krepostnaia ograda (About Hersonissos. The cross-in-square church. — Baptistry. — The fortress wall). *Izvestiia Arkheologicheskoi Komissii*, 21. Saint Petersburg, 1907 (in Russian).
- Bobrinskii A.A. Khersones Tavricheskii. Istoricheskii ocherk (Tauric Chersonese. Historical Review). Saint Petersburg: tipografia I.N. Skorokhodova Publ., 1905. (in Russian)
- Brunov N.I. Arkhitektura Vizantii (The architecture of Byzantine Empire). *Vseobshchaia istoriia arkitektury* (The World History of Architecture), vol. 3, Moscow: Stroizdat Publ., 1966, pp. 16–160 (in Russian).
- Grinevich K.E. Sto let khersonesskikh raskopok (1827–1927) (100 years of excavations in Chersonese). Sevastopol: Izd. Khersoneskogo muzeia Publ., 1927 (in Russian).
- Elshin D.D. Imperatorskaia Arkheologicheskaiia Komissiia i raskopki v Kiev 1908–1914 (Imperial Archaeological Commission and the excavations in Kiev 1908–1914). *Imperator-*

- skaia arkheologicheskaiia komissiiia*, 2009, pp. 909–937 (in Russian).
- Zavadskaya I.A. Nekotorye problemy datirovki kompleksa Uvarovskoi baziliki Khersonesa (Some dating problems of the complex of Uvarov's basilica in Chersonese). *Bakhchisaraiskii istoriko-arkheologicheskii sbornik*. Ed. I.N. Khrapunov. Simferopol: Tavriia Publ., 1997, pp. 304–311 (in Russian).
- Zavadskaya I.A. Khronologiiia pamiatnikov rannefrednevekovoi khristianskoi arkitektury Khersonesa (po arkheologicheskim dannym) (Chronology of the medieval monuments of Christian architecture of Chersonesos (on archaeological evidence)). *Materialy po arkheologii, istorii i etnografii Tavrii*, ed. A.I. Aibabin. Simferopol: Krymskoe otdelenie Institut vostokovedeniia Publ., 2000, pp. 77–90 (in Russian).
- Zavadskaya I. A. *Khristianstvo v rann'ovizantiiskomu Khersonesi (za kul'tovimi pam'iatkami)* (*The Christianity in Early Byzantium monuments in Chersonese*). Abstract of the PhD thesis. Kiiv, 2000 (in Ukrainian).
- Zubar V.M. Letopis' arkheologicheskikh issledovanii Khersonesa-Khersona i ego okrugi (1914–2005) (Annals of archaeological studies in Chersonese–Cherson and its vicinity (1914–2005)). *Materialy po arkheologii, istorii i etnografii Tavrii, Supplementum*, 2 vols. Simferopol: Krymskoe otdelenie, Institut vostokovedeniia Publ., 2009 (in Russian).
- Imperatorskaiia arkheologicheskaiia komissiiia (1859–1917)* (*Emperor Archaeological Commission (1859–1917)*). Eds. E.N. Nosov, A.E. Musin. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2009.
- Ioannisyan O.M. Zhizn' i tvorcheskoe credo uchenogo (Scholar's Life and Creative Credo). *Arkhitektura Srednevekovoi Rusi. Izbrannye stat'i* (Architecture of Medieval Rus'). Ed. P.A. Rappoport. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ., 2013, pp. 3–34 (in Russian).
- Iodko I.V.E.K. Redin: zhizn' i deiatel'nost' (po materialam peterburgskikh arkhivov) (E.K. Redin: life and work (based on the archives of Saint Petersburg)). *Mir russkoi vizantinistiki. Materialy arkhivov Sankt-Peterburga* (*The world of Russian Byzantine studies. Materials of the Archives of Saint Petersburg*). Ed. I.P. Medvedev. Saint Peters-
- burg: Dmitrii Bulanin Publ., 2004, pp. 311–345 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. *Tserkovnaya arkitektura stran Zakavkaz'ia VII veka: Formirovaniye i razvitiye traditsii* (Church Architecture of the 7<sup>th</sup> Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition), vols. 1–4. Moscow: Locus Standi Publ., 2012–2013 (in Russian).
- Klenina E.Iu. Uvarovskaia basilika no. 23 (Uvarov's basilica no. 23). *Ranneviziantskie sakral'nye postroiki Khersonesa Tavricheskogo*. Eds. A.B. Bernatski, E.Iu. Klenina, S.G. Ryzhov. Poznañ: Wydawnictwo Poznañskie Publ., 2004, pp. 71–75 (in Russian).
- Kondakov N.P. Retsenzia: A.L. Bertier-Delagard. *Drevnosti iuzhnoi Rossii. Raskopki Khersonesa*. Saint-Petersburg, 1893 (Review: Bertier-Delagard. Antiquities of Southern Russia. Excavation of Chersoneses, Saint-Petersburg, 1893). *Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya*, 1893, section 2, no 1, pp. 390–396 (in Russian).
- Kostsyushko-Valiuzhinich K.K. Otchet o raskopkakh v Khersonese v 1901 (The report on excavations in Chersoneses in 1901). *Izvestiia Arkheologicheskoi Komissii*, no 4, 1902, p. 51–73 (in Russian).
- Krasovskaya N.V., Romanchuk A.I. K istorii sozdaniia Khersonesskogo muzeia (For the history of Chersoneses museum). *Vizantia v kontekste mirovoi kul'tury* (Byzantium in the context of the world culture). Ed. V.N. Zaleskaia. Saint-Petersburg: State Hermitage Publ., 2013, pp. 498–508 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. *Istoriia izucheniiia 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).
- Kyzlasova I.L. Nikodim Pavlovich Kondakov. *Pra-voslavnaia Entsiklopediia* (Orthodox Encyclopedia), vol. 34, 2014, pp. 599–601 (in Russian).
- Livanov F.V. *Putevoditel' po Krymu. S istoricheskim opisaniem dostoprimechatel'nostei Kryma. Dlia puteshestvennikov* (*The Crimea Guide. A historical description of the Crimea sights*). Moscow: Izdatel' Livanov F.V. Publ., 1875 (in Russian).
- Medvedeva M.N., etc. Ocherk istorii deiate-l'nosti Imperatorskoi arkheologicheskoi

- komissii v 1859–1917 (Review of the activities history of the Imperial Archaeological Commission in 1859–1917). *Imperatorskaia arkheologicheskaiia komissiiia*, 2009, pp. 210–247 (in Russian).
- Pokryshkin P.P. Kratkie sovety dlia proizvodstva tochnykh obmerov v drevnikh zdaniakh (Brief advises for accurate measurements of ancient buildings). *Izvestiia Imperatorskoi arkheologicheskoi komissii*, no 16, 1905 (in Russian).
- Rappoport P.A. Obmer arkhitekturnykh sooruzhenii pri arkheologicheskikh raskopkakh: Instruktsiia (The Measurement of architectural constructions during archaeological excavations: an instruction). *Metodika pol'evykh arkheologicheskikh issledovanii (Methods of field archaeological researches)*. Ed. D.B. Shelov. Moscow: Nauka Publ., 1983. pp. 72–77 (in Russian).
- Rappoport P.A. Russkaia arkitektura X–XIII v. (Russian architecture of the 10<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries). Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1983 (in Russian).
- Rappoport P.A. O metodike izucheniiia drevnerusskogo zodchestva (On the method of studying of Old Russian architecture). *Sovetskaia Arkheologiia*, no 3, 1988, pp. 118–129 (in Russian).
- Rappoport P.A. *Drevnerusskaia arkitektura (Old Russian Architecture)*. Saint Petersburg: Stroizdat, Sankt-Petersburg otdelenie Publ., 1993 (in Russian).
- Rappoport P.A. *Stroitel'noe proizvodstvo Drevnei Rusi X–XIII v. (Building of Ancient Russia 10<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries)*. Saint-Petersburg: Nauka, 1994 (in Russian).
- Romanchuk A.I. *Ocherki istorii i arkheologii vizantiiskogo Khersona (Essays on the history and archeology of the Byzantine Cherson)*. Ekaterinburg: Ekaterinburg University Publ., 2000 (in Russian).
- Romanchuk A.I. Vozvrashchenie k staroi teme ili nachal'nyi period issledovaniia Khersonesa (Returning to the old theme or the initial period of study of Chersoneses). *Antichnaia drevnost' i Srednie veka*, no. 35, 2004, pp. 241–254 (in Russian).
- Romanchuk A.I. *Issledovaniia Khersonesa-Khersona. Raskopki. Gipotezy. Problemy; vol. 2: Vizantiiskii period (Research Chersonesus-*
- Cherson. Excavations. Hypotheses. Problems; vol. 2: Byzantine period)*. Tyumen: Tyumen University Publ., 2008 (in Russian).
- Bongard-Levina G.M. (ed.) *Skifskii roman (Scythian novel)*. Moscow: ROSSPEN Publ., 1997 (in Russian).
- Smirnov A.S. "Priznat'v Imperatorskoi arkheologicheskoi komissii pravitel'stvennyi tsentr" (Confession the government center by the Imperial Archaeological Commission). *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 2 (32), 2011, pp. 395–408 (in Russian).
- Sorochan S.B. *Vizantiiskii Kherson (Vtoraia polovina VI — pervaia polovina XV.)*; vol. 2: *Ocherki istorii i kul'tury (Byzantine Cherson (second half of the 16<sup>th</sup> — first half of the 20<sup>th</sup> century); vol. 2: Studies in the History and Culture)*. Kharkiv: Maidan Publ., 2005 (in Russian).
- Stoyanov R.V. *Imperatorskaia Arkheologicheskaiia Komissiiia i izuchenie Khersonesa Tavricheskogo (Imperial Archaeological Commission and the study of Tauric Chersonese)*. *Imperatorskaia arkheologicheskaiia komissiiia*, 2009, pp. 522–555 (in Russian).
- Uvarov A. Neskol'ko slov ob arkheologicheskikh razyskaniakh bliz Simferopolia i Sevastopolia (A few words about archaeological investigations near Simferopol and Sevastopol). *Propilei. Sbornik statei po klassicheskoi drevnosti*, vol. 4. Ed. P. Leontiev. Moscow: Universitetskaia tipografia Publ., 1854, pp. 525–550 (in Russian).
- Uvaron A.S. *Sbornik melkikh trudov (Collection of small papers)*. Ed. P.S. Uvarova. Moscow, 1910
- Uvarov A.S. Arkheologicheskie issledovaniia bliz Simferopolia i Sevastopolia (Archaeological investigations near Simferopol and Sevastopol). *Izvlechenie iz vsepoddannenishego otcheta o arkheologicheskikh razyskaniakh v 1853 godu*. Saint Petersburg: Tipografia Akademii nauk Publ., 1855, pp. 159–171 (in Russian).
- Uvarova P.S. *Khristianskie pamiatniki (Christian monuments)*. (Materialy po arkheologii Kavkaza, 4). Moscow: izdatel'stvo MAK Publ., 1894 (in Russian).
- Ushakov S.V. Bazilika "Kruze": istoriia izucheniia pamiatnika (Basilica "Kruse": the history of the study of the monument). *Antichnaia drevnost'*, no. 35, 2004, pp. 255–268 (in Russian).

- ry of monument's study). *Khramozdatel'*, no. 1 (2), 2013, pp. 54–60 (in Russian).
- Ushakov S.V. "Bazilika Kruze' v Khersonese: o vremeni sooruzhenii khramovogo kompleksa ("Cruz Basilica" in Chersoneses: the time of complex building). *Imperiia romeev vo vremeni i prostranstve: tsentr i periferiya. Tezisy dokladov 21 Vserossiiskoi nauchnoi sessii vizantinistov*. Eds. M.V. Gratsianskii, P.V. Kuzenkov. Moscow–Belgorod: OOO Epitsentr Publ., 2016, pp. 198–200 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Dva rimskikh pis'ma N.P. Kondakova (Two Roman letters of N.P. Kondakov). *Tserkovnaia arkheologiiia*, no. 4, 1998, pp. 305–308 (in Russian).
- Khrushkova L.G. *Rannekhristianskie pamiatniki Vostochnogo Prichernomoria (IV–VII veka) (Early Christian monuments in the Eastern Black Sea Coast region (4th-7th centuries))*. Moscow: Nauka Publ., 2002 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Khristianskie pamiatniki Kryma (sostoianie izucheniiia) (Crimea Christian monuments (the state of the study)). *Vizantiiskii Vremennik*, vol. 63 (88), 2004, pp. 67–194 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Krestovidnye martirii v Chersonese Tavricheskem i na khristianskom Vostoke: nachalo traditsii (Cruciate Martyriums in Chersonese in the Crimea and in the Christian East: the beginning of the tradition). *Sacrum et Profanum*, vol. 3. Eds. N.A. Alekseenko and others. Sebastopol: Maksim Publ., 2007, pp. 211–225 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Retsenziia: Sorochan S.B. Vizantiiskii Kherson (Vtoraia polovina VI — pervaia polovina X v.). *Ocherki istorii i kul'tury. Ch. 2. Khar'kov: Maidan*, 2005. (Review: Sorochan S.B. Byzantine Cherson (second half of the 6<sup>th</sup> — first half of the 10<sup>th</sup> century). Studies of the history and the culture. Part 2. Kharkiv: Maidan, 2005). *Arkeologiiia*, no. 2, 2009, pp. 103–108 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Prokonnesskii mramor v Chersonese Tavricheskem: kapiteli s tonkim zubchatym akanfom (Prokoness marble in Chersonese: capitals with fine acanthus). *Vizantiiskii Vremennik*, vol. 70, 2011, pp. 174–191 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Bazilika v Partenitakh (luzhnyi Krym): mog li byt' v nei pokhoronen episkop Ioann Gotskii? (Basilica in Parthenit (South Crimea): could be buried Bishop John of Gothia here?) *Klimentovskii Sbornik. Materialy VI Mezhdunarodnoi konferentsii*. Ed. T.Yu. Iashaeva. Sebastopol: Teleskop Publ., 2013, pp. 384–400 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Josef Strzygowski i Joseph Wilpert v Rossii: idei, diskussii, sotrudnichestvo (Josef Strzygowski and Joseph Wilpert in Russia: ideas, discussion, cooperation). *Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury*. Ed. V.N. Zalesskaia. Saint Petersburg: State Hermitage Publ., 2013, pp. 544–585 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Praskov'ia Sergeevna Uvarova — vydaiushchisia issledovatel' khristianskikh pamiatnikov Kavkaza (Praskov'ia Sergeevna Uvarova — an outstanding researcher of the Christian monuments in Caucasus). *Aktual'nye voprosy istorii khristianstva na Severnom Kavkaze*. Ed. A. Smirnov. Stavropol: Servisshkola Publ., 2013, pp. 100–116 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Nikodim Pavlovich Kondakov: novaia monografia (Nikodim Pavlovich Kondakov: the new monograph). *Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury*. Ed. V.N. Zalesskaia. Saint-Petersburg: State Hermitage Publ., 2015, pp. 466–487 (in Russian).
- Khrushkova L.G. O zhivotopisi rannekristianskikh sklepor v Krymu: sto let posle Mikhaila Ivanovicha Rostovtseva (About painting in Crimea Early Christian crypts: a hundred years after Mikhail Ivanovich Rostovtsev). *Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury*. Ed. V.N. Zalesskaia. Saint-Petersburg: State Hermitage Publ., 2015, pp. 121–132 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Khristianskaia, tserkovnaiia i vizantiiskaia arkheologiiia: istoriografia XV — nachala XXI v. (Christian, Orthodox and Byzantine Archaeology: Historiography of the 11<sup>th</sup> — beginning of the 21<sup>st</sup> century). *Vvedenie v istoriiu Tserkvi. Ch. 2. Obzor istoriografii po obshchei istorii Tserkvi*. Ed. V.V. Simonov. Saint Petersburg: Aleteia Publ., 2015, pp. 447–486 (in Russian).
- Chaneva-Dechevska N. *Ranno-khristianskata arkhitektura v Bulgaria IV–VI v. (Early Christian architecture in Bulgaria of the 4<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> century)*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo

- Sv. Kliment Ohridski Publ., 1999 (in Bulgarian).
- Shamanaev A.V. Deiatel'nost' Odesskogo obshchestva istorii i drevnostei po izucheniiu Khersonesa (Activities of the Odessa Society of History and Antiquities in case of the Study of Chersonese). *Antichnaia drevnost' i srednie veka*, vol. 34, 2003, pp. 415–425 (in Russian).
- Shamanaev A.V. O nekotorykh voprosakh istorii izucheniiia Khersonesa (On some questions of Chersoneses study history). *Antichnaia drevnost' i srednie veka*, 2006, vol. 37, pp. 363–376 (in Russian).
- Shamanaev A.V. Raskopki Khersonesa i monastyr' Sv. Vladimira: konflikt i kompromiss interesov (1895–1896) (The excavations of Chersonese and the St. Vladimir Monastery. The conflict of interests and the finding of compromise (1895–1896)). *Istoricheskoe nasledie Kryma*, vol. 24, 2009, pp. 5–15 (in Russian).
- Shamanaev A.V. Proekt issledovanii i okhrany Khersonesskogo gorodishcha Odesskogo Obshchestva istorii i drevnostei 1876 (The Project of research and protection of Chersoneses of the Odessa Society of History and Antiquities, 1876). *Khersonesskii sbornik*, vol. 17, 2012, pp. 215–221 (in Russian).
- Jakobson A.L. Arkhitektura (Architecture). *Kul'tura Vizantii. Vtoraia polovina VII — XII v.* Eds. Z.V. Udal'tsova, G.G. Litavrin. Moscow: Nauka Publ., 1989, pp. 496–519 (in Russian).
- Jakobson A.L. Vizantiiskoe zodchestvo epokhi Paleologov (Byzantine architecture of the Palaeologus epoch). *Kul'tura Vizantii. Vtoraia polovina XIII — pervaia polovina XV v.* Ed. G.G. Litavrin. Moscow: Nauka Publ., 1991, pp. 484–508 (in Russian).
- Jakobson A.L. *Zakonomernosti v razvitiu ranne-srednevekovoi arkhitektury* (Regularities of the development of early medieval architecture). Leningrad: Nauka Publ., 1983 (in Russian).
- Jakobson A.L. *Zakonomernosti v razvitiu sredne-vekovoi arkhitektury IX—XV v.* (Regularities of the medieval architecture development of the 9th — 15th centuries). Leningrad: Nauka Publ., 1987 (in Russian).
- Jakobson A.L. *Zakonomernosti i etapy razvitiia arkhitektury srednevekovogo Khercenesa* (Regularities and stages of the development of medieval Chersonese architecture). *Vizantiiskii vremennik*, 1988, vol. 49, pp. 162–172 (in Russian).
- Jakobson A.L. *Rannesrednevekovyi Khersones* (Early-medieval Chersonese). Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR, no. 63. Moscow–Leningrad: Nauka Publ., 1959 (in Russian).
- Jashaeva T.Iu. Krestoobraznyi zagorodnyi khram (The crucial extramural church). *Ranneviziantskie sakral'nye postroiki Khersonesa Tavricheskogo* (Early medieval sacral constructions of Chersonesos in Crimea). Eds. A.B. Bernatski, Yu. Klenina, S.G. Ryzhov. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Publ., 2004, pp. 93–98 (in Russian).
- Azkarate Garai-Olaun A. Archeologia dell'Architettura in Spagna. *Archeologia dell'Architettura*, no. 15, 2010, pp. 17–28.
- Boni G. Il metodo negli scavi archeologici. *Nuova Antologia*, 10 juillet 1901, pp. 312–322.
- Brogiolo G.P. Introduzione. *Archeologia dell'Architettura*, no. 15, 2010, pp. 1–16.
- Chalkia E. Geschichte der Christlichen Archäologie in Griechenland — ein Überblick. *Römische Quartalschrift*, vol. 105, no. 1–2, 2010, pp. 129–142.
- Chevalier P. *Salona II — Ecclesiae Dalmatiae*, 2 vols. Rome; Split: École Française de Rome Publ., 1995.
- Dagron G. Le christianisme dans la ville byzantine. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31, 1977, pp. 3–25.
- Dennert M. Richard Krautheimer. *Personenlexikon*..., vol. 2, 2012, pp. 761–764.
- Dörpfeld W. *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen Schichten von Ilion*. Athènes: Beck and Barth Publ., 1902.
- Gáspár D. *Christianity in Roman Pannonia. An evaluation of Early Christian finds and sites from Hungary*. Oxford: Oxford University Press Publ., 2002.
- Grabar A. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. I. Paris: Collège de France Publ., 1946.
- Gran-Aymerich È. *Dictionnaire biographique d'archéologie, 1798–1945*. Paris, SNRS Éditions Publ., 2001.

- Gran-Aymerich È. *Naissance de l'archéologie moderne, 1978–1945*. Paris: SNRS Publ., 1998.
- Grinenko L.O. K.N.K. Kosciuško-Valjužinič. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 756–757.
- Guyer S. *Grundlagen mittelalterlichen abendländischen Baukunst*. Zürich–Köln: Benziger Publ., 1950.
- Khrushkova L. *Les monuments chrétiens de la côte orientale de la mer Noire. Abkhazie. Ixe–XVe siècles*. Turnhout: Brepols Publ., 2006
- Khrushkova L. Chersonesus in the Crimea: Early Byzantine capitals with fine-toothed acanthus leaves. *The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in Antiquity. Aspects of archaeology and ancient history*. Ed. G. R. Tsetskhadze. Oxford: Oxford University Press Publ., 2012, pp. 129–140.
- Khrushkova L. Josef Strzygowski, Joseph Wilpert and the Russian school of Byzantine Studies. *Cahiers Archéologiques*, vol. 56, 2015, pp. 173–189.
- Khrushkova L. Notes on a new publication on the religious architecture of Caucasus in the 7th Century. *Antiquité Tardive*, no. 23, 2015, pp. 417–416.
- Khrushkova L.G.A.L. Berthier-Delagarde. *Personenlexikon...*, vol. 1, 2012, pp. 168–169.
- Khrushkova L.G.D. V. Ajnalov. *Personenlexikon...*, vol. 1, 2012, pp. 53–54.
- Khrushkova L.G. Egor Kuz'mič Redin. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 1061–1062.
- Khrushkova L.G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. *Römische Quartalschrift*, vol. 107, no. 1–2, 2012, pp. 74–119; *Ibidem* (3. Folge). *Römische Quartalschrift*, vol. 107, no. 3–4, 2012, pp. 202–247.
- Khrushkova L.G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (4. Folge). *Römische Quartalschrift*, vol. 108, no. 3–4, 2013, pp. 283–284.
- Khrushkova L.G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (5. Folge). *Römische Quartalschrift*, vol. 109, no. 1–2, 2014, pp. 155–157.
- Khrushkova L.G. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (6. Folge) // *Römische Quartalschrift*, vol. 110, no. 1–2, 2015, pp. 126–130.
- Khrushkova L.G.J.I. Smirnov. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 1172–1173.
- Khrushkova L.G.N.P. Kondakov. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 751–754.
- Kleinbauer W.E. Nikodim Pavlovich Kondakov: The First Byzantine Art Historian in Russia. *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Eds. Chr. Moss, R. Kiefer. Princeton: Princeton University Press Publ., 1995, pp. 637–642.
- Klenina E. The Bishopric and Early Christian Architecture in Chersonesus in Taurica. *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae cristiana. Toleti (8–12.9.2008)*. Eds. O. Brandt et al., p. I, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2013, pp. 915–928.
- Klenina E. The saint martyrs of Chersonesos according to written and archaeological sources. *Khersonesskii sbornik*, vol. 15, 2006, pp. 117–127.
- Kondakov N.P., Tolstoi I.I., Reinach S. *Antiquités de la Russie méridionale*, 2 vols. Paris : E. Leroux Publ., 1891–1893.
- Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. Publ., 1975.
- Leclercq H. Caucase. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. II, 2. Paris: Letouzey et Ané Publ., 1910, pp. 2639–2686.
- Leclercq H. Crimée. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. III, 2. Paris: Letouzey et Ané Publ., 1914, pp. 3038–3039.
- Mango C. Foreword. *Building the Churches of Kievan Russia*. Ed. P.A. Rappoport. London: Variorum Reprints Publ., 1995.
- Mau A. *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlin: G. Reimer Publ., 1882.
- Mazois F. *Les ruines de Pompéi*, 4 vols. Paris: Firmin-Didot Publ., 1813–1838.
- Millet G. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses, 26). Paris: E. Leroux Publ., 1916.
- Palombi D. Amedeo Rodolfo Guseppe Filippo Lanciani. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 782–784.
- Paribeni A. Giacomo Boni. *Personenlexikon...*, vol. 2, 2012, pp. 207–208.
- Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Personlichkeiten vom 16. bis*

21. Jahrhundert. Eds. S. Heid, M. Dennert. 2 vols. Regensburg: Schnell und Steiner Publ., 2012.
- Reinach S. Les méthodes en archéologie. *Revue du mois*, 1911, pp. 279–292.
- Reveyron N. L'archéologie du bâti en France. *Archeologia dell'Architettura*, 2010, no. XV, pp. 29–46.
- Romančuk A.I. *Studien zur Geschichte und Archäologie des byzantinischen Cherson* (Colloquia Pontica, 11). Leiden-Boston: Brill Publ., 2005.
- Strzygowski J. *Kleinasiens. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov*. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung Publ., 1903.
- Tosco C. Interpretare le architetture: il dialogo tra l'archeologia e la storia. *Archeologia dell'Architettura*, no. XV, 2010, pp. 211–212.
- Valenti M., Causarano M.-A. Dall'Archeologia dell'architettura all'Archeologia di una città. Il caso di Siena. *Archeologia dell'Architettura*, no. XV, 2010, pp. 131–150.
- Zäh A. Josef Strzygowski als Initiator der christlich-kunsthistorischen Orientforschung und Visionär der Kunswissenschaft. *Römische Quartalschrift*, no. 107, no. 3–4, 2012, pp. 249–292.

**B. V. Карпов**

## АНТУАН-КРИЗОСТОМ КАТРМЕР-ДЕ-КЕНСИ: ТИП

Продолжая ренессансно-классическую традицию использования естественной истории в объяснении архитектуры, неоклассическая эпоха, перенося действие законов природы и естественной эволюции на общественное развитие, связывает развитие архитектуры с историческим развитием общества. Разработанная эпохой Просвещения система законов, выступающая посредником между физической природой и человеческой цивилизацией, определяющая и контролирующая культурно-историческое развитие в целом, становится основой для осознания идеи типа в архитектуре. Исторически, философски, художественно и методически осмысливая опыт предшествующих эпох, А.-К. Катрмер-де-Кенси предлагает в *Encyclopédie méthodique* (1788–1825) и в *Dictionnaire historique d'architecture* (1832) первое в истории архитектуры определение понятия типа. Очевидно, опираясь на теории М.-А. Ложье в архитектуре и И.И. Винкельмана в искусстве, он рассматривает тип как универсальную, синтетическую категорию, с учетом характерной для эпохи трактовки антропологических, исторических и естественно-научных аспектов и во взаимосвязи с такими понятиями, как имитация, конвенция, модель, характер. Тип трактуется одновременно инструментом создания архитектурного и художественного произведений, и дескриптивно-аналитическим средством историко-теоретического объяснения и изучения искусства и архитектуры.

**Ключевые слова:** Альберти, архитектура, Винкельман, Витрувий, имитация, Катрмер-де-Кенси, конвенция, Ложье, модель, Пантеон, примитивная хижина, скульптура, тип, характер

**V. V. Carporv**

## ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY: TYPE

Following the Renaissance and Classical traditions, in which natural history has been employed to explain architecture, the Neoclassical epoch has linked the evolution of architecture to the historical development of society, by extending the impact of the laws of nature and the idea of natural evolution on the social progress. The system of laws brought on by the Enlightenment to stipulate the relationship between physical nature and human civilization that defines and controls the course of history and culture on the whole, stands as a basis for the perception of the idea of type in architecture. Grasping through historical, philosophical, artistic and methodic interpretations of the experience of preceding centuries, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy suggests, in *Encyclopédie méthodique* (1788–1825), and *Dictionnaire historique d'architecture* (1832), the first definition of type in the history of architecture. Evidently relying on the theories of M.-A. Laugier in architecture and J.J. Winckelmann in the history of art, he considers type as a synthetic, all-inclusive category in accordance with historic, anthropologic and scientific criteria characteristic of the time, and in connection with such notions as imitation, convention, model and character. Type is interpreted both as an instrument for artistic or architectural invention and as a descriptive and analytical tool in historical and theoretical studies and explanations of art and architecture.

**Key words:** Alberti, architecture, character, convention, Laugier, model, Pantheon, primitive hut, Quatremère de Quincy, sculpture, type, Vitruvius, Winckelmann

Трудно сказать определенно, когда и в каком контексте появляется в архитектуре слово и понятие *тип*. Ни Витрувий, ни Альберти не используют это слово в своих трактатах. Хотя идея *типа* определенно присутствует, само слово замещается в текстах терминами *род* или *вид*.

С одной стороны, Витрувий, пытаясь структурировать весь объем доступных ему архитектурных знаний, предлагает явное типологическое расчленение архитектуры, фиксацию определенных *типов* зданий, их элементов (например, ордера) и соответствующие каждому выделенному объекту типологические

описания. С другой стороны, давая наивное с современной точки зрения объяснение естественно-исторического происхождения архитектуры, он пытается выявить изначальный *тип* как первооснову и исходный принцип всей архитектуры. В его трактовке это пещера, шалаш или хижина.

В основе витрувианской теории лежат две характерные для античной науки и мировоззрения натуралистические концепции — учение о четырех стихиях и представление об универсальном, объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных отношений. И если вторая концепция направлена на логическое объяснение, с помощью математического инструментария и телесных аналогий, объективных законов красоты, как отражения законов природы, первая дает ключ к объяснению формулируемых правил и принципов архитектуры как рациональной интерпретации естественных законов природы, в дальнейшем во многом определившей зауженную типологическую проблематику в архитектуре.

Опираясь на Витрувия в части заимствования количества книг, триады, теории ордера и системы пропорций, Альберти значительно расширяет понимание архитектуры, рассматривая ее как исторический и проектно-строительный процесс. С одной стороны, этому способствовало ренессансное осознание истории, связанное с археологическим и гуманистическим интересом к античности, а также изучением и использованием законов перспективы. С другой стороны, это рационалистические попытки выстраивания посредством телесных аналогий как возможного способа разрешения проблемы архитектонических и пропорциональных отношений части и целого, иерархических типологических уровней от конструктивной

или декоративной детали к отдельному зданию как традиционной типологической категории и к типологическому феномену города, который по аналогии с домом трактуется Альберти «большим домом» (Альберти 1935: 29)<sup>1</sup>.

Образ *идеального города* Альберти, в отличие от более поздних регулярных геометрических схем Филарете и Франческо ди Джорджо, связан не только с поисками окончательной и совершенной формы города, сколько с рассмотрением генезиса, принципов формирования структуры и морфологии города в их отношении к топографии и климатическим условиям местности и в связи с социальным, экономическим и политическим строением общества, условно обозначенным В. П. Зубовым как «социальная типология» Альберти (Зубов 1977: 51–130).

Что особенно важно с точки зрения типологической предпосылки, *идеальный город* Альберти — это прежде всего исторический тип расселения, то есть идея города и его архитектуры в их отношении к истории. Археологический интерес Альберти к руинам античного Рима, совпадающий с гуманистическим и идеологическим намерением папы Николая V поднять христианский Рим из античных руин, является примечательным. Как поэтически замечает Дж. К. Арган, руины, как символ прежнего величия и славы империи и знак ее печального заката, падения и низведения материальных остатков до естественного состояния природы, позволяют трактовать эту «очеловеченную природу» историей. Природа как объект античного мышления, исходный материал и модель, сама себя воссоздающая и имитирующая и тем самым утверждающая первое

<sup>1</sup> Источник в переводе на английский язык см.: Alberti 1988.

правило античного искусства — правило художественной имитации, становится историей (Argan 1982: 58). Разработанная в античной философии, поэтике и эстетике идея имитации приобретает характер исторической и художественной интерпретации, в которой античный образец выступает не имитационной моделью, а характерной формой и видом — *genre, species*, которые выражают его изначальное значение, принцип и врожденную идею, то есть *типом* в его истинном смысле и понимании.

Наилучшим образом теоретические предпосылки типа прослеживаются в предлагаемой Альберти трактовке проектно-строительного процесса, сопоставляемой Дж. Риквертом с проблемой перевода умозрительной идеи проекта в постройку с помощью графического чертежа или модели (Rykwert 2005). В соответствии с аристотелевской оппозицией между формой и материей, идеей и вещью (или объектом), для Альберти «вся архитектура заключается в очертаниях и постройке (*lineamenta et structura*).

Посвящая всю первую книгу трактата *очертаниям*, Альберти пишет: «Сила и смысл очертаний сводятся к указанию прямого и совершенного пути, как сочетать и соединять линии и углы, которые окаймляют и замыкают лицо здания. Задача и назначение очертаний заключается также в том, чтобы указать для зданий и их частей надлежащее место, определенное число, подобающую меру и приятный распорядок, причем вся форма и внешний вид здания должны быть заложены в этих очертаниях. Очертание само по себе отнюдь не связано с материей, наоборот: одни и те же очертания мы замечаем во многих зданиях, имеющих одну и ту же видимую форму, а именно там, где части, а также положение и порядок отдельных частей совпа-

дают одни с другими по всем углам и по всем линиям» (Альберти 1935: 11–12).

Здесь Альберти максимально приближается к пониманию *типа* как общего формального признака и *типологии* как серии или ряда объектов, объединенных по принципу формальной аналогии. И далее он утверждает: «формы зданий могут быть мысленно целиком начерчены без всякой материи, что мы и делаем, когда намечаем и вычерчиваем углы и линии, определяя их направления и связь. Если это так, то очертание есть некий определенный и постоянный план, задуманный в уме, образуемый линиями и углами и выполняемый духом и умом совершенным» (Там же: 12).

Окончательно признавая идеальную сущность и абстрактное значение *очертаний*, Альберти почти формулирует определение *типа* как *идеи*. Как указывает Э. Панофский, Альберти не требует единства формы и материи (по мнению Панофского, различие между этими категориями было для него неосознанным), но демонстрирует это единство с помощью *очертаний*, подчеркивая, что архитектурное произведение создается через подчинение материала форме (Panofsky 1968: 209). В свою очередь, В.П. Зубов рассматривает *очертания*, одинаково присущие всем вещам, не только эстетической, сколько онтологической категорией, поскольку они вбирают в себя весь спектр жизненных представлений и опыта, так или иначе связанных с архитектурой. Подобно идеальным схемам и числам Платона и пифагорейцев или логическим отвлечениям от чувственного Аристотеля, альбертиевские *очертания* в понимании Зубова являются абстрактными и обобщенными схемами: не до вещей, не за вещами, а в вещах (Зубов 1977). В комментарии к архитектурному трактату Альберти Зубов иллюстрирует свою гипотезу схематическими

иконографическими реконструкциями альбертиевских описаний видов или типов зданий со ссылками на французский и немецкий переводы трактата, выполненные соответственно Ж. Мартеном (1553) и М. Тейером (1912) (Альберти 1937: 263–681).

Неоклассическая архитектурная теория, развивающаяся от догматического спора между Ф. Блонделем и К. Перро до его рационалистического продолжения в теориях Ж.-Л. де Кордемуа и М.-А. Ложье и «функционального» отрицания в доктрине К. Лодоли; от обсуждения фундаментальной категории *красоты* и отношения архитектуры к истории до новых попыток выделения, через операции идеализации и формализации, рациональной основы архитектуры в виде условно «действированной» системы общих, универсальных правил и принципов, часто имитирующих законы природы, перенося их действие на развитие архитектуры и общества, первоначально лишь интуитивно предполагает, а затем осознает и, наконец, формулирует идею и понятие *типа*.

Несмотря на очевидный типологический характер разрабатываемых категорий — *примитивная хижина* (*cabane*) Ложье как изначальный принцип и основа всей архитектуры или визуальное образное представление (*rappresentazione*) функции (*funzione*), никоим образом не связанной с назначением или использованием здания, у Лодоли, слово *тип* не сразу появляется в научном языке. Для материалистов неоклассической эпохи оно имело религиозно-мистический оттенок анахронизма, что противоречило их строго научному подходу. Получая определения метафоры, обрата, представления или тени в словарях XVIII столетия, *тип* продолжает использоваться для описания символических

и эмблематических образов христианства. Вместе с тем, в этом значении он несет в себе традиционный философский смысл неоплатоновской *идеи*, унаследованный от Ренессанса. «Идеи Бога являются типами всех сътворенных вещей», — утверждает, со ссылкой на неоплатоников, словарь французской Академии.

Отражая, таким образом, неопределенность природы всего сущего, двусмысленность ее божественного или естественного происхождения, изначальный архитектурный *тип* трактуется либо как сътворенный Богом и данный человеку храм Соломона, либо как созданное самим человеком в процессе его интеллектуального и производительного развития примитивное жилище.

В частности, для франкмасонской трактовки *типа*, выделяющей его символические значения, характерны поиски истоков архитектуры в воссоздании модели храма, тематически и метрически определенной в Ветхом Завете и графически и образно подтвержденной в комментарии к «Книге Пророка Иезекииля» Х. Б. Вильяльпанди и Дж. Прадо, как аналогии для построения общества. При этом *тип* иерусалимского храма рассматривался архетипом всей архитектуры, а образы его строителей, Соломона, царя Израилева, и Хирама, царя Тирского, — прародителями и прямыми предшественниками вдохновленных Богом отправителей эзотерического ритуала, точно так же, как в античности строитель критского лабиринта и храма Аполлона Дедал считался воплощением архетипа строительного ремесла (Rykwert 1980: 135).

С другой стороны, *примитивная хижина* Ложье, переводя витрувианскую теорию происхождения архитектуры в действующий закон объяснения и со-

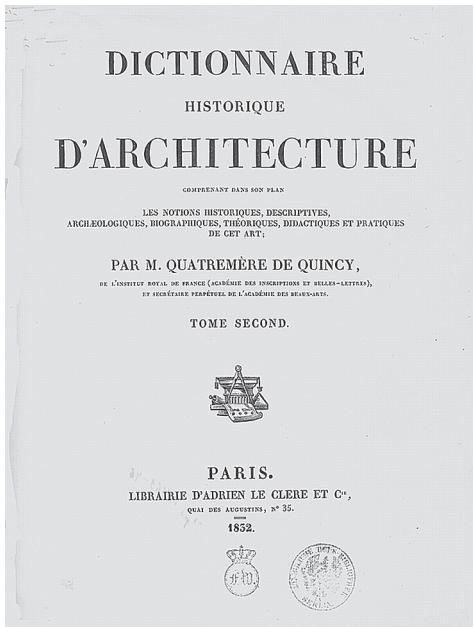
здания архитектуры, рассматривается изначальным «естественнонаучным» архитектурным принципом и типом.

В любой из двух трактовок, так же как и их компромиссном соединении, *тип* рассматривается прежде всего действующим принципом и средством объяснения и создания архитектуры и ни в коем случае не классификационной категорией. Принимая, соответственно, историческо-ностальгический или мистическо-романтический характер, он несет в себе идею и возможность будущих воплощений того же самого *типа*, отражая, с одной стороны, влияние богословской традиции герменевтической типологической интерпретации Ветхого Завета в Новом Завете, а с другой стороны, действие законов естественной эволюции, в свою очередь ссылающихся на непрерываемость и последовательность развития божественного откровения или истории.

Но свое наиболее распространенное и легко читаемое значение *тип* в архитектуре заимствует из печатного письма и печатных форм (литер) букв алфавита, отсылающих к понятию *character* как латинского деривата греческого глагола со значением 'гравировать, запечатлевать, отпечатывать или делать оттиск'. Другая латинская коннотация этого понятия — термин *характер* или *характерная форма*, разработанный в классической риторической традиции внутри операции художественной характеристикации, связанной с выделением *типов*ического, уже использовался Альберти в построении своеобразной «социальной» или сословной типологии архитектуры, основанной на соответствии *характера* здания *достоинству* (*dignitas*) его индивидуального или коллективного владельца. Соотношение *достоинства* и *характера*, выражющееся для Альберти в подобающих каждому типу

*достоинства* характеристиках расположения, формы и украшения как отражения общественных, нравственных и эстетических норм, предполагая выделение общественного статуса и институционального значения соответствующего здания или сооружения, одновременно подчеркивало их назначение или использование (Зубов 1977). Именно в этом значении, ссылающемся не только на изначальный принцип (хижина или храм), но прежде всего на внешнюю форму здания и ее значение в номинативной традиции языка, связанное с общепринятым, конвенциональным представлением о назначении и использовании этой формы или здания, рассматривали *тип* в архитектуре французские теоретики второй половины XVIII столетия. Наиболее примечательной из этих прототипологических теорий, наследуемых и развиваемых архитектурной теoriей последующих столетий, является жанровая типология Ж.-Ф. Блонделя (*Blondel* 1771–1777).

Тем не менее первое более или менее исчерпывающее определение *типа* в архитектуре и искусстве предлагает в конце XVIII — начале XIX столетия в *Encyclopédie méthodique: Architecture* (1788–1825) и в *Dictionnaire historique d'architecture* (1832) археолог, философ, историк искусства и политический деятель А.-К. Катрмер-де-Кенси (*Quatremère de Quincy* 1832, I: 93–102; *Quatremère de Quincy* 1825). Кроме плодотворной литературной, политической и организационно-педагогической деятельности, Катрмер-де-Кенси оставил заметный след в архитектуре, организовав и обеспечив конверсию в 1791–1792 гг. церкви Св. Женевьевы в Пантеон, завершенный в этот период учеником Ж.-Ж. Суффло Ж.-Б. Ронделе. Его персональный вклад в перестройку церкви, как полагают исследователи, связан с закладкой



Ил. 1. А.-К. Катрмер-де-Кенси. Исторический словарь архитектуры. (*Dictionnaire historique d'architecture*). Фронтиспис. 1832

оконных проемов с целью придания постройке характера мавзолея (ил. 1, 2).

Понятие *тип*, так же как и категории *имитация*, *конвенция*, *модель* и *характер*, проходит лейтмотивом через весь словарь Катрмера-де-Кенси, так или иначе пересекаясь с последними и оставляя отголосок в других статьях словаря. Философски осмысливая и методически определяя значение понятия, Катрмер-де-Кенси предлагает синтезирующую концепцию *типа* в архитектуре. Прежде всего, разделяя *тип* и его синонимическое значение как *модели*, он формулирует методологическое различие между двумя категориями: «слово тип представляет не столько образ предмета, который в совершенстве копируется или имитируется, сколько идею элемента, которая сама по себе служит правилом для модели. <...> Модель,



Ил. 2. П.-Ж. Давид (Давид д'Анже). Катрмер-де-Кенси (1755–1849). Медальон. 1835

дель, как она понимается в практическом художественном исполнении, есть предмет, который следует повторять так, как он существует; тип, наоборот, есть понятие, в соответствии с которым каждый может понимать произведения, которые непохожи друг на друга. Все ясно и дано в модели, все более или менее неопределенно в типе. Одновременно мы видим, что имитация типов не является чем-то, что чувство и разум не могли бы осознать и чему нельзя было бы противопоставить предубеждение и невежество» (Quatremère de Quincy 1832: 629).

Вслед за этим, продолжая теоретическую традицию поисков изначальных принципов в архитектуре, Катрмер-де-Кенси определяет само понятие *типа*: «в любой стране искусство регулярного строительства рождается из заранее существующих истоков. Все должно иметь предшественника. Ничто ни в каком жанре не появляется из ничего, и это должно относиться ко всем изобретениям человека. Мы также видим, что все вещи, несмотря на их последующие из-

менения, всегда сохраняют либо внешний, либо ощущимый чувством и разумом изначальный принцип. Это как бы разновидность ядра [основы], вокруг которого соединяются в целое и которым впоследствии координируются разработки и вариации форм, к которым мог бы быть восприимчив объект. Таким образом мы постигаем тысячи вещей в каждом жанре и одну из принципиальных проблем науки и философии, так как для того, чтобы понять их смысл, следует отыскать их истоки и первопричину. Вот то, что следует называть типом в архитектуре, как в любой другой области изобретений и человеческих институтов» (*Quatremère de Quincy* 1832: 629).

Используя примитивную хижину Ложье и, как совершенное ее выражение, классический греческий храм в качестве иллюстрации к своей теории *типа*, Катрмер-де-Кенси тем не менее вынужден считаться с требованиями исторического и культурного релятивизма. Заимствуя развитую Ложье витрувианскую идею имитации деревянной конструкции в камне (делая исключение для архитектуры Египта и Индии), он не сводит первопричину и изначальный принцип всей архитектуры к одному историческому прецеденту, а настаивает на универсальности значения понятия *тип*, получающего соответствующие воплощения в различных культурах: «существует не один путь, ведущий к изначальному принципу и типу создания архитектуры в различных странах. Самый важный коренится в природе каждого региона, в исторических понятиях и в самих созданных искусством памятниках. Таким образом, когда кто-то возвращается к истокам общества, к началу цивилизации, он видит, что строительное искусство рождается из причин и способов, которые достаточно единообраз-

ны повсюду» (Там же: 629). Тем не менее «... виды сочетаний, для которых подходит использование дерева, принятые однажды в каждой стране, становятся, в соответствии с нуждами строительства, типом, который увековечивается обычаем, совершенствуется вкусом и утверждается его использованием с незапамятных времен, должны неизбежно перейти в их понимание в камне» (Там же: 630).

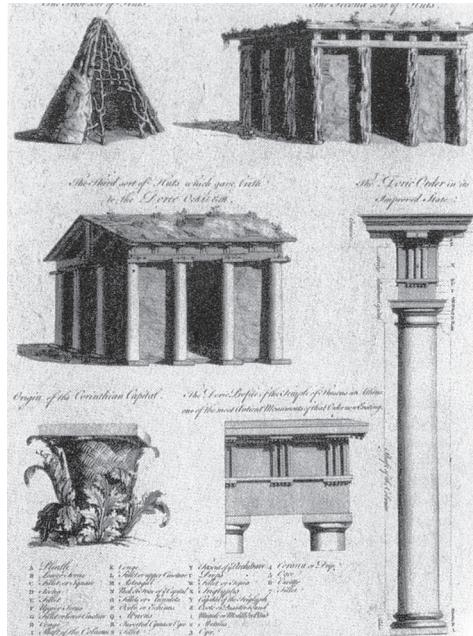
Очевидно ссылаясь на современные для его времени положения философии истории Дж. Вико, антропологические и историко-этнологические идеи Ж.-Ж. Руссо, Катрмер-де-Кенси, как кажется, следует античному пониманию природы в ее взаимосвязи с человеком, существованием и развитием этнических сообществ и соответствующей им архитектуры, изложенному в трактате Витрувия: «если различные страны, в зависимости от наклона неба, настолько разнородны, что и народ в каждой из них рождается с несходными природными качествами как души, так и телосложения, то мы не можем сомневаться, что и устройство домов должно быть согласовано с особенностями племен и народов, раз у нас есть на это надежные и достоверные указания самой природы» (Витрувий 1936: 118).

При описании национальных и региональных архитектур в первом томе *"Encyclopédie méthodique: Architecture"* (1788), Катрмер-де-Кенси предлагает, на основе стилевой типологии, своеобразную типологию изначальных форм-типов, каждая или каждый из которых соответствует различным географическим и климатическим условиям, а также характеру основной деятельности соответствующей нации. Например, *пещера*, как убежище охотника, является изначальным типом египетской архитектуры; *тент*, жилище кочующего



Ил. 3. Фронтиспис к трактату  
М.-А. Ложье «Очерки об архитектуре»  
(*Essai sur l'architecture*). Гравюра Ш. Эйзена  
с аллегорическим изображением  
вигтувианской примитивной хижины. 1755

скотовода, — тип китайской архитектуры; и, наконец, хижина, как дом землемельца, — тип греческой архитектуры. Для Катрмера-де-Кенси каждый из этих типов не только объясняет генезис и эволюцию соответствующего стиля, но и помогает устанавливать превосходство одного стиля над другими. Так как в типе заложена возможность его будущих разработок, *пещера*, как изначальный тип тяжеловесного, массивного, затененного египетского храма, не имела перспективы для дальнейшей эволюции, так же как и легкий, мобильный,



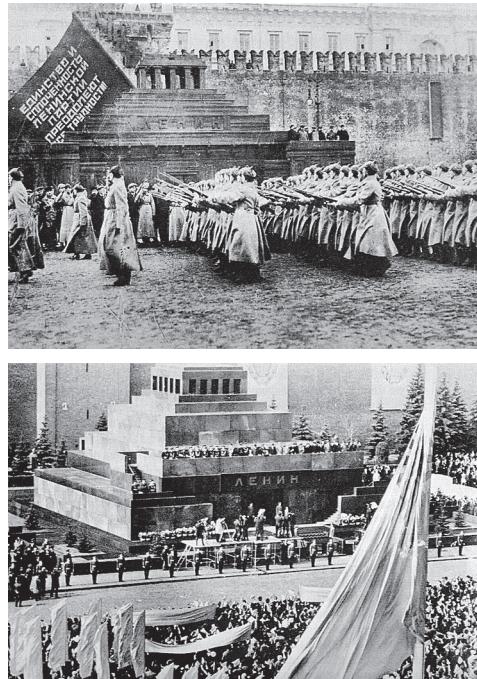
Ил. 4. Примитивная хижина и происхождение архитектуры по У. Чемберсу («Трактат о гражданской архитектуре», 1759)

несущий характер временной постройки *тент* — тип китайской архитектуры. Напротив, деревянная конструкция хижины, трансформированная в каменную, иллюстрирует возможность эволюции и прогресса. Одновременно легкая, светлая и прочная, эта конструкция, как изначальный тип, наделяется смыслом и значением этическо-эстетического идеала и непреложной аксиомы развития архитектуры от ее примитивного состояния до классического совершенства греческого ордера и храма (ил. 3, 4, 5) (*Quatremère de Quincy* 1825, I: 109–127).

Э. Видлер в своей работе «Искусство истории: Монументальная эстетика от Винкельмана до Катрмера-де-Кенси» (Vidler 1982) обнаруживает истоки этой трактовки причинности и совершенствования архитектуры в теории античной скульптуры, разработанной

И.И. Винкельманом, который объяснял совершенство и эстетическую ценность греческих статуй с помощью географических, климатических, этических критериев и с учетом повышенной физической активности и здорового образа жизни древних греков (Vidler 1982). Антропоморфизм, свойственный архитектуре со времен Витрувия, естественным образом проникает в историю искусства и архитектуры. Рассмотрение классического ордера как человеческого, женского или мужского, тела, а также трактовка здания и даже города как организма и тела в совокупности его членов и частей, заложены в отнесении изучаемого объекта к самому исследователю. Как замечает Г. Вельфлин, формальный анализ в первую очередь основывается на восприятии человеческого тела: «Мы всегда проецируем телесное состояние, мы интерпретируем внешний мир в соответствии с выразительной системой, знакомой нам по нашему телу». Напряжение и расслабление, движение и покой, верх и низ и т.д. — все эти дуальные оппозиции соответствуют телесным состояниям. Архитектура как искусство «телесных масс», согласно Вельфлину, естественно включается в этот процесс «бессознательного оживления» (Winckelmann 1764: 64; Wölfflin 1966: 77–78).

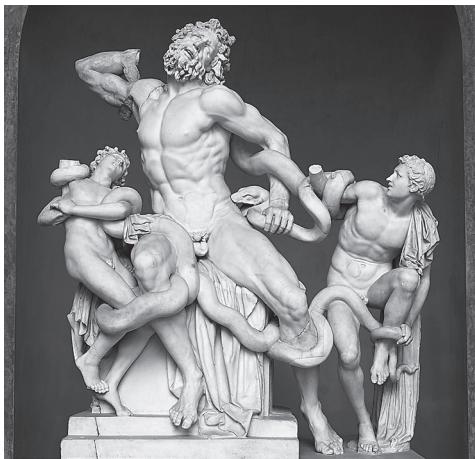
Катрмер-де-Кенси, начинавший свою карьеру с изучения права, а затем скульптуры, таким же естественным образом интерпретирует архитектуру по аналогии со скульптурой: «под самыми прекрасными небесами, среди политических и общественных институтов, покровительствующих гению, скульптура, шествуя медленным, но уверенным шагом, следовала путем, до тех пор неизведанным. Поднимаясь постепенно от обозначения самых бесформенных знаков до основных измерений <...> она, наконец, приходит к осмыслинию



Ил. 5. Перевод деревянной конструкции в каменную. Из книги Дж. Рикверта «О доме Адама в раю: Идея примитивной хижины в архитектурной истории». 1972

и изучению тела человека и его пропорций. Эта осмысленная имитация человеческого тела открыла для архитектуры если не новую модель, то по крайней мере новую аналогию для модели» (Quatremère de Quincy 1825: 118).

То, что было сделано Винкельманом в истории искусства по отношению к скульптуре, в том числе посредством введения типического критерия, переносится Катрмером-де-Кенси на архитектуру, что указывает на определяющее значение истории искусства для развития неоклассической архитектурной теории и, в частности, типологических представлений внутри этой теории. «Отсюда, — заключают с пафосом Катрмер-де-Кенси и Видлер, — здание становится видом (*species*) организованного



Ил. 6. Агесандр, Полидор, Афинодор. Лаокоон и его сыновья. 200 г. до н. э. (бронзовый оригинал) — 25 г. до н. э. (мраморная копия)

существа», подвергаясь воздействию законов «одушевленной конструкции» и разрешая ее напряженность в спокойном совершенстве, «как Лаокоон разрешал внутреннее напряжение большой и беспокойной страсти». И если колонна выражала каким-то образом это напряжение внутренних сил, одинаково присущее человеческому телу и конструктивному элементу, здание могло рассматриваться скульптурной формой, окончательно решенной и завершенной, но тем не менее визуально воплощающей все напряжение процесса ее создания, внутреннюю работу художника, возвышенность нравственных и общественных институтов (ил. 6, 7) (Vidler 1982: 65).

Основанный на конструктивной и практической необходимости, использовании и традиции и трактуемый как принцип, объясняющий природу и логику архитектурной формы, *тип* в понимании Катрмера-де-Кенси, который с самого начала своей энциклопедической статьи настаивает на метафорическом, в отли-

чие от технического, использовании понятия, возвращается к философскому значению платоновского абсолюта — *идеи*, или априорной формы. Пытаясь соединить неоплатоновскую философию с неоклассицизмом в архитектуре и осознавая внутреннюю двусмысленность понятия *тип* как идеи и идеального образца, этико-эстетического императива и технической нормы, как понятия и объекта, Катрмер-де-Кенси подвергает критике как инноваторов, отрицающих идею *типа* и противопоставляющих формальной классической традиции авангардные *контратипы* или *антти типы* (архитекторов говорящей архитектуры, Булле, Леду), так и догматическую академическую традицию, основанную на формально-типологическом выборе модели и ее буквальной имитации.

«Те, для кого архитектура не может отображать все творения физической и материальной природы, не представляют себе иного способа имитации, отличного от того, который связан с ощущаемыми предметами, настаивая при этом на том, что в этом искусстве все должно быть подчинено капризу и случаю. Не представляя себе иной имитации, кроме той, которая может представлять модель взору, они упускают все уровни духовной имитации: по аналогии, посредством умозрительной связи, через использование принципов, через принятие художественной манеры, комбинаций, причин, систем и т. д. Исходя из этого, они отрицают в архитектуре все, что основывается на метафорической имитации; они отрицают ее, так как эта имитация не является материально необходимой. Они смешивают идею типа (исходную причину вещи), которая не может ни предлагать, ни представлять мотив или значение точного сходства, с идеей модели (завершенной вещи), которая связана с формаль-



Ил. 7. Ж.-Ж. Суффло, Ж.-Б. Ронделе, П.-Ж. Давид д'Анже (барельеф фронтона, 1837). Пантеон. Париж. 1758–1790

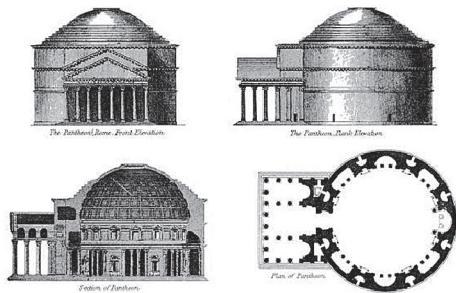
ным сходством. Так как тип не допускает точности, демонстрируемой измерениями, они отрицают его как химерическую спекуляцию. Таким образом, предавая архитектуру, лишенную эталонов неопределенности фантазий, которые могут воздействовать на формы и линии, они доводят ее до игры, где каждый становится мастером, устанавливающим ее условия. Отсюда следует самая полная анархия как в единстве, так и в деталях любой композиции.

Существуют другие оппоненты, чья близорукость и узкий кругозор могут понимать в имитации лишь то, что абсолютно. Они признают, если вы этого желаете, идею типа, но понимают ее только в виде формы и с обязательным условием императивной модели.

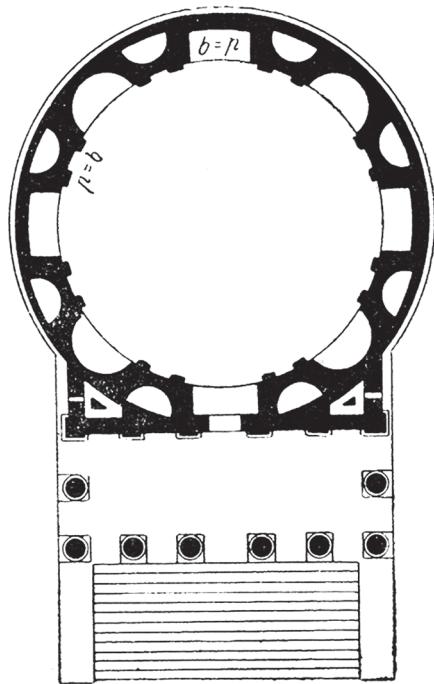
Таким образом, те и другие смешивают идею типа, воображаемую модель

с более материальной идеей абсолютной модели, которая лишает тип всей его ценности, посредством двух противопоставленных подходов, искажают естественные свойства архитектуры; одни — лишая ее любой имитационной системы и освобождая от любых правил и ограничений, другие — связывая искусство по рукам и ногам и ограничивая его оковами имитационного раболепия, которое разрушает понимание и смысл имитации» (*Quatremère de Quincy* 1832: 630).

Эта критика, отражающая разделение категории красоты на абсолютную, или позитивную, и относительную, приобретенную или произвольную, предложенное в свое время К. Перро и развитое К. Реном, справедливая в определенной мере по отношению к академической традиции, представляется несколько преувеличенной и искажающей реальную



Ил. 8. Пантеон в Риме. 27 г. до н. э. Перестроен в 126 г. н. э.



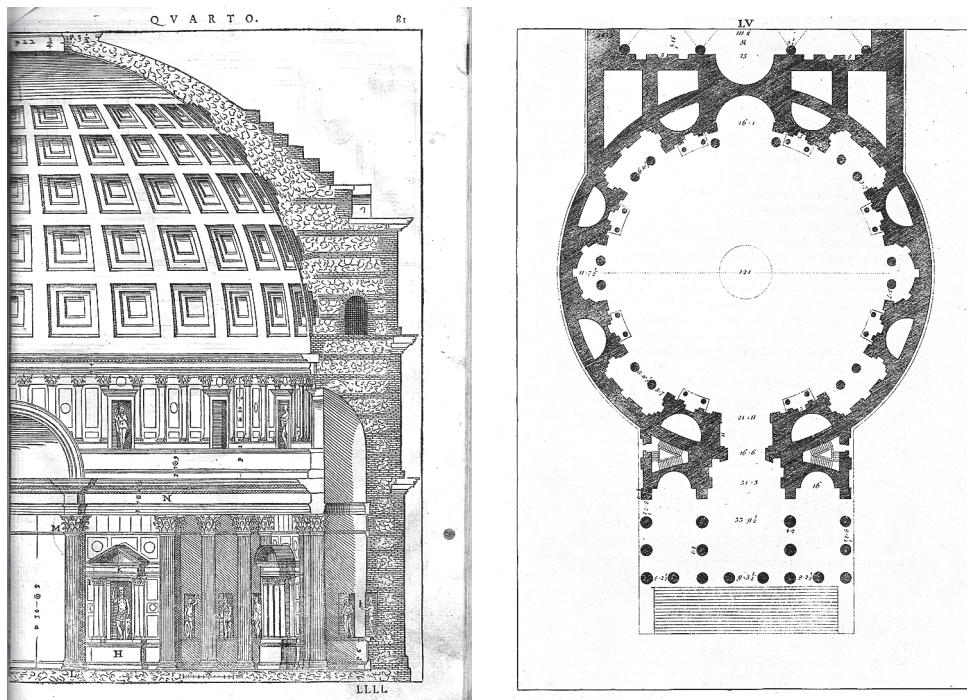
Ил. 9. План круглого храма по описанию Альберти. (В. П. Зубов по немецкому переводу М. Тейера 1912 г.)

ценность архитектуры «революционного авангарда», которой, вероятно, нельзя отказать в метафоричности образов, в том числе и с точки зрения автономного характера архитектуры.

Сам Катрмер-де-Кенси, определяя тип со ссылкой на скульптуру, обраща-

ется к аналогии за пределами архитектуры. Катрмеровская трактовка архитектуры по аналогии с винкельмановской теорией скульптуры не только сближает его концепцию типа с риторически-монументальной традицией «говорящей архитектуры», против которой он аргументированно выступает, но и возвращает обе теории, использующие типический компонент художественного ремесла, к органическим аналогиям и «социальной типологии» в архитектурной теории Альберти, которая, в свою очередь, содержит очевидную отсылку к альбертиевской теории скульптуры.

Фактически Альберти обсуждает проблему типа в связи с природой сходства в своем трактате «О статуе». Рассматривая врожденные, устойчивые и родовые (т. е. типические) признаки своеобразными началами искусства и науки, он подчеркивает возможность возрастной, то есть исторической, трансформации и модификации каждого отдельного рода или типа: «Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установив и усвоив себе которые, всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел. <...> Поскольку скульпторы ищут сходства, со сходства и надлежит начать. Я мог бы повести здесь рассуждение о природе сходства, о том, почему так бывает, что каждая особь очень похожа на всех других особей того же рода, — мы ведь видим это в природе и видим, что она это всегда соблюдает в любом живом существе. С другой стороны, нельзя, как говорят, найти голос, вполне похожий на другой голос, нос — на другой нос, и точно так же среди множества людей нельзя найти человека, неотличимого от других. Добавь к этому, что лица тех, кого мы видели мальчиками, а затем зывали подростками и кого мы виде-

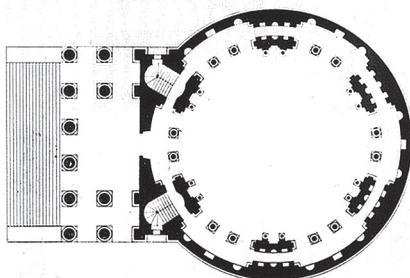
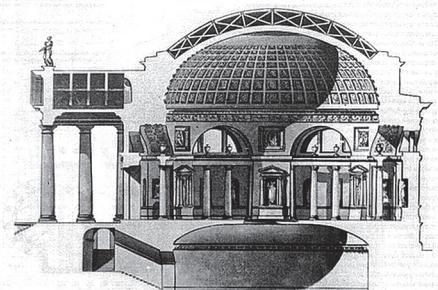
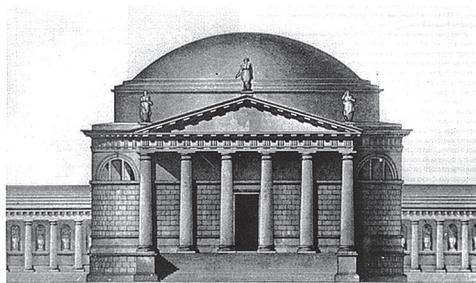


Ил. 10. А. Палладио. «Четыре книги об архитектуре». Пантеон. Разрез, план. 1570

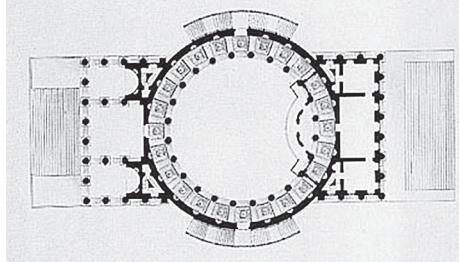
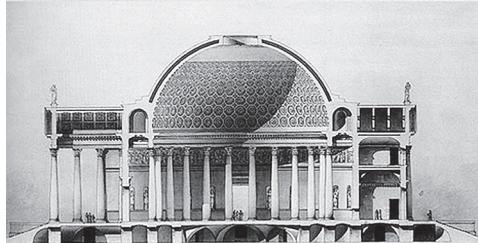
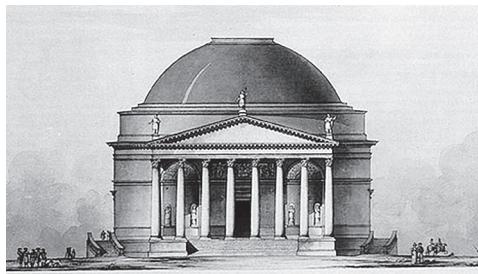
ли юношами, распознаются и тогда, когда они стали стариками, как бы велики ни были те изменения, которые с возрастом, изо дня в день, испытали очертания их лиц. Таким образом, мы можем установить, что в самих формах тела имеется нечто, что меняется с течением времени, и нечто другое, глубоко в них заложенное и им врожденное, что всегда остается устойчивым и неизменным, сохраняя родовое сходство» (Альберти 1937, II: 13).

Альберти предлагает скульпторам выбирать в качестве образца для подражания известную и прославленную историческую фигуру. Экстраполируя эту рекомендацию на архитектуру, можно проиллюстрировать суть художественного процесса на примере Пантеона как *типа* (ил. 8–14).

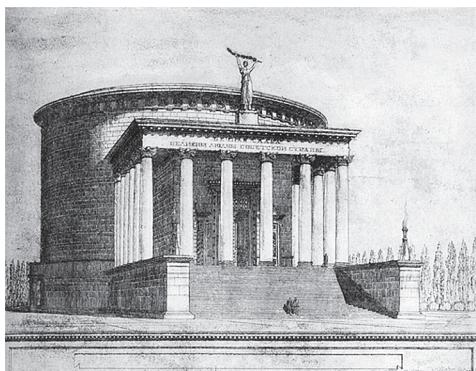
Вбирая в себя различные влияния — от просвещенных идей Перро и его оппонента Блонделя, рационалистической теории Ложье и критического подхода Лодоли, исторической философии Вико, антропологических и этнологических принципов исторического развития, изложенных Руссо, искусствоведческой школы Винкельмана до негативно оцениваемого опыта протагонистов «говорящей архитектуры» и pragmatического, основанного на технических, экономических, институциональных и стилистических параметрах метода Дюрана, — предлагаемое Катрмером-де-Кенси определение *типа* развивается в синтетическую концепцию, которая становится продолжением многовековой традиции архитектурной трактатистики и ремесла.



Ил. 11. Дж. Кваренги. Собор Александра Невского в Саратове. Проект. Фасад, разрез, план. После 1812

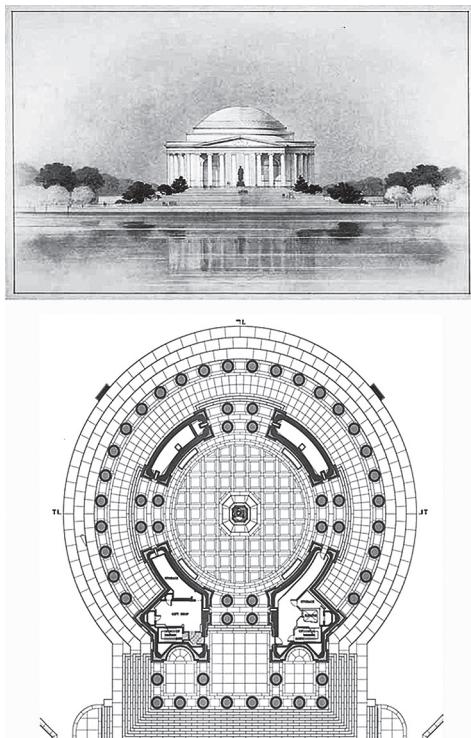


Ил. 12. Дж. Кваренги. Храм Христа Спасителя. Проект. Фасад, разрез, план. 1815



Ил. 13. А. В. Власов. Пантеон в Москве. Проект. Перспектива. 1953

Очевидная связь этой концепции с теоретическими положениями Витрувия и Альберти, составляющими основу любой попытки серьезного теоретизирования в архитектуре, кроме почти постоянной, почти подсознательной ориентации на метафизическую категорию *красоты*, позволяет выделить по крайней мере три основных составляющих *типа* в архитектуре: определяющие относительную автономию архитектуры ее историческую составляющую, традицию и опыт архитектурно-строительного ремесла, сложно взаимосвязанные с техническими и производительными возможностями общества, с проектными



Ил. 14. Дж. Р. Поуп, О.Р. Эггерс, Р. Эванс (скульптор). Мемориал Джефферсона. Фасад, план. 1938–1943 (бронзовая статуя добавлена в 1947 г.)

и художественными практиками, в том числе в изобразительном искусстве, и, наконец, жизнь города, отражающуюся в его структуре и морфологии, в развитии и совершенствовании общественных и государственных институтов. Подобная внешне презентабельная и внутренне напряженная и возвышенная историческая основательность и монументальность архитектуры, трактуемая Катрмером-де-Кенси с традиционным использованием телесных аналогий, обеспечивает ее необходимую связь с человеком, по крайней мере посредством скульптуры. Роль, которую Катрмер-де-Кенси отводит *типу* или типическому компоненту в этом процессе, как кажется, подтверждается как Винкельманом, так и Альберти.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Альберти 1935 — Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. Т. 1 / Пер. В. П. Зубова. М.: Издат-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935.
- Альберти 1937 — Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. Т. 2 / Пер. В. П. Зубова. М.: Издат-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1937.
- Витрувий 1936 — Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. М.: Издат-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1936.
- Зубов 1977 — Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 51–130.
- Alberti 1988 — Alberti L.B. On the Art of Building in Ten Books. Translated by J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- Argan 1982 — Argan G.C. La città nel pensiero di Leon Battista Alberti // Rassegna di Architettura e Urbanistica. No. 54. Settembre-Dicembre 1982. P. 52–59.
- Blondel 1771–1777 — Blondel J.-F. Cours d'architecture, ou traité De la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments. Contenant Les Leçons données en 1750, et les années suivantes, par J. F. Blondel, Architecte; dans son École des Arts. Publie de l'aveu de l'Auteur, par M. R\*\*\*. Paris: Chez Desaint, 1771–1777.
- Panofsky 1968 — Panofsky E. Idea. A Concept in Art Theory / Trans. by J. S. Peake. New York: Harper & Row, 1968.
- Quatremère de Quincy 1825 — Quatremère de Quincy A. C. Encyclopédie méthodique: Architecture. 3 vols. Paris, (1788) 1825.
- Quatremère de Quincy 1832 — Quatremère de Quincy A.C. Dictionnaire historique d'architecture. 2 vols. Paris, 1832.
- Rykwert 1980 — Rykwert J. The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century. Cambridge (Mass) London: MIT Press, 1980.
- Rykwert 2005 — Rykwert J. Drawing and Architecture (Translation and/or Representation). Mellon Lectures. Montréal: Centre canadien d'architecture, 2005.
- Vidler 1982 — Vidler A. The “Art” of History: Monumental Aesthetics from Winckelmann

- to Quatremère de Quincy // *Oppositions*. No. 25. 1982. P. 52–67.
- Winckelmann 1764 — Winckelmann I.I. Geschichte der Kunst Alterthums, 1764.
- Wölfflin 1966 — Wölfflin H. Renaissance and Baroque / Translated by Cathrin Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

#### REFERENCES

- Alberti L. B. Desiat' knig o zodchestve (*Ten Books on Architecture*). Transl. V. P. Zubov. 2 vols. Vol. 1. Moscow: Izdatel'stvo Vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1935 (in Russian).
- Alberti L. B. Desiat' knig o zodchestve (*Ten Books on Architecture*). Transl. V. P. Zubov. 2 vols. Vol. 2. Moscow: Izdatel'stvo Vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1937 (in Russian).
- Alberti L. B. *On the Art of Building in Ten Books*. Translated by J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor. Cambridge, MA: MIT Press Publ., 1988.
- введите пожалуйста.
- Vitruvius. Desiat' knig ob arkhitekture (*Ten Books on Architecture*). Moscow: Izdatel'stvo vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1936 (in Russian).
- Zubov V. P. Arkhitekturnaia teoriia Al'berti (The Architectural theory of Alberti). Leon Battista Alberti. Transl. F. A. Petrovskii. Most cow: Nauka Publ., 1977, pp. 51–130 (in Russian).
- Argan G. C. La città nel pensiero di Leon Battista Alberti. *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, no. 54, 1982, pp. 52–59.
- Blondel J.-F. *Cours d'architecture, ou traité De la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments. Contenant Les Leçons données en 1750, et les années suivantes, par J. F. Blondel, Architecte; dans son École des Arts*. Publie de l'aveu de l'Auteur, par M.R\*\*\*. Paris: Chez Desaint, 1771–1777.
- Panofsky E. *Idea. A Concept in Art Theory*. New York: Harper & Row Publ., 1968.
- Quatremère de Quincy A. C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 2 vols. Paris, 1832.
- Quatremère de Quincy A. C. *Encyclopédie méthodique: Architecture*. 3 vols. Paris, 1825.
- Rykwert J. *Drawing and Architecture (Translation and/or Representation)*. Mellon Lectures. Montréal: Centre canadien d'architecture Publ., 2005.
- Rykwert J. *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge (Mass) London: MIT Press Publ., 1980.
- Vidler A. The "Art" of History: Monumental Aesthetics from Winckelmann to Quatremère de Quincy. *Oppositions*, no. 25, 1982, pp. 52–67.
- Winckelmann I.I. *Geschichte der Kunst Alterthums*. Dresden, 1764.
- Wölfflin H. *Renaissance and Baroque*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

*Н. В. Кожар*

## ПРОБЛЕМЫ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ФОН ГЁТЕ

*В статье представлен анализ основных положений художественной концепции Гёте, определен его вклад в архитектурную теорию конца XVIII — начала XIX вв. Проанализированы причины изменения отношения к античности и средневековью, отраженные в основных публикациях поэта. Впервые анализируется статья «Зодчество» (1795). Показано, что поэт не только одним из первых связал воедино архитектурные и философские исследования, но и высказал ряд предположений, предвосхитивших архитектурную мысль современности.*

**Ключевые слова:** Гёте, архитектурная теория, классицизм, готика, немецкое зодчество

*N. V. Kozhar*

## PROBLEMS OF ANTIQUITY AND THE MIDDLE AGES IN THE AESTHETIC CONCEPT OF JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

*The present study contains an analysis of the main provisions of the artistic conception of Goethe, and determines his contribution to architectural theory from the end of XVIII–XIX centuries. The reasons for the change in attitude towards antiquity and the Middle Ages, reflected in the major publications of the poet, are analyzed. The article "Architecture" (1795) is analyzed first. It is shown that the poet was not only one of the first who tied together the architectural and philosophical studies, but also made a number of assumptions that anticipated modern architectural thought.*

**Key words:** Goethe, architectural theory, classicism, Gothic, German architecture

XVIII век явился важным этапом становления профессиональной архитектурной науки на германских землях. Уже в конце 1730-х гг. были заложены основы классицистической доктрины, а в середине XVIII в. И. И. Винкельманом была разработана программа «просветительского классицизма» (Кожар 1997: 28–35). Одновременно представители движения «Буря и натиск» обратили внимание на средневековые традиции и приемы народного зодчества. Начались поиски возможностей использования «готического искусства» или «архитектуры греков и римлян» для создания «национальной» немецкой архитектуры. Эти характерные для эпохи изменения

в отношении к античности и средневековью отразила эстетическая концепция Иоганна Вольфганга фон Гёте (1749–1832) (ил. 1).

Целью публикации является описание, анализ и интерпретация основных положений художественной мысли Гёте, позволивших ему, по словам Х.-В. Круфта, внести «удивительный» и «путеводный» вклад в поиски национальной специфики «немецкого зодчества» и в европейскую архитектурную теорию рубежа XVIII–XIX вв. в целом (Kruft 1986: 286).

Интерес к архитектуре возник у юного Иоганна Вольфганга в родительском доме во Франкфурте: «Мое внимание в первую очередь привлекли виды



Ил. 1. Портрет Гёте. 1791. Художник И. Г. Липс



Ил. 2. Титульный лист книги И. И. Винкельмана «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (Winckelmann 1755).

Рима. Эти образцы глубоко запечатились в моем воображении» (Гете 1975, III: 15). Обучение живописи в Лейпциге у А. Эзера «воздействовало на ум и вкус студента» и расширило знания об архитектуре. Художник познакомил начинающего поэта с учением Винкельмана, работы которого «с благоговением начали изучать» (ил. 2). Гёте понял важность теоретических знаний для оценки произведений искусства и для архитектурной практики. В дневнике он отметил, что «имел возможность наблюдать, как применяется учение Эзера» при строительстве дома Брайткопфа «Серебряный медведь». Гёте с уважением отнесся к теории Винкельмана, но в первой статье «О немецком зодчестве» (1771–1772) он занялся не «южной классикой», а «северной готикой». Этому способствовало знакомство с идеологом движения «Буря и натиск» И. Г. Гердером, благодаря которому поэт «вдруг познакомился со всеми новейшими идеями и со всеми направлениями, которые из этих идей проистекали», в частности с теорией Ж.-Ж. Руссо (Там же: 341).

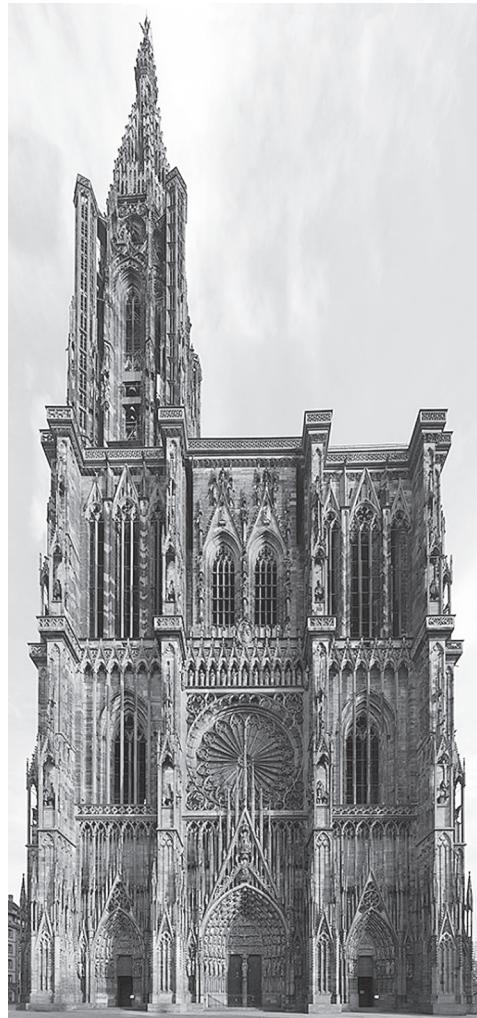
В своем духовном становлении Гёте пережил несколько периодов, в которых изменялось его отношение к миру, задачам художественного творчества и оценка произведений искусства. «Гёц фон Берлихенген» и «Страдания юного Вертера» сделали его видным представителем движения «Буря и натиск». Потому статья «О немецком зодчестве» отразила взгляды Гёте-«штурмера». Он воспел собор в Страсбурге как образец национального искусства и как творение гения (ил. 3). Гёте отметил, что в готике «возвышенное соединилось с изящным», и предложил «изменить бесславное название „готическая архитектура“ и под именем „немецкого зодчества“ возвратить его нашему народу» (Там же: 325).

Для поэта архитектура, возникшая из необходимости удовлетворения простейших потребностей людей, становится произведением искусства в руках «великого зодчего», чей дух создает прекрасное творение, не подчиняясь нормативам: «Школа, принципы сковывают всякую способность познания и творчества». Выступив против догм классицизма, Гёте отверг еще одно важное положение его эстетики — необходимость подражания красивой природе: «Искусство творчески проявляет себя задолго до того, как оно становится красивым и, тем не менее, это подлинное, великое искусство... ибо внезапное вдохновение придаст ему характерную цельность» (Гете 1978, X: 13). Как видно из цитат, поэт оперировал основными понятиями «штурмеров»: произведение искусства — плод вдохновения гения — должно иметь «выраженный характер»<sup>1</sup>. В 1770-х гг. он осуждал теорию французских и итальянских классицистов, «математически точно выверявших пропорциональный строй античной архитектуры в поисках ее гармонии» и был убежден, что одними «механистическими методами» нельзя создать ничего «вечного».

«Страсбургский собор оставил во мне впечатление столь глубокое, что мог служить фоном для моих тогдашних произведений», — писал Гёте<sup>2</sup>. В пери-

<sup>1</sup> В предромантизме, а затем и в романтизме произошла переоценка категории «красоты» и в стремлении к художественной выразительности от архитектурного сооружения требовали выражения «характера».

<sup>2</sup> Архитектурные декорации, в которых действовали герои литературных произведений Гёте, на протяжении всей жизни выбирались им с большим пристрастием, всесторонне оценивались. В последней трети XVIII в. в литературе широко распространился прием, когда перед глазами читателя разворачивались описания архитектурных сооружений и символи-



Ил. 3. Собор в Страсбурге, начало строительства в 1015 г.

од немецкого «высокого классицизма» он первым в Германии отметил художественные ценности готики, которую назвал «немецкое зодчество, наше зодчество». Признание в любви к средневековому искусству, которое со времен

ческого пейзажа, служащих фоном жизни. Красивый пейзаж и «благородная архитектура» служили «гарантами моральной красоты» действующих лиц.



Ил. 4. Титульный лист издания Палладио «Четыре книги об архитектуре» (Palladio 1570).

Вазари считалось «варварским», написано религиозно-мистическим тоном. Позднее поэт сам отметил это: «Пожелай я изложить свои воззрения, известной ценности которых я и теперь не отрицаю, просто и ясно и всем понятным слогом, статья «О немецком зодчестве» произвела бы впечатление уже тогда...» (Гёте 1975, III: 428). Однако впечатление и так было огромным. Перепечатанная в 1773 г. в сборнике «О немецком характере в искусстве» (изданном И. Г. Гердером) статья на десятилетия стала главным аргументом в доказательстве достоинств средневековой архитектуры. Почти в то же время поэт «вкусил еще и первую радость знакомства с античным зодчеством» во время посещения зала древностей в Мангейме. «Мне по-

пался слепок с капители Ротонды<sup>3</sup> и не стану отрицать... несколько поколебал мою веру в северное зодчество».

«Вера в северное зодчество» была существенно разрушена во время первого Итальянского путешествия 1786–1788 гг. По оценке Яна Бюхсеншуз, в Италии произошли «революционные изменения в душе поэта» (Büchsenschuß 2009: 271). Гёте восхищался Римом: «Я родился во второй раз, пережил настоящее возрождение с той минуты, как оказался в Риме», но был недоволен собственной неподготовленностью. В дневнике от 28 января 1787 г. он записал: «Первое: при виде этого грандиозного, хотя и полуразрушенного великолепия... нас одолевает желание узнать, когда же оно возникло... Нужно долгие годы упражнять свое зрение... нужно немало учиться» (Гёте 1977, IX: 75, 83). В этой учебе большую помощь оказала колония немецких художников в Риме, научившая Гёте «стряхнуть с античности школьную пыль»<sup>4</sup>.

Письма и дневники этого периода отражают стремление поэта понять принципы античного зодчества. 29 сентября 1786 г. в письме к Шарлотте фон Штейн из Падуи он признавался: «Архитектура стоит от меня бесконечно далеко». Процесс познания был продолжен в Венеции: «С архитектурой дела идут все лучше и лучше: кто попадает в воду — учится плавать». Чуть позже познакомился с творчеством А. Палладио. «Я открыл Палладио для большого искусства и для жизни», — записал поэт 4 октября 1786 г. Отныне он для Гёте — величайший зодчий всех времен и народов, и «есть действительно нечто боже-

<sup>3</sup> Гёте имел в виду Пантеон в Риме.

<sup>4</sup> Среди них также были теоретики искусства и архитектуры Алоиз Хирт, Карл Филипп Мориц, Иоганн Генрих Мейер, Христиан Людвиг Штиглиц и др.



Ил. 5. Вилла Ротонда. 1566–1587. Архитектор Палладио

ственное в его сооружениях» (*Pauli* 1925: 118). Куплен трактат Палладио: «Я сейчас изучаю книгу... и туман расходится перед глазами. Также и книга является великим произведением. Что за человек был!» (ил. 4). В письме от 8 октября 1786 г. к герцогу Веймарскому Гёте написал: «Пожалуйста, сообщите, сколько томов есть у Вас о великолепных зданиях Палладио в Виченце? Я думаю, два, но существует пять, которые должен иметь каждый. Если я буду знать, какие тома отсутствуют, то попытаюсь купить...». Он внимательно изучал архитектурные объекты: «Сегодня я посетил так называемую Ротонду — великолепный дом на живописном холме... Дом царит над всей окрестой, и откуда ни глянь — он прекрасен» (*Гёте* 1977, IX: 37). Близкий друг поэта, литератор и теоретик искусства Иоганн Генрих Мейер считал, что описанное в песне Миньоны здание — вилла Ротонда (ил. 5). Это подтверждал и сам Гёте: «Я долго не знал: сделать родиной Минь-

оны Верону или Виченцу. Но, без сомнения, Виченца», — писал он 22 сентября 1786 г. (*Einem* 1956: 140).

Палладио для Гёте — «чудесный гений». Сохранились представления юности об архитекторе-поэте. Но изменилось понятие «поэзии в зодчестве». Теперь это — творчество мастера Возрождения, а через эту эпоху Гёте ближе познакомился с античностью, в которой «тоже выражена сила великих поэтов». Возможность лучше оценить античную архитектуру дало также новое обращение к работам И.И. Винкельмана и знакомство с трактатом Витрувия. Прочитав их, поэт «проникся аурой античности» и пришел к выводу, что при чтении «необходимо иметь произведения античности перед глазами» (*Büchsenschiß* 2009: 55). Однако первым впечатлением от древнегреческих сооружений, в частности храма в Пестуме, было удивление: «Я оказался в совершенно чужом мире» (Там же: 64). Но посещение храмов



Ил. 6. Селинунт. Храм Е («Храм Геры»), 628 г. до н. э.

Селинунта и дальнейшее изучение трактата Витрувия способствовало возникновению интереса и к «материальной» стороне архитектуры (ил. 6). Красота и функциональность стали для Гёте важнейшими ее характеристиками<sup>5</sup>.

Эстетическая концепция И. В. фон Гёте после путешествия изменилась. В 1788 г. в журнале «Немецкий Меркурий», издававшемся А. Виландом, была напечатана статья «Зодчество», отразившая перемены во взглядах поэта. Она была посвящена изучению принципов формообразования культовой архитектуры Древней Греции. Гёте вновь, как и в статье «О немецком зодчестве» (1772), отверг витрувианскую хижину в качестве прототипа, от которого про-

изошли античные сооружения и ордерные системы. Таким источником каменного дорического ордера ему представлялась деревянная архитектура. Анализируя «материальную» сторону зодчества, Гёте показал, что форма здания определяется функцией. Выбор же материала играет второстепенную роль, нередко он обусловлен народными традициями<sup>6</sup>. Искусство как аналог природного творчества, а подражание как «собственная поэзия» — основные понятия, которыми оперировал отныне Гёте, исследуя архитектуру и находя недостатки в воспевавшейся ранее готике. Он даже осудил «такие чудовища, как Миланский собор, в котором целая

<sup>5</sup> Но не триада Витрувия легла в основу его собственной характеристики зодчества. Для Гёте ближе оказался тот абзац античного теоретика, где он говорит о шести основополагающих принципах архитектуры (*Ordinatio, Dispositio, Eurythmia, Symmetria, Decor*).

<sup>6</sup> Идеи Гёте нашли воплощение в «Римском доме», построенном Аренсом в Веймаре в 1792 г. Ян Бюхеншуз назвал данную постройку «философской интерпретацией витрувианской теории» и первым («очень личным»), примером реализации в Германии «Пестумского стиля», изученного Гёте.



Ил. 7. Собор в Милане, основан в 1386 г., фасад закончен в 1813 (арх. Карло Амати)

мраморная гора переработана ценою неимоверных затрат и втиснута в самые жалкие формы» (Гёте 1977, IX: 37) (ил. 7). В статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) прежняя трактовка творчества как иррационального процесса «озарения гения» сменилась осознанием роли познания. Главной задачей искусства он признал классицистическое «подражание природе». В статье Гёте выделил три творческих метода и дал им характеристику. Статья явилась результатом работы с книгой К.Ф. Морица «Об изобразительном подражании красоте» (1788). В рецензии на нее поэт отметил, что во время путешествия по Италии «воспитал себя для изучения природы и искусства» и это отразилось на его художественных вкусах. Кроме того, сказалось также наступившее понимание бесплодности социального протesta «Бури и натиска».

Интерес поэта к зодчеству не ослабевал и в последующие годы. В 1794 г. он изучал «Руины наиболее прекрасных построек Греции» (1758) Жульена-Давида Ле Руа, книгу Палладио «Римские древности» (1554) и др. В письме к Мейеру в декабре 1795 г. читаем: «Я это время... изучал по древним книгам архитектуру»<sup>7</sup>.

По результатам литературных изысканий в 1795 г. была написана статья «Зодчество», названная Х.-В. Круфтом «самым удивительным вкладом Гёте в архитектурную теорию» (Kruft 1986: 286). При жизни Гёте статья не была издана. Первое упоминание о ней имеет

<sup>7</sup> Гёте много размышлял о целях и задачах архитектуры, ее роли в жизни человека. В письме Мейеру: «Нигде так не проявляются первичные потребности, как в архитектуре: жилище человека является важной частью его жизни, местом, где он живет, воздухом, которым он дышит. Она определяет его существование».

ся в диссертации Генриха Вёльфлина (1864–1945) «Пролегомены к психологии архитектуры» (1886, опубл. в 1946). Вероятно, Вёльфлин изучал рукопись статьи, т.к. в открытой печати она была опубликована лишь через 11 лет после защиты диссертации<sup>8</sup>. В рукописи, сопровождавшейся схематическими рисунками Гёте, была предпринята попытка определить уже не особенности «северной» или «южной» архитектуры, но всеобщие законы зодчества. 16 ноября 1795 г. Гёте написал Мейеру: «Я склонен осуществить исследование зодчества и попытался разработать основные законы, по которым следует оценивать его произведения. Я поделился своими проектами с Шиллером, который был им очень рад...» (Кожар 2000: 104).

В статье были сформулированы «три возможности архитектуры подражать действительности». Зодчество — «искусство потребностей», с их удовлетворением достигается первая ступень подражания. На этой ступени с помощью простейших конструкций создаются пространства, от которых требуется лишь примитивное подражание природе. Эта чисто конструктивная, «необходимая» архитектура остается вне художественной области. Вторая ступень, обеспечивающая «духовно-гармонические качества», достигается при единстве трех составляющих: материала, функции и «природы духа». Если же эти составляющие соединятся с архитектурной «фантазией», тогда зодчество достигнет высшего «поэтического» уровня. Фантазия — это переход от прозы к поэзии в зодчестве.

<sup>8</sup> Статья «Зодчество» (1795) вышла в свет в многотомном «Большом издании произведений Гете» (Изд-во «София» в Ваймаре, 1887–1919 гг.). На русском языке она впервые была опубликована в 1997 г. в переводе автора статьи: (Гете 1997: 120–123).

Гёте выделил «первичную, высокую и высшую» цели зодчества. В замечаниях о высшей цели он поднялся над традиционной оценкой архитектуры и предвосхитил некоторые современные понятия. Поэт писал: «Обычно считают, что зодчество как прекрасное искусство работает только для глаз; но в первую очередь оно должно работать для механического движения человеческого тела, а об этом менее всего заботятся. Мы испытываем приятные ощущения, когда движемся в танце по определенным законам; подобные ощущения мы должны вызвать в том, кого с завязанными глазами поведем через хорошо спланированный дом. Здесь вступает в действие сложное учение о пропорциях, которыми определяется характер здания и его различных частей» (Гете 1997: 122). Гёте впервые рассмотрел «сложное учение о пропорциях» с точки зрения пространства, а не плоскости или объема. Шиллер, с которым поэт поделился своими рассуждениями, писал В. фон Гумбольдту: «Гёте требует от прекрасного здания, чтобы оно служило не только для глаз, а было ощущаемо человеком, которого ведут через него с завязанными глазами...». Гумбольдт ответил: «Об идее Гёте... хотел бы знать больше, так как она мне неясна» (Кожар 2000: 105).

К сожалению, поэт не уточнил свою мысль, и она так и осталась неясной для современников. Подобное понимание пространства стало достижением архитектурной мысли только к концу XIX — началу XX в. Например, в уже упоминавшейся диссертации Генриха Вёльфлина были исследованы условия архитектурного восприятия и архитектурного суждения. Автор утверждал, что впечатление зависит от «телесного ощущения», возникающего при контакте с объектом и привел в качестве доказательства представленную выше цитату из руко-

писи Гёте<sup>9</sup>. Продолжение идеи Гёте находим у Августа Шмарзова, определявшего архитектуру как пространственную структуру, которая «на поле искусства оценивается независимо от цели и материала» (Büchsenschuß 2009: 273). В ней пространство является наглядной формой, постигаемой положением тела человека. Потому «чувство пространства», «пространственная фантазия» и «организация пространства» — это ядро архитектурного творчества: «Архитектура — это создательница пространства по идеальным формам человеческого пространственного представления» (Там же: 275). В 1960-х гг. американский архитектор Ф. Джонсон предложил концепцию «профессиональной архитектуры» и, как и Гёте, утверждал, что «красота здания зависит от того, как вы движетесь в пространстве» (Гульга 1983: 188).

На рубеже XVIII–XIX вв. архитектура стала «носителем идеи». Прежние требования к зданию «выражать характер» дополнились тезисом об общественном предназначении зодчества, его роли в «воспитании нации красотой искусства». В рамках «Веймарского классицизма» (1794–1805) Гёте сформулировал мысль о «гармонии целого» в зодчестве, имеющей воспитательную функцию — «сверххудожественное выражение чувства»<sup>10</sup>. Поэт подчеркивал, что «существует связующая точка, в которой объединяются воздействия всех искусств, как словесных,

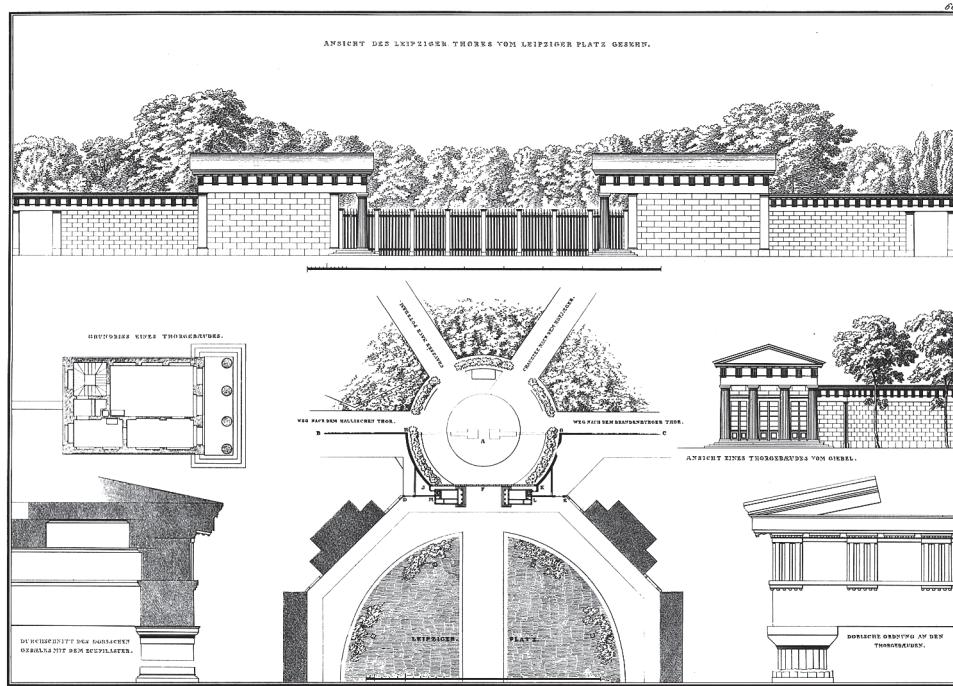
так и пластических, из которой вытекают все их законы» — это «человеческая душа» (Гёте 1978, X: 440).

Мысль о духовном воздействии зодчества возникла в теории давно, но именно у Гёте проявилась как идея художественной гармонии целого. Поэтому кроме цели архитектуры для поэта было важно ее содержание. В беседах с Эккерманом в 1829 г. он сказал: «Среди своих бумаг я нашел листок, где я архитектуру называю застывшей музыкой. И верно в этом есть что-то: настроение, идущее от архитектуры, близко к эффекту музыки» (Там же: 23, 25). Позднее он, однако, назвал автором высказывания «благородного философа» (Шлегеля) а сам определил зодчество как «искусство умолкнувших звуков».

Следует подчеркнуть, что с музыкой архитектуру сравнивали многие современники Гёте. Англичанин Р. Моррис в работе «Избранная архитектура» (1757) писал: «В зодчестве имеются определенные пропорции, которые воздействуют на разум через зрение так же, как музыка воздействует на слух. Неосознанность обоих этих воздействий, а именно пропорций, создает Вам эффект наслаждения» (Schmitz 1925: 79). Однако в Германии определенное время наблюдалась путаница в установлении авторства известного афоризма. Выражение «Архитектура — застывшая музыка» Гегель приписывал Ф. Шлегелю, Ф. Брентано — Герресу, а А. Шопенгауэр — Гёте. Потому еще раз следует подчеркнуть, что раньше всех эту мысль высказал Ф. В. И. Шеллинг. В лекциях по философии искусства он назвал архитектуру «музыкой в пространстве, застывшей музыкой» (Эстетика... 1987: 703). Шеллинг, рассматривая архитектуру в плане отражения в ней органических форм, писал: «Неорганическая форма искусства, или музыка в пластике, дает архитектуру» (Шеллинг

<sup>9</sup> О том, что Вёльфин работал именно с рукописью, свидетельствует тот факт, что, приводя цитаты из опубликованных источников, в т. ч. из статьи Гёте «Зодчество» (1788), он давал конкретные ссылки на издания и страницы.

<sup>10</sup> Под влиянием идей Гёте А. Хирт в своей работе «Архитектура по законам древних» (1809) отмечал влияние произведений архитектуры на «глаз и разум». В 1800 г. Ф. Жили (1772–1800) в статье «Несколько мыслей...» подчеркивал необходимость взаимосвязи архитектуры и культуры (Büchsenschuß 2009: 265).



Ил. 8. К. Ф. Шинкель. Театр в Берлине. Рисунок первом, 1919 г. (Schinkel 1821: Tafel 1)

1966: 227). Романтические взгляды на взаимосвязь музыки и архитектуры были объединены Шеллингом в логическую схему, в которой «гармонические пропорции» обоих искусств обусловлены количественной, математической основой, их базированием на неорганической материи. «В музыке эти расстояния (ритмические — Н. К.) суть деления во времени, в архитектуре — деления в пространстве» (Шеллинг 1966: 295). С Шеллингом был согласен Г. В. Ф. Гегель: «В самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, сводимых к цифрам, а потому легко схватываются умом в основных частях» (Гегель 1968: 218).

В 1820-х годах Гёте по-прежнему был в курсе всех новшеств в архитектуре. Самые известные мастера присыпали ему свои публикации в надежде

снискать одобрение. В 1821 г. Лео фон Кленце представил поэту исследование «Храм Юпитера Олимпийского в Агригенте...». В 1823 г. Алоиз Хирт — 3-й том «Истории архитектуры древних». Карл Фридрих Шинкель несколько раз посетил Гёте и регулярно посыпал в Веймар очередные тома «Собрания архитектурных произведений К. Ф. Шинкеля...» (изд. с 1819 г.) (ил. 8).

В 1823 г. поэт опубликовал вторую статью «О немецком зодчестве». Он вновь вернулся к предмету юношеских изысканий и подвел итог своего изучения готики. Теперь архитектурное сооружение для поэта не творение гения-одиночки, но плод коллективного творчества. Оценка Кёльнского собора проведена сдержанно, Гёте далек от восхищения.

Понимая, что в конце первой трети XIX в. принципы классицизма утеряли ведущую роль, Гёте тем не менее вел решительную борьбу с романтизмом. Одной из причин этой борьбы было понимание невозможности изменить ситуацию в искусстве с помощью предлагаемых романтиками мер. В письме к П. Бойту в 1831 г. Гёте писал: «Новые художники, которые не имеют понятия о независимом искусстве, думают, что если в их произведении выражено историческое, сентиментальное и благочестивое, то они свой долг выполнили» (*Einem* 1956: 131). Признавая личное давление некоторых романтиков, Гёте не мог согласиться с их взглядами. Глубокое убеждение в жизненности идей Просвещения, роли разума, достоинств античности заставило его выразить знаменитую максиму: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное» (*Göte* 1978, X: 427).

Многообразие интересов Гёте в последние годы жизни отвечало новому понятию *мировая литература*. Если его раннее творчество было ориентировано в основном на национальные традиции, а для Гёте-классициста всеобщим законом художественного творчества являлись античные принципы, то в позднем периоде он стремился к освоению художественного опыта всей истории человечества. Даже предпринял попытку «примирить» античность и средневековье в фантастическом браке Фауста (героя средневековья) и Елены (идеала античной красоты). Применительно к архитектуре он выразил идею так: «Античные храмы концентрируют Бога в человеке. Соборы средневековья возносят к Богу всевышнему».

Взгляды Иоганна Вольфганга фон Гёте на архитектуру формировались под влиянием идеологии и философии времени и страны, на фоне пересекавших-

ся процессов изменения отношения к античности и средневековью. Поэтому и сегодня его теоретическая концепция представляет интерес как «школа мысли», важна своим стремлением к утверждению гуманистических ценностей в жизни человека. Поэт не только одним из первых связал воедино чисто архитектурные и философские исследования, но и высказал ряд предположений, предвосхитивших архитектурную мысль современности.

Источник иллюстраций:  
<http://www.google.de/search?hl=ru&site=imghp&tbo=isch&source...> 18.08.2013

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Гегель* 1968 — Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1 / Пер. с нем. и ред. М. А. Лифшица. М.: Искусство, 1968.
- Гете* 1975 — Гете И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1–10 / Пер. с нем., общ. ред. А. А. Аникста, Н. И. Вильмонта; comment. А. А. Аникста. М.: Худож. литература, 1975–1978.
- Гете* 1997 — Гете И. В. фон. Зодчество. 1795 / Пер с нем., comment. Н. В. Кожар // Асновы мастицтва. Вып. 7. Минск, 1997. С. 120–123.
- Гулыга* 1983 — Гулыга А. В. Шеллинг. М.: Молодая гвардия, 1983.
- Кожар* 1997 — Кожар Н. В. «Благородная простота и спокойное величие». Формирование концепции классицизма в трудах И. И. Винкельмана и его современников // Архитектура мира. Вып. 6. М.: Editorial URSS, 1997. С. 28–35.
- Кожар* 2000 — Кожар Н. В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие западноевропейского зодчества конца XVIII — первой половины XIX вв. Минск: Парадокс, 2000.
- Шеллинг* 1966 — Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства / Пер. с нем. и общая ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Мысль, 1966.
- Эстетика...* 1987 — Эстетика немецких романтиков / Сост. пер. вст. ст. и comment. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. 736 с.

- Büchsenschuß* 2009 — *Büchsenschuß J. Goethe und die Architekturtheorie*. Diss. Dr.-Jng. Berlin, 2009.
- Einem* 1956 — *Einem H. Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*. Hamburg: Schroeder, 1956.
- Kruft* 1986 — *Kruft H. W. Geschichte der Architekturtheorie*. München: Verl. C.H. Beck, 1986.
- Palladio* 1570 — *Palladio A. I quattro libri dell'architettura, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempij*. Venetia: D. de' Franceschi Publ., 1570.
- Pauli* 1925 — *Pauli G. Die Kunst des Klassizismus und der Romantik II*. Bd. XVI. Berlin: Propiläen Kunstgeschichte, 1925.
- Schinkel* 1821 — *Schinkel C. F. Sammlung architectonischer Entwürfe: enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde in 29 Häfte. Heft 2*. Berlin: Wittich Publ., 1821.
- Schmitz* 1925 — *Schmitz H. Berliner Baumeister von Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin, 1925.
- Winckelmann* 1755 — *Winckelmann J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. 1755.
- REFERENCES**
- Hegel G.W.F. *Aesthetics: in 4 vols.* Ed. M. A. Lifshits. V. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 312 p. (in Russian).
- Goethe I.W. *Sobranie sochineniy v 10 tomakh (Collected works in 10 vols.)*. Transl. from German and ed. A. A. Anikst, N. I. Vil'mont, comment. A. A. Anikst. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975–1978 (in Russian).
- Goethe I.W. *fon. Architecture. 1795 // Asnovy mastatstvta (The basics of art)*. Transl. from Germ. and comment. by N. V. Kozhar, no. 7, Minsk, 1997, pp. 120–123. (in Russian).
- Gulyga A.V. *Schelling*. Moscow: Molodaia gvardiya Publ., 1983. (in Russian).
- Kozhar N.V. «Noble Simplicity and Quiet Grandeur». *The Formation of the Concept of Classicism in the Works of I.I. Winckelmann and His Contemporaries // Arkhitektura mira (The architecture of the world)*, no. 6. Moscow: Editorial URSS, 1997, pp. 28–35. (in Russian).
- Kozhar N.V. *Arkhitekturnaia teoriia epokhi romantizma v Germanii i razvitiye zapadno-europeiskogo zodchestva kontsa XVIII — pervoi poloviny XIX vv. (Architectural Theory of the Romantic Epoch in Germany and the Development of Western European Architecture of the late 18<sup>th</sup> — first half of the 19<sup>th</sup> century)*. Minsk: Paradoks Publ., 2000 (in Russian).
- Shelling F.V.I. *Filosofia iskusstva (The Philosophy of Art)*. Transl. from the Germ. and ed. by M. F. Osviannikova. Moscow: Misl' Publ., 1966. (in Russian).
- Estetika nemetskikh romantikov (The Aesthetics of the German Romantics) / comment. by A.V. Mikhailova*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987 (in Russian).
- Büchsenschuß J. Goethe und die Architekturtheorie*. Diss. Dr.-Jng. Berlin. 2009.
- Einem H. Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*. Hamburg: Schroeder Publ., 1956.
- Kruft H. W. Geschichte der Architekturtheorie*. München: Verl. C. H. Beck Publ., 1986.
- Palladio A. *I quattro libri dell'architettura, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempij*. Venetia: D. de' Franceschi Publ., 1570.
- Pauli G. *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik II*. Vol. XVI. Berlin: Propiläen Kunstgeschichte Publ., 1925.
- Schinkel C. F. *Sammlung architectonischer Entwürfe: enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde in 29 Häfte. Vol. 2*. Berlin: Wittich Publ., 1821.
- Schmitz H. *Berliner Baumeister von Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin, 1925.
- Winckelmann J. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

# АРХИТЕКТУРА АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ



**И. А. Бондаренко**

## К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ РИМСКОГО ПАНТЕОНА

Своим монументальным куполом Пантеон, казалось бы, со всей определенностью демонстрирует приверженность древних римлян к сферической модели Вселенной, принятой большинством античных философов. В то же время, как показывает анализ, создатели Пантеона ограничились возведением полусфера над цилиндрическим поясом, включающим зону вращения зодиакальных созвездий и семи «блуждающих светил», ассоциировавшихся с богами. Южное полушарие, таким образом, умозрительно заглублено в землю. Поверхность Земли при этом плоская. Она приходится примерно на уровень южного тропика (Козерога). Это вовсе не отвечает античным представлениям о шарообразности Земли. Интерьер Пантеона является собой огромную пещеру внутри горы, поверхность которой есть небесная твердь. Такой образ мировой горы-неба восходит к древнейшим космологическим воззрениям человечества, предопределившим строительство шалашей, юрт, купольных и шатровых храмов и гробниц. Земля здесь оказывается днищем Вселенной. Вспоминаются сказания о яйце, из нижней половины которого возникла земля, а из верхней — небо. Уровень пола Пантеона соответствует, очевидно, высоте суши, приподнятой над водами океана, заполнившими емкость южного полушария. Напрашивается вывод о том, что, создавая храм всех богов, римляне не стремились к воспроизведению сложившейся к тому времени относительно реалистической картины мира, они решили лишь в небывалом масштабе, с имперским размахом воплотить освященную авторитетом глубокой древности универсальную модель геоцентрической Вселенной.

**Ключевые слова:** древнеримская архитектура, Пантеон, купол, символическое значение, картина мира

**I. A. Bondarenko**

## SYMBOLISM OF THE ROMAN PANTHEON REVISITED

*It may seem that by its monumental dome, the Pantheon demonstrates the ancient Romans' adherence to the spherical model of the universe adopted by the majority of ancient philosophers. At the same time, the analysis shows that the creators of the Pantheon were limited to the erection of a hemisphere over the cylindrical belt, which includes the rotation zone of the zodiacal constellations of stars and of the seven "wandering" stars associated with the gods. The southern hemisphere thus imaginatively has been earthed. At that, the surface of the Earth is a plane. It approximately fits in with the level of the southern tropic (Capricorn). This does not meet the ancient ideas about the sphericity of the Earth. The interior of the Pantheon is a huge cave inside the mountain, the surface of which is the firmament. This image of the world mountain-sky dating back to ancient cosmological views of humanity, predetermined the construction of huts, tents, dome tent and temples and tombs. The land here is the bottom of the universe. I recall the tale of the egg, from the lower half of which originated the earth, and from the top — the sky. The Pantheon floor level obviously corresponds to the attitude of land, raised over the waters of the ocean. This leads to the conclusion that in creating a temple of all gods, the Romans did not seek to reproduce the prevailing at the time view regarding a realistic picture of the world; they only decided to create an unprecedented scale, with the imperial scale embodying consecrated authority of antiquity's universal model of a geocentric universe.*

**Key words:** Roman architecture, Pantheon, dome, symbolical meaning, picture of the world

Монументальный купол древнеримского Пантеона (126 г. н.э.)<sup>1</sup> служит на-

глядным воплощением античных представлений о небесной тверди. Это общеизвестный факт, подтверждаемый свидетельствами современников и не

<sup>1</sup> Храм построен при императоре Адриане на месте предшествующего Пантеона, воздвигнутого Марком Випсанием Агрrippой (63–12 г. до н. э.). Проблема датировки Пантеона посвящена статья (*Hetland 2007*). Об архитектуре па-

мятника см.: *MacDonald 1976; Mark, Hutchinson 1986; Thomas 1997.*



Ил. 1. Рим. Пантеон. Вид сверху

вызывающий споров (Годлевский, Зубова 2011: 244–251). Раз так, то на него можно опереться, для того чтобы лучше уяснить приемы моделирования в архитектуре древности геоцентрической картины мира (ил. 1, 2).

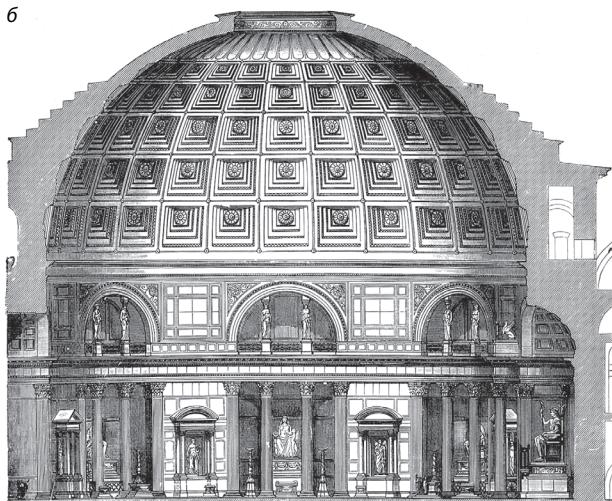
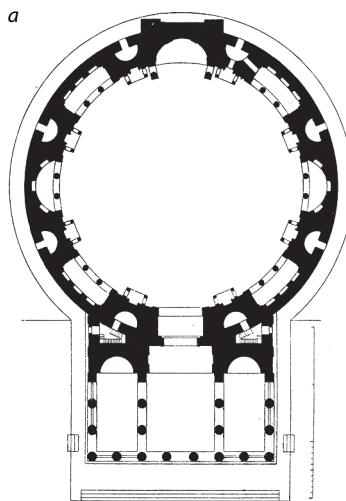
Внутренний диаметр ротонды Пантеона равен ее высоте от пола до отверстия в куполе — опейона (43,57 м), благодаря чему в интерьер вписывается сфера. Сам купол является собой хорошо выстроенную полусферу с крупными кессонами, передающими ощущение массивности, прочности и уверенного подъема ввысь огромной оболочки, которая вполне заслуживает именования твердью. Общие пропорции и характер круглящегося внутреннего пространства Пантеона как будто декларируют приверженность древних римлян к шарообразной модели Вселенной. Этую модель тем более уместно видеть здесь — в храме всех богов.

Представления о небе как многослойной сфере, со всех сторон окружающей землю, существовали уже

в эпоху греческой архаики. Известны рассуждения пифагорейцев о музыке небесных сфер, происходящей от движения небесных тел по своим орбитам с разными скоростями. Аристотель представил небо в виде вложенных друг в друга твердых сфер, по-разному вращающихся вокруг шарообразной Земли, покоящейся в центре (Аристотель 1981: 306–340). Венцом античной астрономической науки стал труд К. Птолемея, следовавший в основных чертах учению Аристотеля и сохранявший авторитет на протяжении всего Средневековья — вплоть до революционных открытий Н. Коперника и Г. Галилея (Райт 1988: 19). Следует упомянуть дошедшие до нас тексты Арата (Житомирский 2001: 23–45) и Витрувия (Витрувий 2003: 155–174), свидетельствующие о хорошем знакомстве не только мореходов, но и архитекторов античности с проекционной механикой циклического обращения вокруг Земли звездного неба, населенного множеством мифологических персонажей.

Однако, при всей округлости главного зала Пантеона, нижняя полусфера его отсутствует: она умозрительно заглублена и скрыта под поверхностью земли. Над уровнем пола оставлен лишь разделенный на ярусы и оформленный нишами и колоннами цилиндрический пояс, несущий купол. Этот пояс выделяется наподобие экваториальной зоны небосвода, ограниченной двумя тропиками: Рака — на севере и Козерога — на юге. Иными словами, той зоны неба, в пределах которой происходит ежесуточное обращение вокруг Земли наклонной плоскости эклиптики, обрамленной двенадцатью знаками Зодиака.

Именно здесь движутся с разными скоростями и все семь так называемых «блуждающих светил», а именно: Солнце, Луна и пять видимых невооруженным глазом



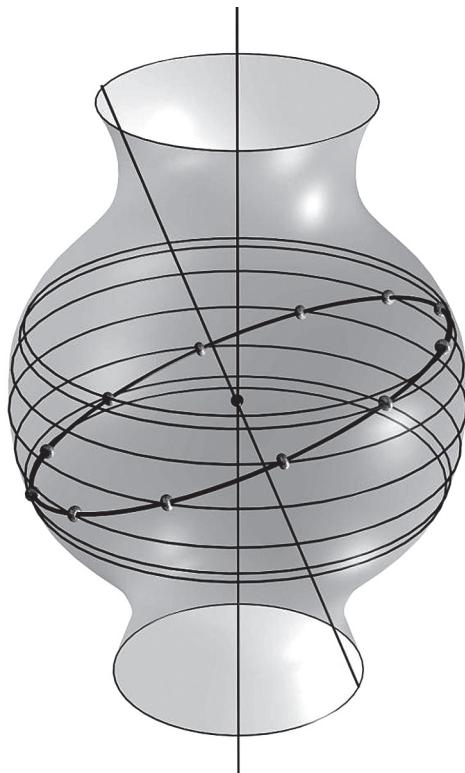
2. Рим. Пантеон: а) план; б) разрез;  
в) кессонированный свод с опеном в центре

планет — Марс, Меркурий, Юпитер, Венера и Сатурн. Есть основания полагать, что с этими светилами ассоциировались, под разными именами, главные астральные божества многих (если не всех!) народов мира (Мамуна 2000). Пантеон укрепляет нас в этой догадке, так как имеет именно семь равномерно распределенных по периметру больших ниш, предназначавшихся, очевидно, для статуй великих небесных богов (хотя их имена в данном случае остаются загадкой).

Входя в храм, посетитель, как видно, попадает на нижний уровень божественных орбит. Вспоминаются полы некоторых античных построек, украшенные мозаичными аллегориями созвездий. Они дают понять, что в таких помещениях человек удостаивается символического восхождения на небеса. Но где же земля? Если пол соотносится с небом, то она, наверное, осталась внизу. Однако это совершенно не соответствует представлениям о ее шарообразности и положении посреди небесных сфер. Если бы пол Пантеона имел



возвышение в центре, то можно было бы думать, что здесь обозначается северный полюс Земли и легендарная страна Гиперборея. Но этого нет.



3. Механизм вращения эклиптики вокруг оси мира. Схема автора (рис. Н. В. Касьянова)

Следует обратить внимание на то, что пол Пантеона разлинован не кругами и радиусами, а «в клетку». Это указывает на его статичность и оторванность от стен и свода, знаменующих вращательное движение. Так проявляется его сходство с землей, которую испокон веков считали и статичной, и относительно плоской, дискообразной (Аристотель 1981: 330–334). Следовательно, перед нами вовсе не прогрессивная модель Вселенной, отражающая успехи научной мысли времен эллинизма и расцвета Римской империи, а весьма архаичная по своему существу конструкция, хотя и выполненная с невысшим размахом и архитектурным мастерством.

Интерьер Пантеона сродни огромной пещере внутри горы, поверхность которой ассоциируется с небесной твердью. Такой образ мировой горы-неба восходит к древнейшим космогоническим воззрениям человечества (Брагинская 1992: 206–208). Эти воззрения и предопределили, как видно, устойчивые традиции построения центрических шалашей, юрт, шатровых и купольных храмов, дворцовых залов и гробниц. Земля-долина распространяется здесь внизу, как и положено ей по определению.

Если дополнить контуры Пантеона нижней, зеркальной полусферой, то в целом получится несколько удлиненная, яйцеобразная форма. Виной тому — вышеупомянутый цилиндрический пояс, где расположены алтари богов. Он в самом деле существует на небе в зоне экватора — между северным и южным тропиками. В связи с наклоном эклиптики знаки зодиака в ежесуточном своем движении прочерчивают здесь полосы, порождающие некую семиярусную пространственную структуру. На это уже обращалось внимание в моих прошлых публикациях (Бондаренко 2010: 54–67).

Геометрический анализ вращения вокруг оси мира склоненной эклиптики показывает, что указанная семиярусная структура имеет не цилиндрическую, а слегка вспученную, бочкообразную форму, однако в условной форме она может быть запечатлена и в такой вертикальной толстостенной ограждающей конструкции, несущей на себе кровлю-свод, какую имеет Пантеон.

Надо еще раз упомянуть бочку, а лучше — глиняный сосуд, выполненный на гончарном круге, чтобы представить себе устройство геоцентрической Вселенной (ил. 3). Вот откуда, как мне думается, происходит идея яйцеобразной формы неба. Чем больше наклон эклиптики, тем более вытянутой получается эта фор-

ма. А если наклона не будет, то две полу-сфера сомкнутся в правильный шарик.

Известны древние версии яйцеобразного строения космоса, совмещавшиеся в эпоху поздней Античности и Средневековья с аристотелевским учением о Земле — неподвижном шаре, окруженному небесными оболочками. Подобия таких оболочек усматривали в скорлупе, белке и разделительных прослойках внутри яйца, а с Землей соотносили желток (*Райт 1988: 141*). Наряду с этим в традиционных культурах вплоть до новейшего времени продолжали существовать предания о сотворении неба и земли из двух скорлупок (*Калевала 1977: 40–41*).

Как же увязывалось одно с другим? Иногда плохо, то есть вовсе не увязывалось, а противопоставлялось. Так, в ранневизантийский период Козьма Индикоплов, взывая к авторитету Священного Писания, резко отмежевывался от сторонников идеи шарообразной Земли, окруженной небесами со всех сторон (*Космологические произведения 2009, 60–61*). Хотя эта идея уже настолько окрепла, что от нее не могли отрешиться и некоторые весьма уважаемые церковные авторитеты, такие как, Василий Великий и Иоанн Дамаскин (*Космологические произведения 2008, 19–36*).

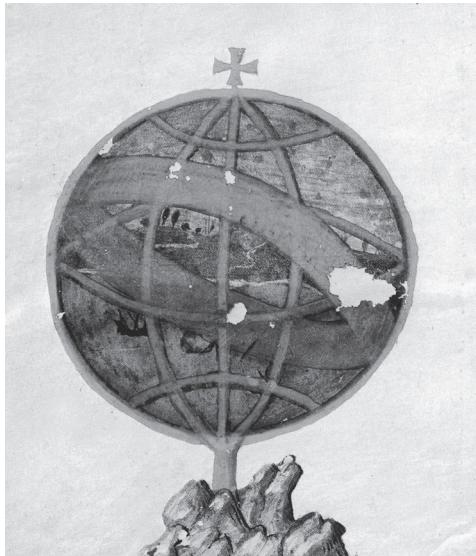
Однако основания для снятия противоречия можно увидеть у того же Козьмы Индикоплова. Дело в том, что он пишет о двух землях: сотворенной в первый день и заполнившей «низ пространства», и об островной земле, где на «горах Араратских» остановился Ноев ковчег и произошло расселение людей после Потопа. Первая земля, очевидно, послужила вместилищем мирового океана, его днищем и берегами, прикрепленными («прилепленными», как сказано у Козьмы) (*Космологические произведения 2009: 40, 62*) к небес-

ному своду по внешнему контуру. А земля — остров посреди океана — стала ядром Вселенной, находящимся в центре зодиакального пояса.

Тем самым проясняется, что пол Пантеона подобен той суше, которая выступила из вод в третий день творения, согласно Первой книге Моисея «Бытие» [2, 9.10]. До нас дошло множество легенд о том, как Бог сотворял эту землю, окруженную океаном. Ему нужен был для этого комочек земли со дна. За ним Он послал водоплавающую птицу или самого Сатану. Божья земля, разрастаясь по водной поверхности, отличалась ровностью и гладкостью. Но она была подпорчена нечистым, утаившим в клюве частицу земли со дна, которую ему пришлось судорожно отхаркивать, так как она тоже стала расти. Этим объяснялось образование гор и бугров (*Мильков, Милькова 1997: 220–227*).

Достаточно понятно, что реалистическое воспроизведение земного ландшафта в храме было неуместно. Здесь пол являл собой именно идеальную, божественную землю. Может быть, поэтому образ населенного людьми гористого острова, а тем более шарообразной планеты упорно не находил своего воплощения в архитектуре, несмотря на все более определенное осознание его в эпоху Античности, а потом и в Средневековье.

Весьма показательна одна миниатюра из греческого Евангелия, хранящегося в РНБ и датируемого XII–XIV вв. На ней изображена Вселенная в виде армиллярной сферы, установленной на вершине горы и увенчанной крестом (ил. 4). Она очень походит на глобус, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что земля, заключенная в ней, во все не шарообразна. Она представлена в виде живописного равнинного ландшафта, раскинувшегося в самой широкой срединной части, а вокруг и ниже —



4. Небесная сфера, заключающая в себе землю и море. Миниатюра из греческого Евангелия, хранящегося в РГБ (Лихачева 1977: 56–57).

морские просторы и глубины (Лихачева 1977: 56–57).

Здесь надо заметить, что само звездное небо, доставшееся нам в наследство от Античности и сохранившее преемственные связи с культурами древних цивилизаций, позволяет довольно определенно выделять воздушную зону вверху и водную — внизу. Под зодиакальным поясом с одной стороны течет река Эридан, плавают Кит, Рыбы, Козерог (Рыбак-Коза), а с другой — извивается водный змей — Гидра. В нижней части Млечного пути — большое созвездие корабля Арго (ныне разделенное на Корму, Киль и Паруса). Для нас сегодня все это образы небесные, но в прошлом они воспринимались более конкретно и осозаемо в связи с соответствующими стихиями.

В поэме Араты «Явления», написанной в III в. до н. э., но содержащей весьма архаические черты, есть определенные свидетельства о том, что южная полу-

сфера, в отличие от северной — воздушно-небесной, представлялась подводной и подземной. Небосвод описывается в ней смыкающимся на линии горизонта с Океаном, который, по словам С. Житомирского, «представлен в виде темной бездны, охватывающей Землю снизу». Океан «скрывает части небесных кругов, причем заходящие светила оказываются „в волнах“ и тьме „долгой (то есть вечной) ночи“» (Житомирский 2001: 41).

Библейская версия оконтуривания мира небом и землей, как видно, находила соответствие в древнейшей языческой космологии.

В заключение есть смысл привести одну цитату из средневекового источника, принадлежащего перу Годфрида Виттербосского, где раскрывается символическое значение золотой державы императора Священной Римской империи:

«Что означает шар золотой, который  
держат в руке цари?  
Этот шар золотой называется яблоком  
или державой,  
И считают поэтому, что царь словно бы  
держит мир,  
А когда коронуют, то державу дают,  
чтобы нес он ее.  
Форма ее означает совершенно  
круглый шар  
И внутри имеет дно, земного веса полное,  
Оно тайно скрыто в державе, которую  
держат в руках».  
(Цит. по: Райт 1988: 365)

Обращает на себя внимание упоминание о дне, наполненном «земным весом». Это дает основания полагать, что почтенная реликвия знаменовала собой и не земной шар, и не позднеантичную модель мира, заключенного в небесные сферы, а библейскую Вселенную, соединяющую в своей оболочке высшее небо и низшую землю.

Тут надо сделать оговорку относительно высшего неба, сотворенного в первый день. По средневековым представлениям, это «небо небес», где пребывает сам Бог со своими избранниками. А наш, земной мир находится под твердью — небом второго дня творения. Купол Пантеона символизирует, конечно же, эту твердь. Наверное, и шарообразная держава воплощает образ лишь земного, дальнего мира, подвластного великому, но смертному правителю. Горний мир выше, он остается незримым, и только крест над державой знаменует его существование. А в Пантеоне обозначается путь туда сквозь отверстие в куполе.

Высказанные соображения подводят к тому выводу, что, создавая храм всех богов, римляне не стремились к воспроизведению сложившейся к тому времени относительно реалистической картины мира. Они решили лишь в небывалом масштабе, с имперским размахом воплотить давно известную и овеянную авторитетом глубокой древности универсальную модель геоцентрической Вселенной, подчеркивая непреходящее значение ее верхней, небесной части, осеняющей и освящающей собой землю, и опуская часть подземную, исподнюю — царство мрачного Плутона.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Аристотель* 1981 — Аристотель. О небе // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 3 / Вступ. статья и примеч. И.Д. Рожанского. М.: Мысль, 1981. С. 306–340.
- Бондаренко* 2010 — Бондаренко И.А. О небесном прообразе круглого города // Градостроительное искусство: новые материалы и исследования. Вып. 2. Сб. н. тр. памяти А.В. Бунина / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 54–67.
- Брагинская* 1992 — Брагинская Н.В. Небо // Миры народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1992. С. 206–208.

*Витрувий* 2003 — Марк Витрувий Поллион. Десять книг об архитектуре. Пер. с лат. Ф.А. Петровского. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2003.

*Годлевский, Зубова* 2011 — Годлевский Н.Н., Зубова М.В. История архитектуры: В 2 т. Т. 1. История архитектуры Древнего Востока и Античности: учеб. М.: Универ. кн., 2011.

*Житомирский* 2001 — Житомирский С.В. Античная астрономия и орфизм. М.: Янус-К, 2001.

*Калевала* 1977 — Калевала / Собрал и обработал Элиас Лённрот; пер. с фин. Л.П. Бельского. М.: Худож. лит., 1977. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 12).

*Космологические произведения* 2008 — Космологические произведения в книжности Древней Руси: В 2 ч. Ч. I / Сост. В.В. Мильков, С.М. Полянский. СПб.: Издат. дом «Миръ», 2008.

*Космологические произведения* 2009 — «Христианская топография» Косьмы Индикоплова: пер. // Космологические произведения в книжности Древней Руси: В 2 ч. Ч. II. Тексты плоскостно-комарной и других космологических традиций / Сост. В.В. Мильков, С.М. Полянский. СПб.: Издат. дом «Миръ», 2009. С. 54–69.

*Лихачева* 1977 — Лихачева В.Д. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза = Byzantine miniature. Masterpieces of byzantine miniature of IX–XV<sup>th</sup> centuries in Soviet collections. М.: Искусство, 1977.

*Мамуна* 2000 — Мамуна Н.В. Зодиакальная мифология. Семь небес древнего мира. М.: Алетейя, 2000.

*Мильков, Милькова* 1997 — Мильков В.В., Милькова С.В. Апокрифическое выражение мифологических взглядов // Древняя Русь: пересечение традиций. М.: Скрипторий, 1997. С. 220–227.

*Райт* 1988 — Райт Дж. К. Географические представления в эпоху крестовых походов. Исследование средневековой науки и традиции в Западной Европе / Пер. с англ. М.А. Кабанова; под ред. Е.А. Мельниковой; пред. А.Я. Гуревича. М.: Наука, 1988.

- Hetland 2007 — Hetland L.M. Dating the Pantheon // *Journal of Roman Archaeology*. Vol. 20. 2007. P. 95–112.
- MacDonald 1976 — MacDonald W.L. *The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- Mark, Hutchinson 1986 — Mark R., Hutchinson P. On the structure of the Pantheon // *Art Bulletin*. Vol. 68. 1986. P. 24–34.
- Thomas 1997 — Thomas E. The Architectural History of the Pantheon from Agrippa to Septimius Severus via Hadrian // *Hephaistos*. Vol. 15. 1997. P. 163–186.

#### REFERENCES

- Aristoteles. O nebe (On the heaven). Aristoteles. *Sochineniya v chetyrekh tomakh* (Works in four volumes). Vol. 3. Moscow: Mysl' Publ., 1981, pp. 306–340.
- Bondarenko I.A. O nebesnom proobraze kruglo-go goroda (About the heavenly prototype of round town). *Gradostroitel'noe iskusstvo: Novye materiali i issledovaniya. T. 2: Sbornik statey pamyati A.V. Bunina* (Town Planning Art: New Materials and Studies. Vol. 2: Collection of articles for the memory of A. V. Bunin). Ed. I.A. Bondarenko. Moscow: Editorial URSS Publ., 2010, pp. 54–67 (in Russian).
- Braginskaya N.V. Nebo (Heaven). *Mify narodov mira* (Myths of the Nations of World). Vol. 2. Moscow: Soviet Encyclopedia Publ., pp. 206–208 (in Russian).
- Marcus Vitruvius Pollio. *Vitruvius, The Ten Books on Architecture*, translated by Morris Hicky Morgan. Cambridge (Mass.): Harvard University Press Publ., 1914.
- Godlevskiy N.N., Zubova M.V. *Istoriya arkitektury* (History of Architecture). Vol. 1. *Istoriia arkitektury Drevnego Vostoka i antichnosti* (History of Architecture of the Ancient Orient and Antiquity). Textbook. Moscow: Universitetskaya Kniga Publ., 2011 (in Russian).
- Zhitomirskiy S.V. *Antichnaia astronomiia i orfizm* (Classical Ancient Astronomy and the
- Orphism*). Moscow: Yanus-K Publ., 2001 (in Russian).
- The Kalevala: Epic of the Finnish People. Ed. E. Lönnrot, E. Friberg. 1988.
- Kosmologicheskie proizvedeniia v knijnosti Drevnei Rusi: In 2 parts* (Cosmological works in the booklore of Old Rus'). Part I. Eds. V.V. Mil'kov, S. M. Polianskii. Sankt-Petersburg: Mir Publ., 2008.
- Kosmologicheskie proizvedeniia v knijnosti Drevnei Rusi: In 2 parts* (Cosmological works in the booklore of Old Rus'). Part II. Eds. V.V. Mil'kov, S. M. Polianskii. Sankt-Petersburg: Mir Publ., 2008, pp. 54–69.
- Likhacheva V.D. *Byzantine miniature. Masterpieces of byzantine miniature of IX–XVth centuries in Soviet collections*. Iskusstvo Publ., 1977 (in Russian and English).
- Mamuna N.V. *Zodiakal'naya mifologiya. Sem' nebes drevnego mira* (Zodiacal Mythology. The Seven Skies of the Ancient World). Moscow: Aleteya Publ., 2000 (in Russian).
- Milkov V.V., Milkova S.V. *Apokrificheskoe vyrazhenie mifologicheskikh vozzeniy* (Apocryphal imagination of Mythological Opinions). *Drevnyaya Rus': peresechenie traditsiy* (Ancient Rus: Crossing of Traditions). Moscow: Skriptoriy Publ., pp. 220–227 (in Russian).
- Wright, J.K. *Geographical Lore of the Time of the Crusades*. Translated by M.A. Kabanova and ed. by A.Ya. Gurevich. Moscow: Nauka Publ., 1988.
- Hetland L.M. Dating the Pantheon. *Journal of Roman Archaeology*, vol. 20, 2007, pp. 95–112.
- MacDonald W.L. *The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge, MA: Harvard University Press Publ., 1976.
- Mark R., Hutchinson P. On the structure of the Pantheon. *Art Bulletin*, vol. 68, 1986, pp. 24–34.
- Thomas E. The Architectural History of the Pantheon from Agrippa to Septimius Severus via Hadrian. *Hephaistos*, vol. 15, 1997, pp. 163–186.

**Д. А. Карелин**

## АРХИТЕКТУРА PRINCIPIA РИМСКИХ КРЕПОСТЕЙ ЭПОХИ ДИОКЛЕТИАНА И КУЛЬТ ИМПЕРАТОРА

*Principia* — это центральное и наиболее значимое здание римской крепости, где, как правило, находилась капелла штандартов, покровителя крепости и культа римского императора. Цель статьи — рассмотреть архитектурные черты этих памятников, связанные с ростом значения культа римского императора во второй половине III века. Безусловно, этот процесс начался еще до эпохи Диоклетиана, однако наиболее яркие архитектурные памятники появились именно во время его правления. В связи с этим наибольшее внимание привлекают две *principia*, построенные при Диоклетиане в Луксоре и Пальмире.

**Ключевые слова:** *principia, dominum, тетрапархия, культ римского императора, Диоклетиан, калибе*

**D. A. Karelín**

## ARCHITECTURE OF PRINCIPIA OF THE ROMAN CASTLES DURING THE TIMES OF DIOCLETIAN AND THE IMPERIAL CULT

*Principia was the central and the most important building of any Roman fortress, where the chapel of standards, genius castrorum and Roman imperial cult were situated. The aim of the article is to study the architectural peculiarities of these monuments which could be connected with the rising of the Roman imperial cult's role in the second half of the 3rd century. Undoubtedly this process was started before the reign of Diocletian; however the most important architectural features appeared at that time. Due to this fact the main attention was given to *principia* in Luxor and Palmyra, which were built during the reign of Diocletian.*

**Keywords:** *principia, tetrarchy, Roman imperial cult, Diocletian, kalybe*

Цель работы<sup>1</sup> — рассмотреть ряд архитектурных черт римских *principia* эпохи Диоклетиана (284–305 гг.) и выявить возможные прототипы, повлиявшие на их архитектуру, среди более ранних храмов культа римского императора. Здание *principia* являлось административным и религиозным центром рим-

ского лагеря или крепости, выполнявшим роль главного штаба<sup>2</sup>. Изначально главным пространством римского военного лагеря была площадь, располагавшаяся в центре, рядом с пересечением *via praetoria* и *via principalis*<sup>3</sup>. Здесь

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-34-01203. Также я хочу выразить благодарность Артуру Сигалу, любезно позволившему мне использовать в данной статье выполненные Е. Бен-Довом реконструкции из его коллекции (рис. 7–10). Очень признателен я и фотографу Вячеславу Аргенбергу за разрешение использовать его фотографию (рис. 5). Кроме того, я благодарен моей жене Ирине Куликовой за помощь в написании статьи, ее редактуру и неоценимую поддержку во всех отношениях.

<sup>2</sup> Об архитектурных особенностях римских принципий см.: (Domaszewski 1889: 141–163; Johnson 1983: 104–132; Felmann 1976: 173–191; Felmann 1979: 47–55; Blagg 2000: 139–147). О *principia* в восточной части Римской империи см.: (Gregory 1995: 138–140, figs. 6.8–6.9). Более подробному изучению архитектуры позднеримских *principia* в Египте посвящена моя работа (Карелин 2012: 57–81) и выступление на XXII International Limes Congress (Karelín 2015: 359–368). Анализу архитектурных черт *principia* в Восточной пустыне Египта посвящена статья М. Редде (Reddé 2004: 442–462).

<sup>3</sup> Описание лагеря см.: Полибий: VI. 26–42.

находилась палатка командира и старших офицеров и происходили все важные события в жизни римских солдат. В дальнейшем это пространство преобразовалось в *principia*, а резиденция командующего (*praetorium*) стала отдельным зданием<sup>4</sup>.

Стоит отметить, что архитектура позднеримских *principia* изучена менее тщательно, чем более ранние примеры. Наиболее подробными исследованиями на эту тему являются работы Р. Фелманна и Т. Благга (*Felmann 1976, 1979; Blagg 2000*), посвященные процессу монументализации их архитектуры, который будет рассмотрен ниже. Наше исследование посвящено поиску гипотетических архитектурных прототипов, подражание которым могло способствовать этому процессу и влиянию на него со стороны древневосточных религиозных и архитектурных традиций. К концу I в. сформировались основные архитектурно-планировочные черты *principia*. Ее центральным пространством был большой открытый двор, попасть в который можно было или с перекрестка *via praetoria* и *via principalis*, или с продолжения первой улицы уже после перекрестка. В дальней от входа стороне находился вход в так называемую базилику или «поперечный зал» (*cross-hall*)<sup>5</sup>. С трех или четырех сторон главный двор окружали галереи, за которыми располагались вспомогательные помещения. Вдоль дальней стороны базилики также наход-

дились небольшие помещения. В поздний период римской истории внутри *principia* могли располагаться арсенал (*armamentaria*), комнаты для собраний офицеров (*scholae*), трибунал (*tribunal*), капелла (*sacellum* или *aedes*), комната для хранения денег (*aerarum*), комната стражи, канцелярия (*tabularium*), комната для офицеров, занимающихся финансами (*signiferi*). Как правило, трибуналы располагались в торцах базилики, в то время как наиболее важное помещение *principia* — капелла, посвященная покровителю крепости (*genius castrorum*) и штандарту данного военного подразделения (*signum*) — возводилось в центре, на главной оси здания. Во время правления Антонинов (96–192 гг.) в Германии появляются капеллы покровителя крепости с апсидальным завершением, а с конца II — начала III в. апсида становится неотъемлемым элементом таких сооружений (*Johnson 1983: 131–132*).

Архитектурные черты позднеримских *principia* уже становились предметом исследований Р. Фелманна и Т. Благга. Ученые пришли к выводу, что во II–III вв. происходил связанный с ростом значения культа римского императора процесс монументализации архитектуры *principia* (*Felmann 1976: 50–52; Blagg 2000: 142–145*). Следствием этого процесса стало возрастание значения *principia* для внутреннего пространства крепости и капеллы для внутреннего пространства самой *principia*. Такой эффект достигался за счет появления монументальных входов во двор *principia* с улицы или из двора в базилику и поднятия уровня пола капеллы<sup>6</sup>. Также происходит уменьшение количества вспомогательных помещений. В принципе, можно говорить о глобальной тенденции, так как более чем за 500-летний пе-

<sup>4</sup> Окончательное отделение *principia* от *praetoria* случилось во время правления Августа (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) по причине того, что командиру понадобилось изолированное место для жизни с семьей. Известно немного примеров *principia* с жилыми комнатами, относящихся к I веку н.э. (*Johnson 1983: 127*).

<sup>5</sup> Как правило, данный зал был крытым и его кровля была выше кровли соседних помещений. Это делалось для создания внутри него естественного освещения (Там же: 109).

<sup>6</sup> Или капеллы вместе с базиликой.

риод, прошедший с момента описания Полибием лагеря, до рассматриваемых в статье примеров центральной точкой лагеря или крепости вместо палатки командующего, олицетворявшего собой республику, стал храм, сначала посвященный штандарту и покровителю крепости, а потом уже и римскому императору как центральной сакральной фигуре римской религии (Felmann 1979: 50; Blagg 2000: 145).

Классическими примерами этого процесса монументализации могут послужить проведенные в течение III в. реконструкции ряда *principia*, в результате которых они приобрели указанные выше архитектурные черты<sup>7</sup>. По мнению Р. Фелманна, некоторые из этих изменений могли прийти в архитектуру военных *principia* из градостроительного искусства того времени (Там же: 48, 51).

Несмотря на достаточно подробное изучение рассматриваемой проблемы, ряд моментов нуждается в уточнении. В основном речь пойдет о двух наиболее значительных памятниках эпохи Диоклетиана — *principia* в крепостях Пальмиры (ил. 1) и Луксора (ил. 2). Они были построены примерно в одно время, на рубеже III и IV вв.<sup>8</sup>

В Пальмире римская крепость (так называемый лагерь Диоклетиана) была построена в черте города. Она располагалась на рельефном участке, в центре которого была возведена роскошная *principia*, и ее окружала стена неправильной в плане формы (ил. 1, 3–4). От тетрапила крепости к окруженному колоннадами двору *principia* вела *via praetoria*. С противоположной стороны от входа находился

вход в базилику, к которому вела высокая лестница. Вдоль дальней стены базилики располагались помещения, центральным из которых была просторная капелла.

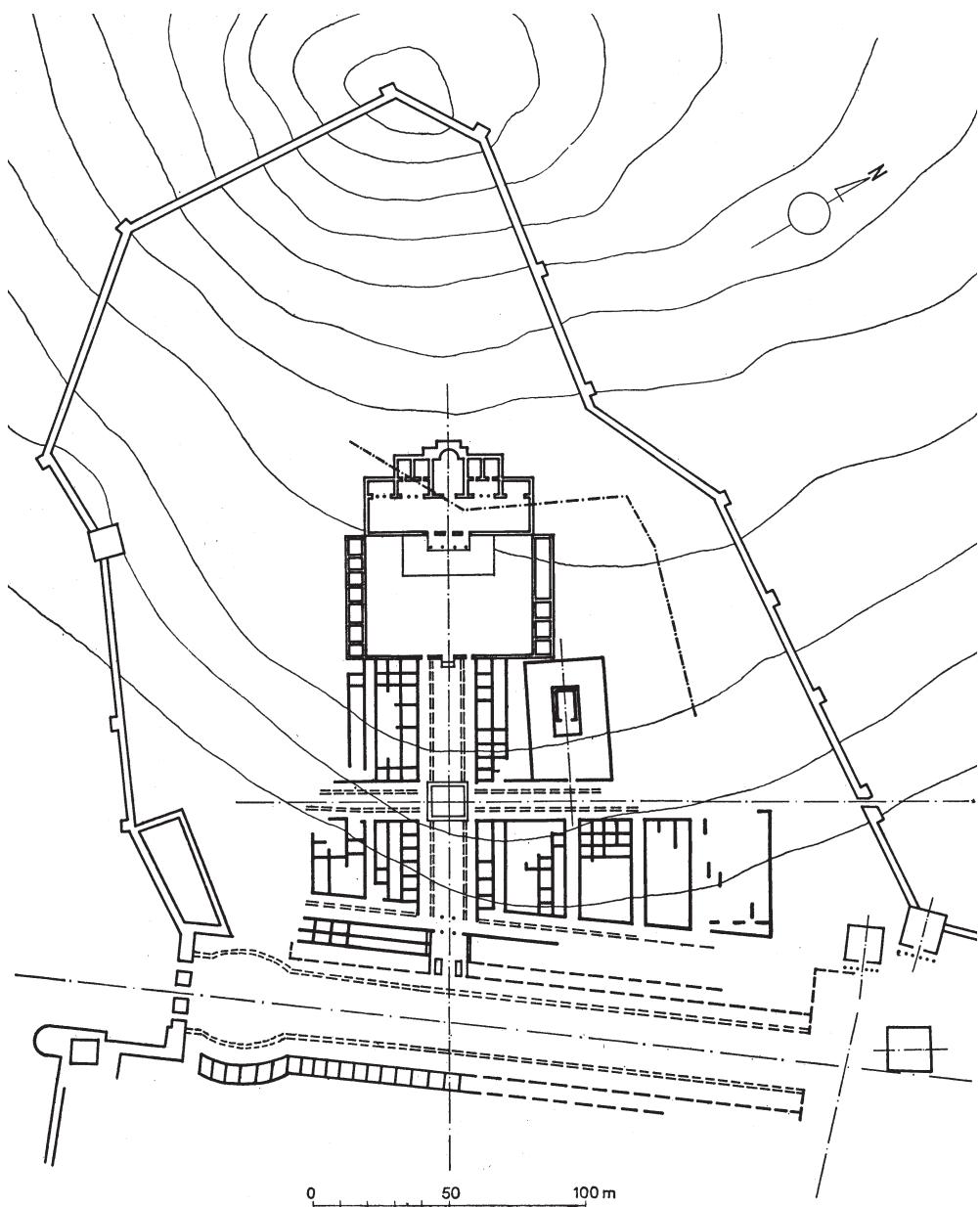
В Фивах римская крепость была возведена вокруг древнеегипетского храма Ипет-Ресит, при этом часть его помещений была использована для создания *principia* (ил. 5, 6, 11, 12). Как заметил М. Редде, планировка этой части храма оказалась очень подходящей для создания классической *principia* и потребовала лишь минимальных изменений пространства (El-Saghir et al. 1986: 25, 31). Двор Аменхотепа III служил двором *principia*. У. Моннере де Вийар предположил, что гипостильный зал (ил. 5) играл роль базилики, а выходящие в него и расположенные по бокам от следующего далее так называемого Восьмиколонного зала небольшие часовни стали вспомогательными помещениями *principia* (Monneret de Villard 1953: 100–101)<sup>9</sup>. Храм культа римского императора расположился в Восьмиколонном зале (ил. 6). Колонны были разобраны, а их блоки использованы для поднятия уровня пола помещения. Ведущий в следующее помещение проем был заблокирован, и внутри него римляне соорудили небольшую апсиду. Вероятно, перед апсидой был установлен балдахин на четырех колоннах с цилиндрическим сводом (Там же: 89, 102–103)<sup>10</sup>. Стены этого помещения были расписаны, но к настоящему времени от росписей сохранилось

<sup>7</sup> Это *principia* в таких крепостях, как Нове, Ламбезис, Леджун, Аквинкум, Потаисса и Неймеген. См., напр.: (Blagg 2000: 144–145).

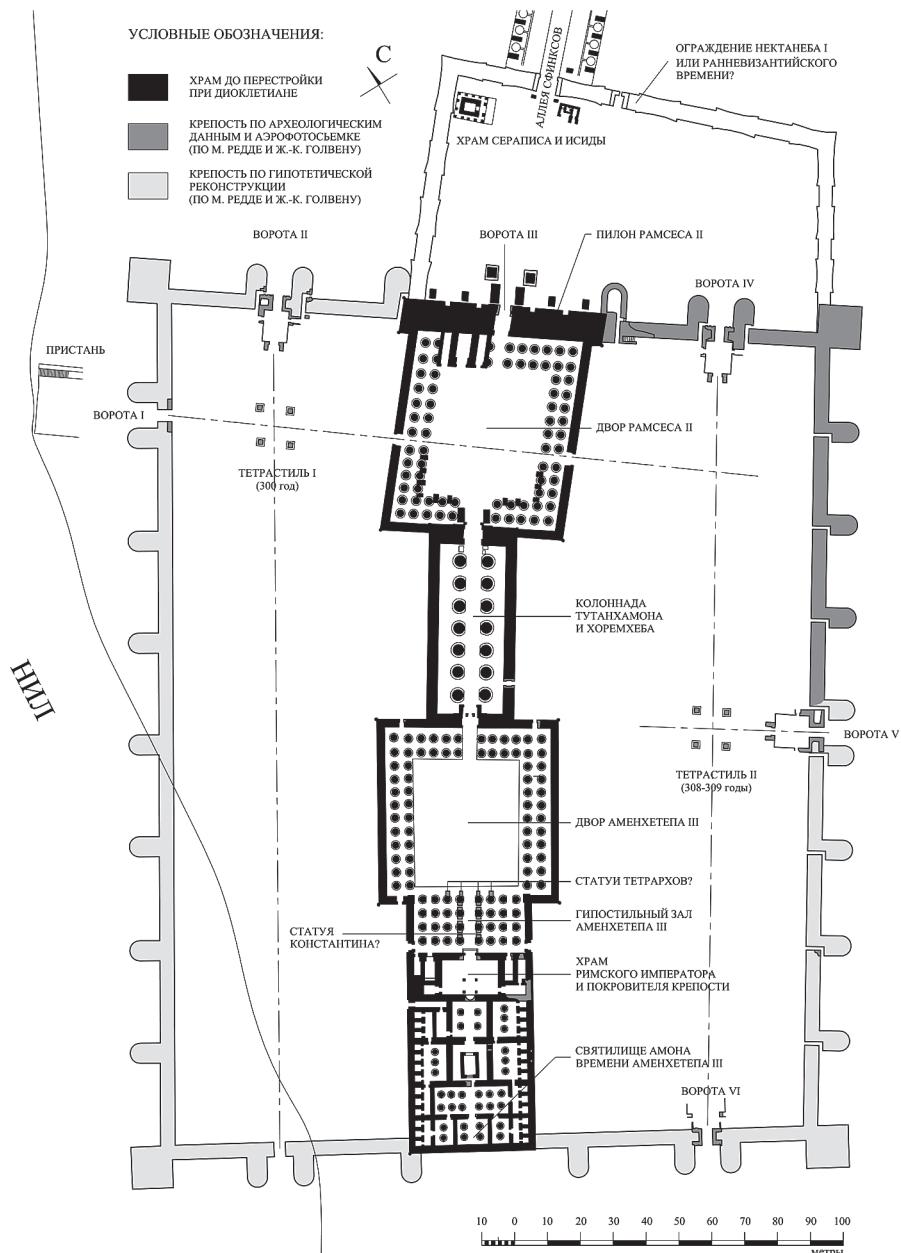
<sup>8</sup> О датировках этих крепостей см.: (Gawlikowski 1984: 10; Lacau 1934: 17–46; El-Saghir et al. 1986: 20–21).

<sup>9</sup> Имеются в виду пять помещений: часовня царской ладьи, часовня царского Ка и три часовни ладей Хонсу, Мут и Амона-Ра, построенные при Аменхотепе III. О структуре храма см.: (Bell 1985: 251–294; Bell 1997: 127–184).

<sup>10</sup> Несмотря на то, что большинство исследователей приняло версию У. Моннере де Вийара о балдахине на четырех колоннах, его наличие не является неоспоримым. См.: (Карелин 2012: 74–75).



Ил. 1. План римской крепости в Пальмире (Gawlikowski... Pl. I.)



Ил. 2. План римской крепости в Луксоре (начертен автором на основании: el-Saghir et al... Pl. I; Bell L. The New Kingdom... Fig. 56)



Ил. 3. Principia в Пальмире, вид с запада (фотография Алексея Козленко, 2008)



Ил. 4. Principia в Пальмире, вид с востока на апсиду капеллы (фотография Алексея Козленко, 2008)



Ил. 5. Вид через гипостильный зал на апсиду храма римского императора (фотография Вячеслава Аргенберга, © VascoPlanet.ru (<http://www.vascoplanet.ru>))



Ил. 6. Общий вид храма, посвященного культу римского императора в Луксоре (фотография автора, 2007)

лишь несколько фрагментов<sup>11</sup>. Однако исследователи смогли гипотетически восстановить их содержание<sup>12</sup>. На юж-

<sup>11</sup> В 1886 г. большая часть росписей была уничтожена египтологами, изучавшими древние рельефы. Серьезное исследование росписей стало возможным после того, как У. Моннере де Вийар обнаружил акварели, выполненные известным исследователем Дж. Г. Уилкинсоном в 1859 г. до разрушения росписей (*Wilkinson 1859*), хранящиеся в библиотеке Бодлея в Оксфорде.

<sup>12</sup> Первым анализ их иконографии провел У. Моннере де Вийар (*Monneret de Villard 1953*). В дальнейшем его работу продолжили И. Калаврезу-Максейнер (*Kalavrezou-Maxeiner 1975: 225–251*) и И. Декерс (*Deckers 1973: 1–34; Deckers 1979: 600–652*). В своей второй статье, осно-

ной стене могла быть изображена сцена обращения четырех сидящих на тронах императоров к солдатам (*ad locutio*), в апсиде — богоявление тетрапархов под благословлением Юпитера, а на северной, западной и восточной стенах — церемония торжественного въезда Диоклетиана в город (*adventus*).

вывающейся на серьезном археологическом исследовании, проведенном в 1977 г., И. Декерс привел реконструкции росписей (Там же: Abb. 34). Их искусствоведческий анализ и интересная трактовка иконографии были даны Я. Элслнером (*Elsner 1995: 173–176*). Описание сюжета и иконографии росписей и их краткий искусствоведческий анализ см. также в (Карелин 2012: 70–74).

С одной стороны, примеры *principia* в Луксоре и Пальмире имеют классическую планировку, состоящую из двора, окруженного колоннадами, и следующей за ним базилики с капеллой. С другой стороны, в обоих *principia* можно проследить практически все выявленные Р. Фелманном черты. Во-первых, в обоих примерах имеются монументальные входы и во двор и в базилику, акцентирующие главную ось *principia*, на завершении которой находилась капелла. В Пальмире это увенчанные сирийскими фронтонами портики на входах во двор и в базилику. В Луксоре входом во двор *principia* была монументальная колоннада Тутанхамона и Хоремхеба, на завершении которой римляне соорудили небольшие ворота. Вероятно, на входе в гипостильный зал, перед его центральными колоннами, римляне установили четыре статуи тетрапархов (*El-Saghir et al.* 1986: 16–17)<sup>13</sup>. Также и в Пальмире и в Луксоре уровень пола внутренней части *principia* был поднят относительно двора<sup>14</sup>. Кроме того, в обоих рассматриваемых примерах ка-

пелла завершается апсидой. Стоит отметить, что в обоих памятниках количество вспомогательных помещений меньше, чем в более ранних примерах *principia*.

В крепостях поменьше увеличение значения капеллы привело к несколько иным результатам. Интересно, что в крепости Дробета во время второй реконструкции двор и базилика классической *principia* были заменены на улицу с колоннадами (*Felmann 1979: 50*), с которой практически напрямую можно было попасть в капеллу. Известно еще несколько примеров позднеримских крепостей с созданной изначально подобной схемой, которую отличало отсутствие двора и базилики<sup>15</sup>. Можно говорить о том, что в этих примерах имело место визуальное объединение пространства *aedes* с внешним пространством крепости напрямую, достигаемое за счет отсутствия базилики и замещения двора улицей с колоннадами (*Felmann 1979: 50–52*).

Рассмотренные выше примеры в очередной раз подтверждают выводы Р. Фелманна и Т. Благга, что римляне в эпоху домината старались архитектурными средствами сделать капеллы культа римского императора наиболее значимой частью *principia*. В больших крепостях они достигали такого эффекта сооружением монументальных входов, апсид и подъемом уровня пола капелл, в то время как в небольших крепостях кроме подъема уровня пола капеллы и наличия апсиды римляне фактически

<sup>13</sup> Перед центральными колоннами гипостильного зала сохранились четыре базы. Французские археологи предположили, что на них стояли статуи тетрапархов. На двух выполненных из красного гранита центральных базах, вероятно, были установлены скульптуры Августов (Диоклетиана и Максимиана), а выполненные из вторично использованных блоков крайние базы принадлежали Цезарам (Констанцию Хлору и Галерию). Французские исследователи сравнили эту гипотетическую скульптурную композицию со скульптурным убранством Золотых ворот в Сплите (*El-Saghir et al.* 1986: 17). Л. Тёрёк отметил, что эти статуи находятся на осях изображенных на росписях фигур тетрапархов на тронах. Он предположил, что более крупные фигуры Августов должны были находиться ближе к апсиде по аналогии со статуями, а не по краям, как это показано в реконструкции Декерса (*Török 2005: 142, 145*).

<sup>14</sup> В первом случае приподнят пол и базилики и капеллы, а во втором — только капеллы.

<sup>15</sup> Например, крепость в Дионисиасе (*Schwartz 1969*). Примеры крепостей Дробеты и Тамузидии приведены Ж.-М. Каррье в качестве аналогий в его работе по архитектуре крепости в Дионисиасе: (*Carrié 1974: 834–835*). К ним можно добавить пример из Ятруса (см., напр.: *Büllow 2007: 459–478*). Можно предположить, что аналогичная *principia* находилась на окончании обрамленной колоннадой *via praetoria* в крепости Тельль эль-Херр (*Valbelle, Carrez-Maratray 2000: 98, fig. 68*).

напрямую открывали пространство капеллы в пространство крепости.

Теперь попробуем развить эту идею и показать, что ось крепости, завершающаяся *principia* с капеллой, могла иметь значение для градостроительной структуры города. Об этом красноречиво свидетельствуют примеры *principia* в Пальмире и Луксоре. В первом случае *principia* располагалась на возвышенности и занимала видное положение в городе, в результате чего могла быть визуальной градостроительной доминантой. В Фивах же *via praetoria*, завершающаяся храмом культа императора, совпадала с главной процессионной осью храма и продолжала аллею сфинксов, связывавшую Луксор (Ипет-Ресит) с Карнаком (Ипет-Сут). Эта заканчивающаяся у пилона Рамсеса II дорога, скорее всего, была одной из главных улиц древнего города Фивы. Также она могла иметь важное значение для процессий праздника Опет<sup>16</sup>.

В этом ключе нельзя не упомянуть о предположении П. Лако, что крепость в Луксоре представляла собой два отдельных фортификационных сооружения, между которыми находился древний храм (Laca 1934: 43)<sup>17</sup>. Л. Тёрёк развел эту идею, предположив, что в то время культ бога Амона еще не угас окончательно и мог отправляться в древнем святилище, расположенному за южной стеной храма римского императора (Török 2005: 140–142, 146–150). По мнению Л. Белла, храм в Луксоре изначально был построен в том числе и для отправления культа божественного фараона, которому был посвящен Восьмиколон-

ный зал (Bell 1985: 251–294)<sup>18</sup>, где в дальнейшем и расположился храм культа императора. Опираясь на мнение Л. Белла и ряд косвенных свидетельств, Л. Тёрёк выдвигает гипотезу, что культа Амона не только существовал и продолжал отправляться в Луксоре при Диоклетиане, но и что культа императора был с ним тесно связан и на строительство римского храма могли влиять египетские жрецы (Там же: 147–148)<sup>19</sup>.

Таким образом, строя свой храм именно здесь, Диоклетиан мог подтверждать легитимность своей власти в Египте как перед римским населением, так и перед египтянами. В этом случае, по мнению Л. Тёрёка, посвященный культу римского императора и покровителю крепости храм мог быть открытым местом поклонения правителю, доступным как для легионеров, так и для коренных жителей, и, вероятно, мог являться религиозным центром всего региона (Там же: 151–152).

С одной стороны, подобная трактовка позволяет придать совершенно другое градостроительное значение храму культа императора, который в этом случае был бы центром притяжения для всего города, а не только для крепости. Хоть он и не занимал высокой точки, как *principia* в Пальмире, однако его расположение позволяет считать его если не градостроительной доминантой, то ее закрытым центром, так как пилоны хра-

<sup>16</sup> См., напр.: (Bell 1997: 157–177).

<sup>17</sup> Стоит отметить, что известны примеры, когда в одной крепости расквартировывались два подразделения. Однако в таком случае каждое подразделение имело свою капеллу в разных концах базилики (Johnson 1983: 120).

<sup>18</sup> На взгляд Л. Белла, не было ничего удивительного в том, что римляне выбрали для строительства храма культа императора место, которое было связано с более чем 1500-летней историей почитания фараона как бога (Bell 1985: 274).

<sup>19</sup> Стоит отметить, что вопрос о существовании культа Амона в храме во время Диоклетиана и о связи культа императора в Луксоре с древнеегипетским царским культом поднимался не одним исследователем. О дискуссии, см., напр. (Klotz 2012: 375–380).

ма Ипет-Ресит явно были одними из градостроительных доминант древних Фив с момента его основания при Аменхете-пе III. С другой стороны, эта версия Л. Тё-рёка кажется сомнительной из соображений функциональной целесообразности подобной схемы для крепости (Карелин 2012: 76; Kareljin, 2015: 362).

В любом случае рассмотренные выше особенности *principia* в Луксоре и Пальмире позволяют утверждать, что их градостроительное значение могло быть важным не только для внутреннего пространства крепости, но и для городской среды в целом, что не было характерно для *principia* более ранних лагерей<sup>20</sup>.

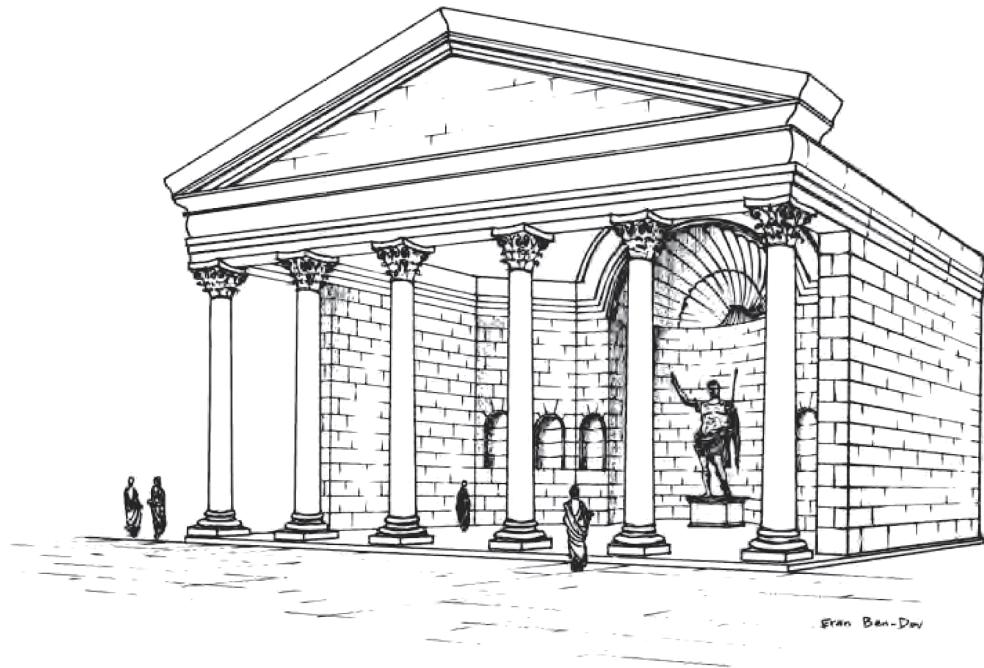
Подводя итоги, можно суммировать, что позднеантичные храмы культа римского императора в *principia* имели следующие черты:

- наличие монументальных входов во двор и базилику;
- подъем уровня пола капеллы или капеллы вместе с базиликой;
- наличие апсиды в капелле;
- уменьшение количества вспомогательных помещений в связи с ростом сакральной функции;
- в некоторых случаях планировка *principia* упрощалась и базилика исчезала, а вход в капеллу происходил прямо из двора.

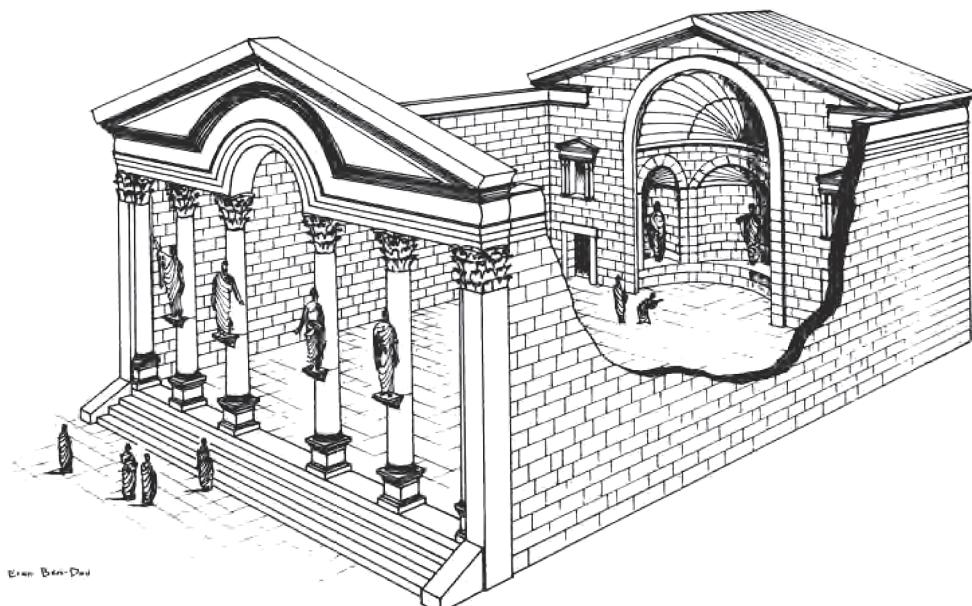
На основании этих фактов Р. Фелманн и Т. Благг сделали вывод, что произошло повышение архитектурного и градостроительного значения капеллы в пространстве крепости. Мы же можем добавить к этому, что в некоторых случаях *principia* с капеллами культа римского императора могли иметь большое значение в градостроительной структуре целого города, даже с учетом того, что они находились внутри крепостей.

<sup>20</sup> Это видно на примере военного лагеря в Лондиниуме или *Castra Praetoria* в Риме.

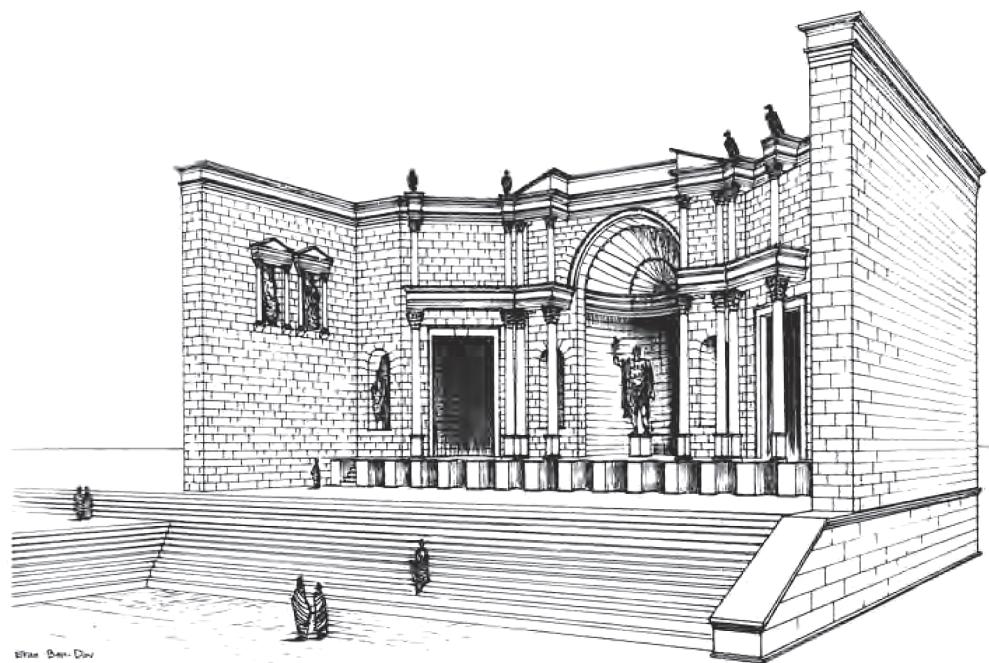
Теперь посмотрим, существуют ли более ранние храмы культа римского императора, обладающие какими-либо из описанных выше архитектурных черт, которые гипотетически могли бы послужить прототипами для рассматриваемых *principia*. Первые примеры храмов, посвященных культу римского императора, представляли собой отдельно стоящие здания, расположенные внутри квадрипортика (*Sjoqvist* 1954: 86–108), однако уже в I в. появились храмы с капеллой, имеющей апсиду. На рубеже II–III вв. возведение таких сооружений для почитания культа императора стало относительно распространенным явлением (*Brenk* 2010: 31–55). Представляется, что наиболее близкие к рассматриваемым храмам в *principia* примеры — это некоторые из так называемых калибе, храмов культа императора II–III вв. на Ближнем Востоке. Изучив храмы в Мусмийе и Ас-Санамене (*Cumming*s 1909: 417–428; *Hill* 1975: 347–349; *Segal* 1998: 109–130), два храма в Филиппополе (гексастиль и калибе), так называемый Храм-С в Канавате и калибе в Босре (*Segal* 2001: 91–118), можно констатировать, что они имели много общих черт с храмами культа римского императора в *principia* эпохи домината. Прежде всего, они тоже имели апсидальное завершение и уровень пола в их внутренней части был приподнят. Гексастиль из Филиппополя (ил. 7) и храм в Канавате (ил. 8) отличались роскошными монументальными, но в то же время открытыми портиками, увенчанными, судя по реконструкциям Е. Бен-Дова (*Segal* 2001: figs. 7, 13) и А. Сигала, сирийскими фронтонами. С одной стороны, подобные портики в принципе типичны для римских храмов, но с другой стороны, нам важнее то, что они не отделяли внутреннее пространство храма от улицы, а соединяли их. Однако калибе в Филиппополе (ил. 9) и храм в Босре (ил. 10),



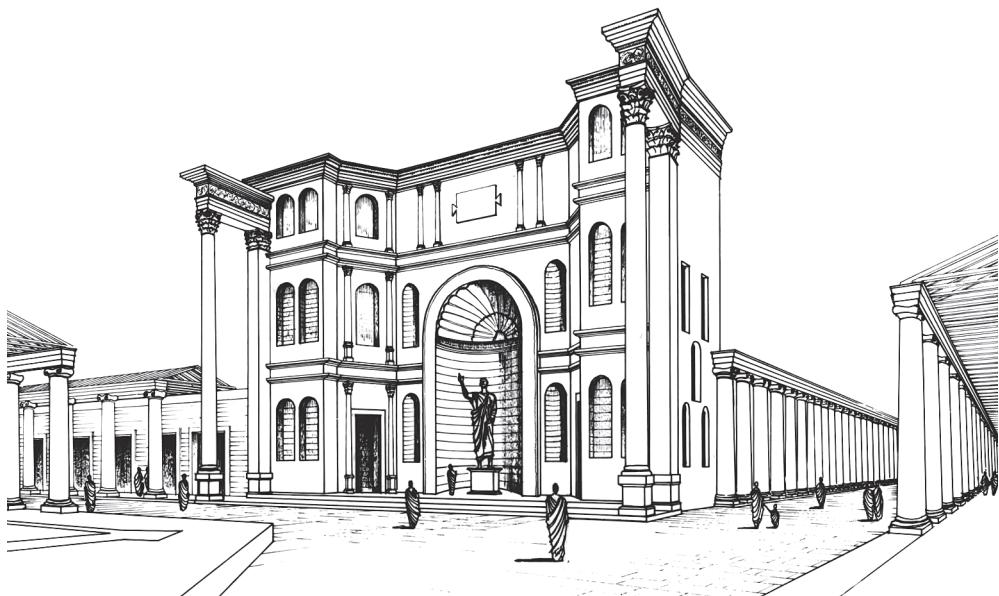
Ил. 7. «Гексастиль» в Филиппополе (реконструкция Е. Бен-Дова, из коллекции А. Сигала:  
Segal A. The Kalybe Structures... Fig. 7)



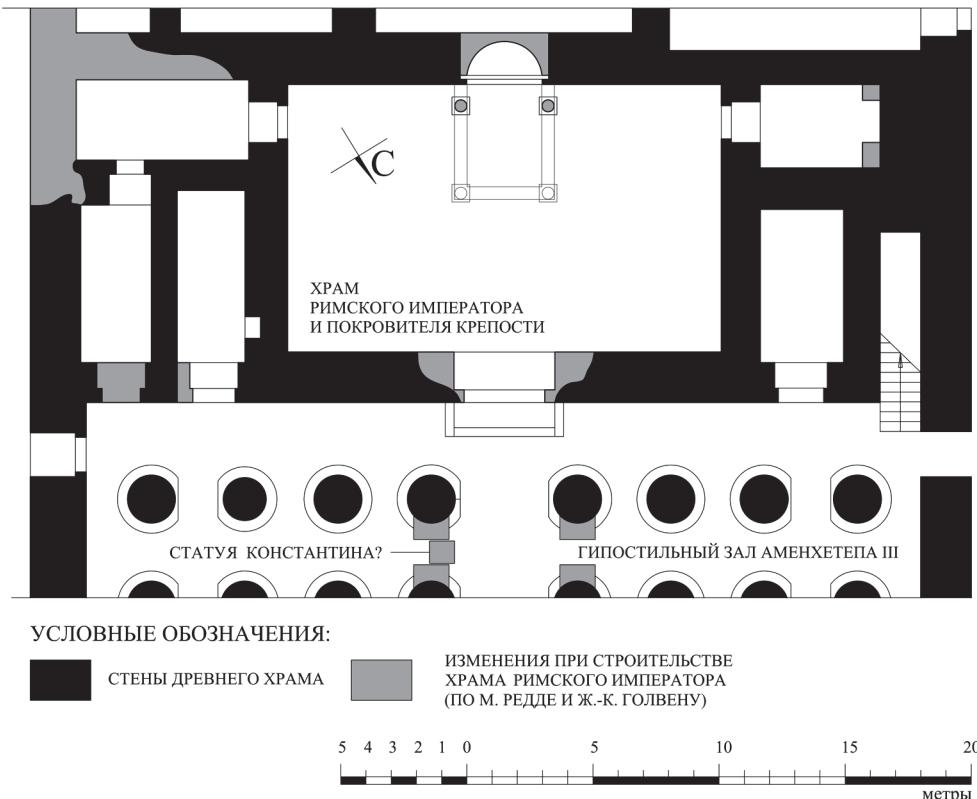
Ил. 8. «Храм-С» в Канавате (реконструкция Е. Бен-Дова, из коллекции А. Сигала:  
Segal A. The Kalybe Structures... Fig. 13)



Ил. 9. «Калибе» в Филиппополе (реконструкция Е. Бен-Дова, из коллекции А. Сигала:  
Segal A. The Kalybe Structures... Fig. 10)



Ил. 10. «Калибе» в Босре (реконструкция Е. Бен-Дова, из коллекции А. Сигала:  
Segal A. The Kalybe Structures... Fig. 18)



Ил. 11. План храма римского императора в Луксоре (начерчен и дополнен автором на основании: Monneret de Villard... Fig. 1; el-Saghir et al... Pl. I)

судя по реконструкциям Е. Бен-Дова (*Segal 2001: figs. 10, 18*), не имели никакой преграды от внешней среды. Получается, что и в том и в другом случае внутренние пространства храмов были открыты в городское пространство. Кроме того, геккастиль и калибе в Филиппополе и храм в Босре явно занимали значительное место в градостроительной структуре города. Первые два выходили фасадами на центральную улицу города, а третья постройка была открыта на площадь. Получается, что внутреннее пространство этих храмов практически не отделялось от пространства улицы и играло важную роль в формировании городской среды.

В качестве рабочей гипотезы можно высказать предположение, что именно влияние архитектуры этих невоенных храмов культа римского императора способствовало увеличению монументальности, торжественности и значимости военных храмов культа римского императора в *principia* как для внутреннего пространства крепостей, так и для пространства городов. С одной стороны, эти храмы тоже были посвящены культу римского императора, а с другой, они должны были быть знамениты на римском Востоке. Возможно, что архитектурная схема калибе, состоявшая из монументального входа и торжественного открытого по-

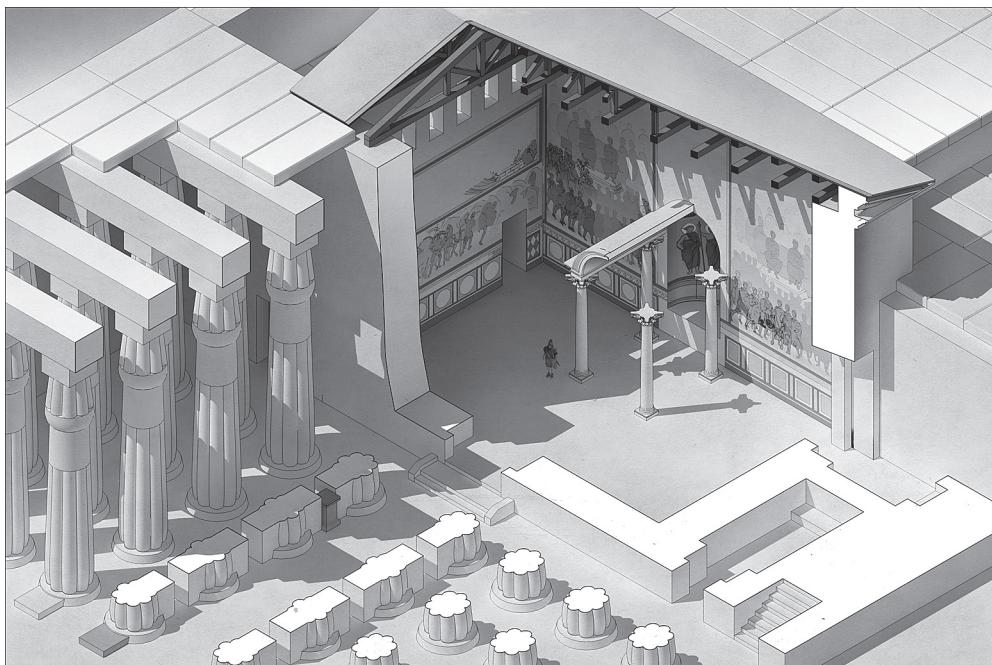


Рис. 12. Аксонометрия храма римского императора в Луксоре (реконструкция автора, основана на: Monneret de Villard... Fig. 1–2; Deckers J.D. Die Wandmalerei im Kaiserkultraum... Abb. 34; el-Saghir et al... Pl. I)

мещения храма, заканчивающегося апсидой, постепенно интегрировалась внутрь *principia* при создании храмов штандартов, покровителей крепостей и культа римского императора внутри крепостей позднего римского времени.

Стоит также кратко рассмотреть еще один вопрос. Как уже упоминалось выше, некоторые исследователи считают, что ко времени Диоклетиана культа Амона и божественного фараона мог еще существовать в Луксорском храме. Кроме того, в данном храме могла существовать определенная связь между этими культурами. Представляется, что некоторые архитектурные черты храма культа римского императора в Луксоре (ил. 11, 12) роднят его с архитектурой древнего Египта и косвенно подтверждают эти теории<sup>21</sup>.

Во-первых, это гипотетическое наличие балдахина перед апсидой. Этот элемент, с одной стороны, был распространенным явлением в Риме со II в., где он устанавливался над статуями богов и императоров, что подтверждается богатым нумизматическим материалом<sup>22</sup>. Но, с другой стороны, есть предположение, что этот архитектурный элемент пришел в Рим с Древнего Востока, в частности из Египта (Smith 1956: 112–113; Arnold 1999: 312), где он устанавливался над хеб-седным троном, статуями фараонов и богов (Arnold 1975: Kol. 607–608; Arnold 2003: 44). Представляется интересным, что подобный балдахин мог

<sup>21</sup> Подробнее см.: (Karelina 2015: 364–366).

<sup>22</sup> Сохранилось множество монет и других изображений императора или статуй божеств под подобными навесами: (Alföldi 1935: taf. 14 (1–3); Smith 1956: figs. 100–101, 107–110, 113–120).

появиться в храме культа римского императора именно в Египте.

Во-вторых, статуи тетрархов перед входом в гипостильный зал были установлены в манере, свойственной древнеегипетской архитектуре, как статуи перед входом в Абу Симбел или как статуи Рамсеса II перед входом в колоннаду Тутанхамона и Хоремхеба и перед входным пилонаем храма в Луксоре. Кроме того, статуи Константина и Галерия, установленные между колоннами гипостильного зала<sup>23</sup>, с одной стороны, поставлены в римской манере — внутри базилики (*Monneret de Villard* 1953: 101–102), но с другой, их расстановка идентична положению статуй Рамсеса II между колоннами его двора. Вероятно, все эти статуи — и древнеегипетские, и римские — были частью одной общей архитектурной программы, задуманной еще в древности и использованной тетрархами.

\*\*\*

Подводя итоги, можно выделить два основных вывода. Р. Фелманн и Т. Блэгг показали, что позднеримские *principia* стали более роскошными и монументальными, что было нетипично для обладающих относительно скромной архитектурой более ранних примеров. К этому можно добавить, что некоторые примеры *principia* становятся градостроительными доминантами для городов, в которых находились их крепости. Также мы предполагаем, что ряд поздних римских *principia* приобретает черты, характерные для некоторых невоенных храмов культа римского императора конца II–III вв., что позволяет считать их прототипами рассматриваемых в статье *principia*.

<sup>23</sup> Были найдены фрагменты баз этих статуй с указывающими на персоналии императоров надписями (*Lacau* 1934: 36). База статуи Константина, установленной в 324 г., все еще находится *in situ*.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Karelín* 2012 — *Karelín D. A. Сакральная архитектура римских крепостей в Египте: храмы и капеллы, посвященные культу императора и покровителю крепости // Исследования по истории архитектуры и градостроительства. Вып. 3 / Под ред. Д. О. Швидковского и др. М., 2012. С. 57–81.*
- Полибий* 1995. Всеобщая история. Пер. с греч. и комментарии Ф. Г. Мищенко. Том II. СПб.: Наука, Ювента, 1995.
- Alfoldi* 1935 — *Alfoldi A. Insignien und Tracht der römischen Kaiser // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Bd. 50, 1935. S. 3–158.*
- Arnold* 1975 — *Arnold D. Baldachin // Lexikon der Ägyptologie. Bänd I / Eds. Helck W., Otto E. Wiesbaden: Harrasowitz, 1975.*
- Arnold* 1999 — *Arnold D. Temples of the Last Pharaohs. Oxford: Oxford University Press, 1999.*
- Arnold* 2003 — *Arnold D. The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture. Princeton, New Jersey: Princeton University Press Publ., 2003.*
- Bell* 1985 — *Bell L. Luxor Temple and the Cult of the Royal Ka // Journal of Near Eastern Studies. 1985. Vol. 44. No. 4. P. 251–294.*
- Bell* 1997 — *Bell L. The New Kingdom "Divine" Temple: The Example of Luxor // Temples of Ancient Egypt / Ed. B. E. Shafer. New York, Ithaca: Cornell University Press, 1997. P. 127–184.*
- Blagg* 2000 — *Blagg T.F.C. The Architecture of the Legionary Principia // Roman Fortresses and Their Legions / Ed. R.J. Brewer. London, 2000. P. 139–147.*
- Brenk* 2010 — *Brenk B. The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspectives of the Apse as a Space for Images. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010.*
- Büllow* 2007 — *Büllow G. von. The Fort of Iatrus in Moesia Secunda: Observations on the Late Roman Defensive System on the Lower Danube (Fourth–Sixth Centuries AD) // The Transition to Late Antiquity / Ed. A.G. Poulter. London: British Academy, 2007. P. 459–478.*
- Carrié* 1974 — *Carrié J.-M. Les Castra Dionysiodos et l'évolution de l'architecture militaire romaine tardive // Mélanges de l'École*

- française de Rome. *Antiquité*. T. 86. No. 2. 1974. P. 834–835.
- Cummings* 1909 — Cummings L. C. The Tychaion at Is-Sanamén // *American Journal of Archaeology*. Vol. 13. No. 4. 1909. P. 417–428.
- Deckers* 1979 — Deckers J. D. Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. Bd. 94 1979. S. 600–652.
- Deckers* 1973 — Deckers J. G. Die Wandmalerei des tetrarchischen Lagerheiligtums im Ammon-Tempel von Luxor // *Römische Quartalschrift*. Bd. 68. 1973. S. 1–34.
- Domaszewski* 1889 — Domaszewski A. von. Die Principia des römischen Lagers // *Neue Heidelberger Jahrbücher*. Bd. 9. 1889. S. 141–163.
- El-Saghir et al.* 1986 — El-Saghir M. et al. Le camp romain de Louqsor / El-Saghir M., Golvin J-C., Reddé M., El-Sayed H., Wagner G. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale, 1986.
- Elsner* 1995 — Elsner J. Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Felmann* 1976 — Felmann R. Le "Camp de Diocletien" à Palmyre et l'architecture militaire du Bas-Empire // Ducrey P. et al. (ed.) Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart. Lausanne: De Boccard Publ., 1976. P. 173–191.
- Felmann* 1979 — Felmann R. Der Diokletianspalast von Split im Rahmen der spätromischen Militärarchitectur // *Antike Welt*. Bd. 10. No. 2. 1979. S. 47–55.
- Gawlikowski* 1984 — Gawlikowski M. Palmyre VIII. Les principia de Diocletien. "Temple des Enseignes". Varsovie: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw, 1984.
- Gregory* 1995 — Gregory S. Roman Military Architecture on the Eastern Frontier. Vol. 1. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1995.
- Hill* 1975 — Hill S. The Praetorium at Musmiye // *Dumbarton Oaks Papers*. No. 29, 1975. P. 347–349.
- Johnson* 1983 — Johnson A. Roman Forts of the 1st and 2nd Centuries AD in Britain and the German Provinces. London: A. and C. Black, 1983.
- Kalavrezou-Maxeiner* 1975 — Kalavrezou-Maxeiner I. The Imperial Chamber at Luxor // *Dumbarton Oaks Papers*. No. 29, 1975. P. 225–251.
- Karelin* 2015 — Karelin D. A. Reflection on Some Architectural Peculiarities of the Late Roman principia in Egypt by the Example of Luxor // *Proceedings of the 22nd International Congress of Roman Frontier Studies*. Ruse, Bulgaria / Eds. L. Vagalinski, N. Sharankov. Limes XXII. Sofia: National Archaeological Institute with Museum, 2015. P. 359–368.
- Klotz* 2012 — Klotz D. Caesar in the City of Amun. Egyptian Temple Construction and Theology in Roman Thebes. Turnhout: Brepols, 2012.
- Lacau* 1934 — Lacau P. Inscriptions latines du temple de Luxor // *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*. Vol. 34. 1934. P. 17–46.
- Monneret de Villard* 1953 — Monneret de Villard U. The Temple of Imperial Cult at Luxor // *Archaeologia*. Vol. 95. 1953. P. 85–105.
- Reddé* 2004 — Reddé M. Réflexions critiques sur les chapelles militaires (aedes principiorum) // *Journal of Roman Archaeology*. Vol. 17. 2004. P. 442–462.
- Schwartz* 1969 — Schwartz J. Qasr-Qarun/Dionysias, 1950. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale, 1969.
- Segal* 2001 — Segal A. The Kalybe Structures: Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon — An Historical-Architectural Analysis // *Assaph — Studies in Art History*. Vol. 6. 2001. P. 91–118.
- Segal* 1998 — Segal A. The Temple at Musmiyeh in Relation to the Religious Architecture in Roman Palestine // *Assaph — Studies in Art History*. Vol. 4. 1998. P. 109–130.
- Sjöqvist* 1954 — Sjöqvist E. Kaisareion: a Study in Architectural Iconography // *Opuscula Romana*. Vol. XVIII. 1954. P. 86–108.
- Smith* 1956 — Smith E. B. Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Török* 2005 — Török L. Transfiguration of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700. Leiden-Boston: Brill, 2005.
- Valbelle, Carrez-Maratray* 2000 — Valbelle D., Carrez-Maratray J.-Y. Le camp romain du Bas-Empire à Tell el-Herr. Paris: éditions Errance, 2000.
- Wilkinson* 1859 — Wilkinson J. G. MS XXXI in the Griffith Institute at Oxford. 1859.

## REFERENCES

- Karelin D.A. Sakral'naia arkitektura rimsikh krepostei v Egipte: khramy i kapely, posviashchennye kul'tu imperatora i pokroviteliu kreposti (Sacred architecture of Roman fortresses in Egypt: temples and chapels dedicated to the cult of the emperor and the patron of the fortress). *Issledovaniia po istorii arkitektury i gradostroitel'stva (Researching for architectural and urban history)*. Ed. O.D. Shvidkovskii. Moscow, 2012, pp. 57–81 (in Russian).
- Polybius. *The Histories, Vol. III. Books 5–8*. Trans. to English by W.R. Paton. Rev. by F.W. Walbank (Loeb Classical Library 138). Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.
- Alföldy A. Insignien und Tracht der römischen Kaiser. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 50, 1935, pp. 3–158.
- Arnold D. Baldachin, *Lexikon der Ägyptologie*. Bänd I. Eds. Helck W., Otto E. Wiesbaden: Harrasowitz Publ., 1975.
- Arnold D. *Temples of the Last Pharaohs*. Oxford: Oxford University Press Publ., 1999.
- Arnold D, et al. *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press Publ., 2003.
- Bell L. Luxor Temple and the Cult of the Royal Ka. *Journal of Near Eastern Studies*, 1985, vol. 44, no. 4, pp. 251–294.
- Bell L. The New Kingdom "Divine" Temple: The Example of Luxor. *Temples of Ancient Egypt*. Ed. B.E. Shafer. New York, Ithaca: Cornell University Press Publ., 1997, pp. 127–184.
- Blagg T.F.C. The Architecture of the Legionary Principia. *Roman Fortresses and Their Legions*, ed. R.J. Brewer. London, Cardiff: Society of Antiquaries of London Publ., 2000, pp. 139–147.
- Brenk B. *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspectives of the Apse as a Space for Images*. Wiesbaden: Reichert Verlag Publ., 2010.
- Büllow G. von. The Fort of latrus in Moesia Secunda: Observations on the Late Roman Defensive System on the Lower Danube (4–6<sup>th</sup> c. AD). *The Transition to Late Antiquity*, ed. A.G. Poulter. London: British Academy Publ., 2007, pp. 459–478.
- Carrié J.-M. Les Castra Dionysiados et l'évolution de l'architecture militaire romaine tardive. *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, vol. 86, no. 2, 1974, pp. 834–835.
- Cummings L.C. The Tychaion at Is-Sanamén. *American Journal of Archaeology*, vol. 13. no. 4, 1909, pp. 417–428.
- Deckers J.D. Die Wandmalerei im Kaiserkulttraum von Luxor. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 94, 1979, pp. 600–652.
- Deckers J.G. Die Wandmalerei des tetrarchischen Lagerheiligtums im Ammon-Tempel von Luxor. *Römische Quartalschrift*, vol. 68, 1973, pp. 1–34.
- Deckers J.G. Die Wandmalerei im Kaiserkulttraum von Luxor. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 94, 1979, pp. 600–652.
- von Domaszewski A. Die Principia des römischen Lagers. *Neue Heidelberger Jahrbücher*, vol. 9, 1889, pp. 141–163.
- El-Saghir M., Golvin J-C., Reddé M., El-Sayed H., Wagner G. *Le camp romain de Louqsor*. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale Publ., 1986.
- Elsner J. *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 1995.
- Felmann R. Der Diokletianspalast von Split im Rahmen der spätromischen Militärarchitectur. *Antike Welt*, vol. 10. no. 2, 1979, pp. 47–55.
- Felmann R. Le "Camp de Dioclétien" à Palmyre et l'architecture militaire du Bas-Empire. *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart*. Eds. P. Ducrey et al. Lausanne: De Boccard Publ., 1976, pp. 173–191.
- Gawlikowski M. *Palmyre VIII. Les principia de Dioclétien. "Temple des Enseignes"*. Varsovie: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw Publ., 1984.
- Gregory S. *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, vol. 1. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publ., 1995.
- Hill S. The Praetorium at Musmiye. *Dumbarton Oaks Papers*, no 29, 1975, pp. 347–349.
- Johnson A. *Roman Forts of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Centuries AD in Britain and the German Provinces*. London: A. and C. Black Publ., 1983.

- Kalavrezou-Maxeiner I. The Imperial Chamber at Luxor. *Dumbarton Oaks Papers*, no 29, 1975, pp. 225–251.
- Karelin D. A. Reflection on Some Architectural Peculiarities of the Late Roman principia in Egypt by the Example of Luxor. Proceedings of the 22nd International Congress of Roman Frontier Studies. *Limes XXII. Sofia: National Archaeological Institute with Museum*. Eds. L. Vagalinski, N. Sharankov. Ruse: Bulletin of the National Institute of Archaeology Publ., 2015, pp. 359–368.
- Klotz D. *Caesar in the City of Amun. Egyptian Temple Construction and Theology in Roman Thebes*. Turnhout: Brepols Publ., 2012.
- Lacau P. Inscriptions latines du temple de Luxor. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, vol. 34, 1934, pp. 17–46.
- Monneret de Villard U. The Temple of Imperial Cult at Luxor. *Archaeologia*, vol. 95, 1953, pp. 85–105.
- Reddé M. Réflexions critiques sur les chapelles militaires (aedes principiorum). *Journal of Roman Archaeology*, vol. 17, 2004, pp. 442–462.
- Schwartz J. *Qasr-Qarun/Dionysias*, 1950. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale Publ., 1969.
- Segal A. The Kalybe Structures: Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon — a Historical-Architectural Analysis. *Assaph — Studies in Art History*, vol. 6, 2001, pp. 91–118.
- Segal A. The Temple at Musmiyeh in Relation to the Religious Architecture in Roman Palestine. *Assaph — Studies in Art History*, vol. 4, 1998, pp. 109–130.
- Sjöqvist E. Kaisareion: a Study in Architectural Iconography. *Opuscula Romana*, vol. XVIII, 1954, pp. 86–108.
- Smith E. B. *Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press Publ., 1956.
- Török L. *Transfiguration of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*. Leiden-Boston: Brill Publ., 2005.
- Valbelle D., Carrez-Maratray J-Y. *Le camp romain du Bas-Empire à Tell el-Herr*. Paris: éditions Errance Publ., 2000.
- Wilkinson J.G. *MS XXXI in the Griffith Institute at Oxford*. 1859.

**С. В. Айвазян, А. Г. Бадишян**

## КОНСТРУКЦИЯ РАСКАЧИВАНИЯ КОЛОННЫ ТАТЕВА

Исследование посвящено уникальному памятнику мемориальной архитектуры средневековой Армении. Это так называемый Гавазан (906 г.), или качающаяся колонна Татевского монастыря, которой свойственна способность раскачивания. Статья содержит теоретические рассуждения и математические расчеты механизма раскачивания исследуемой колонны, основанные на замерах авторов в ходе изучения памятника в 1987 и 2015 гг. Данная попытка обращения к этому вопросу является наиболее полным и доказательным исследованием, в результате которого удалось установить, что колонна раскачивалась в одной плоскости, и вычислить параметры раскачивания. Определен центр тяжести колонны и сделаны новые предположения о форме основания колонны.

**Ключевые слова:** монастырь Татев, мемориальная колонна, конструкция раскачивания, хачкар

**S. V. Ayvazyan, A. G. Badishyan**

## CONSTRUCTION OF THE ROCKING OF TATEV'S COLUMN

*The current research is devoted to this unique monument of memorial architecture of medieval Armenia. It is the so-called Gavazan (906) or swinging column of Tatev Monastery, which is characterized by its capability to rock. The article contains theoretical reasons and mathematical calculations of the rocking mechanism of the column, based on measurements done by the authors during the study of the monument in 1987 and 2015. The attempt to raise this question is the most comprehensive and conclusive study in comparison with previous ones. In consequence it has been established that the column rocks in one plane, and the parameters of rocking have been calculated. As a result, the center of gravity of the column has been determined, and new assumptions about the shape of the base of the column have been suggested.*

**Key words:** Tatev Monastery, memorial column, construction of rocking, khachkar

С древнейших времен на территории Армянского нагорья возводились обелиски различного, в основном культового назначения. Среди них — менгиры V—IV тыс. до н.э. (ил. 1), так называемые вишапакары — громадные камни в форме рыбы или дракона II тыс. до н.э. (ил. 2), покрытые клинописями урартские стелы IX—VII вв. до н.э., пограничные камни с арамейской надписью, поставленные царем Арташесом во II в. до н.э.

Обелиски мемориального назначения получают широкое распространение в армянской архитектуре эпохи раннего христианства. Существовало два типа таких памятников. Это — покрытые рельефами четырехгранные стелы V—VII вв. Кармракара, Гарнасовита, Талина, Арича и др. (ил. 3) и четырехгранные или

многогранные колонны на ступенчатом постаменте, сохранившиеся в Баралете, Дсехе, Ангехакоте, Ереване (Аван), Ошакане, Ариндже, Воротnavанке и других древних селениях (ил. 4, 5). Колонны завершались капителью и венчались про- цветшим, объемно вырезанным («крылатым») или рельефным крестом. Примерами более сложных композиций мемориальных сооружений, в которых использованы стелы или оригинально трактованные колонны, служат монументы Одзуна, Агиту, Татева (в руинах), усыпальницы близ монастырей Цахац Кар и Андаберд.

В IX в. возникли хачкары (крестовые камни) — новый вид плоской орнаментированной стелы, ознаменовавший рождение отдельного вида мемориально-



Ил. 1. Археологический комплекс Зорац-карер, V–IV тыс. до н.э.



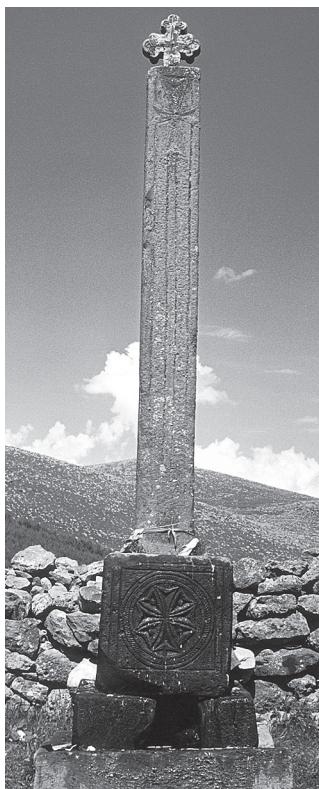
Ил. 2. Вишапакар в Гегамских горах, II тыс. до н.э.



Ил. 3. Стела в Талине, V–VII вв.

го искусства. Созданные на протяжении веков многочисленные хачкары своими великолепными, безупречно исполненными орнаментальными композициями и скульптурными изображениями про-

славили искусство армянских мастеров. Они составляют неотъемлемую часть всемирного наследия средневекового зодчества. Именно этот тип обелисков оказался абсолютно доминирующим



Ил. 4. Стела Баралета, V–VII вв.



Ил. 5. Стела в селе Дсех, V–VII вв.

в Средние века на всем Армянском нагорье, а также в мемориальном зодчестве армянской диаспоры. Однако создавались и исключительные произведения, восходящие своими корнями к раннехристианским мемориальным постройкам.

Таким редчайшим и при этом высокохудожественным памятником является так называемый Гавазан, или качающаяся колонна (столп) Татевского монастыря (ил. 6). Это своеобразное сооружение занимает особое место в сокровищнице всеобщей истории архитектуры. В истории архитектуры качающиеся постройки встречаются очень редко. Самый известный пример — минареты мечети 1315 г. в бывшем селе Гарладан в преде-

лах Исфахана. При раскачивании одного минарета качается и второй.

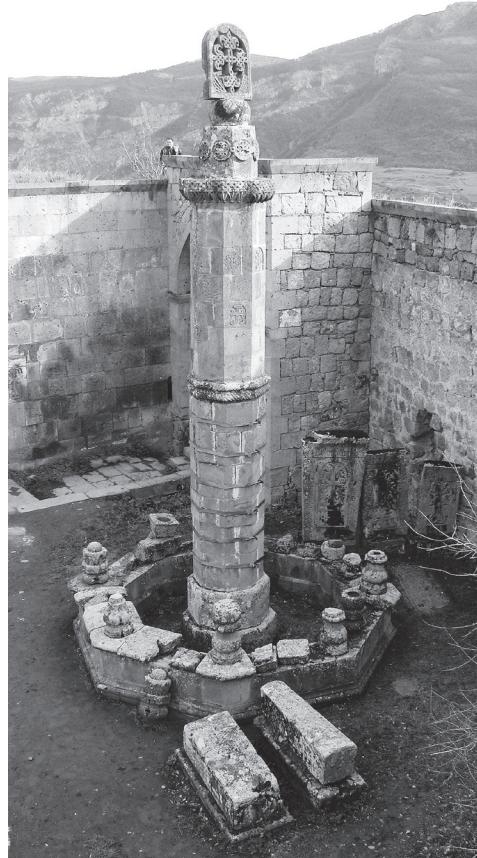
Татевская колонна упоминается многими учеными<sup>1</sup> при описании этого, одного из древнейших армянских монастырей, постройки которого создавались с эпохи раннего Средневековья до начала XX в. Единственное монографическое исследование колонны принадлежит О. Х. Халпахчяну, который впервые не только представил историю создания памятника, его место среди средневековых мемориальных обелисков, но и попытался раскрыть конструкцию столпа и механизм его раскачивания.

<sup>1</sup> Подробная библиография представлена у Халпахчяна (Халпахчян 1962: 48).

ния (Халпахчьян 1962: 45–57).<sup>2</sup> Новое исследование памятника с акцентированным вниманием к его конструкции с уникальным свойством раскачивания стало возможным благодаря натурному изучению столпа и последующему анализу полученных данных. Результаты исследования представлены в настоящей статье.

Единственные сведения о возведении колонны встречаются у историка XIII в., сюнийского епископа Степаноса Орбеляна: «...закончив в одиннадцатом году, возвели рядом с церковью (имеется в виду церковь Погос-Петрос (апостолов Павла и Петра), основанная в 895 г. — примеч. авторов), напротив южной двери, удивительный столп во имя Святой Троицы, покрытый мелкими камнями и в величину 30 локтей...»<sup>3</sup>.

Следовательно, качающаяся колонна была возведена в год завершения церкви ( $895 + 11 = 906$  г.). Однако тот же автор при описании опустошительного нашествия исмаилитов в другой главе пишет: «...пожелали уничтожить и великолепный столп великого Тер Ованнеса, возведенный за два года до постройки большой церкви; и увидели чудо и не осмелились трогать его, как и большую церковь...»<sup>4</sup>. В этом слу-



Ил. 6. Качающаяся колонна (904–906 гг.) Татевского монастыря. Вид с северо-запада, 2012 г.

<sup>2</sup> Ученому принадлежит и наиболее обстоятельный анализ ансамбля Татевского монастыря: (Халпахчьян 1980: 159–179).

<sup>3</sup> Перевод авторов — С. А. и А. Б. Оригинальный текст: «...Ոհա զայ իսկ աւարտեալ զամն մետասն՝ կանգնէ և մերձ եկեղեցոյն / խոսքը Պողոս Պետրոս եկեղեցու մասին է, որը հիմնադրվել է 895թ./ հանդեպ դրանն հարաւոյ սին մի զարմանափ յանոն սրբյ Երրորդութեանն ի մամր քարանց պատուածեալ ի չափ 30 կանգնալ...» (Орбелян 1910: 225).

<sup>4</sup> Перевод авторов — С. А. и А. Б. Оригинальный текст: «...կամեցան եւ զարմէնչի պինն կործանել զմեծ Տէր Ցովհանմախին որ երկու ամառ յառաջ քան զմեծ եկեղեցին էր կանգնեալ և

чае получается, что колонна была возведена в 904 г. ( $906 - 2 = 904$ ).<sup>5</sup> Таким образом, возведение колонны можно отнести к 904–906 гг., хотя, по нашему мнению, более логичен 906 г., так как объемные строительные работы на церкви Погос-Петрос (Павла и Петра) вряд ли позволили бы отвлечься на создание уникальной колонны, а с другой стороны, ее

տեսեալ իրազ ինչ ոչ իշխեցին հպիլ. նմանապիւ և ոչ ի մեծ եկեղեցին...» (Орбелян 1910: 313).

<sup>5</sup> Эту датировку принимает Халпахчьян (Халпахчьян 1962: 46).

возведение могло быть связано с торжественным освящением главной церкви.

Качающаяся колонна имеет уникальные особенности, которые выявляются при сравнительном анализе памятника и однотипных ему мемориальных сооружений. Во всех предшествовавших колонне Татева памятниках:

1. Высота стелы доходит до 6 м, все сооружения имеют объемные ступенчатые основания;
2. Стволы почти всех стел сделаны из монолитных камней;
3. Стелы в основном сохранились в полуразрушенном состоянии, что свидетельствует о конструктивной слабости этих сооружений и о преимуществах Татевской колонны.

В то же время качающаяся колонна Татева:

1. Имеет наибольшую высоту (8,3 м) и наименьшую двухступенчатую базу;
2. Фуст возведен армянской кладкой «мидис» с применением известкового раствора;
3. За почти тысячелетнюю историю памятник подвергался различным природным и антропогенным воздействиям, однако, не считая небольших повреждений, дошел до нашего времени в сохранности;
4. В отличие от всех остальных статичных стел, колонна изначально была возведена на шарнирном основании как динамичное строение, поэтому ее называют качающейся колонной.

Известны разные интерпретации функции колонны. Согласно устным преданиям, столп обладал способностью проверки духовно-энергетической силы представителей духовенства. В то же время считалось, что он предупреждал о землетрясении или приближении вражеской конницы. В данной статье изучена конструкция колонны.

Ее рассмотрение показывает, что двухступенчатая база состоит из двух больших монолитных базальтовых плит. Основание нижней плиты имеет квадратную форму, а ее верхняя половина обработана в виде восьмигранника путем усечения четырех углов. Вторая плита восьмигранная, и на нее опирается восьмигранный фуст колонны. Пояс, состоящий из двух витых валов, делит фуст на две части, высотой в 2,66 м и 2,13 м соответственно. Колонну венчает восьмигранная резная капитель, на которой на резном постаменте стоит ажурный каменный крест в обрамлении (ил. 6). На фuste сохранились вырезанные позднее розетки и кресты, а на южной грани под скульптурным изображением птицы вырезаны солнечные часы.

В конце XIX в. в соответствии со стилем и вкусами времени было построено ограждение из камня и металла, активные объемы и размеры которого исказывают восприятие первоначального вида колонны (ил. 7а-б).

Почти весь Татевский монастырь сильно пострадал в результате Сюникского землетрясения 1931 г. Некоторые строения превратились в руины, однако колонна Гавазан сохранилась. Поврежденная нижняя половина столпа была скреплена металлическими обручами, благодаря которым памятник стоит до сих пор. Хотя основной гарантией сопротивляемости действию сейсмических сил и сохранности колонны является механизм качания, Т. Тораманян отводит большую роль в этом специфике традиционной каменной кладки и известковой заливки (Тораманян 2013: 183–184).

Особенности колонны Гавазан Татевского монастыря и загадочный механизм качания в течение долгого времени находились в центре внимания исследователей. Однако они в основном



Ил. 7. Вид качающейся колонны Татевского монастыря с северо-запада: а — конец XIX в., перепечатано из статьи О. Халпахчяна, см. сноска 10; б — фото Г. Тер-Гевондяна, 1893 г.)

ограничились только описанием памятника и фиксацией способности колонны к раскачиванию.

С. Джалаалеанц предположил, что колонна качается из-за наличия ртуты в ее основании (Джалаалеанц 1858: 268). Ту же мысль повторяют Эмир (Симон Гуламирян) (Эмир 1892: 29) и Е. Лалаеан (Лалаеан 1898: 139).

В. Арутюнян и С. Сафарян описали колонну как конструкцию, качающуюся на шарнире. Однако авторы не интерпретируют и не анализируют принцип действия механизма (Арутюнян, Сафарян 1951: 49).

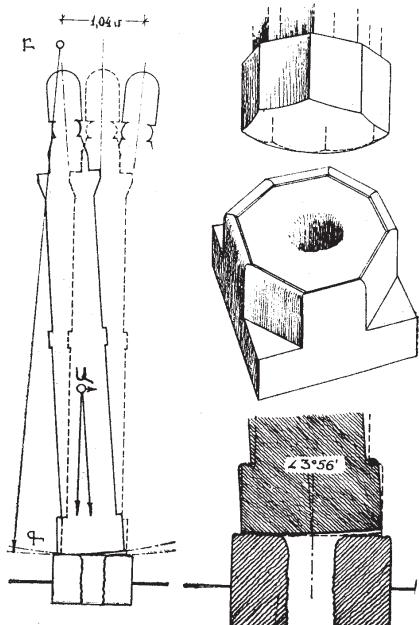
А. Ерицов и Гр. Кочоян провели теоретический анализ качания колонны и получили градусы угла колебания, но они не исследовали шарнирный механизм качания (Ерицов 1882: 408–412, 420).

Согласно анализу А. Ерицова при качании колонна наклонялась на  $16^{\circ} 19'$ . Независимо от угла наклона колонна де-

лала движение по окружности радиусом 2,13 м (1 сажень). Почти такие же данные получил Гр. Кочоян: угол наклона составлял  $15^{\circ}$ , колонна делала движение по окружности радиусом 1,96 м.

Отметим, что при таких расчетных величинах с точки зрения физики при качании центр тяжести колонны вышел бы за допустимые границы (если, конечно, в нижней части нет сверхтяжелой заливки), и она бы обрушилась.

Несравненно более подробно в 1961 г. проанализировал колонну О.Х. Халпахчян (Халпахчян 1962: 45–57). Опираясь на обмеры и вычисления, он получил примерное расположение центра тяжести и угол наклона колонны ( $3^{\circ} 56'$ ), а также описал шаровые поверхности плит базы с разноцентровой кривизной, которые порождают круговое движение верхушки колонны радиусом 0,53 м. Он предложил, что вертикальную устойчивость



Ил. 8. Теоретическое отклонение колонны, аксонометрический вид и разрез шарнирного строения по О. Халпахчяну



Ил. 9. Линейка в узле соединения двух плит базы, 2014 г.

колонне обеспечивает отверстие в центре нижней плиты диаметром 35–38 см, на которой установлена верхняя плита с округлой поверхностью (ил. 8). Учитывая такое шарнирное крепление, учёный проводит параллель с игрушкой

«Ванька-встанька». Результаты анализа О.Х. Халпахчяна, в отличие от предыдущих исследований, более реалистичны, однако он также считает, что колonna вращалась по кругу.

В рамках программы 1980-х гг. по изучению и восстановлению Татевского монастыря, проводимой Проектным институтом Главного управления по охране и использованию памятников истории и культуры при Совмине Армянской ССР, в 1987 г. в числе других строений нами была обследована и колонна, а в 2015 г. было проведено дополнительное натурное исследование.

Чтобы выяснить возможность качания колонны, поверхность соприкосновения двух плит базы была расчищена от земли и растений. Применив человеческую силу, мы раскачали колонну. Вверху колонны, насколько было видно глазу, колебание составляло около 30–35 см.

Для изучения щели между плитами с помощью металлической линейки длиной в 1 м мы горизонтальными движениями под разными углами изучили внутреннюю поверхность щели между плитами и выяснили (ил. 9), что восьмигранные плиты соприкасаются только в юго-западном и северо-восточном углах, тогда как остальные участки свободны от соприкосновения плит, а у северного угла западной грани щель доходит до 1,3 см. Тем самым был опровергнут основной тезис теоретических рассуждений предыдущих авторов, согласно которому колонна вращалась по кругу. Она качалась в одном направлении, по оси, проходящей через юго-восточный и северо-западный углы основания.

Чтобы выяснить, как верхняя и нижняя части колонны связаны между собой, один из металлических обрущей был демонтирован. Расшатанный камень под поясом из витых валов был удален. В ре-

зультате выяснилось, что в центре среднего пояса колонны, состоящего из монолитной плиты, есть отверстие диаметром 12–14 см, внутри которого был применен известковый раствор, соединяющий две части колонны (ил. 10).

Как уже отмечалось, колонна сохранилась несмотря на то, что остальные строения монастыря многократно разрушались в результате землетрясений и нашествий врагов. Отсюда следует, что строители колонны придали ей не только исключительно духовный смысл (посвящена Св. Троице), но и, понимая уязвимость высокого вертикального строения к разрушению, создали механизм успешного противодействия различным опасностям. По сути, благодаря успешному воплощению замысла архитектора колонна стоит до сих пор. В течение более 11 веков землетрясения не смогли обрушить строение, так как их толчки гасились колебаниями колонны, а попытки врагов ее разрушить приводили их в ужас при виде ее чудесного раскачивания.

Постараемся объяснить, в чем же заключается секрет раскачивания. Мы не согласны с выводами предыдущих исследователей о характере и схеме качания, поэтому предлагаем нашу версию, основанную на вычислениях и новых открытиях.

Верхняя плита базы из монолитного базальта спаяна с базальтовой кладкой фуста колонны и свободно опирается на нижнюю монолитную плиту.

В статичном положении колонны поверхности прикосновения двух плит базы, являющиеся двумя обособленными участками, находятся в зонах западного угла южной грани и восточного угла северной грани плиты базы, в условном направлении с юго-запада к северо-востоку. В перпендикулярном ему направлении раскачивания колонны вер-

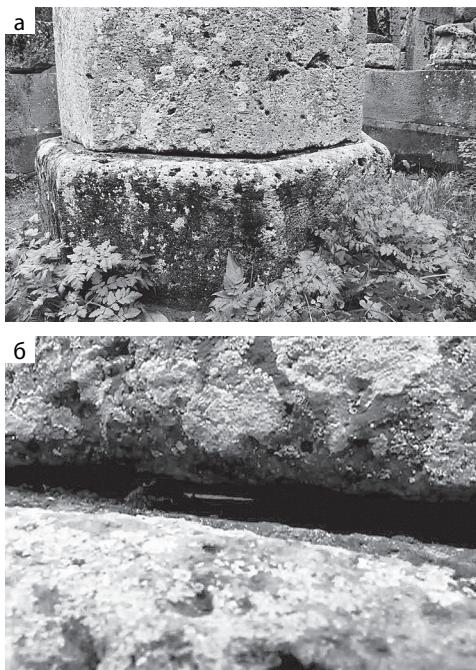


Ил. 10. Отверстие в центре среднего пояса колонны, 1987 г.

шины многогранников базы разведены на 1,3 см друг от друга, и следует отметить, что колонна качается только в этом направлении, отклоненном от оси восток-запад на 22° 30', которое условно можно считать направлением юго-восток – север-запад (чертежи структуры и характера раскачивания приведены на ил. 13, 14, 15).

Зоны соединения и отдаленные друг от друга крайние точки плит видны даже невооруженным глазом (ил. 11а), а если внимательно присмотреться к шарнирному узлу с юго-восточной или с северо-западной стороной (условно принятых нами), совмещая зрительный горизонт со стыком двух плит базы, можно заметить свет, проникающий с противоположной стороны (ил. 11б).

Чтобы колонна могла раскачиваться, нижняя поверхность верхней плиты должна иметь слегка выпуклую цилиндрическую форму, а верхняя часть нижней плиты может иметь горизонтальную или вогнутую поверхность значительно меньшей кривизны (поэтому в расчетах поверхность нижней плиты принимается за горизонтальную). Центр кривизны основания верхней плиты должен на-



Ил. 11. Щель между северо-западными гранями двух плит базы колонны (а) и проникающий в щель между плитами противоположный свет (б). 2014 г.

ходиться на вертикальной оси колонны и обязательно выше центра тяжести. Минимальная высота между центром кривизны и центром тяжести обеспечит возможность раскачивания и сохранения устойчивости или неопрокидывания, если, конечно, не будет использована сила, способная вывести вертикальную проекцию центра тяжести за пределы площади опоры. Это объясняется тем, что при раскачивании колонны с использованием горизонтальной силы проекция центра тяжести колонны всегда должна находиться между вертикальной осью колонны и точкой опоры колонны в данной позиции, вследствие чего под влиянием силы тяжести колонна вернется в вертикальное положение и по инерции наклонится в противопо-

ложную сторону, затем опять вернется в центр и, качаясь, остановится под воздействием сил трения.

Мы попытались определить расстояние центра тяжести качающейся колонны от центра основания верхней плиты базы, принимая одинаковый удельный вес материалов, примененных в столпе, включая внешнюю кладку базальтом и забутовку мелкозернистым базальтом с заливкой известковым раствором. Одновременно отметим, что нам еще неизвестен точный состав всего известкового раствора забутовки. Маловероятно, но не исключено, что в нижних частях колонны был использован свинец для приближения центра тяжести к основанию. Вышеуказанные предположения об использовании ртути нереалистичны ввиду опасности и неудобства ее применения. Несмотря на неопределенность реального состава забутовки колонны, схема раскачивания не может разниться, за исключением амплитуды и угла колебания.

Мы провели следующие вычисления:  
**Горизонтальная координата центра тяжести  $X = 0$** , так как колонна построена симметрично вертикальной оси.

**Вертикальную координату определяем формулой**  $Y = (\Sigma M_k \times Y_k) : M$ , где:

$M_k$  — массы участков колонны, имеющих разные геометрические формы;  
 $Y_k$  — координаты (расположение по отношению к основанию или точке раскачивания) центров тяжести тех же участков;

$M$  — сумма масс всех участков;

Допуская, что колонна состоит из равновесного материала, в вышеуказанной формуле массы могут быть заменены объемами. Подставив соответствующие значения, получаем  $15,36 : 4,758 = 3,2282$  м.

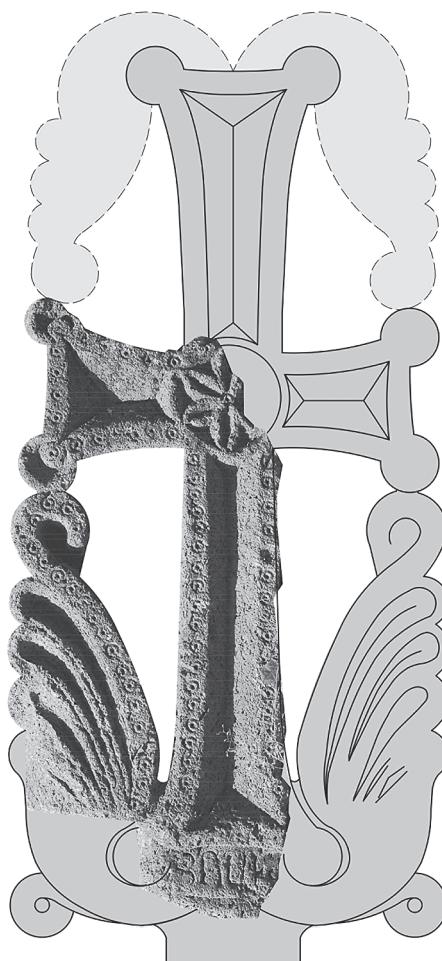
Следовательно, координаты центра тяжести колонны  $X = 0$ ,  $Y = 3,23$  м.

Выясняется, что центр тяжести находится прямо под поясом из пары витых валов.

Следует отметить, что венчающий колонну крест был поставлен в XV в. на месте старого. Не исключено, что когда-то на месте нынешнего креста находился процветший крест, обломок которого сохранился на территории монастыря (ил. 12). На нем вырезано имя Յովսեփ (Овсеп). Этот крест характерен для V–VII вв., и в данном случае речь должна идти о вторичном его использовании при возведении колонны. Это один из тех редких процветших крестов, у которых проросшие из-под креста парные растительные побеги направлены листами не к центру, а, наоборот, в стороны. Такую же своеобразную трактовку побегов имеет и нынешний крест на колонне. Подобный третий крест изображен на одной из граней кубовидного постамента стелы в Таллине (Мнацаканян 1982: 9 (см. рис.)). Можно предположить, что древний татевский крест первоначально принадлежал существовавшей здесь и разрушившейся к X в. стеле или колонне, и когда создавалась качающаяся колонна, этот крест был использован вторично и прослужил на ней до XV в.

Если предположить, что первоначальный крест был крупнее и тяжелее, то центр тяжести изначально мог находиться прямо на пересечении оси колонны с горизонтальной плоскостью между парой витых валов среднего пояса. В любом случае можно с уверенностью утверждать, что этот пояс имеет не только эстетическое значение, но был намеренно устроен именно для подчеркивания отметки центра тяжести колонны.

После его определения оказалось необходимым найти центр цилиндрической кривизны основания верхней плиты базы, то есть выяснить радиус,



12. Обломок «процветшего» креста V–VII вв. (фото С. Карапетяна, 2012 г.) и его реконструкция по С. Айвазяну и А. Бадишиану, 2016 г.

по которому происходит раскачивание колонны. Радиус зависит от ширины основания ( $2n = 118,0$  см) и подъема кривизны ( $k$ ), в данном случае от расстояния между крайними точками двух плит, которое по нашим измерениям составляет около 1,3 см (на точность влияет крупная пористость базальта — 1–3 мм). Используя формулу  $R = (k^2 + n^2) : 2k$ , получаем радиус:

$$\begin{aligned} R &= (1,3^2 + 59^2) : 2 \times 1,3 = \\ &= 1339,496 \text{ см} = 13,395 \text{ м} \end{aligned}$$

Оказывается, что кривизна основания верхней плиты такова, что ее центр находится на высоте, более чем в четыре раза превышающей отметку центра тяжести колонны, тем самым способствуя ее раскачиванию согласно законам физики (ил. 13).

Какой должна быть поверхность участков опирания двух плит — двух одинаковых обособленных отрезков? Их первостепенной задачей является обеспечение статической устойчивости колонны. Теоретически колонна могла быть устойчивой и раскачиваться, даже если бы она опиралась на образующую (одну линию высоты) цилиндрической поверхности, проходящую по оси *a-a* на представленной схеме (ил. 14, 15). Однако, принимая во внимание тот факт, что на практике базы обтесывались ручными инструментами (неровности неизбежны), что во время раскачивания могли образоваться некоторые потертыости, а также то обстоятельство, что при раскачивании не исключена вероятность смещения, вышеуказанная образующая должна была быть заменена немного более широкой поверхностью, которая обеспечила бы более устойчивое состояние, а для раскачивания понадобилось бы больше силы. Направляя под разными углами металлическую линейку в щель между плитами базы, мы приблизительно определили ширину поверхностей их соприкосновения, которая находится в пределах 20 см. После определения зоны опирания возник вопрос, почему вместо того, чтобы она тянулась по всей оси *a-a*, в центральной части поверхности двух плит разведены друг от друга, о чем свидетельствует также свет, беспрепятственно проникающий с противоположной стороны. Прходящая по оси *a-a* поверхность опоры

прервана шаровой выемкой или выемкой эллипсоидной формы в центральной части цилиндрического основания верхней плиты. Точную форму выемки и, следовательно, поверхности опоры можно выяснить, только разобрав плиты или применив специальные приборы. Однако ее можно предположительно представить, учитывая практическое назначение зоны опирания: обеспечение устойчивости и плавность раскачивания.

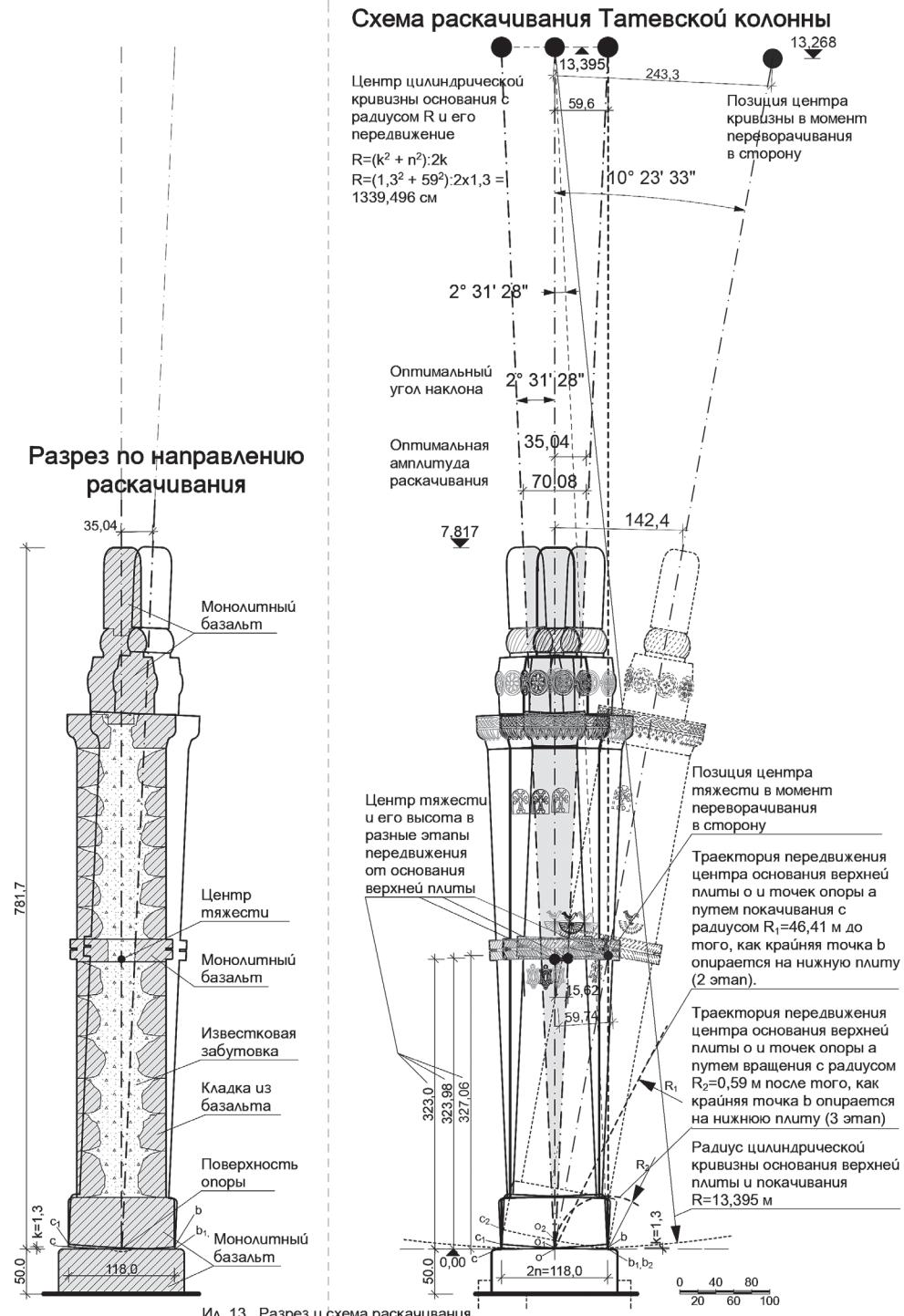
Формы зоны опирания плит схематически (ил. 14, 15) представлены в двух вариантах<sup>6</sup>:

а) когда обе плиты базы имеют горизонтальную поверхность;

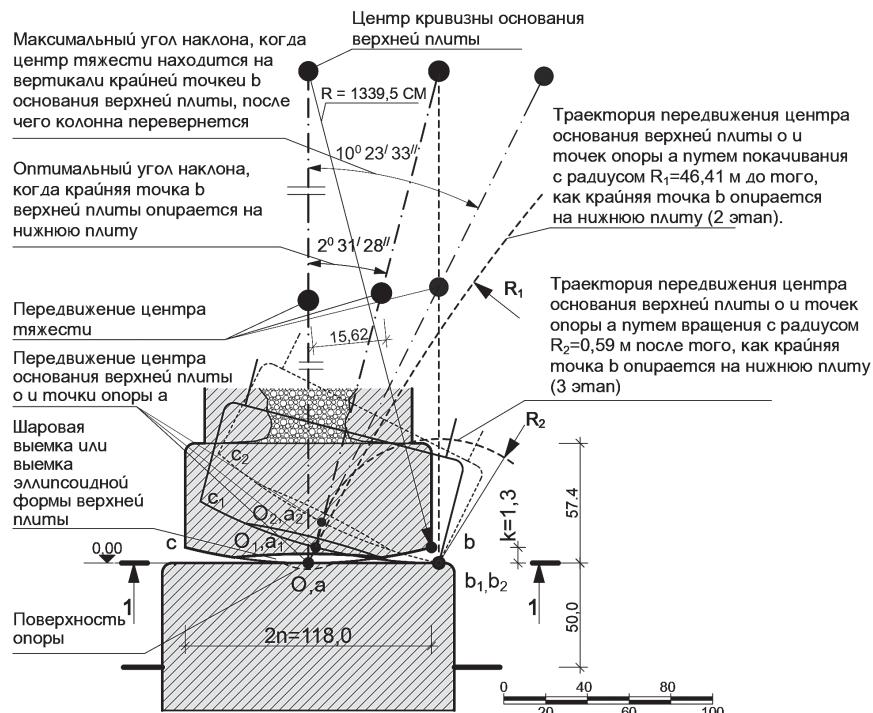
<sup>6</sup> Для того чтобы раскачать колонну весом 11,4 т (ширина поверхности опоры 20 см) на высоте человеческого роста в 150 см (без применения резонансного явления) необходимая сила равна 0,76 т:  $F = F_{\text{противодействия}} \times L_{\text{плечо силы противодействия}}$  :  $L_{\text{плечо силы человека}} = 11,4 \text{ т} : 0,1 \text{ м} : 1,5 \text{ м} = 0,76 \text{ т}$ . Человек не может применять такую силу, следовательно, поверхность опоры должна быть менее 20 см. При применении 60 кг силы человека получается 1,58 см:  $L_{\text{плечо силы противодействия}} = F_{\text{человеческая сила}} \times L_{\text{плечо силы человека}}$  :  $F_{\text{противодействия}} = 0,06 \text{ т} \times 1,5 \text{ м} : 11,4 \text{ т} = 0,0079 \text{ м} = 0,79 \text{ см плечо силы}$ , т. е.  $2 \times 0,79 \text{ см} = 1,58 \text{ см}$  поверхности опоры. В обоих случаях получаются нереалистичные значения, возможно, потому, что мы имеем примерные размеры поверхности опоры и не учитывается возможность применения небольшой силы с определенной частотой, что способно вызвать резонанс и раскачать колонну. Так нам и удалось сделать.

В любом случае необходимо при помощи специальных приборов выяснить точные размеры поверхностей опор плит (зоны опирания) и доказать правильность одного из вышеуказанных вариантов. После этого можно уточнить одну из целей возведения колонны, т. е. возможность раскачивания колонны с применением человеческой силы во время определенного религиозного обряда.

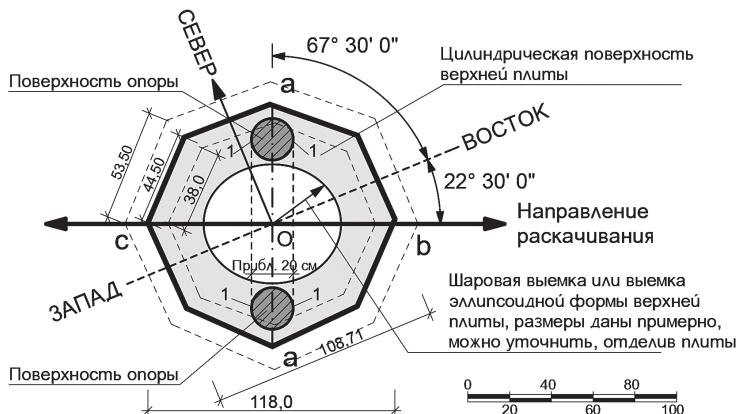
Применив приведенную схему раскачивания, можно рассчитать сейсмоустойчивость колонны и определить силу (баллы) землетрясения, при котором она может обрушиться.



Ил. 13. Схема раскачивания Татевской колонны. Чертеж авторов

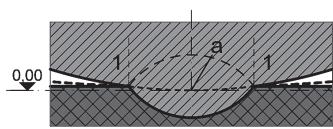


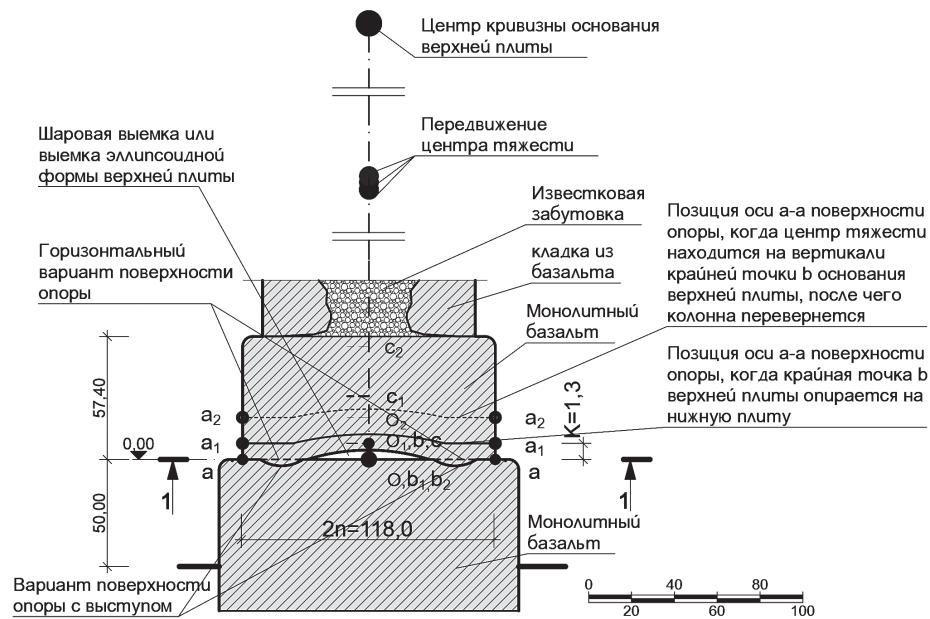
а. Разрез узла раскачивания по оси b-с

(Для наглядности реальный размер радиуса покачивания -  $R=13,395$  м, уменьшен)

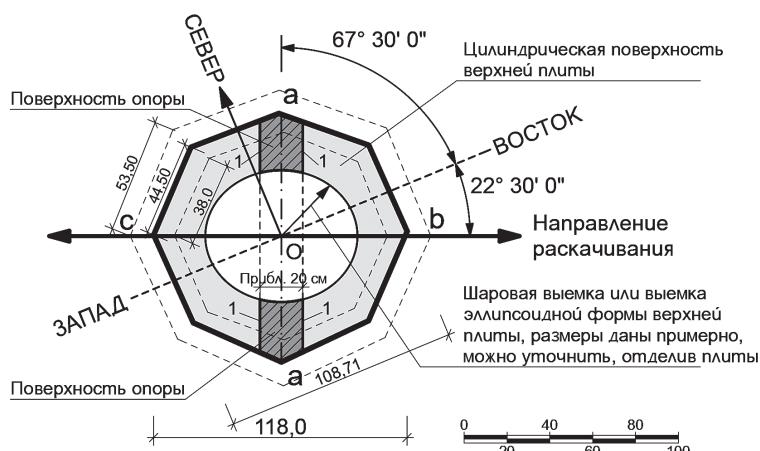
б. Разрез 1-1 с поверхностью опоры

(Вариант поверхности опоры со сферическими выступами)

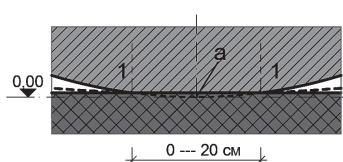
в. Разрез поверхности опоры  
в варианте со сферическими выступами



г. Разрез узла раскачивания по оси а-а  
(Для наглядности реальный размер радиуса покачивания - R=13,395 м, уменьшен)



д. Разрез 1-1 с поверхностью опоры  
(Горизонтальный вариант поверхности опоры)



е. Разрез поверхности опоры в горизонтальном варианте

Ил. 14. Узел раскачивания Татевской колонны. Чертеж авторов

б) когда на одной плите поверхность содержит маленькие выступы с шаровым сегментом, а на другой — в виде выемок с таким же шаровым сегментом, при этом выступы могут быть либо на верхней, либо на нижней плите. Мы склоняемся к той мысли, что они находятся в основании верхней плиты. В таком случае верхние шаровые выступы более плавно вернутся в исходную позицию при раскачивании колонны. Отметим, что при варианте с выступами усиливается противодействие при возможном вращательном, опасном движении колонны в горизонтальной плоскости (до сих пор на колонне нет отклонений, которые могли бы возникнуть при указанном движении).

После уточнения структуры узла раскачивания объясним также характер раскачивания колонны и его величины. Естественно, колонну легче раскачивать, применяя горизонтальную силу выше центра тяжести, т.е. на ту зону, которая находится выше пояса с парой витых валов (чем выше точка приложения силы, тем больше ее плечо и, следовательно, больше вращательный момент), но человеческий рост не позволяет применять опасную силу выше указанного уровня. Применение соответствующей силы толчка на определенной высоте, доступной человеку, при условии возникновения резонанса приводит к раскачиванию колонны у узла опоры.

На первом этапе раскачивания колонны происходит вращательное движение вокруг оси, проходящей по точкам 1 (предельный отрезок зоны непосредственного опирания поверхности плиты, см. ил. 14, 15), до тех пор, пока центр цилиндрической кривизны основания верхней плиты базы, который находится на высоте 13,395 м, не окажется на вертикали этой оси. В этой позиции перемещение центра кривизны

равно расстоянию между осью и центром поверхности опоры, т.е. около  $20 : 2 = 10$  см, при этом верхняя часть хачкара сдвинется на 5,84 см, центр тяжести — на 2,41 см. Отклонение оси колонны от вертикали составит  $0^\circ 25' 40''$ . На схемах первый этап раскачивания не показан, так как оно незначительное, а поверхность опоры в 20 см дана примерно.

На втором этапе колонна покачивается по окружности радиусом  $R = 13,395$  м. Движение продолжается до тех пор, пока вышеуказанный центр цилиндрической кривизны не появится на вертикали крайней точки *b* основания верхней плиты (при возврате — *c*). В этой позиции центр кривизны перемещается на 59,6 см, верхняя часть хачкара — на 35,04 см, центр тяжести — на 14,86 см. Отклонение оси колонны от вертикали составит  $2^\circ 31' 28''$  (ил. 13, 14). В принципе, на данном этапе получается наилучшая, оптимальная амплитуда раскачивания, так как на третьем этапе, как представлено ниже, опасность переворачивания увеличится.

На третьем этапе угол колебания увеличивается, колонна вновь делает вращательное движение, на этот раз опираясь на крайнюю точку *b*. Вращение продолжается до тех пор, пока центр тяжести не появится на вертикали крайней точки *b* (пределная позиция), после чего, если продолжить применение силы, он выйдет за пределы вертикали и колонна перевернется. Характер движения на данном этапе опасен: колонна опирается на одну точку, и ее можно также повернуть в горизонтальной плоскости, что может привести к падению колонны. На данном этапе центр кривизны на предельной позиции перемещается на 243,3 см, верхняя часть хачкара — на 142,4 см, центр тяжести — на 59,74 см, а отклонение оси колонны от вертикали составит  $10^\circ 23' 33''$ .

На практике колебание колонны никогда не доходило до этой критической позиции (третий этап), иначе колонна не сохранилась бы.

Суммируя вышесказанное, можно констатировать, что под воздействием определенной силы раскачивание колонны происходит в узле соединения двух плит базы, где зона опирания сформирована двумя отдельными, противолежащими участками определенного строения. Следовательно, колонна раскачивается по одному осевому направлению, отклоненному от оси восток-запад на  $22^{\circ} 30'$  (условное направление юго-восток — северо-запад). Наклоняясь в одну сторону при раскачивании, колонна сначала делает вращательное движение, затем откатывается и возвращается теми же движениями в вертикальную позицию, повторяет движения по инерции в противоположном направлении, и так до тех пор, пока не остановится под действием сил трения. При наилучшем, оптимальном промежутке раскачивания основные параметры передвижения колонны в одну сторону составляют: перемещение центра кривизны основания верхней плиты — 59,6 см, верхней части хачара — 35,04 см, центра тяжести — 15,62 см, отклонение оси колонны от вертикали —  $2^{\circ} 31' 28''$ .

Таким образом, в данной статье о качающейся колонне Татевского монастыря рассмотрение натурных исследований, обмеров, а также физико-математические вычисления привели к следующим результатам:

- выявлена принципиальная структура узла раскачивания;
- представлены параметры и характер раскачивания, наилучшая (оптимальная), предельная и критическая позиции;
- опровергнута принятая до сих пор основная теория, согласно которой

колонна качалась во все стороны (окружное вращение);

- доказано, что колонна качалась и качается только по направлению одной оси.

Заключения, сделанные после исследования памятника, позволяют:

- сделать более достоверные выводы о функциональном назначении колонны;
- уточнить показатели сейсмоустойчивости с помощью сейсмических и механических расчетов;
- провести параллели с ототипными постройками мировой архитектуры и показать возможную роль Татевской колонны в их сложении;
- рассмотреть в дальнейшем возможность использования особенностей конструкции колонны в современном строительстве.

Татевская колонна — олицетворение инженерной мысли армянских мастеров IX–X вв. Благодаря особенностям конструкции, скульптурному убранству и эстетическому восприятию памятник занимает особое место не только в истории армянской архитектуры и искусства, но и во всемирном культурном наследии. Следовательно, представляется необходимым сделать его более известным, сохранить и передать следующим поколениям в неизменном виде.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Степанос Орбелян* 1910 — Սովորական Օքիւզան, Պատմութիւն նահանգին Միսական (С. Орбелян. История провинции Сисакан). Тифлис, 1910.

*Арутюнян, Сафарян* 1951 — Арутюнян В., Сафарян С. Памятники армянского зодчества. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1951.

*Джалалеанц* 1858 — Ջալալեանց U. արք., ճանապարհորդութիւն ի Մեծն

- Հայուստան (Джалалеанц С. архиеп. Путешествие в Великую Армению). Т. 2. Тифлис, 1858.
- Ерицов 1882 — Ерицов А. Татевский монастырь // Пятый археологический съезд в Тифлисе. Протоколы подготовительной комиссии. 1882. С. 408–412, 420.
- Լալաեան 1898 — Լալայեան Ե., Սիսիան (Լալաեան Е. Сисиан) // Ազգագրական հանդես (Ազգագրական հանդես). Кн. 3. № 1. 1898. С. 105–272.
- Միացանյան 1982 — Միացանյան Ս., Հայկական վաղմիջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները (Мнацаканян С. Армянские раннесредневековые мемориальные памятники). Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1982.
- Տօրամանյան 2013 — Տօրամանյան Թ., Նյութեր Հայկական ճարտարապետության պատմության (Տօրամանյան Т. Материалы по истории армянской архитектуры). Ереван: Изд. Ереван. гос. ун-та, 2013.
- Խալպահչյան 1980 — Խալպահչյան Օ. Խ. Архитектурные ансамбли Армении. М.: Искусство, 1980.
- Խալպահչյան 1962 — Խալպահչյան Հ., Տաթևի երերացող պլունք (Խալպահչյան О. Качающаяся колонна Татева) // Էջմիածնի (Эчмиадзин). № 9. 1962. С. 45–57.
- Էմիր 1892 — Էմիր, Տաթևի վանքը (Эмир. Татевский монастырь) // Արաքս (Аракс). № 2. 1892. С. 29.

## REFERENCES

- Orbelean S. , *Patmutiun nahangin Sisakan (History of the Sisakan Province)*. Tiflis, 1910 (in Armenian).
- Arutyunyan V., Safaryan S. *Pamiatniki armianskogo zodchestva (Monuments of Armenian Architecture)*. Moscow: Izdatelstvo literatury po stroitelstvu i arkitekture, 1951 (in Russian).
- Jalaleants S. arch. *Tcanaparhordutivn i Metsn Hayastan (Traveling in the Greater Armenia)*. Vol. 2. Tiflis, 1858 (in Armenian).
- Eritsov A. Tatevskii monastyr'. *Piatyi arkheologicheskii s'ezd v Tiflise. Protokoly podgotovitelnoi komissii (The Fifth Archeological Council in Tiflis. Records of Preparative Commission)*. 1882, pp. 408–412, 420 (in Russian).
- Lalaiean E. Sisian. *Azgagrakan Handes*, vol. 3, no. 1, 1898, pp. 105–272 (in Armenian).
- Mnatsakanian S. *Haykakan vaghmijnadaryan memorial hushardzannere (Armenian Early-Christian Memorial Monuments)*. Yerevan: Izd-vo Akademii Nauk Armyanskoy SSR, 1982 (in Armenian).
- Toramanian T. *Niuter haikakan tcartarapetutian patmutian (Materials on the History of Armenian Architecture)*. Yerevan: Izd-vo Yerevan. Gos. un-ta, 2013 (in Armenian).
- Khalpakhchian H. (O.) Tatevi ereratsogh siune. *Etchmiadzin*, no. 9, 1962, pp. 45–57 (in Armenian).
- Khalpakhchian O. *Arkhitekturnie ansamblji Armenii (Architectural Ensembles of Armenia)*. Moscow: Iskusstvo, 1980 (in Russian).
- Emir. Tatevi vanke. *Araks*, 1892, no. 2, p. 29 (in Armenian).

Д. Н. Воробьева

## АРХИТЕКТУРА СКАЛЬНОГО ХРАМА КАЙЛАСАНАТХА В ЭЛЛОРЕ. ЮЖНОИНДИЙСКИЕ ПРОТОТИПЫ

Храм Кайласанатха в Эллоре, высеченный из массива скалы в VIII в. в Центральной Индии династии Раштракута североиндийского происхождения, несет на себе очевидные черты южноиндийского стиля. В его плане, архитектурных деталях, размещении декора и характере скульптуры ясно видны прототипы: ратха<sup>1</sup> Мамаллапурама, храмы Паттадакала и Канчипурама. Однако сам памятник является уникальным творением, единственным в своем роде в мировой архитектуре. Очевидные черты дравидийского стиля сочетаются в нем с североиндийскими элементами, что обусловлено не только эстетическими, сколько политическими причинами. Архитектура и скульптура памятника несет в себе отпечаток исторических событий. Этим объясняется сложная комбинаторика стилей и грандиозные масштабы комплекса.

**Ключевые слова:** Эллора, Кайласанатха, архитектура Индии, дравидийский стиль, индуистская архитектура

D. N. Vorobyeva

## ARCHITECTURE OF THE KAILASANATHA TEMPLE IN ELLORA. SOUTH INDIAN PROTOTYPES

*Kailasanatha temple in Ellora was carved out of a solid rock in the 8th century AD in Central India, by the North Indian dynasty Rashtrakutas. Besides this, it bears obvious features of the South Indian style. In its plan, architectural details, sculptural style and location of decorative motifs, one can unmistakably see clear architectural prototypes: rathas of Mamallapuram, temples of Pattadakal and Kanchipuram. However, Kailasanatha Temple is a unique creation, the only one of its kind in world architecture. Architectural features of the Dravidian style are combined with elements of the North Indian style, apparently as a result of the political history of this region. The architecture and the sculpture of the monument bear a historical imprint. Herein is a cause of complex style and grandiose scale of the ensemble.*

**Key words:** Ellora, Kailasanatha, Indian architecture, Dravida style, Hindu architecture

Грандиозный храм Кайласанатха в Эллоре, сверху донизу, словно огромная статуя, высеченный из массива скалы, поражает воображение человека, впервые увидевшего его. Он был уникален и для своего времени, что подтверждает надпись на найденной в Бароде медной пластине, фиксирующая восприятие храма современником его постройки: «Кришнараджа повелел создать на горе Элапура храм чудесного облика. Божества, проносившиеся в воздушных повозках, увидев его, были “поражены изумлением” и, непрестанно размышляя о нем, говорили себе — эта

обитель Шивы нерукотворна, ибо подобная красота никогда не встречалась в создании человеческом; даже мастер, ее создавший, был невольно удивлен и, зная, что у него уже нет возможности воздвигнуть другое подобное сооружение, воскликнул: „Чудесно! Я сам не понимаю, как это случилось, что я смог построить его!”» (в пер. С. И. Тюляева, см.: Тюляев 1975: 44–45).

Храм Кайласанатха находится в комплексе пещерной архитектуры, сам, по сути, являясь не пещерным храмом, но монолитным сооружением, возникновение которого, однако, обусловлено



Ил. 1. Общий вид храма Кайласанатха, Эллора, штат Махараштра, Индия, VIII–IX вв.

развитием пещерного зодчества, в соединении с требованиями культовой практики, а также претензиями донаторов. Несмотря на то что в англоязычной литературе он все-таки носит название «cave temple» (пещерный храм), корректнее в данном случае с формальной точки зрения говорить об архитектуре скальной. Тем не менее следует помнить, что сакральная архитектура подчиняется не только функциональным, но и символическим законам, и с позиций последних храм Кайласанатха соединяет в себе храм наземный и храм-пещеру. Его относят к типу *сваямбху* — самовозникшему храму, так как он был словно не построен, а вынут из скалы, латентно существовавший внутри породы как потенция (ил. 1). С другой стороны, символика лю-

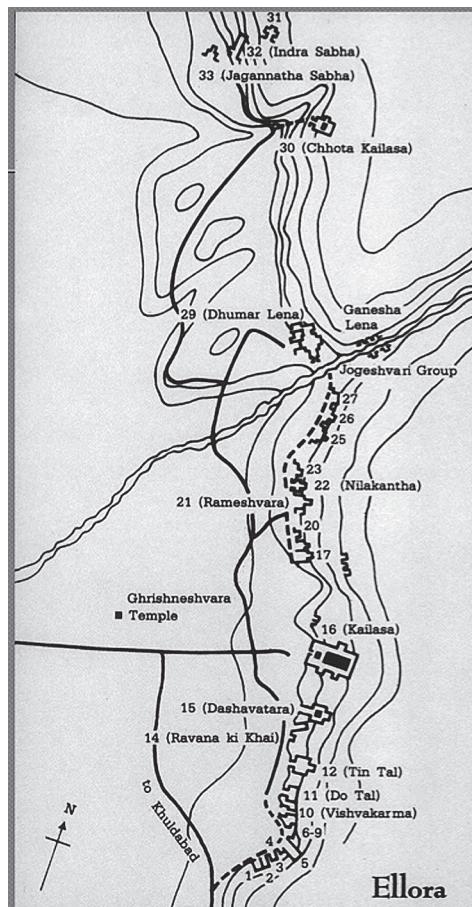
бого индийского храма имеет отношение как к горе, к чему отсылает башнеобразное навершие (*шикхара* или *вимана*), так и к пещере — лону горы, тесно связанной со святилищем *гарбха-грихой*<sup>1</sup>. Символика эта очень древняя, корнями уходящая в ведийскую эпоху и прорастающая не только в индуистской, но и в буддийской и джайнской традициях. Так, к примеру, три из двадцати типов храмов, описанных в древнеиндийских текстах энциклопедического характера, таких как «Брихат-самхита» и «Матсья-

<sup>1</sup> Этот вопрос достаточно подробно и интересно освещен с разных точек зрения в многочисленной исследовательской литературе с привлечением разных литературных источников. См. напр.: (Baumer 1991; Hardy 1995; Kramrisch 1976).

пурана», носят названия трех гор: Меру, Мандары и Кайласы.

Комплекс Эллоры относится к расцвету и последнему этапу развития скального зодчества в Индии, имеющего долгую историю. Первые пещерные храмы появились в III в. до н.э. в правление Ашоки (270–232 гг. до н.э.) и его внука Даширатха в горах Барабара, а также Нагарджуны (Бихар), недалеко от Гайи. До VIII в. в Индии было сооружено около 1100 скальных святилищ, более 900 из которых сосредоточено в Декане, включая и Эллору. Вначале пещеры служили исключительно в качестве приюта буддийским монахам в сезон дождей, в остальное время ведущим странствующий образ жизни<sup>2</sup>. Со временем сформировались монастыри, где монахи жили постоянно, по их подобию стали сооружаться индуистские пещерные святилища, а затем и джайнские. И в Эллоре в одном комплексе соединились все три религиозные конфессии.

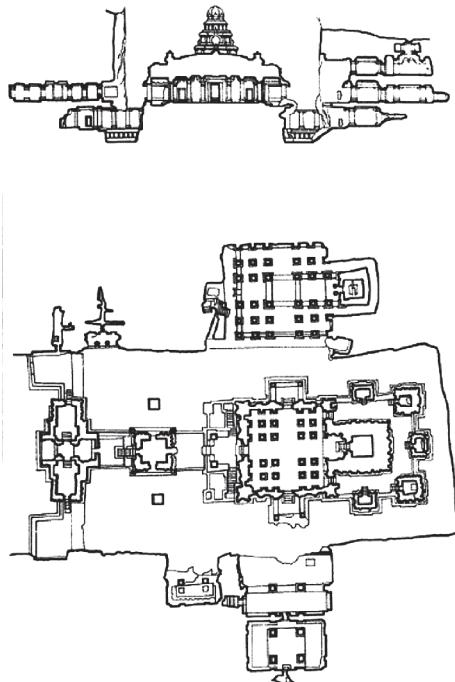
Эллора располагается в центральной Индии, в штате Махараштра, недалеко от города Аурангабад. Официально комплекс состоит из тридцати четырех скальных храмов, на самом же деле святилищ более ста, но пронумерованы в последней трети XIX в. были не все, многие — кластерами (Fergusson, Burgess 1880). Комплекс делится на три группы: в центре располагаются индуистские храмы, на юге — буддийские и на севере — джайнские (ил. 2). Сооружение велось в четыре этапа, соответствующие четырем правившим династиям: Калачури (ок. 500–650), Западные Чалукьи (650–753), Раштракуты (753–973) и Ядовы (973–1200). В исследовании многих вопросов касательно истории создания Эллоры большую сложность представляет скучность источников: надписей



Ил. 2. Генеральный план комплекса Эллора

и других современных сооружению комплекса письменных свидетельств очень мало. Это был период раннего средневековья, характеризующийся подобием феодальной раздробленности, когда государство постоянно находилось в состоянии нестабильности и менялось подчинение правящих династий, имеющих свою иерархию; и до сих пор остается много белых пятен, а новые источники периодически кардинально меняют картину. Так было, к примеру, с Раштракутами, которым не так давно в историографии отводилась второстепенная роль,

<sup>2</sup> Подробнее см.: (Воробьевева 2015).



Ил. 3. План и разрез храма Кайласанатха

а в настоящее время они признаются одной из самых могущественных династий своего времени.

Сооружение храма Кайласанатха приходится на золотой период строительства комплекса Эллоры — правление династии Раштракута (753–973): в это время здесь появляются грандиозные храмы всех трех религий, первые джайнские святилища и последние буддийские — трехъярусные До-Тхал и Тин-Тхал. Раштракуты уделяли особое внимание комплексу, которое объясняется некоторыми исследователями тем, что здесь находилась одна из столиц империи, однако прямых доказательств — письменных или археологических — не сохранилось (Parimoo 1998; Soundara Rajan 1988). Все же грандиозная скальная архитектура свидетельствует о важной роли места, так как нигде больше

во времена Раштракутов не было создано ничего подобного или сколько-нибудь близкого по масштабам.

Храм Кайласанатха — апогей развития пещерной архитектуры Индии и, что очень символично, центр всего ансамбля Эллоры. Он представляет собой уникальное творение: сооружение шло сверху вниз; постепенно высвобождались из первоначальной глыбы элементы монолитной архитектуры. Это поистине колоссальная статуя, выполненная в гармоничных пропорциях, высотой около 30 метров. Уникальность заключается в том, что храм вырезался не из отдельно стоящей скалы, как архитектура Мамаллапурала, а из монолита, путем образования огромного П-образного рва 87×47 м, в отвесных стенах которого были высечены дополнительные пояса пещерных святилищ в один, два и даже три яруса (ил. 3). Довысекались эти святилища, по предположениям исследователей, вплоть до XIII в., когда комплекс утратил свое особое значение и даже чистично сакральный статус<sup>3</sup>.

Так как Раштракуты были шивитами, центральный храм ансамбля посвящен Шиве, его название отсылает к горе Кайласа, служащей домом для бога, где он живет вместе с супругой Парвати и один из его эпитетов — Кайласаникетана — « тот, кто обитает на горе Кайласа ». Семейная пара божеств, их время-препровождение на горе Кайласа является одной из тем рельефов храма. Однако большую часть сюжетов составляют мифы о борьбе Шивы с различными асурами — противниками богов. Так же многочисленны рельефы на сюжеты *аватар*<sup>4</sup> Вишну, носящие батальный ха-

<sup>3</sup> Подробнее см. в моей статье: (Воробьева 2012: 123–151).

<sup>4</sup> Аватары — нисхождения на землю божества в разных обличиях. В Эллоре распространены изображения Нарасимха-аватары (в виде



Ил. 4. Храм Кайласанатха, вид сверху, с дхваджастамбхой и скульптурой слона

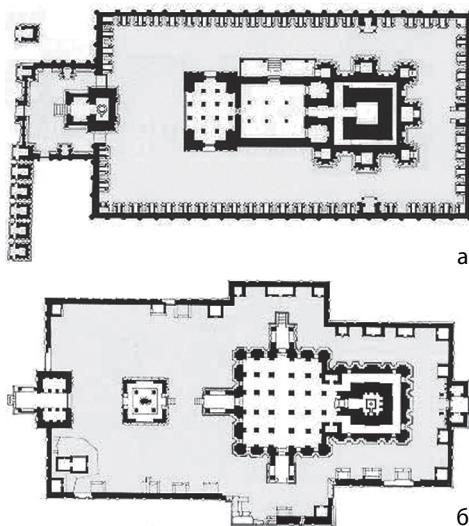
рактер, и богини Дурги, убивающей асура Махишу.

Центральный ансамбль храма Кайласанатха является двухуровневым. Он состоит из расположенных по оси нескольких архитектурных объемов: входного павильона, увенчанного небольшой башенкой — гопурой; павильона Нанди<sup>5</sup> (зал мандапа); 16-колонного квадратного зала — мандапы, святилища, увенчанного шикхарой с пятью расположенными вокруг него дополнительными святилищами — виманами. Весь этот комплекс стоит на высокой монолитной платформе, составляющей первый

человекольва) и Вараха-аватара (вепря), а также иконография Тривикрама, отсылающая к Вамина-аватаре (никсхождения в форме карлик, однако он изображается не карликом, а уже великаном — в третьем шаге).

<sup>5</sup> Нанди — вахана (ездовое животное) Шивы.

уровень. Симметрично по сторонам от Нанди-мандапы высечены два слона в натуральную величину и два свободно стоящих столба — дхваджа-стамбхи, эти составляющие ансамбля свидетельствуют о том, что помимо своего важного религиозного значения храм Кайласанатха создавался как монумент победам правящей династии (ил. 4). Дхваджа-стамбхи, стоящие с северной и южной стороны от храма, символизируют победу, пара слонов — военную силу. Об особом значении свидетельствуют и колоссальные масштабы комплекса. Также в иконографической программе храма можно найти отражение идеи прославления победоносных правителей, тех многочисленных побед, которые одержали Раштракуты в междоусобных войнах. Например, упомянутые уже сюжеты борьбы богов с асурами, занимающие значительное место среди



Ил. 5. Планы храмов Кайласанатха в Канчибурэме (первая треть VIII в. (а) и Вирупакши в Паттадакале (733–744 гг. (б).

скульптурных композиций, а также батальные сюжеты из эпоса — «Рамаяны» и «Махабхараты» — на северном и южном фасадах храма.

Этой же идеей прославления победоносных правителей служит и архитектура храма, соединяющая в себе южный тип сакральной постройки, представленный *виманой* главного святилища и входным *гопуром*, закрывающим фронтальный вид, и северный, представленный *Нанди-мандапой*. Североиндийская по своему происхождению династия Раштракута, завоевав южные земли, словно бы нарочно строит в центре своих земель дравидийское по своему характеру сооружение. В архитектуре храма Кайласанатха достаточно ясно видны южноиндийские прототипы: 1) храм Кайласанатха в Канчибурэме; 2) памятники Западных Чалукьев: Бадами, Айхола, а особенно — Паттадакаля; 3) монолитные *ратхи* Мамаллапурма.

План храма Кайласанатха представляет собой комбинацию плана одноименного храма в Канчибурэме и храма Вирупакши в Паттадакале (ил. 5). Это храмы двух разных южноиндийских династий: Паллава (IV–IX вв.) и Западных Чалукьев, расположенные в соседних царствах, а в настоящее время — в штатах Тамил Наду и Карнатака. Их архитектура сильно отличается как идеально, так и стилистически, словом, как и скульптура, однако идеологами Раштракутов эти сооружения были объединены в единое целое для создания скального ансамбля.

Храм Кайласанатха в Канчибурэме также посвящен Шиве. Он, как и храм Вирупакши, был построен из каменных блоков в первой трети VIII в. при правительстве Раджасимхе<sup>6</sup> из династии Паллава, и одно из названий храма — Раджасимхешвара, то есть «Господин Раджасимхи», другое же название, как и в случае с Эллорой, — соответственно одной из архитектурных типологий. Храм Вирупакши был построен при правительстве Викрамадитье III из династии Западных Чалукьев ок. 733–744 гг.

От храма Вирупакши был заимствован основной план с главной шестнадцатиколонной *мандапой* с тремя портиками. Из архитектуры храма в Канчибурэме — дополнительные святилища — *париваралайя*, венцом расположенные вокруг *гарбхагрихи*<sup>7</sup>. Три прямоугольные в плане — по основным сторонам света, две квадратные в плане — по углам. Однако есть и существенное отличие плана храма Кайласанатха в Эллоре от двух его предшественников, которое заключается в том, что он не имеет обходной галереи, ведущей вокруг главной *виманы* и позволяющей совершать круговой обход святилища. Такая типология храмов

<sup>6</sup> Полное имя правителя — Нарасимхаварман II Раджасимха.

<sup>7</sup> Гарбхагриха — святилище храма.



Ил. 6. Комплекс Пяти ратх в Мамаллапураме: 1. Ратха Дхармарааджи; 2. Ратха Арджуны; 3. Ратха Драупади; 4. Ратха Бхими; 5. Ратха Накулы и Сахадевы

носит название *нирандхара*<sup>8</sup> и является характерной именно для архитектуры династии Раштракута. То есть в данном случае было важно зафиксировать те удачные находки, которые были осуществлены в архитектуре храмов на завоеванных землях и оставлено то, что было принципиальным для Раштракутов.

Из архитектуры Мамаллапурама (другое название Махабалипурам) были заимствованы конкретные архитектурные формы, использованные в храме Кайласанатха в Эллоре (ил. 6). Именно в Мамаллапураме можно увидеть ранние образцы сложившейся дравидийской архитектуры, благодаря тому что здесь они были выполнены из камня, имитируя деревянные строения разных типов. Все сооружения характеризуются достаточно компактными размерами, не перегружены скульптурой, хотя она является неотъемлемой частью как наружного, так и внутреннего убранства. Наличие больших валунов, а также выступающих скал, сглаженных морем, является особенностью ландшафта данной местности. Эти валуны и стали основой для создания святилищ.

<sup>8</sup> В противоположность типологии *сандхара* — храма с круговым обходом.

Особое значение имеют пять *rath* (санскр. «колесница») — монолитных святилищ, высеченных из камня наподобие скульптуры из единого скального массива в правление Мамалла I, в середине VII в. Они носят имена героев «Махабхараты»: пятерых братьев Пандавов и их жены Драупади<sup>9</sup>. Внутренние помещения ратх чрезвычайно малы.

*Ratxa* Драупади — самая миниатюрная (3,4×3,4 м, высота — 5,5 м) и простая по архитектуре. Ее кубический объем увенчен четырехскатной крышей с округлыми скатами, имитируя тростникую кровлю деревенского жилища<sup>10</sup> с растительным орнаментом на стыках. Подобные же перекрытия, с чрезвычайно схожим вегетативным декором, оформляют входные портики основной *мандалы* храма Кайласанатха в Эллоре.

*Ratxa* Бхими повторяет архитектуру буддийского святилища-чайтъя-грихи, особенностью которой является двускатное перекрытие с округлыми

<sup>9</sup> Это поздние названия, изначальные не сохранились.

<sup>10</sup> Имитация жилища в сакральном сооружении характерна для индийского мировосприятия, где храм понимался как жилище божества.

скатами и острым хребтом посередине, торцевая часть имеет форму буддийского Солнечного окна. Ратха вытянута в плане. Та же форма буддийского светового окна, или *чандрашала*, а также апсидальная форма чайтъягрихи лежит в основе еще одной ратхи Мамаллапурама, названной в честь братьев Накулы и Сахадевы. Подобную форму в архитектуре храма Кайласанатха имеет венчающая часть *антарабхавы* (в переводе с санскр. «промежуточного помещения»), а также одного из боковых святилищ. *Гопурама* входного павильона в плане имеет крестообразную форму, состоящую из перекрещенных вытянутых объемов той же формы, с расположенным по основным сторонам света «фасадами» — *чандрашала* с размещенными в них скульптурными образами охранителей сторон света.

*Ратха* Дхармаджи имитирует монастырь-вихару (8,85×8,85 м, высота — 12,2 м) и ее формы также можно видеть в качестве венчающей части одной из дополнительных *виман* храма. Она квадратная в плане, первый этаж окружен галереями, каждый этаж украшен башенками, выполненными в миниатюре.

*Ратхи* Арджуны и Дхармаджи демонстрируют самые ранние образцы башнеобразного перекрытия в истории индийской архитектуры, носящего название *дравида-шикхара*, затем повторенного в Прибрежном храме Мамаллапурама<sup>11</sup> (ок. 700 г.) и храме Кайласанатха в Канчиупурме и, наконец — в основ-

<sup>11</sup> Прибрежный храм Шивы построен Раджасимхой ок. 700 г., самый ранний сохранившийся южноиндийский храм в каменной кладке, имеет два святилища, ориентированные на восток и запад, над которыми возвышаются две ступенчатые башни — шикхары. Окружает храм стена со скульптурными изображениями лежащих быков Нанди — ездовых животных бога Шивы. Часть ансамбля храма сейчас находится под водой.

ной шикхаре Эллоры. *Шикхара* («вершина») — башнеобразная надстройка над святилищем, имеющая вид ступенчатой пирамиды, увенчанной небольшим куполом или двухскатной крышей. *Шикхара* делится по вертикали на части — *тала*, и в данном случае их четыре: три нижние имитируют этажи жилого строения, верхняя — венчающий купол, или *ступика*.

Влияние стиля династии Паллава на архитектуру храма Кайласанатха в Эллоре заметно не только в плане и архитектурных элементах, но и в характере размещения скульптуры на фасаде, типе орнамента и использовании некоторых архитектурных деталей. Также мастера «привезли» с собой образы тамильских мифических существ яли, или вьяла, но разместили их не на колоннах храма, как это принято в южной традиции, а в цокольной части здания — в скульптурном фризе, опоясывающем весь объем храма, вместе с фигурами слонов и львов.

Кроме заимствований из архитектуры Паллавов, в храме Кайласанатха заметна масса реминисценций отдельных элементов и приемов из памятников Западных Чалукьев — храмов Бадами, Айхола и особенно — Паттадакаля, хронологически наиболее близкого комплекса, храм Вирупакша которого был избран одним из прототипов архитектурного плана. Например, прообразом многоступенчатого цоколя Кайласанатхи с изображениями львов, борющихся со слонами, является цоколь храма Папанатха в Паттадакале, имеющий сходный сюжет. Две *дхваджа-стамбхи* Эллоры по своему орнаменту близки столбам храма Вирупакша: по характеру размещения декора, стилю резьбы, а также определенным орнаментальным мотивам. Из этого же храма происходит динамичная многоярусная композиция

с изображениями сюжетов сказаний «Рамаяны» и «Махабхараты», расположенных на северном и южном фасадах храма Кайласанатха. Помимо этого, в храмах Западных Чалукьев, в VI в. в Бадами, впервые появляются фризы с изображением танцующих, играющих на музыкальных инструментах и всячески резвящихся карликов — ганов, которые нашли распространение и в Эллоре.

Скульптура храма Кайласанатха представляет собой значительное стилевое разнообразие — около десяти различных стилей, два из которых обнаруживают близость искусству Мамаллапурара, другие — памятникам Бадами и Паттадакала. Например, стройные хрупкие фигуры, удлиненность которых усиливается также высокими головными уборами, расположенные на внешней стене входного павильона — голурены храма Кайласанатха, представляют собой образы, в которых чувствуется утонченный дух искусства Паллавов. Сходен и принцип размещения фигур в неглубоких нишах, отграниченнных друг от друга плоскими пилястрами, оставляющими фигурам достаточно тесное пространство. Рельефы галереи, расположенной в северной части обхода, воскрешают стиль искусства раннего времени правления Западных Чалукьев — предельно простые иконические образы без лишних деталей в статичных позах. Некоторые рельефы несут несомненное сходство с Паттадакалем — особенно в святилище Сантаматрик<sup>12</sup>. Так, фигура небесной нимфы — апсары в танцевальной позе очень сильно напоминает танцующего Шиву из храма Вирупакша (ил. 7): тот же тип лица, несколько



Ил. 7. Храм Кайласанатха, скульптура апсары; храм Вирупакша в Паттадакале, скульптура Натараджа.<sup>13</sup>

уплощенного, круглого, с большими выразительными глазами, схожие ювелирные украшения, включающие предплечные браслеты в виде змейки, много раз обвивающей руку, а также три висящих на длинном подвесе колокольчика. А украшения, как известно, являются существенной деталью для идентификации изображений, так как копируют моду конкретной местности и конкретного периода времени.

Продолжением дравидийской линии в Эллоре является архитектура джайнских храмов — Чхота Кайласа и чатурмухха Индра Сабхи, также высеченных по принципу индуистского храма из цельной скалы, но меньших размеров<sup>13</sup>.

Следует отметить, что храм Кайласанатха в Эллоре не единственный в своем роде скальный храм в Индии и среди архитектурных прототипов или последователей его есть еще незаконченный храм Веттуванкоил (в пер. с тамили — «Рай скульптора»), точная датировка которого

<sup>12</sup> Сантаматрики — семь богинь-матерей, почитающихся группой и как супруги основных божеств, культ, восходящий еще к древнейшей богине плодородия, очень популярный в данной местности.

<sup>13</sup> Подробнее см. в моей статье: (Воробьевая 2014: 126–139).



Ил. 8. Храм Веттуванкоил в Каллугумалаи, Тамил Наду, династия Пандья

до сих пор не определена (*Sivaramamurti* 1961; *Balasubrahmanyam* 1963) (ил. 8). Не сомненна близость его архитектуре храма Кайласанатха в Эллоре. Не только в самом принципе сооружения храма путем высекания из монолита скалы<sup>14</sup>, но и в форме завершающей *виману ступики*, ступенчатом строении, а также размещении скульптуры. Единственное что стиль скульптурных образов другой, нежели стиль пластики Кайласы — более жесткий, детализированный, с другим типом лиц, это стиль династии Пандья, при которой он сооружался. Была высечена лишь верхняя часть *виманы* — 7,5 м, по размерам которой можно сделать заключение, что планировалось создать достаточно масштабный храм, однако что-то помешало завершению. Возможно, основная *вимана* храма Кайласанатха и храм Веттуванкоила имеют одни и те же архите-

турные прототипы, а именно *ратхи* Дхармаджи и Арджуны в Мамаллапураме. А быть может, было и так, что архитектора именно этого храма и забрал к себе правитель-завоеватель из династии Рашtrakута, которым был, очевидно, все-таки Дантидурга (752–756), а не его дядя — Кришнараджа (756–774), правивший после него, которому приписывается сооружение храма; при последнем, скорее всего, сооружение пришло к логическому завершению и было зафиксировано на найденной медной табличке.

Таким образом, несмотря на то, что храм Кайласанатха создавался в правление североиндийской по своему происхождению династии в центральной Индии, он является дравидийским по своему духу. Это нашло выражение не только в его внешних формах — ступенчатой *шикхаре* главного и боковых святилищ и экранного фасада с *гопурамой*, оформляющего вход в комплекс, но и в самом плане сооружения, а также его скульптурном декоре. Такое обилие заимствований в храме Кайласа-

<sup>14</sup> Сооружение подобного рода — путем высекания из скалы — достаточно трудоемкий процесс, но есть предположение, что, вероятно, оно требовало меньше работы, чем транспортировка камней для строительства здания.

натха из южноиндийской архитектуры подтверждает местную легенду, изложенную в «Сканда-пуране», которая повествует о том, что храм Кайласанатха сооружался мастерами из южных земель. И связано это не с обычной миграцией мастеров из царства в царство в поисках заработка, а с целенаправленным собиранием большого количества талантливых мастеров: архитекторов, каменщиков, скульпторов и художников для создания грандиозного комплекса, который бы послужил средством демонстрации идеи могущества победоносной династии Раштракута, построившей обширную империю, простиравшуюся как на север, так и на юг Индии.

Тем не менее в архитектуре храма сохраняются и принципиальные моменты, характерные для стиля династии Раштракута: во-первых, план имеет важную особенность — он лишен внутреннего обхода святилища, во-вторых, оставлен обязательный зал Нанди; в-третьих, основные скульптурные образы центрального святилища несут в себе характер искусства северной Индии, продолжающего линию гуптского искусства; в-четвертых, иконография основных божеств демонстрирует характерные для правящей династии элементы. И эти принципиальные моменты делают южноиндийские элементы второстепенными, занимающими в сакральной иерархии более низкое положение. Так Раштракутам, завоевавшим Южную Индию, удалось подчинить и южноиндийскую архитектуру.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Воробьева 2012 — Воробьева Д. Н. Эллора — от храма к музею. История памятника в индийской действительности // Искусство Востока. Вып. 4: Сохранность и сакральность. Отв. ред. и сост. Е. А. Сердюк. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 123–151.

Воробьева 2014 — Воробьева Д. Н. Кайласанатха и Чхота Кайлас в Эллоре: Проблема реплики в индийской архитектуре // Оригинал и его повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сб. статей. Ред.-сост. П. А. Куценков, М. А. Чегодаев. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014, С. 126–139.

Воробьева 2015 — Воробьева Д. Н. Традиции пещерной архитектуры Индии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2/2015. С. 389–401.

Тюляев 1975 — Тюляев С. И. Храм Кайласанатха в Элуре // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М.: Изобразительное искусство, 1975. С. 44–45.

*Balasubrahmanyam S. R. Kalugumalai and Early Pandyan Rock-cut Shrines*, N. M. Tripathi, 1963.

Baumer 1991 — Baumer B. From Guha to Akasa: The Mythical Cave in the Vedic and Saiva Traditions // Concepts of Space: Ancient and Modern / Ed. K. Vatsyayan. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1991. P. 105–122.

Parimoo 1998 — *Ellora Caves, Sculptures and Architecture: Collected Papers of the University Grants Commission's National Seminar* / Ed. Parimoo R., Kannal D., and Panikkar Sh. New Delhi: Books & Books, 1998.

Fergusson, Burgess 1880 — Fergusson J., Burgess J. The Cave Temples of India. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publ., 2000 (First ed.: London: W. H. Allen Publ., 1880).

Goetz 1952 — Goetz H. The Kailāsa of Ellora and the Chronology of Rāshtrakūta Art // *Artibus Asiae*. Vol. 15, n. 1/2, 1952, pp. 84–107.

Hardy 1995 — Hardy A. Indian Temple Architecture: Form and Transformation: the Karṇāṭa Drāviḍa Tradition, 7<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> centuries. Delhi: Abhinav Publications, 1995.

Kramrisch 1976 — Kramrisch S. The Hindu Temple. 2 vols. Delhi: Motilal BanarsiDass Publ., 1976.

Sivaramamurti 1961 — Sivaramamurti C. Kalugumalai and Early Pandyan Rock-Cut Shrines (Heritage of Indian Art Series, 3). Bombay: N. M. Tripathi Private Ltd. Publ., 1961.

*Soundara Rajan 1988 — Soundara Rajan K.V. The Ellora Monoliths: Rashtrakuta Architecture in the Deccan.* Delhi: Gian Publishing House, 1988.

#### REFERENCES

- Vorobyeva D.N. Ellora — ot khrama k muzeiu. Istoryia pamiatnika v indiiskoi deistvitel'nosti (Ellora — from the temple to the museum. History of the monument to the Indian reality). *Iskusstvo Vostoka (Oriental Art)*. Vol. 4. Ed. by E. A. Serdiuk. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2012, pp. 123–151 (in Russian).
- Vorobyeva D.N. Kailasanatkha i Chhota Kailasa v Ellore: Problema repliki v indiiskoi arkhitekture (Kailasa temple and Chhota Kailash in Ellora: the problem of replica in Indian architecture). *Original i ego povtorenie. Podlinnik, replika, imitatsiya v iskusstve Vostoka. Sbornik statei (The original and reiteration. Original, replica, imitation in Oriental Art. Collection of articles)*. Eds. P.A. Kutsenkov, M.A. Chegodaev. Moscow: State Institute for Art Studies Publ., 2014, pp. 126–139 (in Russian).
- Vorobyeva D.N. Traditsii peschernoi architekturny Indii (Traditions of Cave Temple Architecture in India). *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaiia sreda. Vestnik MGHPA (Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA)*. 2, 2015, pp. 389–401 (in Russian).
- Tiuliaev S.I. Khram Kailasanatkha v Elure (Kailasa temple in Ellora). *Sokrovishcha iskusstva stran Azii i Afriki (Art treasures of Asia and Africa)*. Vol. 1. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1975, pp. 44–45 (in Russian).
- Balasubrahmanyam S.R. *Kalugumalai and Early Pandyan Rock-cut Shrines*, N.M. Tripathi Publ., 1963.
- Baumer B. From Guha to Akasa: The Mythical Cave in the Vedic and Saiva Traditions. *Concepts of Space: Ancient and Modern*. Ed. K. Vatsyayan. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts Publ., 1991, pp. 105–122.
- Ellora Caves, Sculptures and Architecture: Collected Papers of the University Grants Commission's National Seminar. Ed. Parimoo R., Kannal D., and Panikkar Sh. New Delhi: Books & Books Publ., 1988.
- Fergusson J., Burgess J. *The Cave Temples of India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publ., 2000 (First ed.: London: W.H. Allen Publ., 1880).
- Goetz H. *The Kailāsa of Ellora and the Chronology of Rāshtrakūta Art // Artibus Asiae*. Vol. 15, no. 1/2, 1952, pp. 84–107.
- Hardy A. *Indian Temple Architecture: Form and Transformation: the Karṇāṭa Drāviḍa Tradition, 7<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries*. Delhi: Abhinav Publications, 1995.
- Kramrisch S. *The Hindu Temple*. 2 vols. Delhi: Motilal BanarsiDass Publ., 1976.
- Sivaramamurti C. *Kalugumalai and Early Pandyan Rock-cut Shrines (Heritage of Indian Art Series, 3)*. Bombay: N.M. Tripathi Private Ltd. Publ., 1961.
- Soundara Rajan K.V. *The Ellora Monoliths: Rashtrakuta Architecture in the Deccan*. Delhi: Gian Publishing House Publ., 1988.

**Е. И. Кононенко**

## РОЛЬ КУЛЛИЕ В ПЛАНИРОВКЕ РАННЕОСМАНСКОЙ БУРСЫ

Куллие — османские благотворительные комплексы, включавшие мечети, медресе, библиотеки, дервишеские обители, больницы, столовые, бани, акведуки. Благодаря необходимой инфраструктуре градообразующая функция куллие закрепляется в названиях возникающих вокруг них городских районов.

Превращение куллие в центр городских районов происходит в первой османской столице — Бурсе. Здесь можно проследить, как именно благодаря строительству куллие город целенаправленно развивается вдоль террасы на склоне Улудага. В середине XIV в. куллие Орхание отмечает новый центр османского города. Позже куллие Худавендигар и Йилдырым маркировали западную и восточную границы города и в свою очередь стали центрами возникших вокруг них окраинных кварталов. В первой четверти XV в. на верхней террасе возникли куллие Йешил и Мурадие, также ставшие центрами городских районов и предопределившие застройку Бурсы в восточном и западном направлениях.

**Ключевые слова:** куллие, мечеть, религиозно-социальные комплексы, градостроение, Турция, Османская архитектура, вакф, имарет, благотворительность

**E. Kononenko**

## THE FUNCTION OF KULLIE IN MAPPING OUT EARLY OTTOMAN BURSA

*Kullie are the Ottoman philanthropic complexes that included mosks, medrese, libraries, dervish lodges, hospitals, kitchens, baths, etc. Having all the necessary social structure, kullie became the centers of city planning and gave their names to surrounding town districts.*

*The 1st Ottoman capital Bursa was the place where kullie turned into points of urban development. One can trace how the city purposefully expanded along the terrace of Mt. Uludag due to kullie construction. In the middle of 14th century the new Ottoman city center was marked with the Orhanie complex. Later kullie Hudavendigar and Yildirim staked out the western and eastern limits of Bursa and in turn became the centers of the new surrounding suburbs. In the 1st quarter of 15th century kullie Yeshil and Muradie that were built on the upper terrace predetermined the widening of Bursa both in the eastern and western directions.*

**Key words:** *kulliye, mosque, religious-social complexes, town planning, Turkey, Ottoman architecture, waqf, imaret, beneficence*

Термин *куллие* (*кюллие, kəlliye*) восходит к арабскому *куль* — «всё». Применительно к истории турецкой, а точнее османской архитектуры под «куллие» понимают своеобразные полифункциональные религиозно-социальные комплексы, включавшие постройки различного назначения: мечеть (джами), образовательные учреждения (медресе), школы (мектеб), библиотеки (кутубхана), дервишеские обители (завие, ханака, теккие), также больницы (дарушифа, маристан), постоянные дворы (хан),

благотворительные кухни и столовые (имарет), бани (хамам), фонтаны и необходимые для них акведуки. Создание подобных благотворительных учреждений, основанных в качестве *вакфа*<sup>1</sup> и управляемых специальными вакуфными фондами, воспринималось в Ос-

<sup>1</sup> Вакф (*вакуф*) — неотчуждаемое имущество (земли, постройки, учреждения), переданное на благотворительные цели. В исламе передача имущества по вакуфному договору (*вакфия*) расценивается как одно из наиболее богоугодных деяний.

манской империи как важная заслуга перед Аллахом, не прекращавшаяся и после смерти учредившего вакф лица (*вакифа*) до тех пор, пока вакф служит оговоренным целям. Гробница вакифа (*тюрбе*) часто строилась на территории куллие.

В быстро растущих османских городах структурирующая функция этих комплексов закрепляется в названиях окружающих их районов, — например, Нилуфер в Изнике, Йилдырым, Мурадие в Бурсе, Икнджи Баязет (Баязет II) в Эдирне, Фатих, Шехзаде в Стамбуле, Сулеймание в Дамаске, — часто увековечивая в урбонимах и ойконимах имена и прозвища учредителей вакфов. Высшего архитектурного выражения куллие достигают в Стамбуле в XVI в. — достаточно вспомнить хотя бы созданные Синаном ансамбли Шехзаде и Сулеймание<sup>2</sup>, а также огромный комплекс Фатих, увековечивший память Мехмеда II Фатиха (Завоевателя) и во многом ставший образцом и для столичных куллие XVI в., и для мечетей Синана, а после перестройки XVII в. явивший нехарактерный для Турции пример планировочной симметрии. Огромные куллие, построенные по заказу султанов, членов их семьи и высших чиновников Османской империи, стали градостроительными ядрами османской перепланировки Эдирне, Стамбула и многих других бывших византийских городов. Однако и в Эдирне, и в Стамбуле, и даже в завоеванный в начале XVI в. Дамаск куллие переносятся в сложившемся виде и встраиваются в уже существующие городские кварталы<sup>3</sup>.

В XV в., в период существования в Западной Анатолии самостоятельных

княжеств (бейликов), возникших после ослабления сельджукского султана Рума и власти ильханов (одним из таких бейликов являются и земли Дома Османа)<sup>4</sup>, именно возводившиеся вокруг мечетей куллие стали ядром тюркских поселений: прида на недавно отвоеванные у Византии земли, мусульмане предполагали не сливаться с христианским населением, а жить компактными общинами, строя на окраинах византийских городов новые кварталы, а иногда и настоящие города-спутники, впоследствии поглощавшие прежние поселения и часто передававшие им новые тюркские названия (см., напр.: Caner 2007: 33).

Появление куллие в турецкой архитектуре относится к XIII в., когда в рамках оформления суфийских обителей складываются комплексы зданий вокруг гробниц почитаемых духовных лидеров (*вели, шейхов*) (Caner 2007: 9; İpekoğlu 1993: 2). Если не композиционным, то смысловым центром ансамбля в данном случае оказывается *тюрбе*: в Конье — мавзолей Мевланы Джелаладдина Руми, в Эскишехире — усыпальница Сейида Баттала Гази; но при понятном религиозном назначении большинства построек (помещения для совместных молитв, зикров, духовного обучения, суфийского затворничества) такие комплексы не могли обойтись и без своего рода социальной инфраструктуры: кухонь, трапезных, странноприимного дома, бань.

Распространению подобных комплексов, единобразию их инфраструктуры и (насколько это требовалось) унификации их архитектурных и планировочных решений во многом способствовала деятельность «братьства Ахи» — довольно своеобразного религиозно-социального объединения, сыг-

<sup>2</sup> См., в частности: (Guidoni 1987: 20–32; Kortan 1987: 140–145).

<sup>3</sup> Подробнее см.: (The Ottoman City and Its Parts 1991; Kuran 1987).

<sup>4</sup> Подробнее о постсельджукских бейликах Западной Анатолии см., в частности: (The Cambridge History of Turkey 2009).

равшего немаловажную роль в сельджукском завоевании Анатолии и постепенно принявшего форму влиятельных ремесленно-цеховых корпораций, активно участвовавших в городском самоуправлении и социальных движениях. «Ячейки» Ахи в различных городах Анатолии владели собственностью, строили мечети и помещения для собраний, но также оказывали гостеприимство своим собратьям, размещая курьеров и паломников и располагая для этой цели как специальными помещениями — табхана при мечетях, так и отдельными странноприимными домами (см. подробнее: Wolper 1995). Передвигаясь по определенным маршрутам, путешественники-ахи могли рассчитывать на прием собратьев в чужих городах и предоставление определенного уровня комфорта (безопасное размещение, тепло, питание), для чего «ложи» братств Ахи должны были иметь минимальную инфраструктуру, предвосхищающую османские куллие.

Необходимо отметить, что с пристроенными к молитвенному залу табхана — «гостевыми» помещениями, имевшими, как правило, локальное отопление и ниши для книг и вещей, — часто связывается появление в турецкой архитектуре мечети Т-образной планировки (она же айванная мечеть, «тип Бурсы», мечеть-завие, мечеть-футува) (*The Cambridge History of Turkey* 2009: 188, 297)<sup>5</sup>, наиболее распространенной в раннеосманской архитектуре<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Иной точки зрения придерживался, в частности, А. Куран: (*Kuran* 1968: VIII); о Т-образных османских мечетях см. подробнее: (*Kuran* 1968: 64 ff.; *Orbay* 1983: 9 ff.; *Oruz* 2006).

<sup>6</sup> Оговорю, что за верхнюю границу «раннеосманского периода» принимается 1453 г. — год падения Константинополя, за которым последовало перенесение османской столицы в Стамбул.

вплоть до середины XV в. и активно воспроизводимой как в Анатолии, так и на Балканах. По мнению Говарда Крейна, айванные мечети потеряли свое значение в османском зодчестве именно из-за снижения влияния братства Ахи, к тому времени практически слившегося с суфийским движением бекташи (Там же: 297).

Первым османским куллие считается комплекс из мечети и хамама, построенный уже в 1320-х гг. наследником основателя династии Османа султаном Орханом Гази вне стен Изника к востоку от южных Йенишехирских ворот. Археологические исследования фрагментов фундамента позволили реконструировать самую раннюю османскую (не переделанную из византийской постройки) мечеть именно как айванную (*Kuran* 1968: 16–17, 78 ff., 224). Загородный комплекс Орхана явно предназначался прежде всего для размещения прибывавших путников и был лишен ставшего позже необходимой частью куллие мэдресе, а первое османское учебное заведение, медресе Сuleйман-паша, построенное в Изнике в 1331–1332 гг. в квартале от превращенного в пятничную мечеть храма Св. Софии, обходилось без собственной мечети. Правда, уже к концу XIV в. провинциальный Изник потерял значение образовательного центра, уступив эту роль Бурсе и Эдирне.

Превращение куллие именно в центр городской инфраструктуры происходит в первой османской столице — Бурсе, завоеванной османами в 1326 г.

Необходимо отметить, что, во-первых, ни единого архитектурного плана, ни единых функциональных приоритетов у куллие, видимо, никогда не существовало. Но если в изникском комплексе Орхание мечеть дополняется хамамом, в более позднем куллие Нилуфер в Изнике основное место занимает

имарет, а в дамасской Сулеймание центром композиции становится теккие, то ни одно куллие Бурсы не обходится без медресе, превращающихся из духовных училищ в «кузницу кадров» для формирующейся османской административной системы, остро нуждавшейся в грамотных чиновниках.

Во-вторых, далеко не везде куллие имели градостроительное значение. Из-ник и по сей день так и не вышел за пределы византийских городских стен, и первое османское куллие не оказало никакого влияния на планировку городка; в Стамбуле, Дамаске и других крупных центрах, перешедших под власть турок, уже существовала достаточно плотная городская застройка, и более поздние османские комплексы вживлялись в сложившийся организм византийских, сельджукских, арабских городов. Бурса же — старая византийская Пруса, ставшая официальной столицей Османской державы и за несколько десятилетий превратившаяся из тихого городка в крупный густонаселенный центр, оказалась настоящим «архитектурным полигоном». Хотя уже в 1365 г. султан Мурат I перенес свою официальную ставку и все военные ведомства в Эдирне, находившийся в непосредственной близости от мест военных действий, превратив тем самым европейский город в формальную столицу Османского государства, Бурса сохраняла статус «столицы османской Анатолии», места коронаций и резиденции султана и при Баязиде, и при Мураде II (подробнее см.: *Orbay* 1983), и еще столетие (до завоевания Стамбула) оставалась местом упокоения султанов и членов их семей. Именно здесь наиболее показательна градообразующая функция раннеосманских куллие: вынесенные за пределы городской стены, они становятся новыми градостроительными ядрами, «точками кон-

денсации», вокруг которых формируются новые районы города, благо куллие предоставляли необходимый минимум инфраструктуры: мечеть, благотворительные столовые, водопровод (не говоря уже о студентах медресе, чье присутствие способно было оживить и торговлю, и рынок недвижимости).

С переносом столицы в Бурсу здесь разворачивается наиболее активное строительство — не только культовое<sup>7</sup>, но и светское, ибо провинциальная Пруса не имела зданий, подходивших для размещения государственных учреждений (а они Орхану Гази уже были нужны). Первоначально для них подошла византийская цитадель (*Хисар*), и то, что именно здесь возводится первая в городе мечеть — Алаеддин-джами (подробнее: (*Goodwin* 2003: 17–18; *Kuran* 1968: 32–34)), а византийский монастырь приспособливается под медресе (*The Cambridge History of Islam* 1970: 273), показывает, что тесно застроенный Хисар сохранил значение городского ядра. Однако основной строительной площадкой становится нижний ярус северного склона Улудага — османский город «сползает» на лежащую ниже Хисара террасу, спускающуюся к долине Нилуфер и активно перестраиваемую и по сей день. Раннеосманское строительство первоначально сосредоточивается в районе многочисленных специализированных базаров-ханов (Медного, Рисового, Кавалерийского, Книжного, знаменитого Шелкового), который застраивается в несколько приемов вплоть до XIX в.

В 1339 г. у северо-восточного подножия Хисара Орханом Гази закладывается комплекс Орхание, четко демонстрирующий стремление расширять город на нижнюю (северную) террасу Улудага.

<sup>7</sup> Так, Орхану Гази приписывается строительство в Бурсе 12 мечетей (*The Cambridge History of Turkey* 2009: 276).



Ил. 1. Бурса, генеральный план города. Расположение раннеосманских куллие в порядке возникновения: 1 — Хисар, 2 — Орхание, 3 — Худавендигар, 4 — Йилдырым, 5 — Тимурташ, 6 — Эшил, 7 — Эмир Султан, 8 — Мурадие

Как и в Изнике, султан закладывает куллие за пределами стен и вне существующей византийской застройки. От комплекса сохранилась лишь мечеть Орхан Гази<sup>8</sup>, спланированная по образцу дервишских завие и, видимо, такую функцию и выполнявшая — небольшие размеры не позволяли ей служить городской мечетью. Здание пережило пожар, землетрясение и несколько реставраций, но его принципиальная планировка изменилась мало и в значительной степени повлияла на планировку других мечетей «анатолийской столицы», позволяющих говорить об особом планировочном «типе Бурсы», под которым подразумевается Т-образная композиция приподнятых айванов и дополнительных помещений — табхана, на тот момент для Западной Анатолии явившаяся новшеством.

Архитектура Орхания отмечена еще целым рядом новаций — размыванием четких отличий между мечетью и здание, перекрытием основного объема несколькими различными по диаметру и по высоте куполами, дополнением молитвенного зала открытым сводчатым портиком — ставших узнаваемыми элементами раннеосманской архитектуры. Однако для нас важно прежде всего не сохранившееся, но документированное окружение мечети, а именно медресе, странноприимный дом, хамам и благотворительная столовая-имарат, позволяющие говорить о появлении за пределами Хисара не только места молитвы и ночлега для странников, но и (в отличие от Орхания в Изнике) первого в Бурсе полифункционального комплекса-куллие, предопределившего развитие османского города к северу византийской застройки. Именно вокруг этого куллие формировались кварталы базаров, обраставшие жилой застройкой и ставшие общественным и торго-

<sup>8</sup> Более подробно о мечети Орхания, ее предтечах и аналогиях см: (Goodwin 2003: 35–38).

вым, а после возведения в начале XV в. Большой мечети (Улу-джами) — и религиозным центром османского города.

Последующие монаршие куллие Бурсы, построенные на некотором расстоянии от Хисара, Орхание и базаров, определили основные географические направления застройки, став ядром новых окраинных кварталов и на довольно длительный период обозначив пределы развития города.

Почти сразу после прихода к власти в 1360 г. сын Орхана Мурад I Худавендигар (Богоподобный) заложил на западной окраине Бурсы на уступе склона комплекс Худавендигар. Местная легенда рассказывает, что место для строительства было обнаружено в ходе преследования оленя во время охоты султана; однако можно указать другую, более реалистичную причину выбора отдаленного от Хисара места для нового куллие: ниже по склону расположены знаменитые еще со времени Юстиниана термальные источники Чекирдже, где тем же Мурадом I в 1389 г. были построены «старые бани» — Эски-Каплыджа; более того, существуют упоминания о том, что в окрестностях Прусы над источниками Гифния, именно на месте мечети Худавендигар, располагался византийский дворец (*Orbay* 1983: 22) (что может объяснить, например, происхождение византийских сполий в архитектуре мечети) (ил. 2).

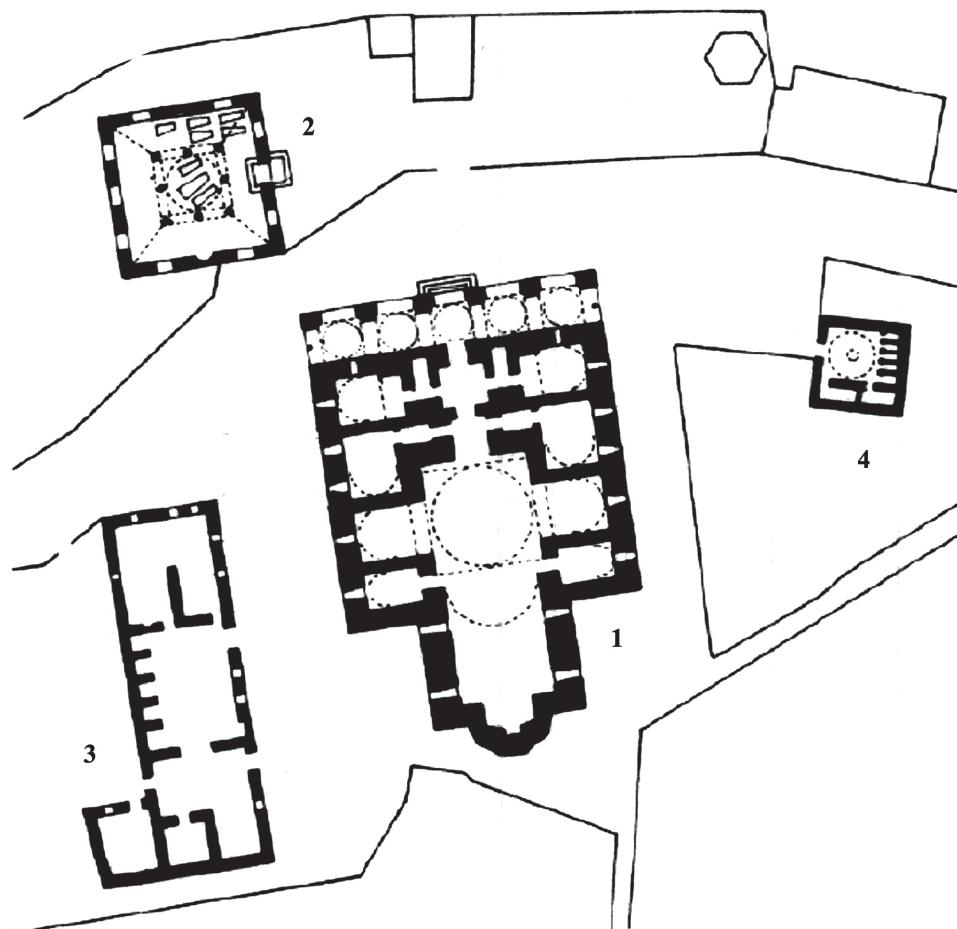
В состав комплекса, кроме строившейся 20 лет Худавендигар-джами (закончена, в соответствии с вакуфной записью, ок. 1385 г.), в которой совмещены функции мечети, завие и медресе, вошли имарет, кораническая школа, здание общественных уборных и мавзолей Мурада I, тело которого было доставлено в Бурсу после гибели на Косовом поле в 1389 г.

Планировка мечети Худавендигар определена А. Кураном как «айванная

с пересекающимися осями» (cross-axial eyvan mosque, см.: *Kuran* 1968: 102 ff.), к которой отнесены также Орхание и более поздние Йилдырым-джами, Йешиджами и Мурадие в Бурсе. Группа подобных айвановых мечетей выглядит крайне малочисленной по сравнению с другими типами раннеосманских мечетей, и памятники этой группы, существование которой укладывается в несколько десятилетий, локализуются преимущественно в Бурсе. Таким образом, можно говорить о сложении в «анатолийской столице» в середине XIV в. особого типа планировки мечетей, происхождение которого связывается с типологией сельджукских медресе, но который оказался отвергнут следующими поколениями турецких архитекторов.

Между тем даже среди немногочисленных айвановых мечетей Худавендигар-джами занимает особое место — не только из-за этажности, но и из-за сложности плана и большого количества помещений, и введения дополнительной ячейки входа в северной части зала на центральной оси (что позволяет рассматривать план мечети и как крестообразный). Помещения двух этажей группируются вокруг центральной ячейки — «двора», перекрытого по частой для медресе практике куполом с окулюсом; в этот «двор» открывался П-образный обходной балкон медресе, изначально имевший на каждой стороне по два открытых в центральный зал окна. Первый этаж здания отведен под мечеть с боковыми айванами, справа и слева от центральной оси которого располагаются по три помещения-табхана, позволяющие постройке полноценно функционировать как пригородный странноприимный дом или дервишская обитель.

Для медресе выделен второй этаж Худавендигар-джами, и такая этажность учебного заведения имеет более ран-



Ил. 2. Бурса. Куллие Худавендигар: 1 — мечеть, 2 — мавзолей, 3 — имарет, 4 — уборные (Orbay 1983)

ние аналогии в сельджукской архитектуре второй половины XIII в., например в медресе Хатуние (Чифте-минаре) в Эрзеруме и Гёк-медресе в Сивасе. Медресе Худавендигар состоит из 17 перекрытых сводами помещений: жилых комнат для студентов, помещений-табхана для групповых занятий и учебной аудитории над входным вестибюлем мечети, имеющей выход на внешнюю галерею. П-образная планировка медресе уже привычна для раннеосманской архитектуры: она использована уже в медресе Сулей-

ман-паша в Изнике; но если предтеча османских школ, расположенный в самом центре Изника, имел лишь 12 комнат, то 17 помещений удаленного от Бурсы медресе Худавендигар демонстрируют и значение этого куллие, и развитие османского образования.

Имарет, кораническая школа и уборные куллие Худавендигар сохранились лишь фрагментарно, уцелел лишь четырехугольный мавзолей на обрыве у северо-западного угла мечети. Между тем это первый османский мавзолей, возве-

денный султаном еще при жизни, — тела Османа и Орхана упокоились под куполом баптистерия византийского монастыря у стен Хисара<sup>9</sup> (*Kuran* 1996: 116). Тем самым Мурад I следует практике сельджукских правителей и членов их семей, строивших мавзолеи либо в непосредственной близости от основанной ими мечети, либо даже на периферии здания медресе в расчете на регулярные поминания имени учредителяvakfa.

Комплекс Худавендигар становится первым османским мемориальным куллие, замкнувшим западную оконечность нижней террасы Бурсы и ставшим центром отдаленного квартала вокруг термальных источников, постепенно сросшимся с основной городской застройкой.

Следующий османский правитель, Баязид I Йилдырым (Молниеносный), большую часть жизни провел с войсками, во временных ставках, но и за время его правления Бурса, сохранявшая первенство «культурной столицы», приобрела несколько весьма показательных памятников, прежде всего — грандиозную Улу-джами рядом с куллие Орхания. Однако еще до строительства Большой мечети и всего через пять лет после окончания строительства комплекса Худавендигар, в 1390 г. Баязид заложил мемориальное куллие Йилдырым, от которого сохранились мечеть, медресе, фонтан, вода к которому подводилась по специально построенному акведику, и завершенная в 1406 г. гробница. Вакуфная запись от 1400 г. упоминает также несохранившиеся дворец, завие, постоянный двор, больницу, хамам и общественную столовую (ил. 3).

Таким образом, имея, говоря современным языком, учреждения религиоз-

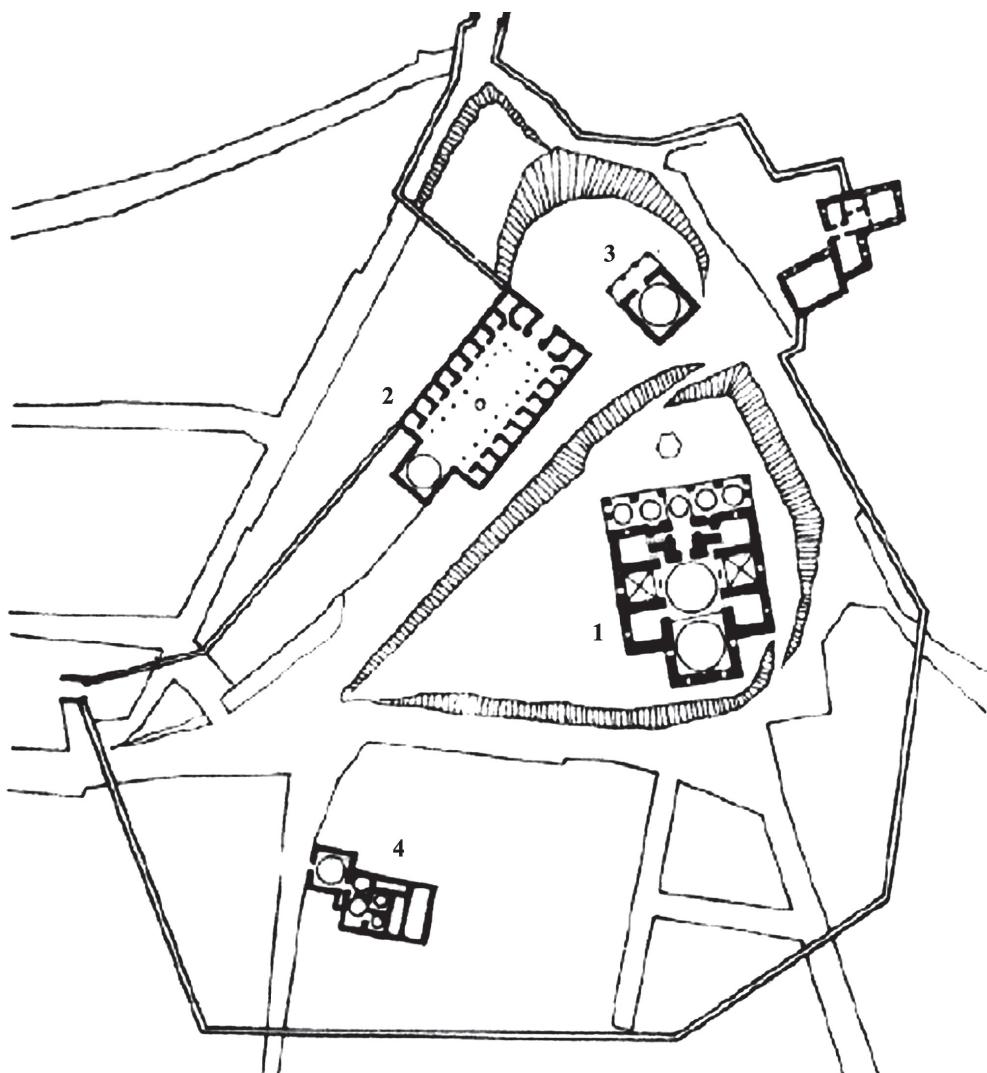
ное, образовательное, торговое, медицинское, предприятие общественного питания и места для размещения прибывающих и транспорта, а также автономное водоснабжение, новый комплекс сразу обладал самостоятельной инфраструктурой, необходимой для того, чтобы стать ядром вырастающего вокруг него жилого квартала, превращающегося в отдельный городской микрорайон.

По поводу организации имаретов как «предприятий общественного питания» (как части куллие, так и отдельных) необходимо отметить, что строительство и содержание благотворительных столовых или кухонь считалось весьма важным богоугодным актом, притом посильным даже для провинциальной знати. В турецких источниках приводятся сведения о существовании только в XIV–XV вв., помимо нескольких султанских, 24 имаретов в Бурсе и 7 — в Изнике, основанных частными филантропами, многие из которых были государственными чиновниками (*Kuran* 1968: 22).

Куллие Йилдырым, один из крупнейших раннеосманских ансамблей, был построен на вершине холма к северо-востоку от Хисара, за ручьем Гёк Дере, служившим естественной границей застраиваемой вокруг базаров жилыми кварталами террасы. Подобно тому как куллие Худавендигар отметило отдаленную западную границу Бурсы, куллие Йилдырым временно оказалось маркером восточной оконечности города. Расположенные на возвышениях мемориальные комплексы двух последовательно правивших султанов замыкали выгнутую на юг, к Улудагу, террасу средневековой Бурсы с северо-востока и северо-запада, задавая направления для развития города и создавая условия для активной периферийной застройки.

Айванная мечеть Йилдырым, особенно ее купола, была повреждена

<sup>9</sup> Гробницы основателей Османской династии были перестроены в 1860-х гг.



Ил. 3. Бурса. Куллие Илдымырим: 1 — мечеть, 2 — медресе, 3 — мавзолей, 4 — хамам (Orbay 1983)

и в XIX–XX вв. пережила несколько стадий реставрационных работ, сохранивших тем не менее ее изначальный Т-образный план, восходящий к местной же Орхание-джами, что свидетельствует о сложении в Бурсе собственной архитектурной традиции, которую поддержит и построенная через 20 лет знаменитая Зеленая мечеть. Вполне

возможно, что заказ сultанской мечети сознательно был ориентирован на уже существующий образец, оставленный прославленным предком. В интерьере Илдымырим-джами делаются важные шаги к «интегрированию» айванов в центральную ячейку плана, к объединению пространства: айваны полностью раскрываются, описывающие проход

в них арки не отрезают помещения и позволяют почти полностью охватить их взглядом. Южный айван развит до размеров центральной ячейки и получил купольное перекрытие, в отличие от мечети Худавендигар, — без окулюса. В углах центральной ячейки плана расположены проходы в четыре угловых помещения-табхана, по размеру практически соответствующих айванам и перекрытых зеркальными сводами.

Целый ряд деталей оформления купольного портика перед входом в мечеть (увеличение центральной ячейки, консоли «арок Бурсы», аркатурный поясок на столбах и на стене фасада, чередование перспективных «рам», в которые заключены арки) свидетельствуют о намерении архитектора акцентировать вход в мечеть и превратить северный фасад в строгие пропилеи, соответствующие новому пониманию султанской мемориальной мечети: мраморная облицовка, подчеркнутые вертикали, торжественнаядержанность и монументальная графичность. Между внешним вестибюлем и северными табхана находятся небольшие двухэтажные камеры, служившие основаниями минаретов, поставленных не на углах молитвенного зала, а в центр композиции, по обе стороны от входного вестибюля (как это было в сельджукских медресе), внося свой вклад в задачу акцентирования входа.

В отличие от всех предшествующих архитектурных образцов, постройка обошлась без обычных византийских «займствований»: в ней нет ни полосатой чередующейся кладки, ни капителей, ни фустов (исключение составляют лишь две готовые оконные рамы). Не случайно Г. Гудвин счел фасад Иилдырым-джами «первым несомненно монаршим османским памятником» (Goodwin 2003: 49). Особое значение мечети в архите-

турном ансамбле было подчеркнуто ее создателями: она поставлена на высшей точке холма, другие постройки образуют своего рода поддерживающий мечеть нижний ярус. Кроме того, А. Куран предположил, что план всего комплекса Баязида должен был напоминать крест, ориентированный по сторонам света: хамам — на западе, медресе и мавзолей — на севере, имарет — на юге, дворцовый павильон — на востоке, а на пересечении рукавов креста оказывалась именно мечеть, доминировавшая над всеми постройками (*Kuran* 1987: 134)<sup>10</sup>.

После Ангорской битвы 1402 г., открывшей войскам Тимура путь в Западную Анатолию, Бурса серьезно пострадала, но уже в 1404 г. северо-восточнее базаров Бурсы, на западном берегу Гёкдере напротив куллие Иилдырым закладывается небольшой комплекс, носящий имя Кара Тимурташ-паши — соратника Мурада Худавендигара в Балканских походах, реформатора Османской армии (в частности, ему приписывается инициатива организации войска янычар), бейлербяя Анатолии при Баязиде, вместе с которым он был пленен Тимуром под Анкарой. Закладка мечети как ядра будущего комплекса уже через два года после сокрушительного поражения Османов демонстрирует, с одной стороны, сохранение строительной инициативы в разоренном городе, а с другой — возможности частного заказа в раннеосманской мемориальной архитектуре.

Куллие Тимурташ является редким в османской строительной практике случаем «долгостроя», вызванным участием в расширении комплекса различных заказчиков: строительство мечети

<sup>10</sup> Правда, там же Куран пишет, что считает фрагментами дворцового павильона и больницы остатки стен в 300 м к юго-востоку от Иилдырым-джами, а таких размеров ни одно раннеосманское куллие не достигало.

Тимурташ, заложенной в 1404 г., начато сыном военачальника Али-беем, тогда же построен отдельно стоящий минарет и, видимо, плохо сохранившийся имарет (*Freely 2011: 51*); дополнивший мечеть хамам был построен только в 1420 г. другим сыном паши, Оруч-беем. Правда, уже в середине XVI в. хамам был разобран, а элементы его изразцового декора были использованы для украшения Новых купален (Йени Каплыджа) рядом с куллие Худавендигар. Здание мечети неоднократно перестраивалось, существуют различные реконструкции первоначального облика мечети, отличающиеся размерами молитвенного зала, перекрытиями айванов, использованием купольных перекрытий в ячейках портика<sup>11</sup>. Но даже не вызывающие разногласий элементы композиции здания позволяют говорить, во-первых, о прочности планировочного «типа Бурсы» в небольших мечетях, возводимых по частному заказу на фоне официальных (т.е. государственных) улу-джами, и, во-вторых, об отсутствии необходимости (либо желания) экспериментировать с пространством — во всяком случае, в столь скромных памятниках. В противовес «интергированию» боковых айванов в пространство центральной ячейки, достигнутому в только-только воздвигнутой на соседнем холме Йилдырым-джами, в мечети Тимурташ снова проявляется стремление к замкнутости боковых объемов, превращению айванов в изолированные комнаты, аналогичные табхана предшествующих памятников (той же Йилдырым-джами) либо боковым помещениям Т-образных имаретов (например, имарет Нилуфер Хатун в Изнике), что позволяло постройке выполнять привычные для кул-

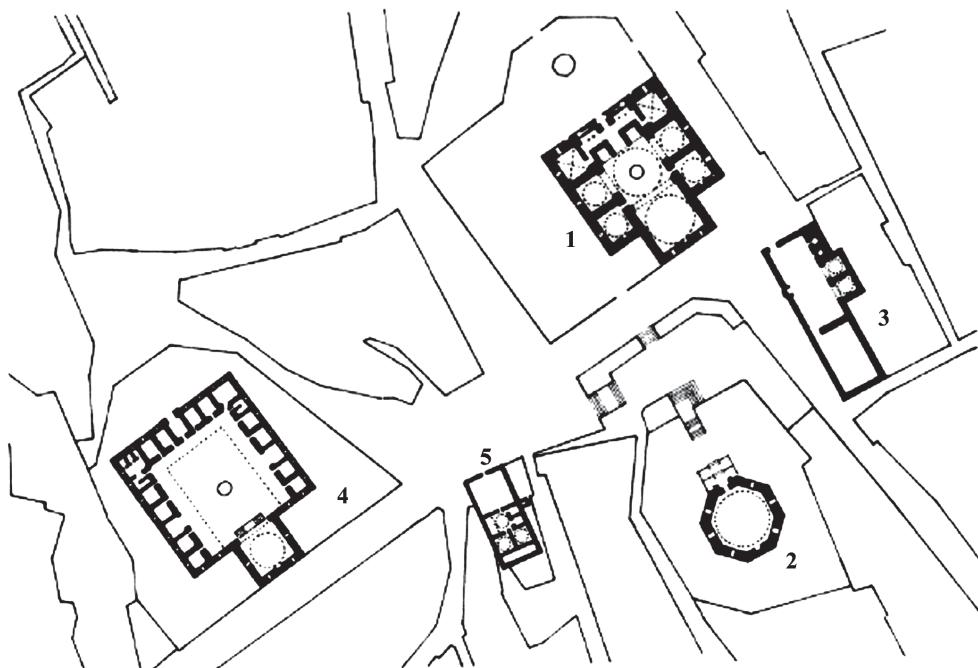
лие функции. В любом случае недолго просуществовавшее скромное частное куллие Тимурташ между районами Орхание и Йилдырым демонстрирует направление быстро возобновленной после разорения застройки Бурсы вниз по северному склону Улудага и активное развитие города в ранее обозначенных пределах.

Следующий этап возведения куллие в Бурсе приходится на 1410–1420-е гг., когда город восстанавливается после набега эмира Карамана и пожара 1413 г., и знаменуется освоением возвышенных участков нижней террасы между центральной частью (Хисар и Орхание) и уже существующими пригородами.

К 1425 г. закончен заложенный Мехмедом I Челеби мемориальный комплекс, получивший название Йешил — «Зеленый», по преобладающему цвету использованных в отделке помещений изразцов. Куллие, в состав которого входили мечеть Йешил-джами, медресе, кораническая школа, имарет, хамам и нормативный для турецкой архитектуры Зеленый мавзолей (Йешил-тюрбе), расположен на вершине холма к востоку от базаров, примерно на полпути от центра города, отмеченного Улу-джами, к активно обживаемому району Йилдырым. Расположенный на правом берегу Гёк-дере, служившего естественной восточной границей византийского поселения, комплекс Йешил закрепил развитие городской застройки по склону Улудага в восточном и юго-восточном направлении (ил. 4).

Главную роль в комплексе играет гробница — и композиционно (находясь на высшей точке рельефа), и номинативно (цветовая характеристика тюрбе, в интерьере, а изначально и в наружной отделке которого использованы зеленые изникские изразцы, производство которых началось именно в правление

<sup>11</sup> Варианты реконструкции см.: (*Kuran 1968: 80; Freely 2011: 51; Opruz 2006: 42–43*), там же литература.



Ил. 4. Бурса. Куллие Йешил: 1 — мечеть, 2 — мавзолей, 3 — имарет, 4 — медресе, 5 — хамам (Orbay 1983)

Мехмеда I, перенесена и на другие сохранившиеся сооружения). Правда, Йешилтурбе — наиболее позднее из зданий куллие, законченное уже при преемнике Мехмеда I, Мураде II, хотя и тем же архитектором, который начинал строительство комплекса, Хаджи Айваз-пашой, ставшим к тому времени высокопоставленным чиновником (субаши) в городской администрации. Таким образом, султаны Османской империи целенаправленно создают архитектурный ансамбль мемориального комплекса.

Необходимо отметить и выбор места для куллие Мехмеда I: оно поставлено на вершине холма, обращенного склоном к старой Бурсе, так чтобы практически из любой точки города были видны купола мечети и мавзолея. Куллие оказывается архитектурной доминантой средневекового города, издалека обоз-

значая верхний предел застройки террасы Улудага.

Работы по возведению куллие были начаты со строительства мечети, известной как Йешил-джами<sup>12</sup>, заложенной около 1412 г. и построенной за 7 лет, но полностью оформленной уже после последовавшей в 1421 г. смерти заказчика. Здание следует опробованному Т-образному плану, имеет три сильно повышенных айвана и развитую северную часть с глубоким вестибюлем, в котором использованы капители-сполии. Как и в мечети Худавендигар, центральная ячейка плана играет роль окруженного айванами дворика: она перекрыта повышенным куполом с окулюсом (закрытым ныне фонарем), под которым размещался бас-

<sup>12</sup> См. подробнее: (*Kuran* 1968: 115; *Freely* 2011: 45 ff).

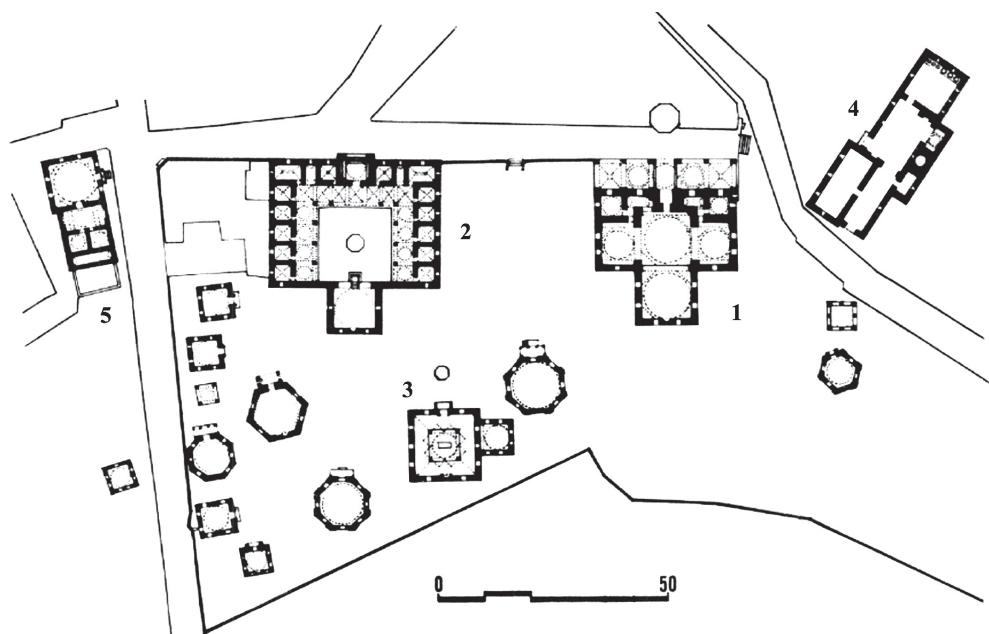
сейн для омовений. С севера и юга боковые айваны фланкированы помещениями-табхана с каминами, позволяющими мечети выполнять традиционные функции завие. Одновременно Йешил-джами служила дворцовой мечети: на втором этаже над вестибюлем располагается богато декорированная «царская ложа» (*хюнкар махфили*) и закрытые помещения для женщин из семьи султана и свиты, имеющие выходы на балконы северного фасада. Мраморная резная отделка фасада, в отличие от других османских мечетей-завие лишенного портика, изразцовав облицовка интерьера и использование резного дерева в оформлении перекрытий и оконных ниш создали мемориальной мечети Мехмеда Челеби славу самого изящного памятника раннеосманской архитектуры (*Kuran* 1968: 117).

Тогда же, в 1410-е гг., восточнее куллие Йешил строится небольшой мемориальный комплекс Эмир Султан, одновременно оказывающийся и монаршим, и частным заказом: Эмир Султан был зятем и личным астрологом Баязида Йилдырыма, и сооружения возводятся его вдовой Хунди-хатун, приходившейся, соответственно, сестрой Мехмеду I и теткой Мураду II. В состав куллие вошли мечеть, медресе и хамам<sup>13</sup>. От первоначальных построек не сохранилось практически ничего: комплекс перестроен после пожара начала XIX в. и землетрясения 1855 г. и ныне представляет собой провинциальный образец «турецкого рококо». Однако сам факт закладки нового куллие в районе, «оживленном» ансамблем Йешил, свидетельствует об оценке именно восточной части города как наиболее перспективной для развития и целенаправленном участии членов правящей династии в создании здесь необходимой инфраструктуры.

Можно заметить, что все куллие начиная XV в. закладываются именно к юго-востоку и востоку от Хисара и базаров, — Бурса развивается вдоль ручья Гёк-дере вниз и вверх по склону, и куллие Худавендигар остается отдаленным западным пригородом. Но уже в середине 1420-х гг. Мурад II закладывает собственное куллие к северо-западу от Хисара, намечая новое направление активной застройки. От Улу-джами новое куллие расположено примерно на таком же расстоянии, как и Ийлдырым, и поставлено на обрыве нижней террасы, симметрично замыкая образованную рельефом местности дугу. Равноудаленность от Хисара и базаров, близость к дороге, ведущей к морю, и обычна для раннеосманских куллие развитая инфраструктура Мурадие предопределили сложение вокруг одноименного городского района. Развитие Бурсы в намеченном Мурадие западном направлении поддержат небольшие комплексы второй половины XV в. — Азаб-бей, Хамза-бей, но они уже выходят за хронологические рамки раннеосманского градостроения (ил. 5).

В состав мемориального куллие вошли, как обычно, мечеть, мавзолеи, имарет, фонтан и хамам. Мечеть Мурадие воспроизводит уже традиционный для куллие Бурсы Т-образный план с развитыми купольными айванами, полностью открытыми в центральную ячейку и имеющими одинаковый с ней уровень пола, образуя единое пространство к северу от повышенной михрабной ячейки. Продольная ось мечети акцентирована двумя куполами одинакового размера (диаметр 10,5 м) — над центральной и южной планировочными ячейками. Обычная для мечетей «типа Бурсы» функция завие в Мурадие сведена только к двум маленьким табхана в северных углах, по обе стороны от пониженного вестибюля, и портиком в 5 ячеек. Архитектор мечети явно

<sup>13</sup> Подробнее см.: (*Freely* 2011: 49).



Ил. 5. Бурса. Куллие Мурадие: 1 — мечеть, 2 — медресе, 3 — мавзолей Мурада II, 4 — имарет, 5 — хамам (Orbay 1983)

и обильно цитирует своих предшественников: во внутреннем пространстве легко обнаруживается следование организации интерьеров Йилдырым-джами и Йешил-джами, открытый некогда купол над центральной ячейкой повторяет композицию «мечети-медресе» Худавендигар, портик из пяти ячеек с различными перекрытиями, опирающийся на чередующиеся с колонками столбы, оказывается близок к Орхание; даже чередование камня и плинфы на фасадах и керамическая облицовка верхней части портика отсылают к первым османским памятникам в Бурсе и Изнике.

Кирпичное медресе комплекса Мурадие оказывается довольно крупным сооружением: оно насчитывает 16 помещений для учеников, имеет внутреннюю галерею вокруг фонтана в центре двора и купольный айван в южной части, предназначенный для коллективных занятий

в теплое время и открывающийся в дворик широкой стрельчатой аркой. Фасад айвана оформлен оригинальным орнаментом из камня и плинфы, давшим основание Джону Фрили охарактеризовать все сооружение как «самую прекрасную из теологических школ Бурсы» (Freely 2011: 50).

Мавзолей самого Мурада II в саду позади медресе, возможно, самое оригинальное погребальное сооружение в османской архитектуре, перекрытое куполом с окулюсом, под которым находится открытый мраморный саркофаг, заполненный землей: султан завещал похоронить его в земле, орошаемой дождем как ниспосыпаемым благословением (Там же: 50). Подкупольный квадрат ограничен аркадой, опирающейся на чередующиеся столбы и колонны-сполии, причем в качестве баз колонн используются перевернутые капители.

Куллие Мурадие — последний султанский мемориальный комплекс в Бурсе: уже сын Мурада Мехмет II Фатих заложит традицию монарших захоронений в завоеванном им Стамбуле. Однако царский некрополь Мурадие, насчитывающий дюжину отдельно стоящих гробниц, окажется «долгожителем»: именно здесь, а не в Стамбуле будут в течение еще долгого времени обретать покой члены семьи Мурада II вплоть до внуков<sup>14</sup>.

Таким образом, именно куллие, функционируя не только как религиозно-мемориальные, но и как социальные комплексы, обладающие необходимой инфраструктурой, в раннеосманское время выполняли в растущей Бурсе функцию ядра городской застройки. В этом процессе легко выделяются три этапа: выбор места для основания сultanских куллие предопределяет развитие сначала нового центра Бурсы вокруг Орхание, затем, в конце XIV в., — пригородных районов вокруг комплексов Худавендигар и Йилдырым, замыкающих естественную террасу под Хисаром, и, наконец, в первой трети XV в. — районов Йешил и Мурадие, фланкирующих центр и позволяющих городу расти вверх по склонам Улудага. Строящиеся небольшие частные куллие поддерживают намеченные направления развития, создавая ядра застройки между самыми окраинными комплексами. Когда возможности роста вдоль террасы Улудага будут исчерпаны, Бурса начнет развиваться на север, вниз, к долине Нилуфер; но этот сюжет уже выходит за рамки избранной темы.

<sup>14</sup> В частности, именно на территории куллие Мурадие в 1499 г. захоронено доставленное из Италии тело претендента на престол Джема, брата султана Баязида II. Стоит отметить, что рядом с гробницами жен Мурада II оказалось отдельное захоронение Эбе-хатун, няни Мехмета Завоевателя.

Сохранившиеся в современной Бурсе османские куллие по-прежнему выполняют функцию центров религиозной и общественной жизни: мусульмане пользуются сохранившимися мечетями, в зданиях медресе и имаретов расположены музеи (например, имарет комплекса Йешил «приютил» экспозицию Музея турецкого и исламского искусства, в медресе Йилдырым располагается выставочный зал) либо научные учреждения (онкологический центр в здании медресе Мурадие), поблизости располагаются рассчитанные на туристов, посещающих гробницы сultanов, антикварные магазины и сувенирные базары, а окружающие куллие скверы зачастую оказываются единственными зелеными зонами в плотной застройке Старого города (во всяком случае, его восточной части) и остаются любимым местом отдыха горожан и приезжих; так что благотворительные замыслы основателей куллие реализованы полностью.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Caner* 2007 — *Caner Ç. Townscape and Building Complexes in Medieval Western Anatolia under Turkish-Islamic Culture // Power and culture: identity, ideology, representation.* / Eds. J. Osmond and A. Cindia. Pisa: Pisa University Press, 2007. P. 27–48.
- Freely* 2011 — *Freely J. A History of Ottoman Architecture.* Southampton — Boston: WIT Press, 2011.
- Goodwin* 2003 — *Goodwin G. A History of Ottoman Architecture.* London — New York: Thames & Hudson, 2003.
- Guidoni* 1987 — *Guidoni E. Sinan's Construction of the Urban Panorama // Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre.* No. 1–2 (5–6). Mimar Sinan: The Urban Vision. Rome: Carucci Editions, 1987. P. 20–32.
- Ipekoglu* 1993 — *Ipekoğlu B.A. Buildings with Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture (An Evaluation of Design Principles, Past, and Present Functions).* Unpublished PhD thesis in Restoration in the

- Middle East Technical University, Ankara, 1993.
- Kortan* 1987 — *Kortan E.* The Role of Sinan's Work within the Urban Context // Environmental Design. Rome: Carucci Editions, 1987. P. 140–145.
- Kuran* 1968 — *Kuran A.* A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne, and Istanbul // *Muqarnas*. Vol. 13. Leiden, 1996. P. 114–131.
- Kuran* 1968 — *Kuran A.* The Mosque in Early Ottoman architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Kuran* 1987 — *Kuran A.* Form and Function in Ottoman Building Complexes // Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre. No. 1–2 (5–6). *Mimar Sinan: The Urban Vision*. Rome: Carucci Editions, 1987. P. 132–139.
- Orbay* 1983 — *Orbay I.* Bursa. Istanbul: The Aga Khan Awards Ceremony Local Office, 1983.
- Opuz* 2006 — *Opuz Z.* Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization. Ankara: METU Publ., 2006.
- The Cambridge History of Islam* 1970 — The Cambridge History of Islam. Vol. 1 / Eds. P.M. Holt, A.K.S. Lambton, B. Lewis. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Cambridge History of Turkey* 2009 — The Cambridge History of Turkey. Vol. I: Byzantium to Turkey, 1071–1453 / Ed. K. Fleet. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- The Ottoman City and Its Parts* 1991 — The Ottoman City and Its Parts: Urban Structure and the Social Order / Eds. I.A. Biermann, R. Abou-el-Haj, D. Preziosi. N.Y.: Aristide D. Caratzas Publishers, 1991.
- Wolper* 1995 — *Wolper E.S.* The Politics of Patronage: Political Change and the Construction of Dervish Lodges in Sivas // *Muqarnas*. Vol. 12. 1995. P. 39–47.
- REFERENCES**
- Caner Ç. Townscape and Building Complexes in Medieval Western Anatolia under Turkish-Islamic Culture. *Power and culture: identity, ideology, representation*, eds. J. Osmond and A. Cindia. Pisa: Pisa University Press Publ., 2007, pp. 27–48.
- Freely J. A *History of Ottoman Architecture*. Southampton–Boston: WIT Press, 2011.
- Goodwin G. *A History of Ottoman Architecture*. London–New York: Thames & Hudson Publ., 2003.
- Guidoni E. Sinan's Construction of the Urban Panorama. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, no. 1–2 (5–6). *Mimar Sinan: The Urban Vision*. Rome: Carucci Editions, 1987, pp. 20–32.
- İpekoğlu B.A. *Buildings with Combined Functions in Anatolian Seljuk Architecture (An Evaluation of Design Principles, Past, and Present Functions)*. Unpublished PhD thesis in Restoration in Middle East Technical University, Ankara, 1993.
- Kortan E. The Role of Sinan's Work within the Urban Context. *Environmental Design*. Rome: Carucci Editions Publ., 1987, pp. 140–145.
- Kuran A. A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne, and Istanbul. *Muqarnas*, vol. 13, 1996, pp. 114–131.
- Kuran A. Form and Function in Ottoman Building Complexes. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, no. 1–2 (5–6). *Mimar Sinan: The Urban Vision*. Rome: Carucci Editions, 1987, pp. 132–139.
- Kuran A. *The Mosque in Early Ottoman architecture*. Chicago: University of Chicago Press Publ., 1968.
- Orbay I. Bursa. Istanbul: The Aga Khan Awards Ceremony Local Office Publ., 1983.
- Opuz Z. *Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization*. Ankara: METU Publ., 2006.
- The Cambridge History of Islam*. Vol. 1. Eds. P.M. Holt, A. K S. Lambton, B. Lewis. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 1970.
- The Cambridge History of Turkey*. Vol. I: Byzantium to Turkey, 1071–1453. Ed. K. Fleet. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 2009.
- The Ottoman City and Its Parts: Urban Structure and the Social Order*. Eds. I.A. Biermann, R. Abou-el-Haj, D. Preziosi. New York: Aristide D. Caratzas Publ., 1991.
- Wolper E.S. The Politics of Patronage: Political Change and the Construction of Dervish Lodges in Sivas. *Muqarnas*, vol. 12, 1995, pp. 39–47.

*Г. В. Шевцова*

## **ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ КАК ОДИН ИЗ ВЕДУЩИХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ГЕНЕЗИСА ДЕРЕВЯННЫХ ХРАМОВ**

*В статье исследуется роль пространственной конструкции как наиболее устойчивой к времененным и стилевым изменениям архитектурной составляющей деревянных построек. Это позволяет признать пространственную конструкцию одним из ведущих показателей генезиса (истоков, путей формирования и архитектурных взаимовлияний) деревянных храмов. Термин «пространственная конструкция» при этом понимается как неразрывное сочетание объемной формы и объемно-конструктивного решения деревянной постройки.*

*В статье используется оригинальный архитектурно-реставрационный опыт выявления генезиса деревянных построек, освоенный автором во время работы в университетах Японии. Основное внимание уделено сравнительному анализу примеров срубных пространственных конструкций украинского, русского, западнославянского и закавказского деревянного культового зодчества. В результате вырисовывается отличная от общепринятой картина общности истоков и путей формирования архитектуры деревянных храмов данных регионов.*

**Ключевые слова:** пространственная конструкция, генезис, деревянный храм, формирование, взаимовлияние архитектурных традиций

*G. V. Shevtsova*

## **SPACE-CONSTRUCTION LIKE ONE OF THE MAIN MARKERS OF THE GENESIS OF THE WOODEN TEMPLES**

*The article investigates space-construction of wooden architecture, that can be identified as the characteristic that is most resistant to temporal and stylistic changes. This fact allows us to distinguish space-construction as one of the main markers of the genesis of wooden temples (sources, ways of formation, mutual architectural influences). The term "space-construction" is understood as a coexistence of architectural shape and the construction of the wooden building.*

*What has been mainly used here is the author's original experience with wooden temples genesis determination, gained while researching and fulfilling practical restoration in Japan. The chief focus is on the comparative analysis of log space-constructions of Ukrainian, Russian, Western-Slavic and Trans-Caucasian sacral wooden architecture. As a result, we can shape an unusual point of view that the sources and ways of wooden temple formation have something in common in all of these areas.*

**Key words:** space construction, origin, wooden church, formation, interrelations between architectural traditions

В области истории и теории архитектуры любой страны с хорошо развитым деревянным сакральным зодчеством рано или поздно встает вопрос генезиса архитектурной формы деревянных храмов, ответ на который, как правило, лежит за рамками привычных представлений о прямых наследованиях деревянными зданиями архитектурной

формы каменных сооружений региона. Достаточно часто проблема генезиса деревянных храмов тех или иных культур остается до конца не выясненной, однако сейчас многие исследователи из разных стран независимо друг от друга постепенно приходят к мысли о самостоятельных и чрезвычайно древних корнях деревянного культового зодчества (Са-

кураи 1992; Jensenius 2000: 7–23; Сумбадзе 1984).

В результате многолетних исследований вопросов формообразования и генетических взаимосвязей деревянных храмов мира постепенно вырисовывается понимание целостной и взаимосвязанной картины развития сакральной деревянной архитектуры. Однако на сегодняшний момент, из-за того что во многих регионах мира некогда процветавшее деревянное культовое зодчество не дошло до наших дней (как, например, в Индии), глобальная картина общемировых генетических взаимосвязей деревянных храмов может быть скорее сравнима с огромным «пазлом», в структуре которого имеется больше недостающих, чем присутствующих элементов. Именно это обстоятельство, очевидно, и спровоцировало многих исследователей генезиса деревянных храмов своей родины к ограничению ареала поисков жесткими географическими рамками, что часто мешает получению качественных научных результатов.

Не секрет, что на особенности архитектурной формы деревянных сооружений в принципе и культовых построек в частности кардинальным образом влияет их конструкция, которая, в свою очередь, подчиняется общим климато-сейсмологическим условиям географического ареала существования построек. Именно климатическим и вибрационным критериями обуславливается выбор основной структурно-конструктивной характеристики деревянного здания — срубной либо каркасной системы. Этому вопросу мы посвятили отдельную статью<sup>1</sup>, поэтому здесь вкратце

приведем лишь ее основные результаты. Базовой закономерностью развития срубной и каркасной систем деревянного строительства в мире является то, что независимо от природных условий в каждом конкретном регионе на ранних этапах развития были опровергнуты обе конструктивные системы. В дальнейшем преимущество получила та из них, которая лучше отвечала местным условиям. Вытесненная конструктивная система продолжаетrudimentaryное существование в постройках вспомогательного назначения. Доминирование сруба либо каркаса в каждой конкретной местности обуславливается следующими критериями: в пользу каркаса — теплый влажный климат, сейсмическая и ветровая активность; в пользу сруба — сухой холодный климат, отсутствие природных источников вибраций. При этом распространение срубных и каркасных систем деревянного строительства на карте Евразии подчиняется четкой схеме с разделением по направлениям север-юг (климатический критерий) и запад-восток (вибрационный критерий, ил. 1). Таким образом, для северо-западных ареалов планеты характерно доминирование сруба, для юго-восточных — каркаса. В землях на границах ареалов (например, на Украине), а также в зонах аномального распределения критериев (например, в Норвегии), срубная и каркасная системы различным образом сочетаются, либо полностью смешиваются в объеме одного здания, как правило, вызывая к жизни наиболее причудливые и оригинальные архитектурные формы.

Естественно, что выбор срубной либо каркасной системы является лишь основой формотворчества деревянных зданий (истории-архитектуры-2012-k-20-letiyu-raasn (дата обращения 04.07.2016)). Публикация статьи ожидается.

<sup>1</sup> Доклад Г.А. Шевцовой был представлен на конференции «Вопросы всеобщей истории архитектуры. К 20-летию РААСН» (Москва, НИИТИАГ, 2012), программу см.: <http://archi.ru/events/6271/konferenciya-voprosy-vseobschei>



Ил. 1. Карта распространения срубных и каркасных конструкций деревянного зодчества на территории Евразии (рис. автора)

ний, имеющей определенные ограничения и шаблоны. Так, например, срубные конструкции тяготеют к небольшим, компактным объемам, поскольку во многом ограничены длиной бревен, каркасные же конструкции, наоборот, позволяют создавать здания обширного, свободного плана. Однако опыт исследования деревянных построек мира однозначно показывает, что эти закономерности иногда нарушаются либо получают неожиданное творческое развитие. При этом вариаций организации пространственной формы в рамках каждого конкретного конструктивного типа также существует достаточно много. Таким образом, мы выходим на понимание специфической архитектурной характеристики деревянных зданий, которую можно условно обозначить как «про-

странственная конструкция» (либо же — «пространственно-конструктивная форма»). Под данным термином понимается неразрывная связь пространственной формы деревянной постройки с ее конструктивным решением. Опыт японских исследователей показывает, что именно этот аспект может быть ведущим в деле определения генезиса деревянных зданий (Сакураи 1992). Действительно, одна и та же архитектурно-пространственная форма может создаваться за счет принципиально разных пространственно-конструктивных приемов. В таком случае неправомерно было бы включать подобные, схожие внешне, но различные внутренне постройки в один генетический ряд, поскольку их разная конструкция однозначно свидетельствует о разном происхождении. Следует отметить,

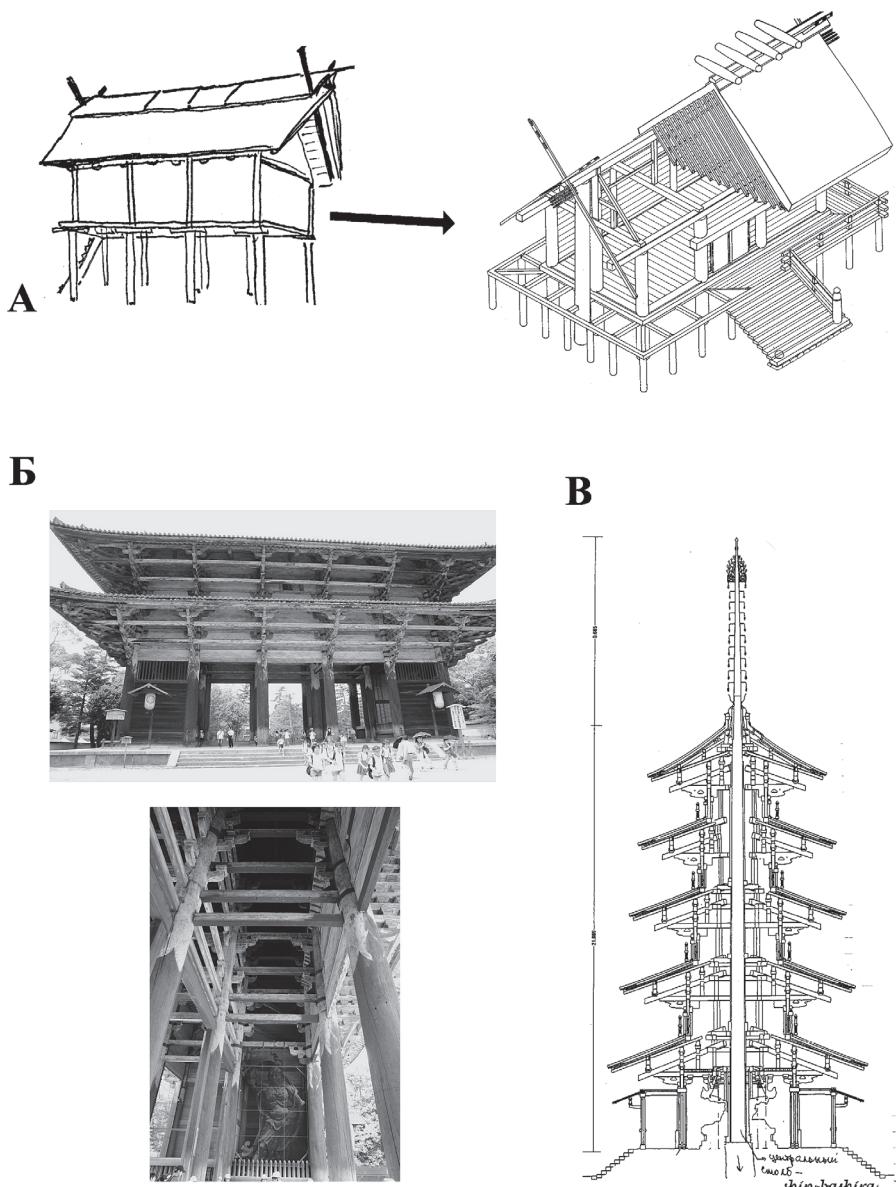
что научная морфология биологических видов руководствуется именно такими принципами. Например, внешне подобный рыбе дельфин никоим образом не может быть причислен к рыбам, поскольку внутренняя структура его органов однозначно свидетельствует о принадлежности к млекопитающим. Схожий способ определения внутренних морфологических связей мы пытаемся разработать в области проблематики архитектурного генезиса деревянных зданий. Следует отметить, что этот вопрос актуален в первую очередь именно по отношению к храмам, поскольку по ряду общеизвестных причин эти постройки являются наиболее крупными и композиционно сложными, а значит, определить их генезис наиболее трудно.

Как мы упоминали, подобный подход уже давно устоялся в Японии, где на основе подобия пространственной конструкции было доказано генетическое родство ранних форм святилищ синто с древними свайными зернохранилищами типа «такаюка» (Фудзита, Кога 1999) (ил. 2а). Логика сакрализации зернохранилища при этом трактуется как перенос понятия зернохранилища как места хранения урожая и поклонения божествам полей (Watanabe 1964). Несложно заметить, что свайные зернохранилища схожей формы (а иногда и конструкции) бытуют и у других народов мира, в частности у африканцев, скандинавов, славян, народов Закавказья и др. Во всех упомянутых случаях имеются и предпосылки связывать их пространственную конструкцию с дальнейшим развитием храмового строительства (Шевцова 2015а), однако, к сожалению, во всех упомянутых выше регионах этот аспект незаслуженно получил гораздо меньше внимания ученых, чем в Японии.

Бессспорно, что некоторые, как правило, простейшие логичные простран-

ственные конструкции могут зарождаться в разных частях мира, независимо друг от друга. В то же время не вызывает сомнений, что достаточно сложные пространственные конструкции уникальны и не могли бы сформироваться в разных регионах независимо друг от друга. Таким образом, аналогия подобной локально-эксклюзивной конструкции в какой-либо другой, достаточно отдаленной от очага возникновения точке планеты однозначно свидетельствует об их генетической связи, общем происхождении либо взаимовлиянии. Основная проблема заключается в определении грани сложности конструкции, свыше которой она может рассматриваться как локально-эксклюзивная. А именно бесспорно, что, например, конструкция простого срубного шатрового перекрытия является простейшей, не имеет определенной локализации и могла параллельно быть изобретена в разных регионах планеты со сходными климато-сейсмологическими условиями и типом культуры. В то же время замысловатая конструкция устройства деревянных кронштейновых капителей китайской архитектуры однозначно имеет локально-эксклюзивный характер, и ее наличие в Японии неопровергимо свидетельствует о прямом заимствовании из Китая<sup>2</sup>. А уни-

<sup>2</sup> Особенno ярко подобное утверждение можно проиллюстрировать на примере японского заимствования одного из типов китайской пространственной конструкции периода Сун, получившего в японской истории архитектуры название стиля Дайбуцу (Большого Будды) (Yong, Kimura 2004), поскольку именно в таких формах был в XII в. глобально перестроен храм Тодайдзи — вместилище знаменитой статуи Большого Будды в Нара. Факт подобного заимствования исторически доказан: эту строительную технику сознательно принес в начале XII в. из Китая в Японию буддийский монах Тёгэн (Там же). В наши дни аутентику стиля Дайбуцу можно в полной мере наблюдать



Ил. 2. Некоторые примеры пространственных конструкций Японии:

А — заимствование пространственной конструкции неолитических зернохранилищ «такаюка» ранними (IV—VII вв.) святилищами синто. На примере реконструкции зернохранилища из археологического поселения Торо (префектура Сидзуока, I—II вв., прорись автора) и центрального святилища Исе (VI в., чертеж по Т. Сакураи (Сакураи 1992));

Б — Пространственная конструкция стиля Большого будды (китайское заимствование).

На примере южных ворот Нанадаймон храма Тодайдзи в Нара (1199 г., фото автора);

В — Конструкция ярусной японской пагоды с «сердечным» столбом внутри. Храм Хорюдзи (VI—VIII вв., чертеж из архивов обмерной мастерской Т. Сакураи).

кальная конструкция японской буддийской ярусной пагоды с «сердечным» столбом внутри (*Фудзита, Кога, 1999*)<sup>3</sup> не только относится к локально-эксклюзивному типу, но и в принципе не может быть заимствована, поскольку нигде, кроме ареала формирования, не нужна из-за отсутствия соответствующей сейсмической и культовой специфики (ил. 2в). А создавать такую сложную конструкцию без конкретной нужды не имеет смысла.

Однако наиболее интересным аспектом пространственной конструкции деревянных храмов, на наш взгляд, являются пространственно-конструктивные способы вертикального развития их композиции и внутреннего пространства, что, как правило, необходимо по ритуально-культовым соображениям. Интересно проследить, какие существуют в мире базовые приемы решения подобных архитектурно-пространственных задач, причем ясно, что для каркас-

---

в архитектуре Южных ворот Нандаймон храма Тодайдзи в Нара (ил. 2б). Пространственная конструкция их каркаса и особенно кронштейновых капителей настолько замысловата и ярко узнаваема, что даже без приведенных выше исторических обоснований факт заимствования китайской строительной традиции тут неоспорим.

<sup>3</sup> Роль этого «сердечного» столба достаточна сложна — с одной стороны, это дополнительное антивибрационное приспособление, без которого высокая тонкая пагода не могла бы существовать в условиях постоянных землетрясений и тайфунов: во время вибрационных нагрузок не соединенный с поясами внешних ярусов столб раскачивается внутри пагоды со своей амплитудой, в определенной мере гася внешние колебания. С другой стороны, «сердечный» столб является компромиссом между культовыми представлениями пришедшего в Японию из Китая буддизма и исконного синто, воплощая древний анимистический символ связи небесного и земного, лестницы для божества с неба на землю (*Сакураи 1992: 11*).

ных и срубных зданий они весьма различаются.

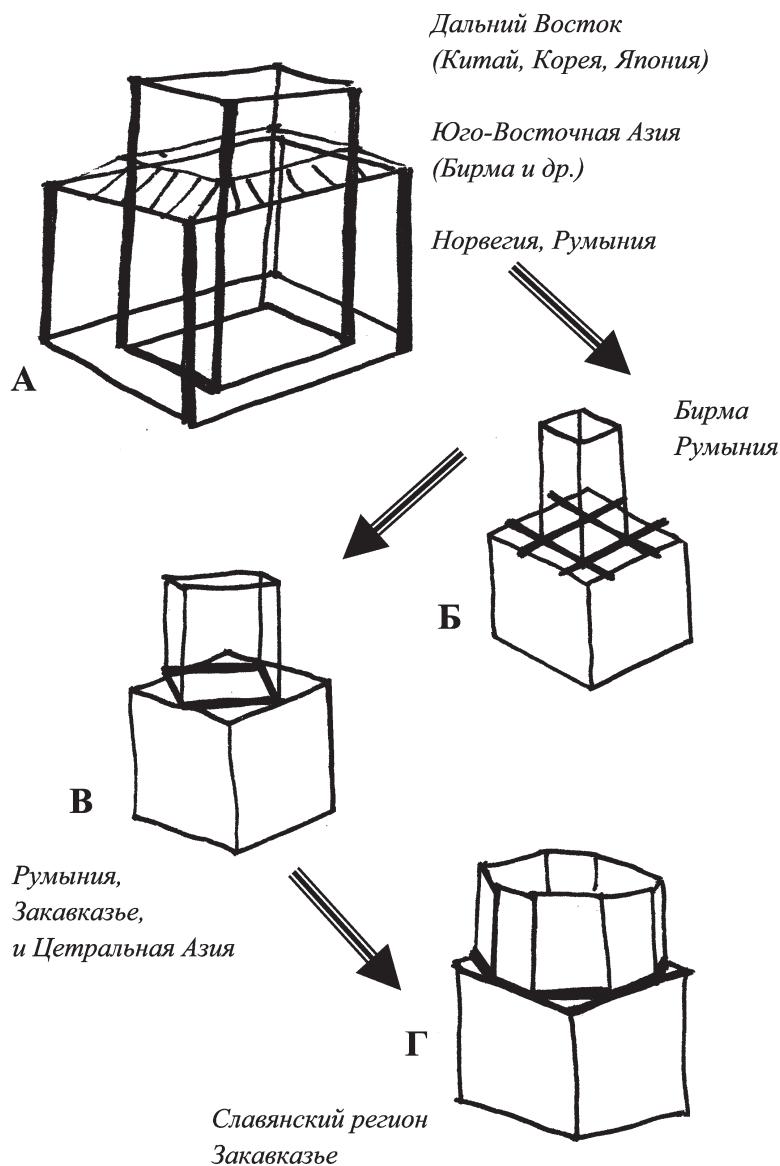
Вначале кратко остановимся на каркасном варианте. Согласно нашим наблюдениям, для каркасных конструкций деревянных храмов возможно выделить три принципиально различных способа вертикального развития композиции. Первый, наиболее широко распространенный, удобный для крупных построек способ<sup>4</sup> состоит в том, что в плане здания организовывается вписанный квадрат (прямоугольник, круг и пр.) столбов, при этом столбы центрального ядра делаются выше периметральных. Таким образом, возникает ярусное повышение центральной части пространства здания. Вся конструкция укрепляется боковыми связями (ил. 3а). Подобный способ является ведущим для храмостроительства Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония, Лаос, Вьетнам и др., а также для деревянных церквей Норвегии<sup>5</sup> (ил. 4а).

Второй и третий способы менее распространены и применимы лишь для небольших архитектурных форм. Кроме того, из-за специфики пространственной жесткости конструкции пригодны только для регионов без значительных сейсмических и ветровых вибраций. Тут центральное ядро постройки поднимается либо за счет опоры на дополнительные балки, перекинутые поверх горизонтального пояса конструкции первого яруса (второй способ, ил. 3б), либо за счет опоры непосредственно на поясные балки первого яруса (третий способ, ил. 3в). Наши наблюдения показывают, что второй способ характерен для де-

---

<sup>4</sup> И, скорее всего, не относящийся к локально-эксклюзивным вариант подобного решения.

<sup>5</sup> Учитывая тот факт, что античная культовая архитектура также уходит корнями в деревянное зодчество, можем констатировать бытование подобного принципа и в географическом ареале античных культур.



Ил. 3. Основные виды развития вертикального пространства каркасных сакральных построек (схема автора):

А — с кольцом более высоких столбов в центре;

Б — с опиранием на перекинутые через пояс первого яруса балки;

С — с непосредственным опиранием на центральные точки горизонтальных элементов первого яруса;

Г — с опиранием по типу перехода четырехугольника в восьмерик.

ревянного сакрального зодчества Бирмы (конструкция культовой башни пьята<sup>6</sup>, ил. 4б), а также румынских мелких сакральных построек (летние алтари, часовни над святыми источниками, ил. 4в). Третий способ, выполненный в деревянных каркасных конструкциях, на данном этапе нашей осведомленности мы встречали только в румынских малых формах сакрального зодчества (ил. 4в). Однако несложно догадаться, что второй и особенно третий способы вертикального развития центральной части здания могут быть легко адаптированы для срубных конструкций. И если в случае применения второго способа мы в результате получаем скорее переходную срубно-каркасную конструкцию, то при условии применения третьего способа уже имеем дело и с чисто срубной техникой (ил. 3г). Наиболее значительные примеры применения подобного принципа в срубных конструкциях можно наблюдать в шатровых народных жилищах Закавказья, в частности в грузинских дарбази (ил. 5а), а также в конструкции деревянных церквей Украины и России (ил. 5б, в).

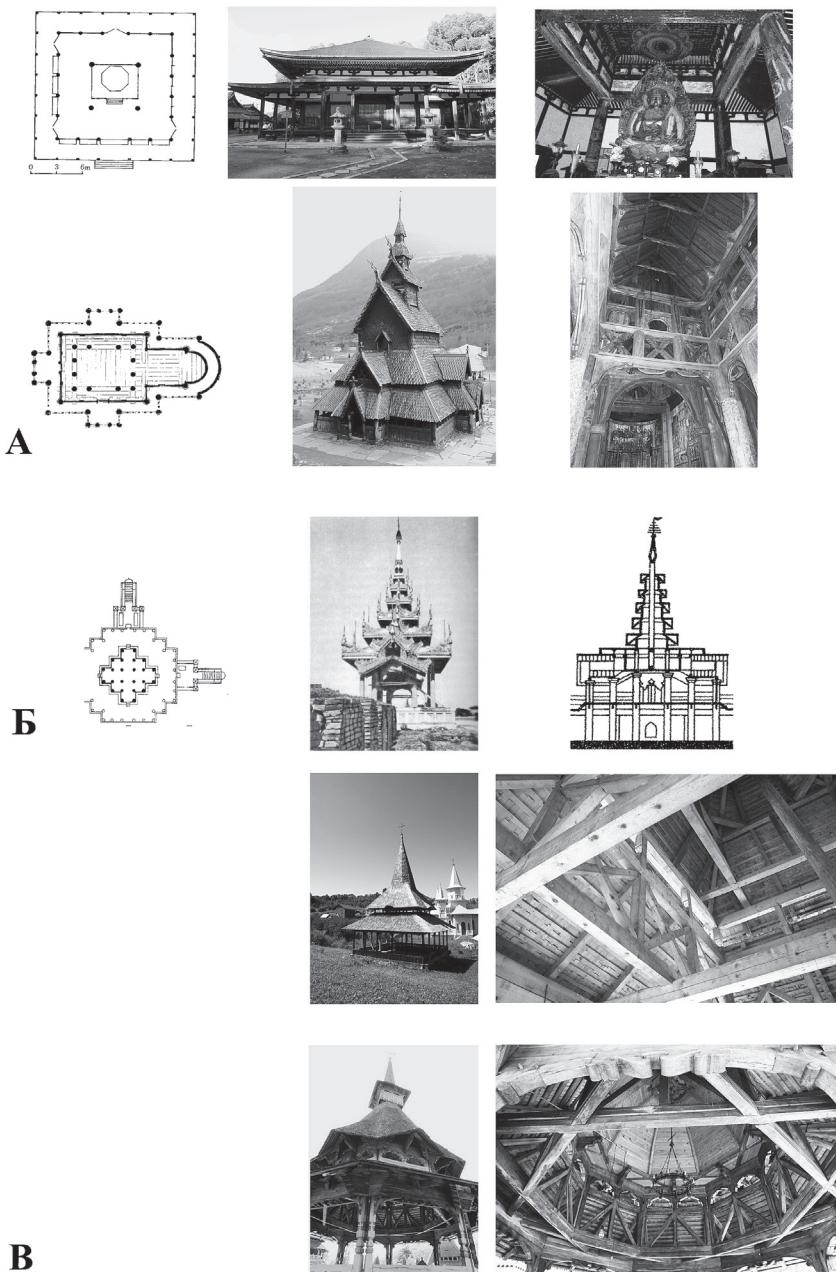
Безусловно, что идентичность конструкции малых форм румынской сакральной архитектуры и бирманских пьят в данном случае еще не может рассматриваться как неопровергнутое доказательство их генетического родства, однако тут, на наш взгляд, налицо совпадение достаточно редких и сложноорганизованных пространственно-конструктивных характеристик, что свидетельствует о необходимости дополнительного исследования этого вопроса.

<sup>6</sup> Изначально башня пьята формировалась как кумирня над священным источником, позднее эта форма стала использоваться для организации надвратных храмовых павильонов, а часто и в структуре центральных павильонов храма (Ожегов 1988).

То же самое можно сказать и об удивительном соответствии пространственной конструкции норвежской деревянной церкви и храмов Дальнего Востока. Тут, однако, в отличие от приведенного выше примера мы владеем чуть более обширным массивом информации: с одной стороны, археология региона показывает древность и аутентичность подобной системы для Скандинавских земель — она в какой-то степени присутствовала еще в дохристианских святилищах этой местности (Русанова 2002). С другой стороны, история морских путешествий викингов дает определенные свидетельства возможности их пересечения с дальневосточными и юго-восточными народами. К тому же, подобные совпадения затрагивают не одну только архитектурно-конструкторскую сферу норвежских деревянных церквей: необычайно схож с юго-восточным также декор этих храмов. Поэтому тут, на наш взгляд, также открывается широкое поле для исследования.

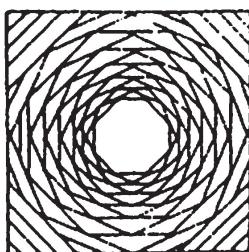
Однако в рамках данной статьи хотелось бы сконцентрировать внимание на вопросах, изученных нами более полно, а именно на проблеме генезиса пространственных конструкций вертикального развития композиции и внутреннего пространства срубных храмов. В данном случае мы имеем дело с постройками более северных регионов планеты, в первую очередь — Украины и стран Карпатского региона, а также России и некоторых скандинавских стран.

Особенно детально мы остановимся на украинской деревянной церкви, поскольку аспект ее генезиса остается одним из наиболее проблемных вопросов истории и теории деревянной архитектуры. Общеизвестно, что и композиция, и пространственная конструкция украинской деревянной церкви довольно



Ил. 4. Примеры развития вертикального пространства каркасных сакральных построек:  
 А — по типу А (Храм Хокайдзи, XI в. Киото, Япония, фото автора, план по М. Фудзита (Фудзита, Кога 1999); церковь из с. Боргунд, фото автора, план по Й. Энсенюсу (Jensenius 2000));  
 Б — по типу Б (Бирманская пятыта из дворца в Мандалае, по С. Ожегову (Ожегов 1988); беседка над святым источником из с. Поиэнлие Изей, Марамуреш, Румыния, фото автора);  
 В — Летний алтарь монастыря в с. Барсана, Марамуреш, Румыния, фото автора).

А



Б



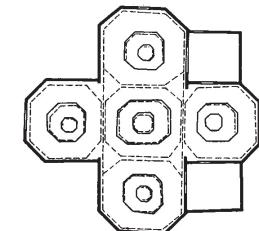
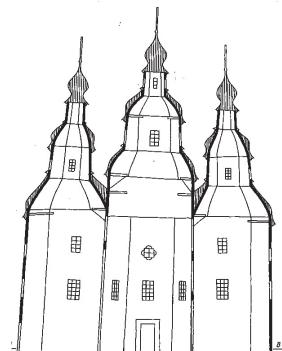
В



*Ил. 5. Примеры развития вертикального пространства по типу «восьмерик на четверике»:*  
 А — грузинское народное жилище «дарбази» (картилийский дарбази, ныне в Тбилисском музее народной архитектуры и быта, фото автора, схема укладки по Л. Сумбадзе (Сумбадзе 1984));  
 Б — украинская деревянная церковь (общий вид — церкви Рождества Богородицы в г. Жовква Львовской области, 1705 г.; интерьер — церковь св. Юра в г. Дрогобыч Львовской области, конец XV в., фото автора);  
 В — русская деревянная Успенская церковь в с. Кондопога, Карелия (1774 г., фото автора).

существенно отличаются от деревянных храмов соседних регионов, как более западных (Польша, Румыния и др.), так и более восточных (Россия). Основными специфическими характеристиками украинской деревянной церкви можно считать ее комбинаторную центрическую структуру, будто бы собранную из трех

либо пяти отдельных башенно-срубных, полностью открытых в интерьере объемов (в украинской традиции — так называемых «верхов», ил. 6а). При этом на территории страны наблюдается широкая вариативность деревянных храмовых построек, на первый взгляд абсолютно различного типа (ил. 6б). Однако

**А****Б**

Ил. 6. Украинская деревянная церковь

А — основные пространственно-композиционные характеристики (Покровская церковь из с. Смиле, Сумской области, 1800 г., не сохранилась, рисунок и чертежи по С. Таранушенко);

Б — Разнообразие форм и пропорций (церкви св. Николая из с. Кривка Турковского района Львовской области, ныне находится в Львовском музее народной архитектуры и быта, 1763 г.; св. Параскевы из с. Зарубинцы Монастырищенского района Черкасской области, ныне находится в Киевском музее народной архитектуры и быта «Пирогово», 1742 г., фото автора).

при ближайшем рассмотрении оказывается, что подобное впечатление в большей степени создается за счет разницы количества и пропорций верхов, тогда как основные композиционные характеристики украинских деревянных церквей остаются достаточно консервативными. Вкратце композиционная ва-

риативность этих построек может быть описана множеством одноверхих и трехверхих церквей на трехчастном плане с более крупной центральной клетью; а также одноверхих и пятиверхих церквей на основе крестообразного плана. В то же время анализ пространственно-конструктивной формы срубных верхов

украинской деревянной церкви показывает, что сама по себе она не является гомогенной. Удаётся выделить пять ее устойчивых (базовых) типов и достаточно большое количество нетипичных форм. Базовыми, то есть повсеместно и массово употребляемыми, в архитектуре украинской деревянной церкви пространственно-конструктивными типами верхов можно считать: выпуклый трапециевидный (в редких случаях — полуокруглый) срубный накат (как правило, покрытый сверху кровлей); срубный шатер; срубный «залом» (так называемое неполное сужение срубного верха по шатровому принципу с последующим поднятием на его основе прямоугольной клети меньшего периметра<sup>7</sup>; соединение квадратного и восьмиугольного срубов без залома; залом на соединении квадратного и восьмиугольного срубов.

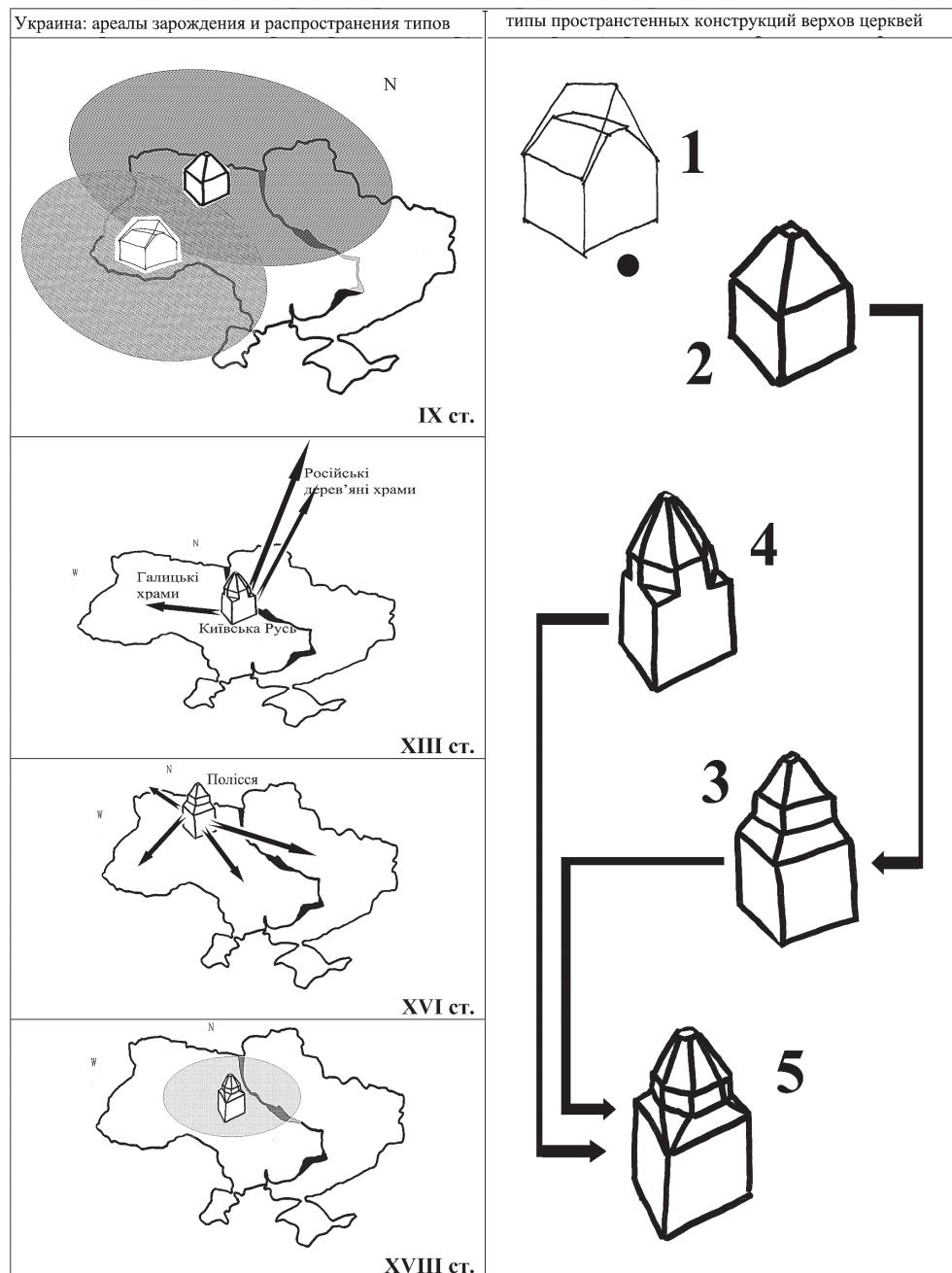
Принципиальная разница этих пяти пространственно-конструктивных типов свидетельствует об их разном генезисе. Очевидно, что типы 1 и 2 (ил. 7) являются производными от древнейших обиходных форм срубных перекрытий хозяйственных и жилых построек славянского региона (Шевцова 2015а; Шевцова 2010: 12), именно на их основе эволюционировала пространственная структура украинских деревянных церквей. При этом тип 1 (выпуклый срубный накат) ведет генеалогию от жилищных сооружений и крайне редко используется самостоятельно, как правило, употребляется лишь в качестве перекрытий

<sup>7</sup> Подобных перспективно сужающихся заломов может насчитываться до пяти в одном верхе. Однако наиболее часто употребляемое количество — 1–3 залома в одном верхе. При этом подобная пространственно-конструктивная форма не нуждается во внутренних подпорках и позволяет создавать полностью открытый и освещенный за счет верхних окон в теле сруба вертикально развитый интерьер.

боковых клетей одноверхих церквей. Зона его распространения перекрывает всю украинскую и частично российскую территорию, но ограниченные примеры его самостоятельного использования характерны лишь для карпатского региона, что составляет единую традицию с церковным строительством других народов Карпат (поляков, румын и пр.) и, возможно, имеет опосредованную связь с формами каменной культовой архитектуры европейских средневековых стилей (Шевцова 2010: 565–572). Возможность дальнейшего развития этого типа пространственной конструкции, например, в срубные верхи, выглядит сомнительной из-за практической сложности осуществления конструктивного перехода и фактического отсутствия переходных форм между типом 1 и всеми другими типами пространственной конструкции верхов украинской деревянной церкви<sup>8</sup>.

Происхождение пространственно-конструктивного типа 2 (срубный шатер) тесно связано с пространственной конструкцией центричных зернохранилищ (амбаров,rieg) и кумирен Полесья и Северного Прикарпатья (Волынская область и север Львовской области Украины) (Шевцова 2015а). Свидетельства тому встречаем в архаичной народной архитектуре Полесья, где, в частности, в 80-х гг. XX в. архитектором В. Завадой было исследовано несколько церквей, сформировавшихся путем соединения нескольких примитивных шатровых кумирен в одну, более сложную, церковную постройку (Завада 1986: 134–141). Пространственная конструкция срубного шатра также широко распространена в деревянной сакральной

<sup>8</sup> Однако, как будет показано ниже, имеются некоторые новые факты, свидетельствующие об обратном.



Ил. 7. Генетические связи и ареалы влияния основных пространственно конструктивных типов верхов украинской деревянной церкви (схема автора)

архитектуре России,<sup>9</sup> однако не характерна для западных славян. Пространственно-конструктивный тип 2 можно рассматривать как исходную форму для уникального украинского пространственно-конструктивного типа 3 (срубный залом, ил. 7), который демонстрирует значительные пропорциональные отличия в зависимости от времени постройки. В своих наиболее ранних и примитивных воплощениях тип 3 достаточно близок к типу 2, трансформация одной формы в другую могла быть вызвана, например, практической потребностью освещения внутреннего пространства церквей и, очевидно, имела место уже после распространения христианства<sup>10</sup>. Однако далее тип верха с заломом получает на территории Украины исключительное развитие. Происходит расширение и техническое усложнение этой пространственной конструкции, наращивание количества заломов в одном верхе до 3–5. Возникает множество характерных конструктивных способов сужения срубных верхов, геометрических методов перехода одних форм в другие<sup>11</sup>, развивается широкая пропорциональная вариативность верхов с заломами и как результат — возникает крайне оригинальная и достаточно замысловатая пространственная конструкция. Примечательно

<sup>9</sup> В российском культовом деревянном зодчестве, однако, срубный шатер имеет гораздо более вытянутые пропорции, чем в украинских церквях.

<sup>10</sup> В Полесье сохранились церкви XV–XVI вв. — свидетельство подобного переходного процесса: их верхи перекрыты массивными срубными шатрами с маленькими, выполняющими скорее роль световых фонарей заломами на вершинах.

<sup>11</sup> В частности, возникают верхи с заломами на основе восьмиугольного плана, а также заломы на переходе четверика в восьмерик (классифицируются далее как комбинаторный тип 5).

также и повсеместное распространение этого типа строго в пределах Украины<sup>12</sup>.

То есть очевидно, что тут мы переходим к рассмотрению пространственных конструкций более сложного уровня. А именно если срубные перекрытия типов 1 (выпуклый накат) и 2 (шатер) можно считать примерами логичных простейших конструкций, которые могли независимо возникать у многих народов мира, то развитую пространственную конструкцию типа 3 (залом) следует, на наш взгляд, причислять уже к локально-эксклюзивным архитектурным изобретениям, а ее наличие у разных, тем более — соседствующих, народов считать свидетельством общего генезиса или каких-либо культурных взаимовлияний. То же самое верно и для типов 4–5 (восьмерик на четверике без залома, восьмерик на четверике на основе залома). Таким образом, генезис пространственных конструкций типов 3–5 возможно определить путем сравнительного анализа срубных вертикальных пространственных конструкций храмов мира, и в первую очередь, соседствующих с Украиной регионов: России, западных славян, Румынии, Закавказья. Особую ценность в данном случае приобретает сравнительный анализ с российскими деревянными церквями, поскольку общеизвестной является наша древняя историческая общность, а именно — происхождение от единого корня культуры Киевской Руси. Учитывая тот факт, что после монголо-татарского нашествия (XIII в.) наши народы развивались обособленно, можно предположить, что аналогичные для украинских и русских деревянных церквей про-

<sup>12</sup> Единичные примеры церквей с заломами встречаются также в тесно граничащих с Украиной ареалах Польши, Румынии, Белоруссии, а также изредка в более дальних точечных регионах исторического переселения украинцев.

пространственные конструкции имеют более древнее общее происхождение (то есть были сформированы до XIII в.). Те же пространственные конструкции, что бытуют только у одного из народов, очевидно, были сформированы уже в процессе самостоятельного развития (то есть после XIII в.).

Таким образом, становится ясно, что распространенные в России, но полностью отсутствующие в Украине бочкообразные, кубоватые, многоглавые и пр. изощренные пространственно-конструктивные типы вертикального развития пространства деревянных срубных церквей являются продуктом обособленного развития деревянного зодчества России, уже не имеющего отношения к древнерусскому периоду. В то же время не входящий в набор характерных приемов русского деревянного зодчества украинский залом, очевидно, также не был характерен для деревянного строительства домонгольской Руси: он либо возник на территории Украины позже (между XIII и XV вв.), или же существовал до этого лишь на периферии, где влияние дохристианских строительных традиций ощущалось сильнее<sup>13</sup>. Ареал происхождения залома можно прогнозировать в регионах Полесья и северных Карпат.

Генеалогия пространственно-конструктивного типа 4 (четверик на восьмерике без залома, ил. 7) является одним из самых сложных вопросов данной темы<sup>14</sup>. О его древнем происхождении

свидетельствует широкий ареал распространения от Карпат до Сибири и типичность применения в российской деревянной архитектуре не только в качестве элемента перекрытия церквей, но также и как элемента тела колоколен. Эта пространственно-конструктивная форма широко употребляется также в закавказском деревянном строительстве. Поэтому определить ее конкретный генетический код на современном уровне владения информацией не представляется возможным. Прототипами этого пространственно-конструктивного элемента в архитектуре украинских и русских деревянных церквей могут быть как древнерусские оборонительные башни, так и, с большей долей вероятности, центрично-венчательные деревянные перекрытия народных закавказских жилищ, переданные в деревянное зодчество Руси через призму архитектуры каменных христианских храмов армяно-грузинского типа<sup>15</sup>. В любом случае это достаточно древний, но не аутентичный на восточнославянских территориях пространственно-конструктивный тип: он появился здесь еще до распада Киевской Руси (очевидно, во временных пределах прихода на Русь христианства, то есть между X и XII вв.) и тесно связан с государственным княжеским строительством этого периода. Более полному анализу вопроса генезиса пространственно-конструктивной формы деревянного восьмерика на четверике мы посвятили отдельное исследование (Шевцова 2015б: 25–42).

Пространственно-конструктивный тип 5 (залом на переходе срубного четверика в восьмерик, ил. 7) встречается

<sup>13</sup> Открытым пока остается вопрос исследования возможных взаимосвязей этой пространственной конструкции с чрезвычайно схожими по форме индуистскими каменными башнями шикхара, которые также в своих истоках, скорее всего, имели деревянную конструкцию.

<sup>14</sup> По сути, тут мы возвращаемся к указанной (ил. 3г 5) пространственно-конструктивной форме вертикального развития пространства.

<sup>15</sup> Генетическую связь деревянных шатровых перекрытий народного жилища дарбази с формой завершений каменных христианских храмов закавказского типа убедительно аргументировал Л. З. Сумбадзе (Сумбадзе 1984).

только на территории Украины. Его можно рассматривать как гибрид пространственно-конструктивных типов 3 и 4. Таким образом, становится очевидной его комбинаторная природа и более позднее происхождение (не ранее XVI в.).

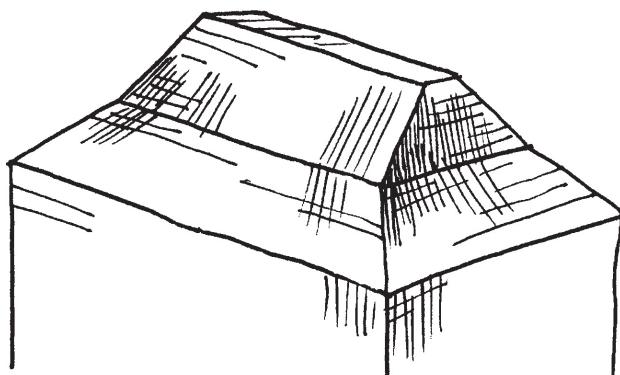
Особенный интерес для исследования генетических связей пространственных конструкций деревянных зданий вызывают нетипичные для данного региона (типа зданий и пр.) формы пространственных конструкций. Такие артефакты практически всегда в той или иной пропорции могут быть обнаружены в любом регионе, естественно, при условии достаточного количества обследованных объектов деревянного зодчества. Поиски и изучение нетипичных пространственных конструкций составляют весьма важный и, пожалуй, самый увлекательный аспект исследований генезиса деревянных храмов. Наш практический опыт позволяет классифицировать причины возникновения подобных архитектурно-строительных казусов. А именно, нетипичные пространственно-конструктивные формы деревянных зданий могут являться: результатом позднейшей перестройки (либо — некачественной реставрации); результатом точечного влияния архитектуры и строительных приемов других стран<sup>16</sup>; результатом влияния архитектурных стилей каменного строительства; результатом нестандартного решения зодчего<sup>17</sup>; и — самый для нас интересный случай — нетипичная пространственная конструкция может являтьсяrudimentom исчезнувшего

на этой территории, ранее распространенного устоявшегося типа пространственной конструкции.

Возвращаясь к примеру украинской деревянной церкви, мы хотели бы кратко привести некоторые наши гипотетические соображения, родившиеся на основе обследования нетипичной пространственной формы срубного перекрытия, обнаруженного нами в сельской деревянной Крестовоздвиженской церкви (XVIII в.) из села Загорье Рогатинского района Ивано-Франковской области Украины (ил. 8). Нами было додополнено установлено, что вышеупомянутая форма перекрытия не является результатом перестройки, а имелась в церкви с самого начала. При этом ни сама форма, ни историко-культурные и географические особенности региона не дают оснований считать ее результатом иностранных либо каких иных сторонних влияний. Сама же форма, как видно из рисунка, действительно для Украины нетипичная: она представляет собой ступенчато сужающийся по четырем бокам пологий залом на основе вытянутого прямоугольника. Следует отметить, что даже простой двусторонний (не центральный) залом на прямоугольном плане для Украины не характерен, хотя подобные церкви здесь изредка и встречаются (нам, по крайней мере, известно два таких примера: ил. 9а). В то же время в России подобная пространственно-конструктивная форма хотя и не занимает ведущих позиций, но употребляется достаточно уверенно. В последнее время российские исследователи выделяют такие церкви в самостоятельный тип, называемый каскадным (Боде 2010: 98–114). Судя по архивным материалам и альбомам зарисовок деревоизделий исследователей, форма эта достаточно древняя (ил. 9б). Вполне вероятно, что ее истоки достигают времен Киев-

<sup>16</sup> Эта причина чаще всего актуальна для приграничных территорий и ареалов исторического переселения этносов.

<sup>17</sup> Для деревянной архитектуры это самый маловероятный вариант по причине глубокой консервативности строительных народных традиций.

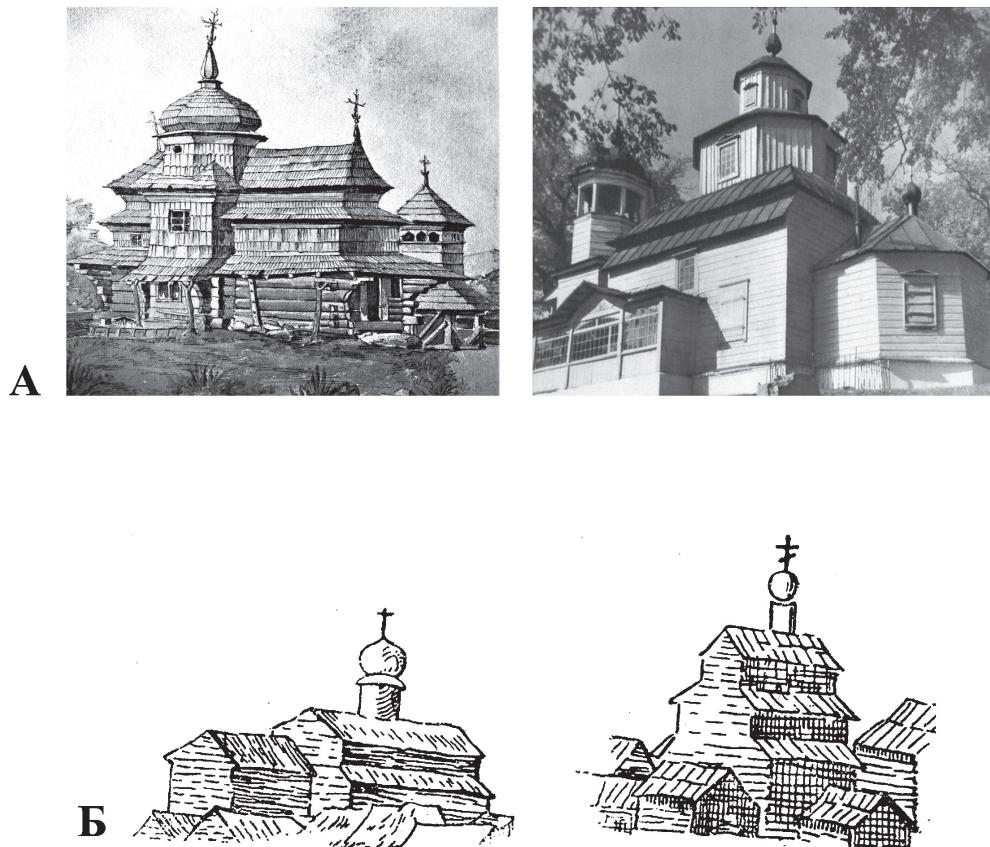


Ил. 8. Нетипичное срубное перекрытие верха Крестовоздвиженской церкви в с. Загорье Рогатинского района Ивано-Франковской области (XVII в., фото и прорись автора)

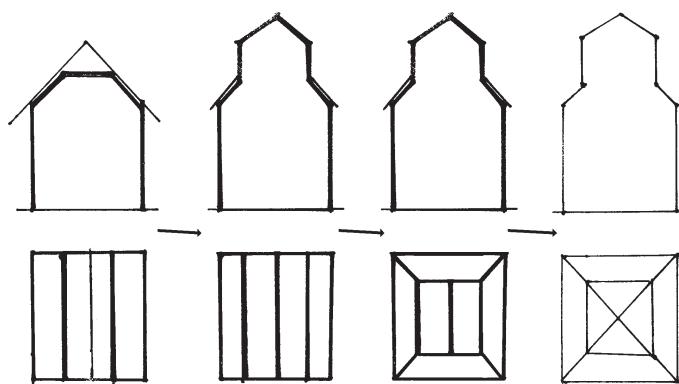
ской Руси. Это довольно логичное и простое решение вертикального развития пространства срубного храма, являющееся, очевидно, производной формой от пространственной конструкции выпуклого трапециевидного наката.

Вопрос о том, почему этот тип не получил сколько-нибудь заметного развития на Украине, на сегодня остается открытым. Однако, основываясь на том факте, что выпуклые накатные формы перекрытий в принципе не имеют ведущего значения для украинского храмостроения, пояснить подобную

особенность можно было бы, например, местными этно-культурными предпочтениями центральности архитектурных объемов культовых зданий. Однако в свете найденного в Загорье нетипичного (переходного?) варианта пространственной конструкции перекрытия церкви, представляющего собой пологий центральный залом на нехарактерной для этого ареала вытянутой прямоугольной основе, можно было бы представить себе некий альтернативный вариант развития четырехгранного залома не напрямую из срубного шатра, как это



Ил. 9. Примеры церквей с наличием двустороннего залома (каскадного элемента):  
 А — в Украине (с. Николаев Львовской области, 1538 г., рис. А. Вариводы; г. Гомель: историческая Черниговская губерния, 1793 г., фото неизвестного автора);  
 Б — в России (церкви Печорского монастыря и из с. Крестцы по зарисовкам из альбомов А. Мирберга (по: Боде 2010)).



Ил. 10. Гипотетическая возможность развития пространственной конструкции выпуклого наката в центрический залом через промежуточное звено двустороннего залома (схема автора)

следует из общих результатов генетико-архитектурного анализа, а более сложным путем: из выпуклого трапециевидного наката через промежуточное звено двустороннего залома (по российской терминологии — каскадного элемента). Возможную последовательность подобных генеалогических трансформаций мы попытались реконструировать (ил. 10). Безусловно, что данный путь формообразования выглядит излишне сложным, к тому же одного найденного образца явно недостаточно для каких-либо аргументированных выводов. Тем не менее благодаря этой находке мы получили уникальную возможность сформулировать подобную пробную гипотезу, и кто знает, какие всходы эти семена могут дать в будущем.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Боде 2010 — Боде А.Б. Деревянные церкви с каскадными покрытиями // Архитектурное наследство. Вып. 52. М.: КомКнига, 2010. С. 98–114.*
- Завада 1986 — Завада В. О происхождении шатра в деревянных храмах украинского Полесья // Архитектурное наследство. Вып. 34. М.: Стройиздат, 1986. С. 134–141.*
- Ожегов 1988 — Ожегов С. Архитектура Индокитая / Ожегов С., Прокурякова Т., Хоанг Дао Кинь. М.: Стройиздат, 1988.*
- Русанова 2002 — Русанова И.П. Истоки славянского язычества. Черновцы: Пррут, 2002.*
- Сакураи 1992 — Сакураи Тосию — 櫻井敏雄「伊勢と日光」— 東京：小学館、1992年. (Исе и Никко). Токио: Сёгакукан, 1992.*
- Сумбадзе 1984 — Сумбадзе Л.З. Архитектура грузинского народного жилища дарбази. Тбилиси: Мецниера, 1984.*
- Фудзита, Кога 1999 — Фудзита М., Кога С. — 藤田まさや・古賀秀策「日本建築史」— 京都：昭和堂、1999年. (История японской архитектуры). Киото: Сёвадо, 1999.*
- Шевцова 2015а — Шевцова Г.В. Процессы сакрализации зернохранилищ (амбаров) и их роль в формировании культовой деревянной архитектуры мира (на примерах Японии и Украины) // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 5. М.; СПб.: Нестор-История, 2015. С. 111–135.*
- Шевцова 2010 — Шевцова Г.В. Східна Європа та Україна: ступінь впливу народного житла на формотворення дерев'яної церкви // Містобудування та територіальне планування. Київ: КНУБА, 2010. Вип. 37. С. 565–572.*
- Шевцова 2011 — Шевцова Г.В. Взаимовлияние и слияние архитектурных традиций синто и буддизма в культовой архитектуре Японии // Деревянное зодчество. Вып. 2. Новые материалы и открытия. М.; СПб.: Коло, 2011. С. 7–36.*
- Шевцова 2015b — Шевцова Г.В. Пространственная конструкция срубного «восьмерика на четверике»: проблемы неконвергентной эволюции // Деревянное зодчество. Вып. 4. Новые материалы и открытия. М.; СПб.: Коло, 2015. С. 25–42.*
- Jensenius 2000 — Jensenius J.H. Research in Medieval Norwegian wooden Churches, relevance of Available Sources // Nordic Journal of Architectural Research, vol. 13, no. 4, 2000. pp. 7–23.*
- Watanabe 1964 — Watanabe Y. Shinto art: Ise and Izumo shrines. New-York: Weatherhill, Tokyo: Heibonsha. 1964.*
- Yong, Kimura 2004 — Yong D., Kimura M. Introduction to Japanese Architecture. Singapore: Periplus, 2004.*

#### REFERENCES

- Bode A.B. Dereviannye tserkvi s kaskadnymi pokrytiiami (Wooden Churches with a cascade coatings). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*. Moscow: KomKniga Publ., 2010, no. 52, pp. 98–114 (in Russian).
- Zavada V.O. O proiskhojdenii shatra v dereviannykh khramakh ukrainskogo poles'ia (The origin of the tented roof in the wooden churches of the Ukrainian Polissya). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*. Moscow: Stroyizdat Publ., 1986, no. 34, pp. 134–141 (in Russian).
- Ozhegov S., Proskuriakova T., Khoang Dao Kin'. *Arkhitektura Indokitaia (The Architecture of*

- Indochina)*. Moscow: Stroyizdat Publ., 1988 (in Russian).
- Rusanova I.P. *Istoki slavianskogo iazychestva (The origins of Slavic paganism)*. Chernovtsi: Prut Publ., 2002 (in Russian).
- Sakurai T. *Ise to Nikko (Ise and Nikko)*. Tokyo: Shogakukan Publ., 1992 (in Japanese).
- Sumbadze L.Z. *Arkhitektura gruzinskogo narodnogo zhilishcha darbazi (The architecture of Georgian folk habitation Darbaza)*. Tbilisi: Metsnierba Publ., 1984 (in Russian).
- Fudjita M., Koga S. *Nihon kenchiku shi (The History of Japanese architecture)*. Kyoto: Showado Publ., 1999 (in Japanese).
- Shevtsova G.V. *Protsessy sakralizatsii zernokhranilish (ambarov) i ikh rol' v formirovaniyu kul'tovoi dereviannoi arkitekturi mira* (The Processes of Sacralization of Granaries and Their Role in the Formation of the World's Religious Wooden Architecture (on the examples of Ukraine and Japan)). *Voprosy vseobshchey istorii arkitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 5. Moscow: Nestor-Istoria, 2015, pp. 111–135 (in Russian).
- Shevtsova G.V. *Skhidna Evropa ta Ukraina... (Eastern Europe and Ukraine: the degree of influence of the national housing for the shaping of the wooden Church)*. *Mistobuduvannia ta teritorialne planuvannia (Urban construction and territorial planning)*. Kiev: KNUBA Publ., 2010, no. 37, pp. 565–572 (in Ukrainian).
- Shevtsova G.V. *Vzaimovliianie i sliianie arkhitekturnykh traditsii sinto i buddizma v kul'tovoi arkitekture laponii* (The interaction and merging of architectural traditions Shinto and Buddhism in religious architecture of Japan). *Dereviannoe zodchestvo (Wooden architecture)*. no. 2. New materials and discoveries. Moscow; Sankt-Petersburg: Kolo Publ., 2011, pp. 7–36 (in Russian).
- Shevtsova G.V. *Prostranstvennaya konstruktsiya srubnogo vos'merika na chetverike"...* (The spatial design of timber "octagon on the quadrangle": problems of non-converged evolution). *Dereviannoe zodchestvo (Wooden architecture)*. no. 4. New materials and discoveries. Moscow; Sankt-Petersburg: Kolo Publ., 2015, pp. 25–42 (in Russian).
- Jensenius J.H. Research in Medieval Norwegian wooden Churches, relevance of Available Sources. *Nordic Journal of Architectural Research*, vol. 13, no. 4, 2000, pp. 7–23.
- Watanabe Y. *Shinto art: Ise and Izumo shrines*. New-York: WEATHERHILL; Tokyo: HEIBON-SHA Publ., 1964.
- Yong D., Kimura M. *Introduction to Japanese Architecture*. Singapore: PERIPLUS Publ., 2004.

*НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ*



*L. Fiumara*

## ELEMENTS OF AN ORGANIC APPROACH IN THE WORKS OF MICHELANGELO AND BORROMINI

*The principles of organic architecture, which officially appeared at the beginning of the 20th century, can already be found at the end of the Renaissance and in the Baroque period, especially in the works of Michelangelo and Borromini. In Michelangelo, for the first time we see a need for expressing hidden forces and streams of movement active in architecture, using such unconventional solutions as the columns deepened into the walls and the moved shape of the staircase of the Biblioteca Laurenziana. The deformation of classical elements based on the feeling of forces and movement became a key aspect of the work of Francesco Borromini. In his approach to some organic principles, such as the creation of forms based on the laws of nature, an early appearance of organic principles can be found in the growing development of individuality after Renaissance.*

**Key words:** organic architecture, Michelangelo, Borromini, Gaudi, Steiner, Renaissance, Baroque

*Л. Фиумара*

## ЗАЧАТКИ ОРГАНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО И БОРРОМИНИ

Принципы органической архитектуры, которая официально родилась в начале XX века, при более внимательном рассмотрении появляются уже в конце Возрождения и в Барокко, особенно в творчестве Микеланджело и Борромини. У Микеланджело впервые возникает стремление к тому, чтобы выявлять скрытые силы и потоки движения, действующие в архитектуре, с помощью таких необычных решений, как колонны, заглубленные в стенах вестибюля библиотеки Лауренциана, и подвижная форма лестницы в том же вестибюле. Деформация классических элементов исходя из ощущения сил и движения становится ключевым аспектом архитектуры Франческо Борромини. У Борромини несколько принципов органического подхода, например создание форм на основе законов природы и исходя из изучения функциональных процессов, становятся полностью сознательными. Причину этого раннего появления зачатков органической архитектуры можно найти в отношении между таким направлением и развитием сознательной человеческой индивидуальности начиная с Возрождения.

**Ключевые слова:** органическая архитектура, Микеланджело, Борромини, Гауди, Штайнер, Возрождение; барокко

The organic architectural movement is known to have arisen at the end of the 19<sup>th</sup> century and at the beginning of the 20<sup>th</sup> through the work of different architects in Europe and in America. The definition "organic architecture" itself was consciously used for the first time by Frank Lloyd Wright and by Rudolf Steiner, independently from each other, at the beginning of the last century. Only starting from that time the principles of the organic approach have been clearly and consciously developed by a growing number of

professionals and have become the foundation for an international stream, which can be considered part of the Modern Movement in architecture<sup>1</sup>. Nevertheless, it is possible to recognize the first begin-

<sup>1</sup> It is not possible in the context of this article to extensively write about such a large issue as the principles of organic architecture. For deepening this subject see: (Sullivan 1956; Sullivan 1979; Wright 1957; Wright 1987; Steiner 1992; Zevi 1950; Zevi 1978; Eck 1994; Wilson 1995; Ree 2001; Архитектура и антропософия 2001; Фьюмара, Горбик 2005).



Ил. 1. Michelangelo Buonarroti: Biblioteca Laurenziana, Entrance hall

nings of a similar approach to design in the work of some architects of the previous centuries, such as Michelangelo Buonarroti and Francesco Borromini. It is important to notice that, in both cases, one cannot speak of a fully organic approach with all the qualities belonging to it, but rather of the first signs of a new consciousness and of the need of transforming architecture according to this new consciousness. It is also not by chance, that such examples appear only after Renaissance, i. e. after the birth of individualism. Being organic architecture mainly an expression of the striving for individuality of the contemporary human being (as clearly expressed in the writings of Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright and Rudolf Steiner), one could expect that, at least in an embryonic way, it would start to develop parallel to the development of individual consciousness itself. It is also

interesting to see that such strong and outstanding individualities as Michelangelo and Borromini, historically well known for the striking strength of their personality, are those who, more than others, felt the need of achieving a kind of organic quality in their own work. The work of Michelangelo and Borromini has been object of several studies<sup>2</sup> (see bibliography), but I do not know of any research explicitly and extensively addressing the issue of the relationship between the approach of the two masters and the qualities characterizing organic design. The similarity in the attitude of the two masters was pointed out by Borromini himself, who considered Michelangelo "the prince of all architects" and the only one to whom it was worth to ideally connect and from whom it was possible to learn. Thus, Borromini picked up some of the basic impulses of Michelangelo's work and tried to develop them further in a new historical context. In this sense Michelangelo and Borromini already formed the beginning of a movement in architecture, which came to full expression only a couple of centuries later.

In Michelangelo's work the aspects which can be related to the organic approach mostly appear in the details, a fact which is not surprising in the case of the first symptoms of a new attitude. On the other hand, thanks these details Michelangelo's architecture stands out for its originality and innovation.

Already in the entrance of the Biblioteca Laurenziana in Florence some of the key intentions of Michelangelo become visible. The wish of showing the forces active in the walls leads to the revolutionary solution of "carving" the columns out of the wall, put-

<sup>2</sup> On Michelangelo as an architect: (Goldscheider 1996; Caronia 1985; Ackerman 1986; Argan 1993). On Francesco Borromini: (Francesco Borromini 1998; Wittkower 1993; Bruschi 1999; Blunt 1979; Portoghesi 1990).



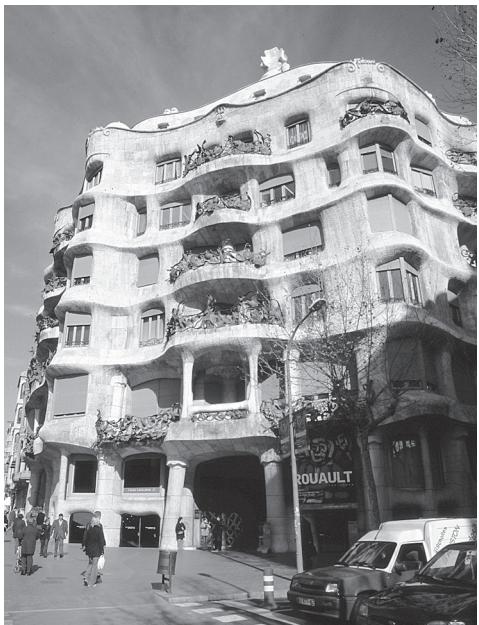
Ил. 2. Francesco Borromini: *San Carlo alle Quattro Fontane*, detail of the capitals with projecting and retracting volutes



Ил. 3. Francesco Borromini: *San Carlo alle Quattro Fontane*, banister



04. Francesco Borromini: *San Carlo alle Quattro Fontane*, main elevation



05. Antoni Gaudí: *Casa Milà*, main elevation

ting them into niches, in order to reveal the bearing quality of the wall itself. The interest of Michelangelo for the human body leads him to feeling the structural tensions in architecture as well. The manifestation of the construction forces can be easily recognized as a main feature of organic architecture, as expressed in the work of Antoni Gaudí, Rudolf Steiner and, lately, Santiago Calatrava. A second very significant element in the entrance of the Florentine library is the stair, obviously shaped out of a strong feeling of movement expressed both in the curved-convex shape of the central steps, and in the spirals forming on both ends of each step, similar to vortices arising out of the liquid flow of the stair. The treatment of these details strongly distinguishes Michelangelo's approach from the research of geometrical harmony and proportion typical of early Renaissance and makes him the first expressionist, rather than a mannerist (like for instance Giulio Romano, who merely ironically plays with the elements of classical architecture without finding new principles of expression). Again, in Michelangelo's stair one can find two basic qualities of the organic approach: the feeling for movement and the relationship between form and function (being the stair an element dedicated to movement, it should be shaped according to this function and make it visible). Another consideration which can arise from the observation of the details mentioned is the fact that Michelangelo started to consider each element of architecture as endowed with a life and a character of its own, as if it was an individual being. Therefore the needs for giving each detail an individual shape, depending on the function of the element and on its relationship to the whole. This approach makes Michelangelo really a father of the organic attitude, an exemplification of which can be seen in Calatrava's work on details, such as the lamps at

the bottom of the stairs in the railway station of the airport of Lyon. This approach to detailing and the intention of bringing life into the architectural forms can be followed in the later works of Michelangelo, like the Capitol square in Rome. Here again we find the columns deepened in the walls and, looking at the ionic capitals on the ground floor of Palazzo Nuovo, we can notice how the volutes are shaped as if they were organs or tissues of a living organism. Rudolf Steiner described the "appearance of life" as a key quality of organic architecture, and in Michelangelo we can already find it, at least in the treatment of details.

The work of Francesco Borromini, hundred years later, carries on Michelangelo's impulses in a much wider and more conscious way. As already mentioned Borromini deliberately connected with Michelangelo's approach and considered everything which had been done in architecture after the death of his ideal master more or less worthless — in spite of the great admiration he had for his uncle Carlo Maderno. Already Borromini's first built project, the church of San Carlo alle Quattro Fontane — also called San Carlino for simplicity — shows an incredibly strong intention of developing a radically new approach to design at all levels, not only in details but also in the configuration of space and in the relationship among the building's elements. The narrow construction site gave Borromini the occasion for creating a space which appears to be a central one "squeezed" from the sides, thus becoming an axial one. The tensions resulting from this deformation are shown in several details, such as the columns, whose capitals turn into different directions according to their position, and the arches of the side apses, which show an effect of torsion due to the rotation of the pillars. Even the smallest details react and adapt to the deformation process: the volutes of the

composite capitals are folded outwards as usual if the column is located in the apse, whereas they are folded inwards in the case of the columns on the corner of the pillars, as if these columns, being pushed towards the centre of the space, would feel the pressure of the inside space and therefore retract their volutes. The impression arising from the observation of these and other details, is that the building is no longer a dead mass of materials, but a living being moving and reacting to the different situations with all its parts. The capitals aren't just mechanical replicas of ancient examples, but start to show a life of their own and an awareness of their position in the whole. This feeling for the living relationship (a sort of conversation or interaction) between the parts and the whole is also a central issue of organic architecture, but it seems that Borromini was the first to experience this quality in an integral way. In this sense his work represents a huge step forward in comparison with Michelangelo's one, which still shows a fragmentary and episodic manifestation of organic principles. The degree of consciousness out of which Borromini developed his solutions can be fully appreciated in connection with another famous detail in the courtyard of San Carlino. There, Borromini designed banisters in which each second post is turned upside down, i. e. its wider section is at the top and not, as usual, at the bottom. This solution was seen at the time as something quite heretical, so that Borromini felt the need of explaining the reason for it in his book "Opus Architectonicum". There he wrote that each architectural element shall follow its own principle, in the same way as a tree grows upwards from the ground and unfolds its branches in its upper part. The explanation is actually rather cryptic, but to a closer analysis it reveals the intention of the author to develop each element out of its own func-



06. Francesco Borromini: *Sant'Ivo alla Sapienza*, interior

tion. Therefore the posts of the banister, if alternatively turned upside down, fulfil their task of letting people look through them better, than if their wide part was always at the bottom, thus reducing the visibility in the lower half of the banister. Borromini's attitude in this and in other cases is surprisingly similar to the one of Louis Sullivan, both in the idea that "form follows function" and in the intention of learning from the principles of nature (as expressed by Borromini in the comparison with the tree). Borromini's wish of letting design solutions arise from functional processes is witnessed by many passages of the "Opus Architectonicum", for instance the one in which he describes how he arranged the lavatories of the Oratorio dei Filippini in such a way, that the monks would have the

chance of looking at each other and talking while washing their hands. In connection with this example it is also important to notice that Borromini was aware of the possibility of shaping social interactions through architecture, something which is only today becoming clear to most architects and which has been from the very beginning one of the main concerns of the organic movement.

The façade of San Carlo alle Quattro Fontane shows another essential quality, common also to the organic approach, i.e. the expression of an individual character in architecture. In San Carlino this expression is achieved through the convexity of the middle vertical part of the elevation, combined with the concavity of the two side parts, so that the middle part seems to be moving forward towards the street. This solution gives the impression that a dynamic force is pushing from inside the church towards the outside. Moreover, the lower half of the elevation presents in its central span a slightly anthropomorphic design, with the main entrance resembling a mouth and the upper niche giving the feeling of an eye. An astonishing similarity with San Carlino's façade can be found in Gaudí's main elevation of Casa Milà. Also in this case one finds the combination of concavity and convexity to stress the middle part of the elevation, as well as the wave-like movement of the wall. The closeness between Borromini's work and organic design could not be more evident.

In the chapel of Sant'Ivo alla Sapienza we can find further connections between Borromini's intentions and the organic approach. One of them is given by the continuity between the walls of the inside space and the vault. The concavities and convexities of the lower wall are directly carried forward in the concave and convex surfaces of the dome. Closer to the top of the vault, the surfaces gradually change



07. Werner Seyfert: Waldorf School in Essen (Germany), festival hall



08. Francesco Borromini: Sant'Ivo alla Sapienza, detail of the architrave on the façade



09. Francesco Borromini: Oratorio dei Filippini, main elevation (on the left)

their shape and converge to the central ring. The theme of continuity and transformation can be followed in other details of Sant'Ivo, such as the lintels running around the whole space at different levels. The importance of continuity and gradual transformation in organic architecture is easy to recognize in the work of Gaudi, Steiner and Wright. Steiner underlined it, telling that in organic architecture each element should naturally develop from the previous one in a continuous process. From this point of view an interesting example to compare with Sant'Ivo is the festival hall of the Waldorf School in Essen (Germany), by Werner Seyfert. Here, in a modern way, a similar continuity between walls and ceiling characterizes the whole space.

On the outside of Sant'Ivo Borromini adopted one of his most original solutions, aiming to bring life into every detail of architecture: the "egg and dart" ornament of the architrave is freely reinterpreted and transformed into a row of

angels' faces (instead of the eggs) with small wings (instead of the darts). So an abstract classical element becomes alive and individual. Again, one can find a surprising similarity between Borromini's invention and Gaudi's treatment of the north-east portal (the so called Portal of Birth) of the Sagrada Familia, where figures of birds gradually arise from the stone, at first appearing as amorphous protruding elements. In both occasions the material of the building is endowed with individual life which overcomes the dead state of matter.

Designing the Oratorio dei Filippini in Rome Borromini was confronted with another core issue of organic architecture, i. e. with the theme of the relationship between a building and its context. In the specific case there was the need of creating a connection between the façade of the existing church built by Antonio Rughesi and the one of the new monastery, much more expressive and complex.

The solution adopted by Borromini represents a milestone very much ahead of time.

Borromini solved the problem by introducing a transition element between the church and the central and most impressive part of the new façade, in which two lintels at different heights continue the ones of the church, but with the particularity that the upper one, starting horizontally on the church's side, transforms into a volute on the side of the monastery, thus giving a feeling of movement from the old towards the new. Moreover, the part used as a transition steps back from the level of the church's façade and from the one of the central section of the monastery's elevation. Also in this case we can find a very similar detail in House Batllo, by Antoni Gaudi, where the link with the neighbouring house (in Gothic style) is obtained through the replication of a vertical lintel situated at the edge of the existing façade, with the difference that Gaudi's lintel gradually transforms into a volute and continues into the floor slab of a balcony.

Borromini's sense for the future issues of architecture finds another expression in the treatment of the elevation of the Oratorio dei Filippini. The architect said that it would have been wonderful if the façade could have been cast as one single piece of matter, in order to underline its sculptural quality. Therefore the joints of the masonry are reduced to the minimum by using wedge-shaped bricks (triangular in section). Moreover, the wall surface was finally polished with a mortar made of brick powder, in order to give a stronger feeling of homogeneity. The wish of overcoming the limits of the material becomes evident in the windows' niches of the ground floor, where the bricks are used to obtain very complex double-curved surfaces. Such a solution reminds us of course of Gaudi and of his use of brick, but also of the sculptural use of concrete typical of the organic architecture of the



10. Francesco Borromini: Oratorio dei Filippini, detail of the transition between the façade and the existing church designed by Antonio Rughesi

20<sup>th</sup> century, such as in the west part of the Goetheanum by Rudolf Steiner. Borromini's longing for a material that one could cast in one piece is a clear anticipation of the qualities of reinforced concrete.

Concluding this comparison between the work of Michelangelo and Borromini and the organic approach, it is important to underline that the intention of this observation is not just to point out occasional similarities and coincidences, but to show how some of the ideals and principles of organic architecture had been already consciously grasped and implemented by exceptional and genial individuals after Renaissance. This has not happened by chance: on the contrary, the interest for such principles is a necessary result of the development of human individuality, which saw its first powerful expression in Renaissance itself. The coming up of con-

scious individuality is necessarily accompanied by the longing for its expression and for such qualities like life, development, understanding of the connection between form and function, social interaction etc.

Of course it is possible to find aspects of organic architecture also in previous historical stages of development. In Gothic we certainly can find a quality of vegetative growth which is close to the life-quality proper of organic architecture, but we cannot find other common elements which would allow us to speak about a true similarity of intentions. Only after Renaissance we can find a wide range of symptoms and analogies, which show the rising of a new consciousness, leading to a radical transformation of architecture in an organic sense. And nevertheless the intentions of Michelangelo and Borromini remained for long time isolated and not really understood manifestations of a new world-view, which could develop on a larger scale only in the 20th century.

*All photographs by Luigi Fiumara*

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Архитектура и антропософия 2001 — Архитектура и антропософия / Сост. А. Сокolina. М.: Издательство КМК, 2001.
- Фьюмара, Горбик 2005 — Фьюмара Л., Горбик Е. Введение в принципы органической архитектуры // Региональный сборник архитектуры и градостроительства: Сб. науч. трудов. Вып. 7. Одесса: Астрапrint, 2005. С. 499–503.
- Ackerman 1986 — Ackerman J.S. The Architecture of Michelangelo. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Argan 1993 — Argan G.C. Michelangelo Architect. London, Thames and Hudson, 1993.
- Blunt 1979 — Blunt A. Borromini. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
- Bruschi 1999 — Bruschi A. Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco. Torino: Testo & immagine, 1999.

Caronia 1985 — Caronia G. Ritratto di Michelangelo architetto. Roma; Bari: Laterza, 1985.

Eck 1994 — Eck C. van. Organicism in nineteenth-century architecture: an inquiry into its theoretical and philosophical background. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994.

Francesco Borromini 1998 — Francesco Borromini. Opus Architectonicum / Ed. J. Connors. Milano: Il Polifilo, 1998.

Goldscheider 1996 — Goldscheider L. Michelangelo: Paintings, Sculptures, Architecture. London: Phaidon Press, 1996.

Portoghesi 1990 — Portoghesi P. Francesco Borromini. Milano: Electa, 1990.

Ree 2001 — Ree P. van der. Organische Architektur. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 2001.

Steiner 1992 — Steiner R. Wege zu einem neuen Baustil. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992.

Sullivan 1956 — Sullivan L.H. The Autobiography of an Idea. New York: Dover Publishing, Inc., 1956.

Sullivan 1997 — Sullivan L.H. Kindergarten Chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979.

Wilson 1995 — Wilson C. St. J. The other Tradition of modern Architecture: the uncompleted project. London: Academy Editions, 1995.

Wittkower 1993 — Wittkower R. Arte e architettura in Italia 1600–1750. Torino: Einaudi, 1993.

Wright 1957 — Wright F.L. A Testament. New York: Horizon, 1957.

Wright 1957 — Wright F.L. In the Cause of Architecture. New York: McGraw-Hill, 1987.

Zevi 1978 — Zevi B. The modern language of architecture. Seattle: University of Washington Press, 1978.

Zevi 1950 — Zevi B. Towards an organic architecture. London: Faber & Faber, 1950.

#### REFERENCES

- Arkhitektura i antroposofia (Architecture and Anthroposophy). Ed. A. Sokolina. Moscow: KMK Publishing, 2001.
- Fiumara L., Gorbik O. Vvedenie v printsipy organicheskoi arkhitektury (Introduction to the principles of organic architecture). Regio-

- nal'nyi sbornik arkhitektury i gradostroite-l'stva*, Odessa: Astroprint Publ., 2005, no. 7, pp. 499–503.
- Ackerman J.S. *The Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth: Penguin Books Publ., 1986.
- Argan G.C. *Michelangelo Architect*. London: Thames and Hudson Publ., 1993.
- Blunt A. *Borromini*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press Publ., 1979.
- Bruschi A. *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Torino, Testo & immagine Publ., 1999.
- Caronia G. *Ritratto di Michelangelo architetto*, Roma–Bari: Laterza Publ., 1985.
- Eck C. van. *Organicism in nineteenth-century architecture: an inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam: Architectura & Natura Press Publ., 1994.
- Francesco Borromini. *Opus Architectonicum*. Ed. J. Connors. Milano: Il Polifilo Publ., 1998.
- Goldscheider L. *Michelangelo: Paintings, Sculptures, Architecture*. London: Phaidon Press Publ., 1996.
- Portoghesi P. *Francesco Borromini*. Milano: Eletta Publ., 1990.
- Steiner R. *Wege zu einem neuen Baustil*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag Publ., 1992.
- Sullivan L.H. *Kindergarten Chats and other writings*. New York: Dover Publications Publ., 1979.
- Sullivan L.H. *The Autobiography of an Idea*. New York: Dover Publishing, Inc. Publ., 1956.
- Ree P. van der. *Organische Architektur*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben Publ., 2001.
- Wilson C. St. J. *The other Tradition of modern Architecture: the uncompleted project*. London: Academy Editions Publ., 1995.
- Wittkower R. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*. Torino: Einaudi Publ., 1993.
- Wright F.L. *A Testament*. New York: Horizon Publ., 1957.
- Wright F.L. *In the Cause of Architecture*. New York: McGraw-Hill Publ., 1987.
- Zevi B. *The modern language of architecture*. Seattle: University of Washington Press Publ., 1978.
- Zevi B. *Towards an organic architecture*. London: Faber & Faber Publ., 1950.

Ю. Г. Клименко

## АРХИТЕКТУРНЫЕ УВРАЖИ Ж.-Ш. КРАФФТА КАК ИСТОЧНИК ФРАНЦУЗСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА (К 250-ЛЕТИЮ ИЗДАТЕЛЯ)<sup>1</sup>

*Имя Ж.-Ш. Краффта (1764–1833), талантливого архитектора, строителя, теоретика, инженера, конструктора и графика, широко известно благодаря его издательской деятельности. Он опубликовал десятки трудов по архитектуре и строительному искусству. Значительная часть его увражей была переведена на другие языки и выдержала многочисленные переиздания.*

Ж.-Ш. Краfft знакомил своих читателей с лучшими архитектурными проектами и постройками, созданными в период расцвета французского неоклассицизма и в последующие эпохи. Учитывая утрату многих из этих архитектурных произведений, интерес к его изданиям, содержащим проектные и фиксационные чертежи, со временем лишь возрастает. Достаточно сказать, что ни одно научное издание по истории французской архитектуры века Просвещения не обходится без чертежей Ж.-Ш. Краffта. Широкое распространение его увражей оказывало значительное влияние на вкусы заказчиков и их исполнителей. Очевидно влияние этих идей и на российскую архитектурную школу в период активного усадебного строительства.

Предлагаемая читателю научная статья — первое русскоязычное исследование, посвященное анализу издательской деятельности Ж.-Ш. Краffта, приуроченное к 250-летнему юбилею архитектора.

**Ключевые слова:** французский неоклассицизм, ампир, архитектурные увражи, московский классицизм

J. G. Klimenko

## ARCHITECTURAL TREATISES OF J.-CH. KRAFFT AS A SOURCE OF FRENCH NEOCLASSICISM (AT THE 250<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE PUBLISHER)

*J.-Ch. Krafft (1764–1833) was talented architect, builder, theorist, engineer, designer and graphic artist, well known due to his publishing activity. He has published dozens of treatises about architecture and construction. Most of his work has been translated and reprinted repeatedly. Krafft acquainted his readers with the best architectural projects and constructions created in the heyday of French neoclassicism and in subsequent periods. Since many of these architectural works have been lost, the interest in publications containing their original forms is increasing. All contemporary publications about the history of French architecture of the Enlightenment have been illustrated by Krafft's engravings. The widespread use of his treatises had a significant influence on the tastes of customers and architects. The impact of these ideas on the Russian architectural school in the period of active construction of the manors is obvious.*

**Key words:** french neoclassicism, Empire style, architectural treatises, Moscow classicism

---

«Труд Краffта о парижской архитектуре последних трех десятилетий XVIII века ... это сборник хорошего вкуса ... его архитектурные модели сегодня рекомендованы ученикам наших школ и их педагогам».

Из предисловия к парижскому переизданию 1909 г.  
(Krafft, Ransonnette 1909)

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ [Научно-исследовательский проект № 16-24-41003 а (м) — Архитектура московского ампира и восстановление Москвы (1813–1843 гг.)].

В 2014 г. исполнилось 250 лет Жану-Шарлю Краффту (Krafft Jean-Charles)<sup>2</sup>. Имя этого архитектора, строителя, теоретика, конструктора, активного издателя, опубликовавшего значительное количество архитектурных увражий, достаточно широко известно в Европе. Его труды многократно переиздавались в течение XIX–XX вв.<sup>3</sup> Публикация сборников архитектурных произведений Франции, точно отражающих высокий вкус эпохи Просвещения, вызывала интерес сразу после выхода в свет и будет еще долго притягивать внимание как исследователей, так и практикующих архитекторов. Причина — доступность и понятность любому заказчику, которого привлекает не только элегантность и лаконичность графики, но и сам подбор объектов, способных угодить самому разнообразному кругу клиентов. Здесь зафиксированы как крупные памятники архитектуры, соединившие в себе мощь с деликатностью благородных, истинно аристократических форм, так и небольшие парковые павильоны в китайском, турецком, готическом или фламандском стилях. Широкая издательская программа собраний «Наикрасивейших построек Франции» способствовала не только популяризации опубликованных произведений по всей Европе, но и распространению архитектурного и инженерного опыта французской школы периода ее расцвета (Грабарь 1912: 68–96).

<sup>2</sup> Доклад и текст статьи для данного сборника были подготовлены в 2013 г. в преддверии юбилея зодчего: (Клименко 2012: 145–147).

<sup>3</sup> Первые увражи Ж.-Ш. Краффта выдержали неоднократные как прижизненные, так и посмертные переиздания. О неутихающем интересе к этим архитектурным трудам в конце XX в. свидетельствует серия репринтных изданий. В качестве примера можно указать на выход в свет на родине архитектора: (Krafft, Ransonnette 1992).

Несмотря на значительный объем опубликованных Ж.-Ш. Краффтом архитектурных увражий, его творчество еще недостаточно изучено специалистами. В то время как ведущим архитекторам этой эпохи посвящены многочисленные фундаментальные монографии, творчество мастеров второго и третьего ряда еще остается в некотором пренебрежении. Однако нет сомнения, что при более глубоком изучении творческого наследия Краффта возможны новые открытия и атрибуции целого пласта конкретных произведений, в том числе и связанных с отечественной архитектурной школой. Очевидно, что интерес к публикациям готовых архитектурных проектов, опробованных виднейшими европейскими заказчиками, был наибольше сильным именно в российской архитектурной практике в период активного усадебного строительства.

Среди французских исследователей, изучавших издательскую деятельность Ж.-Ш. Краффта следует отметить Катю Фрей и ее диссертацию, выполненную под научным руководством Даниэля Рабро в парижском университете Пантеон-Сорбонна (Panthéon-Sorbonne). Ею была опубликована статья «Сборник гражданской архитектуры Ж.-Ш. Краффта 1812 г. как источник “идеального выбора” для проекта загородного дома» (Frey 1997). Анализу отдельных гравюр из этих сборников посвящены публикации Рафаэля Тасси (Tessin 2014: 168). Вопросы влияния эстампов Ж.-Ш. Краффта на творческие планы архитекторов, приезжавших для работы в Россию первой половины XIX в., освещались швейцарскими исследователями Никола Навоне и Александрой Пфистер (Navone, Tedeschi 2003: 597–605; Pfister, Angelini 2007: 167).

В биографии архитектора остается еще немало белых пятен, о чем сооб-

щают его библиографы<sup>4</sup>. Согласно одним документам Жан-Шарль Краффт (Jean-Charles или Johan Karl Krafft) родился 19 июня 1764 г. на юге Баварии (*Tessin* 2014), по другим — 12 июня в Австрии (*Dezobry, Bachelet* 1869; *Frey* 1997: 301, 314). Переехав во Францию, он плотоядно работал здесь всю жизнь, приняв французское гражданство<sup>5</sup>. В Руане в период революционных событий он закончил в 1791 г. архитектурный курс в бесплатной чертежной школе (*Morgan-Becker* 1991: 101–106), где обучался вместе с Ж.-Ж. Лекё (Jean-Jean Lequeu, 1757–1826). В Париже Краффт проживал на ул. Бургонь в предместье Сен-Жермен. Скончался архитектор 18 декабря 1833 г. Он успел опубликовать в течение первой трети XIX в. немалое число уважей по архитектуре и строительному искусству. Многие свои труды он подготовил в сотрудничестве с французским гравером Пьером-Николя Рансоннетом (Pierre-Nicolas Ransonnette, 1745–1810), жившим в парижском квартале Сен-Поль (rue du Figuier, no. 43)<sup>6</sup>.

Краффт и Рансоннет опубликовали многочисленные сборники с лучшими реализованными проектами французской архитектурной школы последней трети XVIII в., благодаря чему способствовали ее широкому распространению.

<sup>4</sup> «Жизнь и карьера Ж.-Ш. Краффта еще малоизучена», — сообщает К. Фрей (*Frey* 1997: 301). Многочисленные биографические французские словари XIX в. ограничиваются датами его рождения и смерти и перечнем его изданий.

<sup>5</sup> По некоторым источникам, его переезд во Францию, вероятно, был вызван оккупацией Баварии генералом Моро в 1800 г. и последующим заключением альянса между Францией и королевством Баварии.

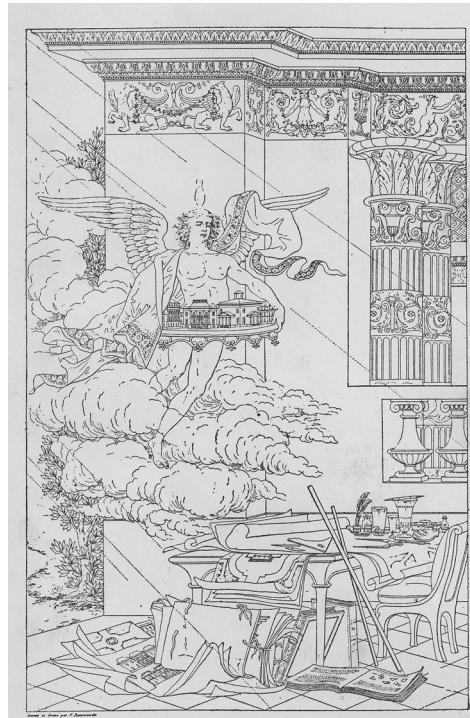
<sup>6</sup> Гравер П.-Н. Рансоннет активно сотрудничал и с другим немецким архитектором — К. Л. Штиглицем (1756–1836), который издавал многочисленные историко-архитектурные уважи.

нию. Тематика этих изданий крайне разнообразна (*Nouvelle biographie ...* 1859). Один из первых печатных трудов Краффта был посвящен церемонии коронации Наполеона I, состоявшейся 2 декабря 1804 г. Участие в этом торжественном событии привело архитектора к изданию собственного уважа с подробным описанием национального праздника (*Krafft* 1810a). Другие его публикации, подготовленные на французском языке, по вопросам строительства, украшения и отделки общественных зданий и жилых домов, содержат лучшие проекты парижских отелей, загородных резиденций, примеры живописных садов Западной Европы с многочисленными малыми архитектурными формами (павильонами, китайскими беседками, турецкими постройками, мостиками, ледниками, киосками в английских садах с пейзажной планировкой) (*Krafft, Ransonnette* 1801; *Krafft* 1812). Особую ценность в этих гравюрах составляет детальная разработка не только общих проекций, таких как парадные фасады, планы и генпланы, но и внимание к разрезам, чертежам внутренней планировки, конструктивным узлам. Освещение инженерных приемов устройства фундаментов, организации плоских кровель, системы перекрытий наиболее точно раскрывает особенности парижской строительной школы этого времени. Автор в доступной форме демонстрирует секреты создания модных парковых павильонов и бельведеров, венчающих куполов во дворцах или световых фонарей в городских отелях. Кроме конструктивных чертежей архитектор точно фиксирует и архитектурное убранство интерьеров с декоративной отделкой и рисунками орнамента. Этим достигалось гармоничное соответствие знаний о внутреннем и внешнем устройстве архитектурных ансамблей, получивших высочайшую

апробацию и признание как среди местных заказчиков, так и среди поклонников и ценителей этой школы за пределами Французской империи. Эти рецепты и рекомендации особого образа жизни и комфортного быта демонстрировали не только высокий вкус и масштаб строительства, но и разнообразие апробированных примеров французской архитектуры, основанных на сочетании художественного стиля и достижениях инженерной науки.

О популярности и внимании к публикациям Краффта свидетельствуют их многочисленные переиздания в 1812, 1829, 1849, 1864, 1865, 1876, 1909 гг., а также их перевод на другие европейские языки. Самый известный его труд «Планы, разрезы и фасады наиболее красивых домов и отелей, построенных в Париже и его окрестностях...» (*Krafft, Randonnette* 1801) был опубликован с параллельным текстом в три колонки на каждой странице: на французском, немецком и английском языках. Эта работа имела большой успех и принесла издателю известность, признание и финансовую возможность продолжать этот космополитичный проект.

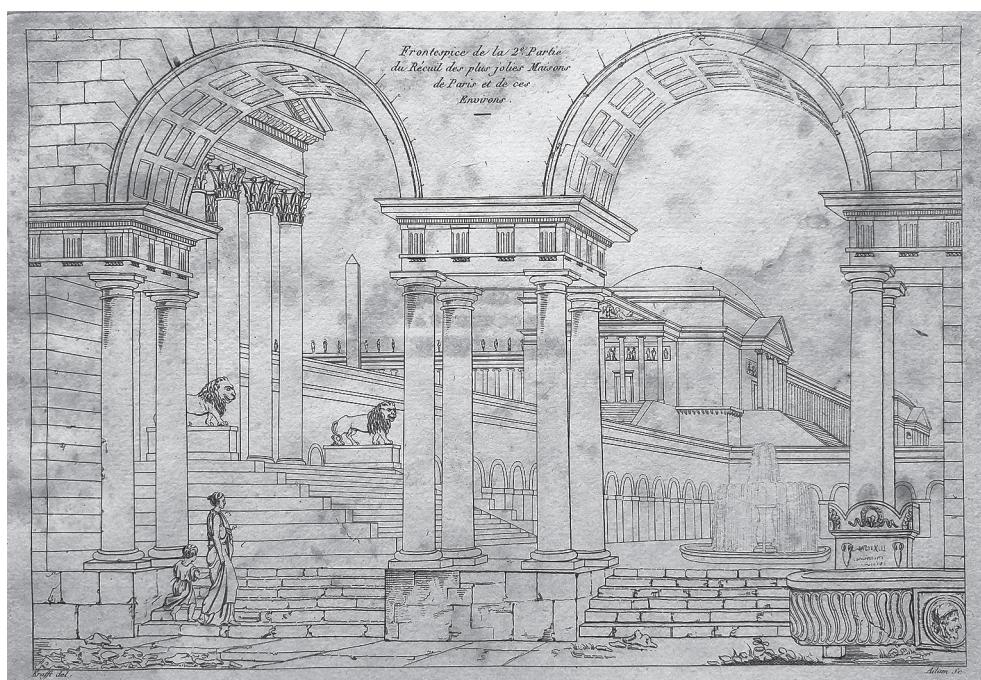
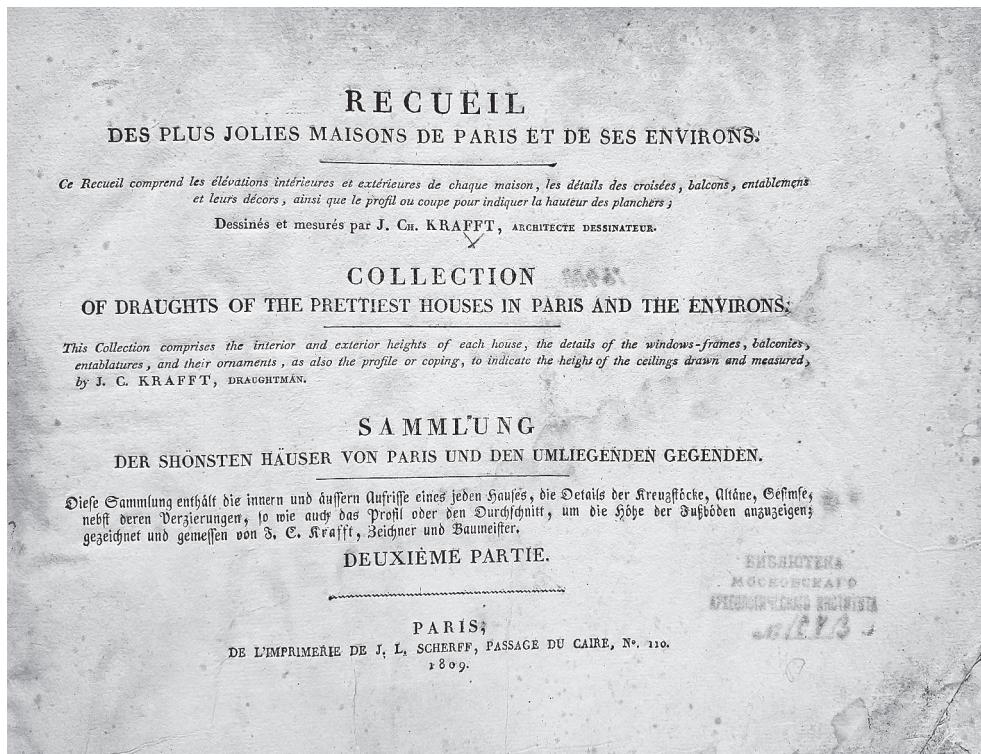
Учитывая жестокую конкуренцию в архитектурном сообществе Парижа на рубеже XVIII–XIX вв., иностранный архитектор отказался от соперничества с плеядой выпускников авторитетных парижских архитектурных и инженерных школ — воспитанников традиций Л. Лево, К. Перро, Ж.-Ф. Блонделя, А.-Ж. Габриэля, Ж.-Ж. Суффло, К.-Н. Леду и других великих мастеров. Краффт предпочел иную карьеру. Он гениально предвидел спрос на архитектурные проекты золотой эпохи, в которой он оказался (ил. 1–2). Будучи свидетелем дискуссий вокруг стилистических и эстетических учений в поисках «идеальной» и «совершенной» архитектуры,



Ил. 1. Графическая заставка к предисловию в издании: *Krafft, Randonnette* 1909.

он смог привлечь внимание всех читателей к проектам своих современников — лучших мастеров французской школы: Ж. Ф. Т. Шальгрена, Ж. Гондуэна, Ш. Персье, П. Фонтена, Ж.-Н.-Л. Дюрана, А.-Ж.-Б. Рондэле, А.-Т. Броньяра и многих других.

Просматривая листы изданий Краффта, нельзя не отметить его талант в отборе лучших из реализованных в Париже произведений. Благодаря этим осуществленным замыслам трудно согласиться с утверждением отдельных исследователей о французском неоклассицизме XVIII в. лишь как о «бумажной архитектуре» (Бернштейн 2001: 307–308) утопических идей. На фоне славы заведомо невыполнимых конкурсных проектов «*Grand prix*» Королевской Академии Ар-



Ил. 2. Титульный лист, фронтиспис и эстамп №89 из издания: Krafft 1809.

хитектуры, Школы мостов и дорог, Шко-  
лы изящных искусств и Политехническо-  
го института, издания Краффта отражали  
реальный строительный масштаб госу-  
дарства. Среди реализованных частных  
объектов им были отобраны наиболее  
респектабельные постройки, уже полу-  
чившие широкий резонанс благодаря  
имени архитектора или заказчика.

К сожалению, многие из зафиксиро-  
ванных Краффтом построек были утра-  
чены, исчезнув в ходе масштабных ре-  
конструкций Парижа. Ряд объектов ис-  
кажен диссонирующими надстройками и  
переделками. Другая часть историче-  
ских зданий из сборников Краффта хотя  
и сохранилась, однако не доступна для  
посетителей и специалистов. Во всех  
перечисленных случаях — их обмеры и  
публикация в начале XIX в. не позво-  
ляют выпасть этим лучшим архитектур-  
ным произведениям из научного дис-  
курса исследователей. Это обстоятель-  
ство способствует привлечению этих  
эстампов в качестве богатого визуаль-  
ного ряда для современных моногра-  
фий по истории французской архите-  
ктуры (*Hautecoeur* 1943–1955; *Pérouse de*  
*Montclos* 1989; *Pérouse de Montclos* 1992).

Особенно ценно то, что характер  
фиксации этих архитектурных объектов  
передавал широкий набор информа-  
ции об их строительных особенностях.  
Многочисленные разрезы, поэтажные  
планы отражали конструктивные приемы  
организации мансард, плоских кро-  
вель с фонарным (зенитным) освещени-  
ем, бельведеров, системы перекрытий,  
вентиляции и водоснабжения, устрой-  
ства фундаментов, каминов, лифтов и  
других механизмов, характер исполь-  
зования которых отличал французскую  
архитектурную школу. Высокие требо-  
вания к комфорту удавалось сочетать  
с высокоеэкономичным строительством.  
Признание успеха этих технических до-

стижений позволило Краффту после из-  
дания первых архитектурных увражей  
обратиться к подготовке трудов, цели-  
ком посвященных вопросам инженер-  
но-строительных разработок.

Примечательно, но именно это вни-  
мание к конструктивным задачам по-  
ложительно отличает труды Краффта  
от многочисленных подобных публика-  
ций во Франции этого времени. Доста-  
точно упомянуть об увраже «Дворцы,  
дома и другие здания, созданные в Риме»  
(*Percier, Fontaine* 1798, 1802, 1830), под-  
готовленном ровесником Краффта —  
Ш. Персье совместно с П.-Ф.-Л. Фонтэ-  
ном, К. Л. Бернье и Л. Дюфорни, впервые  
опубликованном в 1798 г. Его переизда-  
ния (*Percier, Fontaine* 1801, ... 1812; *Percier,*  
*Fontaine* 1809–1813; *Edifices et Monuments*  
... 1809) свидетельствуют об интересе  
к такому типу увражей. Однако при  
активном включении живописных ви-  
дов, архитектурных деталей и обломов  
здесь отсутствует анализ конструктив-  
ных решений, применяемых в итальян-  
ской архитектурной школе. Если обра-  
титься к парижским изданиям дорево-  
люционного периода, то в большинстве  
из них конструктивные решения также  
были сознательно проигнорированы.  
Так, в трудах архитектора Ж.-Ф. Блонде-  
ля проекции разрезов представленных  
лучших королевских строений на офор-  
тах не отражают наличие подвальных  
этажей и конструкции кровли (*Blondel*  
1752). Увражи, изданные Ш.-Э. Бризье,  
Ж. Мариэттом (*Mariette* 1727), Ж.-Ф. Неф-  
форжем, К.-Н. Леду и многими другими  
французскими архитекторами, отлича-  
ются от изданий Краффта и Рансоннетта  
проектным, а не фиксационным харак-  
тером и часто игнорируют особенности  
строительной части.

При общем анализе этого увражажа  
нельзя не отметить узнаваемый харак-  
тер графики этого архитектора и его

гравера, что также выделяет эти альбомы на фоне других архитектурных изданий. Плотное расположение на каждом листе проекций, исполненных в ясной и выразительной манере<sup>7</sup>, максимально акцентирует внимание читателей на самых удачных фрагментах каждого проекта. При этом необходимость отказа от сложной многодельной графики XVIII в. была вызвана экономическими требованиями и сроками выполнения издательского заказа. Техника линейного рисунка, используемого в офортах, доказывает, насколько Краффт и Рансоннет были умелыми и действительно талантливыми рисовальщиками, обладавшими верным художественным вкусом, чьи работы отличает удивительная легкость и большая элегантность. Линеарное совершенство офортов с выразительной «теневой» графикой, так часто применяемой в эпоху ампира, когда иллюзия объемности изображений достигалась использованием разной толщины линий в световой и теневой части архитектурных проекций, в переизданиях XX в. уже отсутствует. Страффажные группы фигур, «оживляющие» интерьеры и экsterьеры зданий, не только позволяли верно оценивать масштаб сооружений, но и одновременно способствовали лучшему их восприятию зрителем любого уровня.

<sup>7</sup> В подаче архитектурного материала архитектор обычно ограничивался использованием двух масштабов: все фасады выполнены в одном, а планы в другом. Это позволяет легко сопоставить и сравнивать габариты и пропорции всех представленных зданий. Однако встречаются редкие исключения. Если чертежи, выполненные в тузах, перевести в метры, то следует сделать следующие выводы. Масштаб всех фасадов на гравюрах Краффта и Рансоннета примерно соответствует 1 : 175. Для всех планов они используют масштаб в 2 раза меньший, равный примерно 1 : 350. Для генпланов — примерно 1 : 700.

Среди первых изданий Краффта и Рансоннета, ставших наиболее популярными, — «Планы, разрезы и фасады наиболее красивых домов и отелей, построенных в Париже и его окрестностях», публикуемые частями начиная с 1801 г. Авторы писали в обращении к читателю: «Мы верим, что выполним важную роль, публикуя то, что можно назвать памятниками возрождения искусства XIX в. и что именно конец XVIII в. подготовил это возрождение» (*Krafft, Ransonnette* 1801).

О выходе в свет этого нового издания о лучших домах и отелях Парижа и его пригородов в прессе 1812 г. сообщалось, что «архитектор Краффт и гравер Рансоннет объединились для всеобщего представления гражданам этих проектов, старательно исполненных и издаваемых как можно скорее» (*Krafft, Ransonnette* 1909). В рекламе указывали, что уже подготовлены и опубликованы две книги с планами, разрезами и фасадами построенных зданий, по обмерам, выполненным с одобрения их владельцев. Четыре других подготовлены к скорому выходу. Для их покупки была организована подписка, цена которой с доставкой каждого собрания из шести проектов с комментариями и пояснениями на трех языках составляла 6 франков для жителей Парижа и 7 франков для остальных. Выход первой части этого увраже состоялся 20 апреля 1801 г. (*Landon* 1804: 388–389; *Frey* 1997: 315).

Спустя столетие, в 1909 г., предисловие к очередному переизданию этого увраже начиналось словами «Труд Краффта о парижской архитектуре последних трех десятилетий XVIII в. заслуживает почетного звания классического, поскольку это в полном смысле слова сборник хорошего вкуса. Однако хороший вкус всех времен качество истинно французское и особенно в эпоху, ко-

гда жил Краффт, когда ценилась любовь к линии, чувство меры и такта в украшении фасадов, точное знание пропорций и тонкость в использовании профиля во фронтонах, раскреповке карнизов, проемов, кариатид, консолей и модульонов, в применении ордера...». Текст вступления заканчивался словами: «Эти архитектурные модели сегодня рекомендованы ученикам наших школ и их педагогам» (*Krafft, Ransonnette* 1909).

Среди представленных в этом увраже Краффта многочисленных лучших произведений, созданных в период с 1771 по 1802 гг., большую часть составляют жилые ансамбли: городские отели, загородные резиденции, доходные дома. Однако сюда включены и другие архитектурные произведения Парижа: церковь Сен-Филипп-дю-Руль (1774–1778) архитектора Ж. Ф. Шальгрена; монастырь ордена капуцинов и здание архива архитектора А.-Т. Броньяра (1780–1782); Политехнический институт Э. М. Ж. Лемуана (1794); Хирургическая школа (1769) архитектора Ж. Гондуэна; Ветряная мельница П. А. Пари; Новый рынок зерна по проекту Ж.-Г. Леграна и Ж. Молино (с деревянным куполом, 1782–1783); конюшни арх. Ж. Селерье (1742–1814), манеж для верховой езды и смирительный женский дом архитектора Лефевра и др. (*Krafft* 1810b). Около двух десятков листов фиксируют особенности декоративного убранства интерьеров этой эпохи: орнаментальные рисунки для оформления стен, рельефов, панно, плафонов, паркетов, дверей, десюдепортов, портьер, мебели. Ничто не ускользало от внимания знатоков, остро чувствовавших спрос на образцовые элементы украшения фасадов и интерьеров.

Однако преобладающей темой в изданиях Краффта остается интерес к устройству городских домов и заго-

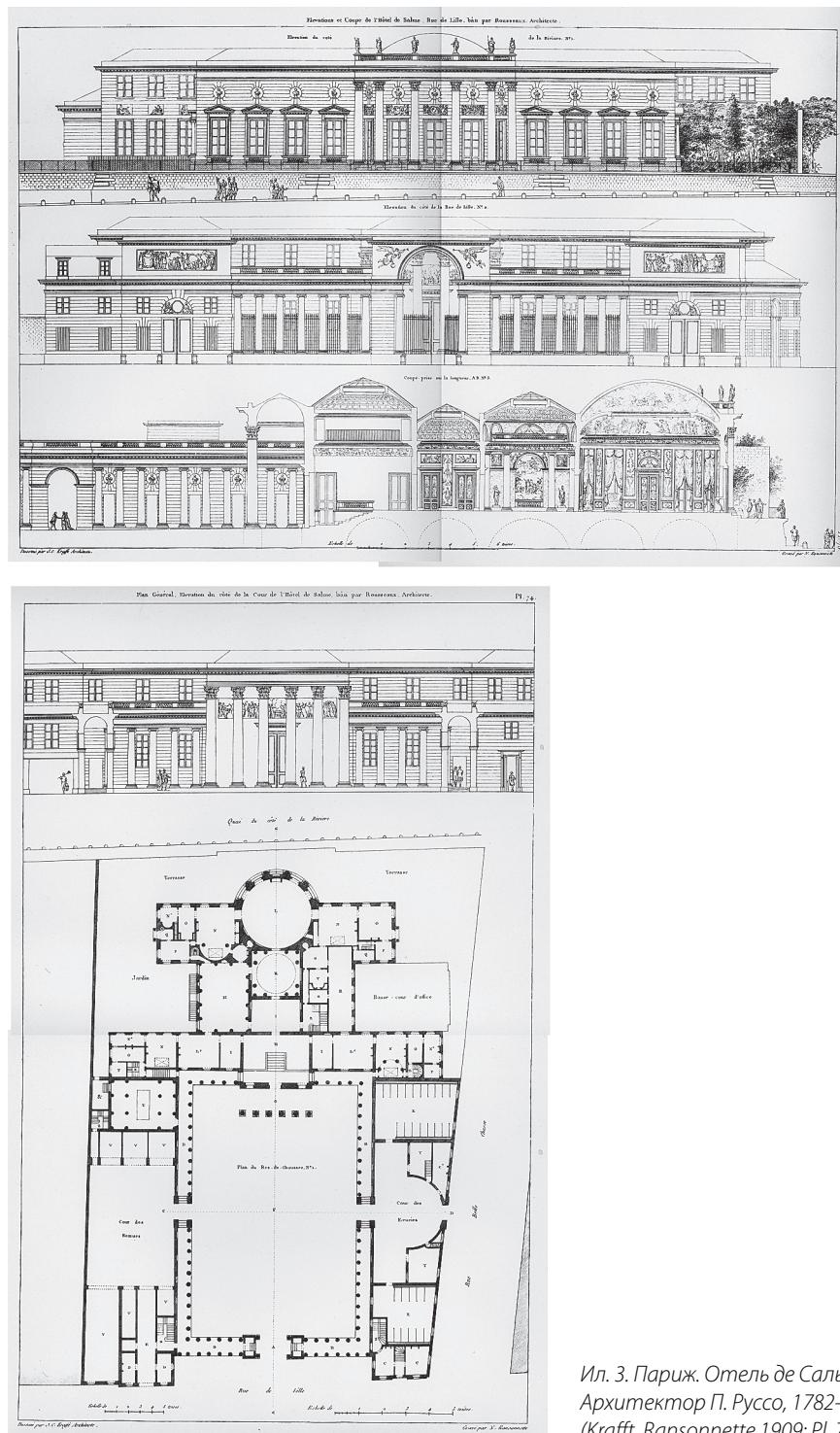
родных резиденций<sup>8</sup>. Из сохранившихся парижских особняков примечателен Отель де Сальм, чертежам которого гравер отвел два листа (ил. 3). Обширный дворцовый ансамбль в стиле Людовика VI, расположенный на набережной Сены, был выполнен архитектором П. Руссо в 1782–1787 гг. по собственному проекту, который, впрочем, во многом воспроизвил проект 1763 г. М.-Ж. Пейра для принца Конде<sup>9</sup>, созданный двадцатью годами ранее. Планировка ансамбля Отель де Сальм точно передает французский принцип организации городского особняка, но его композиция была переработана согласно новым идеям обращения к античности<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Среди многочисленных изданий Краффта по этой теме: (*Krafft* 1809; *Krafft* 1812).

<sup>9</sup> Этот парижский отель не сохранился. Он был перестроен после Французской революции в ансамбль Национальной Ассамблеи, главный фасад которой с мощным портиком ныне оформляет площадь Согласия.

<sup>10</sup> Развитый шестиколонный портик главного дома возвышается над пространством прямоугольного курдюна, окруженного колоннадой малого ордера, за которой скрыты многочисленные служебные постройки и дополнительные внутренние дворы. По оси курдюна расположены парадные ворота в форме триумфальной арки, организующей въезд со стороны улицы Де Лиль, вдоль которой сквозь легкую ограду открывается вид на архитектуру парадного двора. Выступающие боковые ризалиты, закрепляющие углы квартала, завершены горизонтальными нишами с барельефным заполнением. Плоские кровли, руст по всей поверхности стен, развитые карнизы и аттики подчеркивают горизонтальное решение фасадов.

Обращенный к набережной реки Сены главный дом с центральным залом — «салоном Аполлона» — трактован как храм-ротонда. Продольный разрез точно отражает организацию освещения сквозь фонари сводов, устроенных над каждым из отдельных внутренних объемов, что позволяет увеличивать их количество, несмотря на невозможность устройства в них традиционных оконных проемов. Плотный набор



Ил. 3. Париж. Отель де Сальм.  
Архитектор П. Руссо, 1782–1787 гг.  
(Krafft, Ransonnette 1909: Pl. 73–74)

Наиболее ярко выражает характер французского неоклассицизма XVIII в. архитектура парижского отеля принца де Монморанси, созданного К.-Н. Леду в 1669–1771 гг. Великолепие и изящество планировочной схемы в сочетании со строгостью и элегантностью фасадов позволяет причислить это произведение к лучшим реализованным замыслам этого архитектора. К сожалению, отель не сохранился. Примечательно, что обмерные чертежи из увражия Краффта отличаются от проекта, опубликованного Леду в собственном издании «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству» (*Ledoux 1804*). Планировочная схема с ярко выраженным треугольием и угловой ротондой нередко приводила к желанию российских исследователей увидеть в этом отеле сходство с московскими так называемыми «наугольными» домами И. И. Юшкова на ул. Мясницкой (1780-е) (Клименко 2014: 169–185) и А. К. Разумовского на Воздвиженке (1790-е). Наиболее близко повторил идею отеля Монморанси В. И. Баженов в эскизном проекте 1796 г. собственного дома в Петербурге, который остался нереализованным (Клименко 2015: 244–249).

Сравнительный анализ других проектов Леду, публикация которых в авторской версии не совпадает с версией в изданиях Краффта, проведен в исследованиях К. Фрей (*Frey 1997: 306–309*). Эти

этых помещений повторяет организацию римских терм, откуда заимствована и полуциркульная форма конюшенного двора. На разрезе обозначены и своды цокольного этажа, отражающие конструктивные особенности французской школы, в частности, под ротондой применен круговой цилиндрический свод на центральной опоре. Ансамбль отеля сохранился, и здесь сегодня располагается Музей ордена Почетного Легиона.

рассуждения способствуют выявлению методики работы архитектора Краффта.

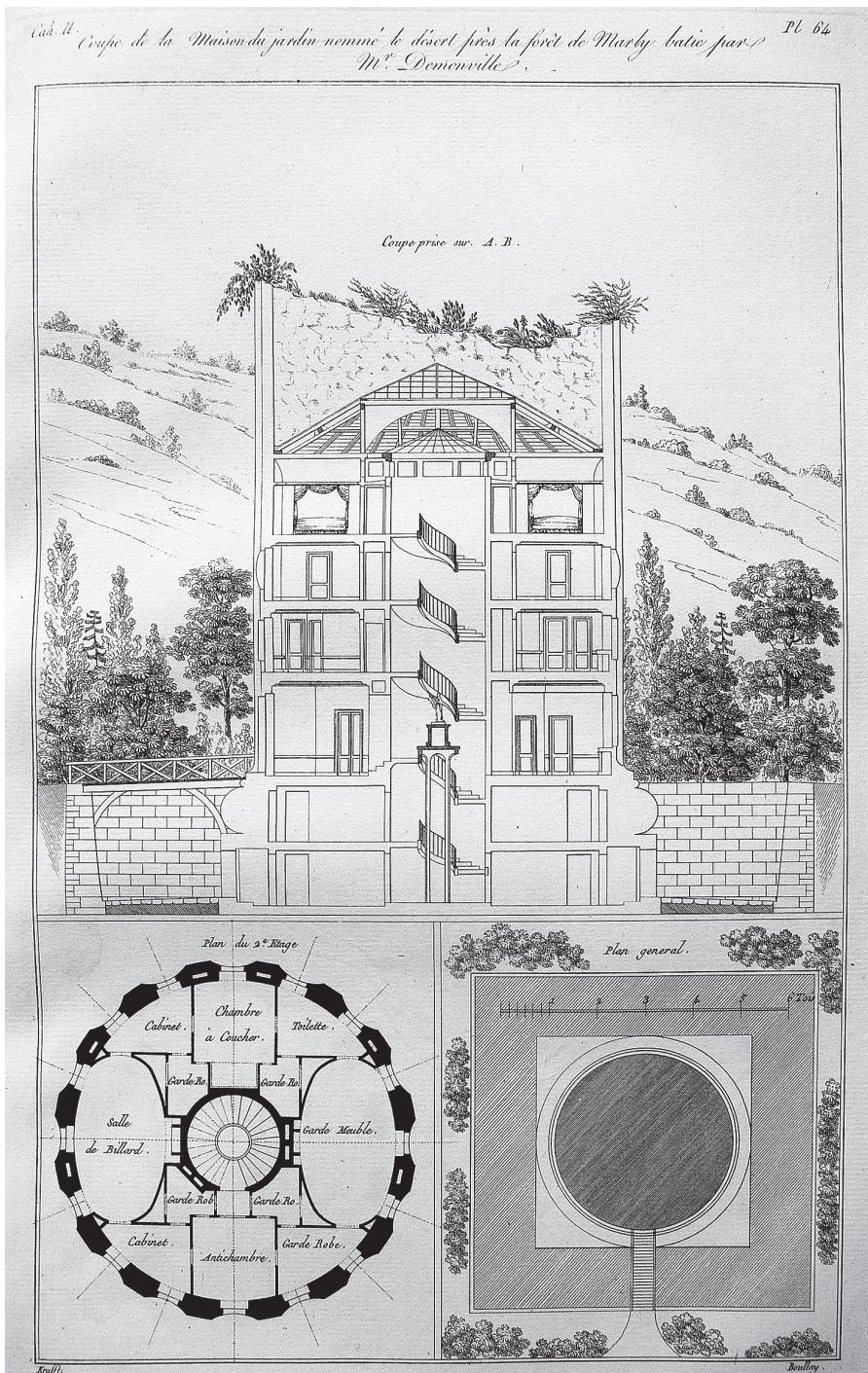
Одним из наиболее эксцентричных архитектурных произведений,озвезденных в западных пригородах Парижа 1780-х гг., считается сохранившаяся до наших дней резиденция Ф.-Н.-А. Рассен де Монвиль в Дезер де Ре, где воплотились в жизнь идеи римских архитектурных ведут. Дом в виде руинированной колонны гигантского масштаба был создан архитектором Ф. Барбье<sup>11</sup>. Интерес общества к подобным курьезным проектам лишь возрастал после публикации Краффтом этого «архитектурного рецепта» с подробными планами, разрезами и пояснениями в экспликации (ил. 4).

Краффт одним из первых архитекторов начал активно применять в жилом строительстве металлические конструкции. Его трактат по искусству кровли и несущих конструкций<sup>12</sup>, необходимых как для жилых зданий, так и для куполов и мостов, был им опубликован в 1819 г. и затем в переиздан в 1822 г. Спрос на инженерные издания был значительным. Автор в наглядной форме комментировал теоретические и практические рекомендации по вопросам деревянного строительства.

В сборник гражданской архитектуры, содержащий планы и фасады дворцов, загородных домов и сельского жилищного строительства, английских садов, храмов, коттеджей, хижин, киосков, мостов и т. д., расположенных в окрестностях

<sup>11</sup> В шестиэтажной круглой в плане башне диаметром 15 м архитектор удачно расположил жилые помещения вокруг центральной винтовой лестницы. Трешины на фасадах дома в действительности искусственные, а на пятом этаже служат оконными проемами.

<sup>12</sup> Этой теме Краффт посвятил несколько изданий: (*Krafft 1819; Krafft 1820; Krafft 1805; Krafft 1856*).



Ил. 4. Дезер де Рец, дом в загородном поместье Расина де Монвиля. Архитектор Ф. Барбье, 1780-е гг. (Krafft, 1812: Pl. 63– 64)

Парижа, Краффт включил не только интерьеры и экsterьеры дворцов, ландшафты, но и многочисленные модные павильоны в арабском, китайском, турецком и особенно в готическом стиле. В это время, по словам автора, уже не оставалось сада, в котором не имелось бы какого-либо занимательного фантастического сооружения вроде павильона, капеллы, гробницы, образцы которых были представлены в издании Краффта<sup>13</sup>. Таким образом, архитектор не ограничивался узким кругом поклонников только одного художественного стиля. Кроме совершенных и рафинированных проектов, удовлетворяющих высоким академическим требованиям, он включал широкий круг дискуссионных или признанных обществом построек, создавая панораму реальной архитектурной действительности.

С начала XIX в. эти архитектурные издания приобретались в частные и государственные коллекции России, поступали в фонды библиотек учебных заведений не только столицы, но и многих крупных провинциальных архитектур-

ных школ. Штудирование западноевропейских увражий способствовало изучению исторических стилей и технических достижений. Многочисленные учебные работы из отечественных фондов архитектурных образовательных центров ярко свидетельствуют о заимствовании и копировании. Механизм их проникновения включал не только покупку российскими заказчиками в Европе серии альбомов, но и прямой перенос архитектурных знаний мастерами, въезжающими в страну с богатым багажом собраний и увражий.

Наиболее очевидным документальным подтверждением использования архитектурных увражий Краффта в Москве являются сохранившиеся архивы тичинских зодчих, участвовавших в восстановлении города после пожара 1812 г. В архиве архитекторов Доменико Жилярди, Александро Жилярди, Луиджи Пелли (*Navone, Tedeschi* 2003: 597–605) и других мастеров находятся чертежи и эскизы с копиями гравированных листов из изданий Краффта. Об атрибуции листов с акварелями Готической башни и Голландской постройки из коллекции Александро Жилярди, воспроизводящих гравюры из издания Краффта, подробно сообщалось в каталоге, посвященном творчеству архитекторов из клана Жилярди (*Pfister* 2007: 167).

Бумаги из графического архива Л. Пелли<sup>14</sup> включают значительное число копий эстампов Краффта. Достаточно часто тичинский мастер повторял композиции всего листа и экспликацию на французском языке. В его эскизах узнаваемы как крупные жилые постройки (загородные дворцы и городские оте-

<sup>13</sup> Открывая его сборники, читатель попадает в закрытый мир привлекательных и совершенных по вкусу партикулярных отелей Парижа, загородных резиденций и общественных центров эпохи Просвещения. Изучая офорты Краффта и Рансонетта, анализируя внутреннюю планировку, сравнивая декоративное оформление интерьеров в парадных и приватных зонах, заглядывая в самые укромные помещения, зрителю любого уровня было позволено совершать увлекательные «воображаемые» путешествия, которые в реальной жизни, к сожалению, невозможны по целому ряду объективных причин. Это объясняло покупательский спрос и широкое распространение увражий. Международное признание успехов французской архитектурной школы, подкрепленное изданиями, объясняющими секреты строительства, обеспечило продолжительную миграцию этих идей, их проникновение в самые отдаленные провинции.

<sup>14</sup> Коллекция документов Л. Пелли остается на хранении в архиве семьи. Благодаря активной деятельности Энцо Пелли в 2015 г. был опубликован «Дневник путешествия Луиджи Пелли» (*Дневник путешествия ... 2015*).

ли), так и садовые композиции с общей планировкой и проектами небольших парковых павильонов разных стилей. Некоторые из таких копий, выполненных в карандаше, остались незаконченными. Кроме французских классицистических построек, мастер копировал такие экстравагантные сооружения, как Дезер де Рец, чертежи которого уже были рассмотрены ранее. Таким образом, около полсотни рукописных листов убедительно доказывают профессиональный интерес Л. Пелли к эстампам Краффта.

Очевидно использование этих идей и другими мастерами. Нет необходимости перечислять все примеры заимствования русскими заказчиками и строителями архитектурных образцов, предложенных в сборниках Краффта. Поиск сходств и совпадений, как занимательный процесс складывания пасьянса из архитектурных двойников, безусловно, увлекателен. В задачу настоящей публикации не входило перечисление всех подобных соответствий.

Впрочем, можно лишь указать на некоторые примеры. Среди эстампов Краффта достаточно обратиться к проекту Анatomического и химического амфитеатра (*Krafft, Ransonnette* 1909: 107), исполненного известными французскими архитекторами Ж.-Г. Леграном и Ж. Молино в 1794 г. на территории Ботанического сада в Париже. К простому центрическому объему в форме четверика с трех сторон примыкают полукруглые в плане конхи. Лаконичный рустованный фасад этого светского здания напоминает фасад московской церкви Иоанна Предтечи в Новой слободе (Бондаренко 1905: 37 (табл. 45)). Наиболее точное сходство очевидно в теме центральных портиков с пологими треугольными фронтонами, круглыми оконными проемами второго яруса. Их сближает мотив оформления главного входа в обрамлении пары ко-

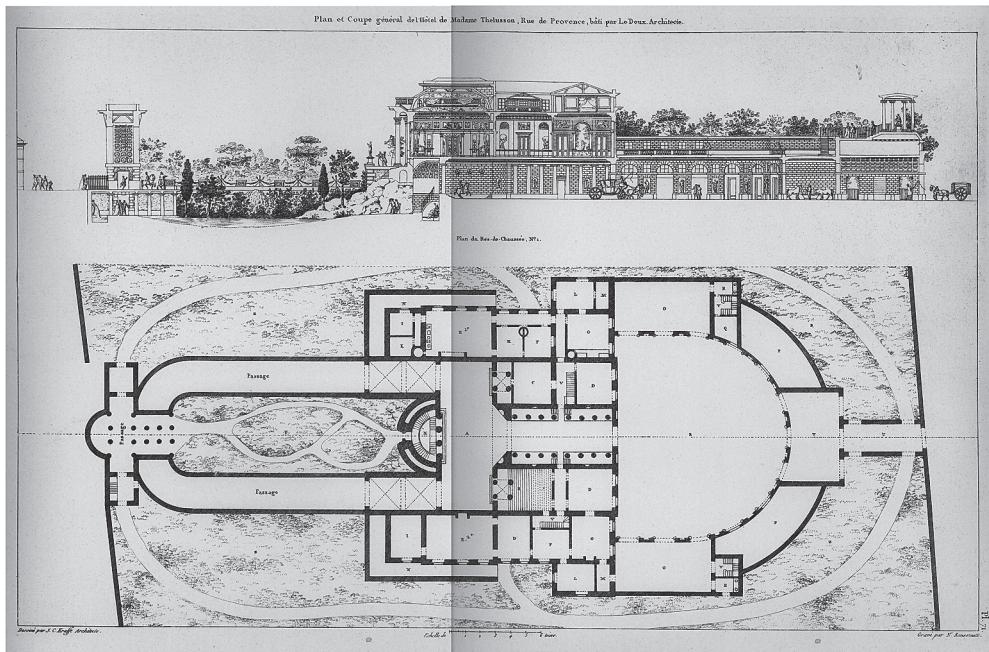
лонн, несущих антаблемент, который завершен полуокруглой нишней. Эта единная композиция на фоне активного горизонтального руста, использованного по всей поверхности фасадов, позволяет говорить о подобии в объемно-пространственном решении этих центрических построек Парижа и Москвы. Планировочная композиция парижского амфитеатра, восходящая к теме триконха, свидетельствует об увлечении и анализе графического наследия итальянского Ренессанса, активное использование которого отражено в архитектурной практике конца XVIII — начале XIX в. К развитию этой темы, популярной во французском неоклассицизме с ее необычайно широким разнообразием вариантов, можно отнести и другой московский храм, возведенный в начале той же трассы, что и храм Иоанна Предтечи. Церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке была создана в 1791–1803 гг. и известно немало примеров усадебного загородного строительства, воспроизводивших аналогичное композиционное решение (ил. 5).

Московский храм Иоанна Предтечи на Покровке был построен после разборки старого в 1794 г.<sup>15</sup> Его освещение состоялось 25 августа 1801 г., архитектор неизвестен (Указатель Московских церквей 1915). По мнению М. И. Александровского, этот храм вновь «стали строить по проекту архитектора М. Ф. Казакова … и он представлял собою великолепный образец архитектуры конца XVIII в.» (Александровский 1917). Атрибуция М. Ф. Казакову не подкреплена конкретными историческими документами и, вероятно, основана лишь на традиционном стилистическом

<sup>15</sup> К сожалению, от указанной церкви Уsecновения главы Иоанна Предтечи в Казенной Слободе осталась только колокольня (Покровка, 50). Сам храм (Земляной вал, 2) был разрушен в 1930-е гг.



Ил. 5. а) Московская церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Казенной Слободе (не сохранилась). Фото нач. XX в.; б) Условная графическая реконструкция автора; в) Анатомический амфитеатр в Париже. Архитекторы Ж.-Г.Легран и Ж.Молино. Эстамп (Krafft, Ransonnette 1909: Pl. 107); г) Ж.-Б. Иль «Амфитеатр в Королевском саду». Акварель, 1794 г.; д–е) Современное состояние главного фасада амфитеатра и фрагмент с десюдепортом центрального портала, фото автора, 2012 г.



Ил. 6. Париж. Отель Телуссо. Архитектор К.-Н. Леду, 1778 г. Разрушен в 1826 г. при реконструкции улицы Лаффитт. Эстамп (Krafft, Ransonnette 1909: Pl. 71)

сравнении. В «Очерках классической Москвы» Ю. Шамурин описывает этот храм следующим образом: «Монументальные рустованные во всю высоту стены и громадный круглый алтарный выступ ... воплощают мечту художника эпохи классицизма о гигантской по духу архитектуре» (Шамурин 1883).

Примечательно, что в период возведения нового каменного храма среди его прихожан значится французский архитектор Николя Легран. Указатель Москвы 1793 г. сообщает точный адрес мастера: дом № 120 в 10 части, 5 квартале (Указатель Москвы ... 1793). В эти годы он возглавлял Архитектурную экспедицию Московской управы благочиния. В его ведении находилась планировка и регулирование застройки Москвы, он проектировал и выдавал разрешения на строительство в городе. Невозможно полно-

стью исключать возможность участия французского архитектора в создании новой московской церкви на Покровке, в приходе которой он проживал со своей семьей. Несмотря на очевидное сходство в архитектурном языке Н. Леграна, переехавшего в Москву, и Ж.-Г. Леграна, работающего в Париже, пока не удается установить связь этих представителей клана Легран (Пьер, Этьен, Этьен-Франсуа, Жак-Гийом). Деятельность Н. Леграна — главного архитектора московских градостроительных учреждений последней четверти XVIII в. — гораздо менее освещена, нежели творчество Ж.-Г. Леграна (зятя архитектора Ш.-Л. Клериссо), опубликовавшего несколько архитектурных увражей (*Clérisseau, Legrand 1804*)<sup>16</sup>, в том

<sup>16</sup> В 1804 г. вышло новое издание «Памятников античности Франции», в котором Ж.-Г. Ле-

числе и «Описание Парижа» (*Legrand, Landon* 1818), где он представил проектные планы благоустройства города и его лучшие архитектурные произведения с комментариями. Благодаря этим публикациям парижские постройки получили известность и признание (ил. 6).

Идеи Ж.-Г. Леграна и Ж.-Ш. Краффта по изданию лучших национальных построек напоминают замыслы В. И. Баженова и М. Ф. Казакова по созданию атласа московских архитектурных произведений. Сложность этого начинания, так и оставшегося нереализованным в Москве, лишь подчеркивает организационный талант Краффта, которому удалось довести задуманное до конца, отобрав, обмерив и опубликовав немало проектов французской архитектурной школы золотого века. Эти публикации могут быть рассмотрены как один из существенных этапов на пути проникновения идей французского неоклассицизма в русскую архитектуру.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Александровский* 1917 — Александровский М. И. Исторический указатель московских церквей / Государственный исторический музей. Отдел изобразительного искусства (Москва), фонд архитектурной графики. М., 1917 (с дополнениями до 1942).

*Бернштейн* 2001 — Бернштейн Д. Бумажная (концептуальная) архитектура // Архитектура и градостроительство. Энциклопедия. М.: Стройиздат, 2001. С. 307–308.

*Бондаренко* 1905 — Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы. Вып. 2–3. М.: Издание художественной фототипии К. А. Фишер, 1905.

*Грабарь* 1912 — Грабарь И. Э. Ранний Александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. 1912, июль–сентябрь. С. 68–96.

гран опубликовал собственную редакцию текста и добавил предисловие (*Legrand* 1806).

*Дневник путешествия ...* 2015 — Дневник путешествия Луиджи Пелли, родом из Арано, из Петербурга в Лугано в 1829 году. М.: Издательский дом Тичино Менеджмент С.А., 2015.

*Клименко* 2012 — Клименко Ю. Г. Краффт Жан-Шарль (*Krafft Jean-Charles / Johann Karl*) // Архитектурные юбилеи. Календарь памятных дат 2012–2016. М.: Издательский дом Руденцовских, 2012. С. 145–147.

*Клименко* 2014 — Клименко Ю. Г. Дом И. И. Йушкова в генезисе московских классицистических домов с угловой ротондой // Архитектурное наследство. Вып. 60. М.–СПб., 2014. С. 169–185.

*Клименко* 2015 — Клименко Ю. Г. Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

*Клименко* 2016 — Клименко Ю. Г. Луиджи Пелли в послепожарной Москве. К атрибуции графического архива швейцарского архитектора // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. Т. 1. М.: МАРХИ, 2016. С. 45–46.

*Указатель Москвы ...* 1793 — Указатель Москвы, показывающий по алфавитному порядку имена владельцев всех домов сей столицы, каждый дом, в которой части города, в котором квартале, под каким номером, где в приходе, на какой главной улице или переулке находится, с приложением иллюминированного плана Москвы. Т. 1. М., 1793.

*Указатель Московских церквей* 1915 — Указатель Московских церквей / Сост. М. Александровский. М.: Русская печатня, 1915.

*Шамурин* 1883 — Шамурин Ю. Очерки классической Москвы (Отд. отт. из журнала «Баян»). М., 1883.

*Blondel* 1752 — Blondel J.F. Architecture Française ou recueil des plans, elevations, coups et profiles des églises, maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris... avec la description de ses Edifices du Quartier du Luxembourg, avec ceux de la Cité, du Quartier St. Antoine &

- du Marais. Enrichi de cent quarante-huit planches en taille-douce. Vol. 2. Paris, 1752.
- Clérisseau, Legrand 1804 — Clérisseau Ch.-L., Legrand J.-G. Antiquités de la France. Paris, 1804.*
- Dezobry, Bachelet 1869 — Dezobry L.Ch., Bachelet Th. Le Dictionnaire général de biographie. Paris: Charles Delagrave, 1869.*
- Edifices et Monuments ... 1809 — Edifices et Monuments de Paris sous le Règne de Napoléon I, Dédiés à l'Empereur Alexandre, par Percier et Fontaine Architectes de l'Empereur. Paris, 1809. Livraisons 1–13. Рукописный альбом.*
- Frey 1997 — Frey K. Le recueil d'architecture civile (1812) de Jean-Charles Krafft: sources et «choix idéal» de la maison aux champs // Bulletin monumental. T. 155. No. 4. 1997. P. 301–316.*
- Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe. Sous la direction S. Frommel, E. Leuschner, Roma. 2014.
- Hautecœur 1943–1955 — Hautecœur L. Histoire de l'architecture classique en France. T. 1–6. Paris: Picard, 1943–1955.*
- Krafft 1805 — Krafft J.-C. Plans, coupes et élévations de diverses productions de l'art de la charpente exécutées tant en France que dans les pays étrangers. Paris, 1805.*
- Krafft 1809 — Krafft J.-C. Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs comprenant les élévations intérieures et extérieures de chaque maison... dessinés et mesurés par J. Ch. Krafft, architecte dessinateur. 2 partie. Paris, 1809.*
- Krafft 1809–1810 — Krafft J.-Ch. Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne... Paris, 1809–1810.*
- Krafft 1810a — Krafft J.-C. Description des fêtes à l'occasion du mariage de Napoléon. Paris, 1810.*
- Krafft 1810b — Krafft J.-C. Plan, coupe et élévation de l'église St. Philippe du Roule / par Chalgrain; dessiné par J.-C. Krafft; gravé par N. Ransonnette. Paris, 1810.*
- Krafft 1812 — Krafft J.-C. Recueil d'architecture civile: contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés, aux environs de Paris et dans les départemens voisins, avec les décorations intérieures, et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins. Paris, 1812.*
- Krafft 1819 — Krafft J.-C. Traité sur l'art de la Charpente théorique et pratique, 1ère édit. 6 vol. Paris, 1819.*
- Krafft 1820 — Krafft J.-C. Traité sur l'art de la charpente, plans, coupes et élévations de diverses productions, exécutées tant en France que dans les pays étrangers. Paris, 1820.*
- Krafft 1856 — Krafft J.-C. Traité des échafaudages, ou, Choix des meilleurs modèles de charpentes: exécutées tant en France qu'à l'étranger: contenant la description des ouvrages en sous-œuvre, des étayements, des différentes espèces de cintres, des applications de la charpente aux constructions hydrauliques etc.: publication utile aux ingénieurs, aux architectes, aux entrepreneurs et aux conducteurs de travaux. par J.-C. Krafft. Paris, 1856.*
- Krafft. Choix ... s. d. — Krafft J.-C. Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs: suivie de portes cochères et portes d'entrée de maisons particulières et édifices publics. Paris, [ s. d. ].*
- Krafft. Maisons ... s.d. — Krafft J.-C. Maisons & hotels construits à Paris et aux environs. Paris, [ s. d. ].*
- Krafft, Ransonnette 1801 — Krafft J.-C., Ransonnette N. Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et hôtels construits à Paris et dans les environs. Paris, 1801 et années suivantes.*
- Krafft, Ransonnette 1992 — Krafft J.-C., Ransonnette N. Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs. II. Recueil d'architecture civile..., réimpression de l'édition Paris 1801–1812. Nördlingen: A. Uhl, 1992.*
- Krafft, Ransonnette 1909 — Krafft J.-C., Ransonnette N. Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs (1771–1802). Paris: Librairie d'art décoratif et industriel, 1909.*
- Ledoux 1804 — Ledoux Cl.-N. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. T. 1. Paris, 1804.*

- Legrand 1806 — Legrand J.-G. Galerie antique.* Paris, 1806.
- Legrand, Landon 1818 — Legrand J.-G., Landon C. P. Description de Paris et de ses édifices. T. 1. Paris, 1818.*
- Mariette 1727 — Mariette J. Architecture Françoise, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils des eglises, palais, hotel, & maisons particulières de Paris, & des châteaux & maisons de campagne ou de plaisance des environs. 4 Bde. Paris, 1727.*
- Morvan-Becker 1991 — Morvan-Becker F. De l'utilité des écoles gratuites de dessin // Le progrès des arts réunis. Bordeaux: Centre d'Étude et de Recherche sur le Classicisme dans l'Art Moderne 1991. Pp. 101–106.*
- Navone, Tedeschi 2003 — Navone N., Tedeschi L. Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica. 2 vols. Mendrisio: Accademia di Architettura Mendrisio, 2003.*
- Nouvelle biographie ... 1859 — Nouvelle biographie générale (sous la direction du Dr. Hoefer). Paris: Firmin Didot frères, 1859.*
- Landon 1804 — Landon C. P. Nouvelles des arts, penture, sculpture, architecture et gravure. Paris, 1804.*
- Percier, Fontaine 1809–1813 — Percier C. et Fontaine P.-F.-L. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Paris. 1809–1813.*
- Percier, Fontaine 1830 — Percier C., Fontaine P.-F.-L. Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome. Paris, 1798, 1802, 1830.*
- Percier, Fontaine 1801, ... 1812 — Percier C., Fontaine P.-F.-L. Recueil de décosrations intérieures: comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres. Paris, 1801, ... 1812.*
- Percier, Fontaine 1809–1813 — Percier C., Fontaine P.-F.-L. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Paris, 1809–1813.*
- Pérouse de Montclos 1989 — Pérouse de Montclos J.-M. Histoire de l'architecture française. T. 2. De la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès, 1989.*
- Pérouse de Montclos 1992 — Pérouse de Montclos J.-M. Guide du patrimoine. Île-de-France. Paris: Hachette Publ., 1992.*
- Pfister 2007 — Pfister A. Tour Gothique e Fabrique flamande (da Recueil d'architecture di Jean-Charles Krafft) // Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio: Academy Press, 2007. P. 167.*
- Pfister, Angelini 2007 — Pfister A., Angelini P. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio: Academy Press, 2007.*
- Tessin 2014 — Tessin R. P.-N. Ransonette et J.-C. Krafft // Architektur — und Ornamentgraphik der Frühen Neuzit: Migrationsprozesse in Europa. Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe / Sous la direction Sabine Frommel, Eckhard Leuschner. Roma: Campisano Editore, 2014. P. 168–169.*

## REFERENCES

- Aleksandrovskii M. I. *Istoricheskii ukazatel' moskovskikh tserkvei (Historical index of Moscow churches)*. Moscow, 1917 (with additions until 1942). The manuscript in the State Historical Museum, Department of the fine art, Found of architectural drawings, no. 10 (in Russian).
- Bernshtejn D. Paper (conceptual) architecture. *Arhitektura i gradostroitel'stvo (Architecture and urban construction)*. Encyclopedia. Moscow: Stroiizdat Publ., 2001, pp. 307–308 (in Russian).
- Bondarenko I. E. *Arhitekturnye pamjatniki Moskvy (Architectural monuments of Moscow)*, vol. 2–3. Moscow: Izdanie K.A. Fisher Publ., 1905 (in Russian).
- Grabar' I. Je. Early the Alexandrov classicism and his French sources. *Starye gody (Old years)*. 1912, pp. 68–96 (in Russian).
- Dnevnik puteshestviya Luidzhi Pelli, rodom iz Arano, iz Peterburga v Lugano v 1829 godu (*Travel Diary Luigi Pelly, a native of Arano, from St. Petersburg to Lugano in 1829*). Moscow: Izdatel'skii dom Tichino Management C. A. Publ., 2015 (in Russian).
- Klimenko Ju.G. *Arhitektury Moskvy. I. E. Grabar' (Moscow Architects. I. E. Grabar)*. Moscow: Progress-Traditsia, 2015 (in Russian).
- Klimenko Ju.G. House I.I. Yushkova in the genesis of the Moscow in style of classicism

- homes with a corner rotunda. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 60. Moscow; Sankt-Petersburg, 2014, pp. 169–185 (in Russian).
- Klimenko Ju.G. Krafft Jean-Charles. *Arhitekturnye jubilei. Kalendar' pamjatnyh dat 2012–2016 (Architectural anniversaries. Calendar of memorable dates 2012–2016)*. Ed. G.V. Esaulov. Moscow: Izdatel'skii dom Rudnevykh, 2012, pp. 145–147 (in Russian).
- Klimenko Ju.G. Luigi Pelly in post-fire Moscow. By attribution graphic archive of the Swiss architect // *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovaniye v MARHI: Tezisy dokladov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii professorskogo-prepodavatel'skogo sostava, molodyh uchenykh i studentov (Science, education and experimental design in the Moscow Architectural Institute: Abstracts of the international scientific-practical conference of the faculty staff, young scientists and students)*. T. 1, Moscow: MARHI, 2016, pp. 45–46 (in Russian).
- Ukazatel' Moskvy, pokazivaiuschii po azbuchnomu porjadku imena vladel'cev vseh domov sej stolicy, kazhdyy dom, v kotoroj chasti goroda, v kotorom kvartale, pod kakim nomenclatom, gde v prihode, na kakoj glavnoj ulice ili pereulke nahoditsja, s prilozheniem illjuminovannogo plana Moskvy. (Moscow Index of the owners of all houses this capital, information about each house: part of the city, number parish, localisation near the main street or alley is, with the application of illuminated Moscow's plan)*. V. 1. Moscow, 1793. (in Russian).
- Ukazatel' Moskovskikh cerkvej. Sost. M. Aleksandrovskij (Index of the Moscow churches. Comp. M. Aleksandrovskij)*. Moscow: Russkaia pechatnia, 1915 (in Russian).
- Shamurin Ju. *Ocherki klassicheskoy Moskvy (Essays about classical Moscow)*. Offprint from the "Baian" journal. Moscow, 1883 (in Russian).
- Blondel J.F. *Architecture Française ou recueil des plans, elevations, coups et profiles des églises, maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris... avec la description de ses Edifices du Quartier du Luxembourg, avec ceux de la Cité, du Quartier St.Antoine & du Marais. Enrichi de cent quarante-huit planches en taille-douce*. Vol. 2. Paris, 1752.
- Clérisseau Ch.-L., Legrand J.-G. *Antiquités de la France*. Paris, 1804.
- Desobry L.Ch. Bachelet Th. *Le Dictionnaire général de biographie*. Paris: Charles Delagrave, 1869.
- Edifices et Monuments de Paris sous le Règne de Napoléon I, Dédiés à l'Empereur Alexandre, par Percier et Fontaine Architectes de l'Empereur*. Paris, 1809. Livraisons 1–13. Manuscript album.
- Frey K. Le recueil d'architecture civile (1812) de Jean-Charles Krafft: sources et «choix idéal» de la maison aux champs. *Bulletin monumental*, vol. 155. no. 4, 1997, pp. 301–316.
- Gravures d'architecture et d'ornament au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*. Sous la direction S. Frommel, E. Leuschner, Roma. 2014.
- Hautecœur L. *Histoire de l'architecture classique en France*. T.1–6. Paris : Picard, 1943–1955.
- Krafft 1810a — Krafft J.-C. *Description des fêtes à l'occasion du mariage de Napoléon*. Paris, 1810 (a).
- Krafft 1809–1810 — Krafft J.-Ch. *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne...* Paris, 1809–1810.
- Krafft J.-C. *Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs: suivî de portes cochères et portes d'entrée de maisons particulières et édifices publics*. Paris, [ s.d.].
- Krafft J.-C. *Maisons & hotels construits à Paris et aux environs*. Paris, [ s.d.].
- Krafft 1810b — Krafft J.-C. *Plan, coupe et élévation de l'église St Philippe du Roule / par Chalgrain; dessiné par J.-C. Krafft; gravé par N.Ransonnette*. Paris, 1810.
- Krafft J.-C. *Plans, coupes et élévations de diverses productions de l'art de la charpente exécutées tant en France que dans les pays étrangers*. Paris, 1805.
- Krafft J.-C. *Traité des échafaudages, ou, Choix des meilleurs modèles de charpentes: exécutées tant en France qu'à l'étranger: contenant la description des ouvrages en sous-œuvre, des étayements, des différentes espèces de cintres, des applications de la charpente aux constructions hydrauliques etc.: publication utile aux ingénieurs, aux architectes, aux entrepreneurs et aux conducteurs de travaux*. par J.-C. Krafft. Paris, 1856.

- Krafft J.-C. *Traité sur l'art de la Charpente théorique et pratique*, 1ère édit, 6 vols. Paris, 1819.
- Krafft J.-C. *Traité sur l'art de la charpente, plans, coupes et élévations de diverses productions, exécutées tant en France que dans les pays étrangers*. Paris, 1820.
- Krafft J.-C., Ransonnette N. *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et hôtels construits à Paris et dans les environs*. Paris, 1801 et années suivantes.
- Krafft J.-C., Ransonnette N. *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs. II. Recueil d'architecture civile...*, réimpression de l'édition Paris 1801–1812. Nördlingen: A. Uhl Publ., 1992.
- Krafft J.-C., Ransonnette N., *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs, (1771–1802)*. Paris: Librairie d'art decoratif et industriel Publ., 1909.
- Krafft J.-C. *Recueil d'architecture civile: contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés, aux environs de Paris et dans les départemens voisins, avec les décosrations intérieures, et le detail de ce qui concerne l'embellissement des jardins*. Paris, 1812.
- Krafft J.-C. *Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs comprenant les élévations intérieures et extérieures*. Paris, 1809.
- Ledoux Ch.-N. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Tome premier*. Paris, 1804.
- Legrand J.-G. *Galerie antique*. Paris, 1806.
- Legrand J.-G., Landon C. P. *Description de Paris et de ses édifices*. T. 1. Paris, 1818.
- Mariette J. *Architecture Françoise, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, palais, hotel, & maisons particulières de Paris, & des châteaux & maisons de campagne ou de plaisir des environs*. 4 vols. Paris, 1727.
- Morvan-Becker F. *De l'utilité des écoles gratuitées de dessin. Le progrès des arts réunis*. Bordeaux: Centre d'Étude et de Recherche sur le Classicisme dans l'Art Moderne Publ., 1991, pp. 101–106.
- Navone N., Tedeschi L. *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*. 2 vols. Mendrisio: Accademia di Architettura Mendrisio Publ., 2003.
- Nouvelle biographie générale* (sous la direction du Dr. Hoefer). Paris: Firmin Didot frères, 1859.
- Landon C. P. *Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*. Paris, 1804.
- Percier C. et Fontaine P.-F.-L. *Choix des plus célèbres maisons de plaisir de Rome et de ses environs*. Paris, 1809–1813.
- Percier C., Fontaine P.-F.-L. *Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. Paris, 1798, 1802, 1830.
- Percier C., Fontaine P.-F.-L. *Recueil de décosrations intérieures: comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres*. Paris, 1801, ...1812.
- Percier C., Fontaine P.-F.-L. *Choix des plus célèbres maisons de plaisir de Rome et de ses environs*. Paris, 1809–1813.
- Pérouse de Montclos J.-M. *Guide du patrimoine. Île-de-France*. Paris: Hachette Publ., 1992.
- Pérouse de Montclos J.-M. *Histoire de l'architecture française. Vol. II. De la Renaissance à la Révolution*. Paris: Mengès Publ., 1989.
- Pfister A. *Tour Gothique e Fabrique flamande (da Recueil d'architecture di Jean-Charles Krafft). Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino*. Mendrisio: Academy Press Publ., 2007, p. 167.
- Pfister A., Angelini P. *Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino*. Mendrisio: Academy Press Publ., 2007.
- Tessin R. P.-N. Ransonnette et J.-C. Krafft. *Architectur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa. Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*. Sous la direction Sabine Frommel, Eckhard Leuschner. Roma: Campisano Editore Publ., 2014, pp. 168–169.

**А. Н. Яковлев**

## **РОБЕР ДЕ КОТТ И РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА XVIII ВЕКА. О ПРОТОТИПАХ ЗДАНИЯ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В ПЕТЕРБУРГЕ**

*Статья посвящена некоторым аспектам творчества французского архитектора Робера де Котта — ученика и последователя Ж. А. Мансара, а также возможным влияниям его произведений на зарождение классицизма в России. В центре внимания автора — проблема прототипов здания Академии художеств в Петербурге. Автор старается убедительно доказать, что одним из прототипов был проект фасада дворца Буэнретиро, выполненный де Коттом. Влияние другой постройки архитектора — виллы Попельсдорф на Россию хотя и возможно, но трудно доказуемо.*

**Ключевые слова:** классицизм, рококо, Франция, Санкт-Петербург, де Котт Роберт, Деламот Жан-Бaptист Мишель, Клокоринов Александр Федорович, Академия художеств, Буэнретиро, Попельсдорф

**A. N. Yakovlev**

## **ROBERT DE COTTE AND RUSSIAN ARCHITECTURE OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY. ON THE PROBLEM OF THE PROTOTYPES FOR THE FINE ARTS ACADEMY BUILDING IN ST. PETERSBURG**

*The assay deals with some aspects of the activity of the French architect Robert de Cotte who was J. H. Mansard's disciple. Some possible influences of de Cotte's works on the process of the birth of classicism in Russia are also discussed. The author focuses on the problem of prototypes for the Fine Arts Academy building in St. Petersburg, and tries to prove that de Cotte's project of the palace Buen Retiro was one of the such prototypes. Another building of de Cotte's — the villa Poppelsdorf could have possibly impacted Russia as well, but it's difficult to verify.*

**Key words:** classicism, rococo, France, Saint-Petersburg, de Cotte Robert, de la Motte Jean-Baptist Michael, Kokorinov Alexander Feodorovitch, Fine Arts Academy, Buen Retiro, Poppelsdorf

---

Робер де Котт (1656–1735) — выдающийся французский архитектор конца эпохи Людовика XIV и Регентства. Зять Жюля Ардуэна Мансара, он занял пост архитектора короля в 1709 г. после смерти тестя. Де Котт участвовал в наиболее крупных проектах своего патрона: оформлении площади Людовика XIV (Вандомской), строительстве собора Инвалидов и др. и может быть назван истинным наследником Мансара<sup>1</sup>.

Однако, верно следуя принципам своего учителя, де Котт все же сумел внести свой весомый вклад в европейскую архитектуру. Наряду с Жерменом Боффраном он стоял у истоков стиля рококо, соединявшего витиеватую вычурность декора с расчетливой строгостью и даже скрупульностью архитектурных композиций. При этом в работах де Котта, в отличие от других его современников, чувствуются размах и монументальность, в общем не свойственные рококо.

Для рококо в интерпретации де Котта характерна несколько монотонная структура фасадов, доведенная до высокой степени того, что можно назвать

---

<sup>1</sup> Основная часть сведений о де Котте повторяется нами из монографии: (Kalnein 1995: 8–23). По данной теме также см.: (Norberg-Schultz 1985; Neuman 1994; Toman 2007).

нормативностью<sup>2</sup>. Эта черта соединяется с элегантной сложностью планировок — главным достижением новой архитектуры. В еще большей степени названные особенности проявились, пожалуй, лишь в проектах конкурента де Котта — Жермена Бофрана.

Важно отметить, что монотонная «нормативность» фасадов и виртуозность планов рококо создали прямые предпосылки для появления во Франции в середине XVIII века нового стиля — неоклассицизма, где эти черты приобрели фундаментальный характер. Хотя этими чертами характеристики неоклассицизма, конечно же, не ограничиваются, но нам важно подчеркнуть именно их.

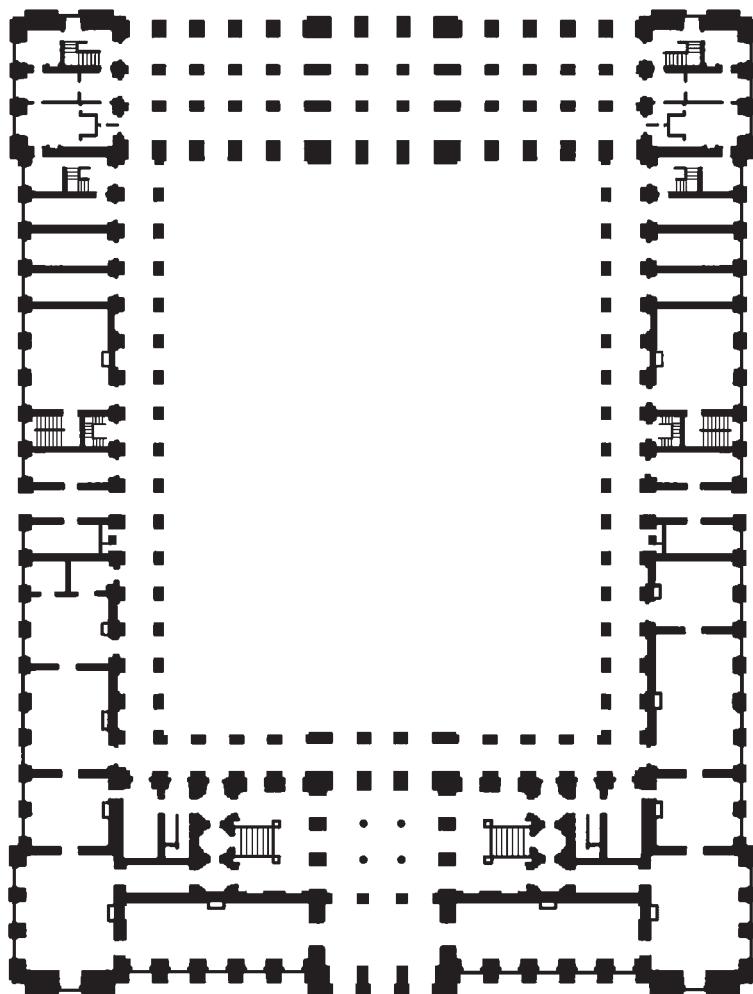
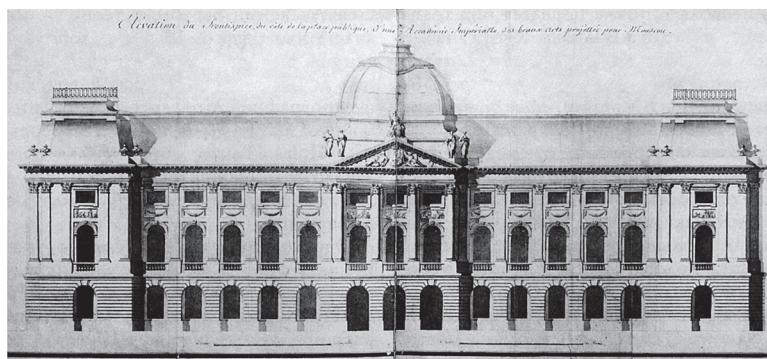
Среди работ де Котта наиболее известны: Королевская капелла (1698–1710) и постройка Большого Трианона в Версале (1687–1688; обе совместно с Ж.А. Мансаром); перестройка хора собора Нотр-Дам де Пари (1710-е); оформление Площади Белькур в Лионе (1711–1714); работа над проектами резиденций в Шляйхайме (1714), Бонне (1714–1715) и Мадриде (1715); Епископский дворец в Вердене (1724–1751); дворец Турнунд-Таксис во Франкфурте (1727–1740); дворец Роган в Страсбурге (1727–1742); Охотничий замок Людовика XV в Компьене (1729–1733). Также в 1720-х гг. зодчий участвовал в самом значительном архитектурном конкурсе своего времени — конкурсе на проект Епископской резиденции в Вюрцбурге (*Kalnein* 1995: 8–23).

<sup>2</sup> Эта «нормативность», вероятно, зародилась в проекте фасадов Вандомской площади Ж.А. Мансара, который в свою очередь был вдохновлен колоннадой Лувра Клода Перро. С начала XVIII века членение фасадов на три этажа с объединением двух верхних большим ордером стало образцовым и почти обязательным для всей гражданской архитектуры Европы на целое столетие, если не больше.

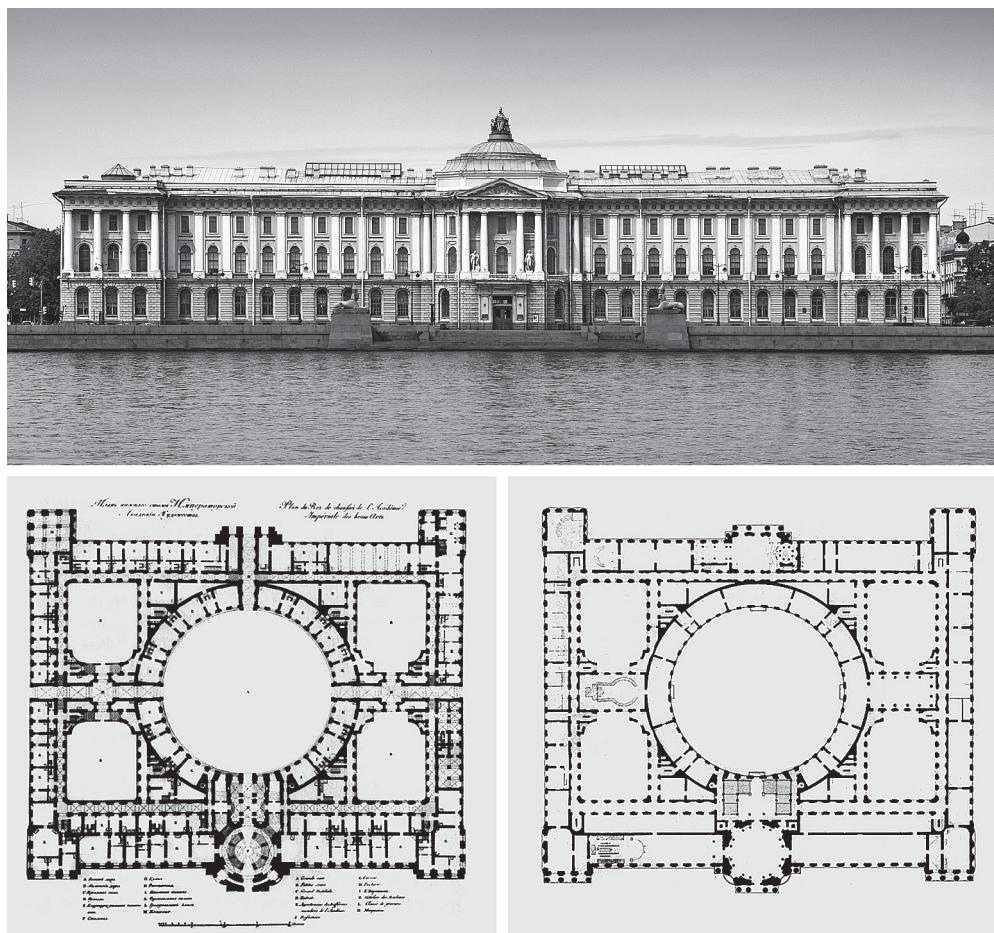
Архитектурные произведения де Котта, а также его неосуществленные проекты были весьма популярны в Европе первой половины XVIII в. и часто копировались. Так, например, Версальская капелла была скопирована в 1720-е гг. Бофраном во дворце в Люневиле. Де Котт был одним из первых по-настоящему международных архитекторов своего времени, выполняя заказы для многих королевских дворов Европы.

В основном зодчему приходилось со-здавать резиденции для владельческих князей и королей. При этом во всех своих проектах архитектор являлся последовательным проводником французской архитектурной школы. Почти все его художественные замыслы отмечены явным влиянием Версальского дворца как наиболее яркого иконографического образца. Это имело и очевидную политическую подоплеку: большинство заказчиков де Котта были союзники или вассалы Людовика XIV, таким образом, ориентация на Версаль была условием заказа (*Kalnein* 1995). Национальный характер Версаля самоочевиден — это резиденция французской монархии, ее символ. Существенно и то, что именно союзники Франции сознательно подражали Версалю, например, исполнения Царского Села или Вюрцбургской резиденции говорят об этом. Однако архитектурные произведения де Котта прямо выполняли условия заказа, о чем пишет Кальнайн.

В русской архитектуре, бывшей до середины XVIII в. на периферии французского архитектурного влияния, также обнаруживаются некоторые аналоги проектов де Котта, а возможно, и опосредованные следы его влияния. Один из сюжетов, связанных с такими вероятными влияниями, развивается вокруг проекта Академии художеств в Петербурге.



Ил. 1. Ж.-Ф. Блондель-младший. Проект Академии художеств в Петербурге (1758). Фасад и план.  
Опубл.: (Крашенинников 2008).

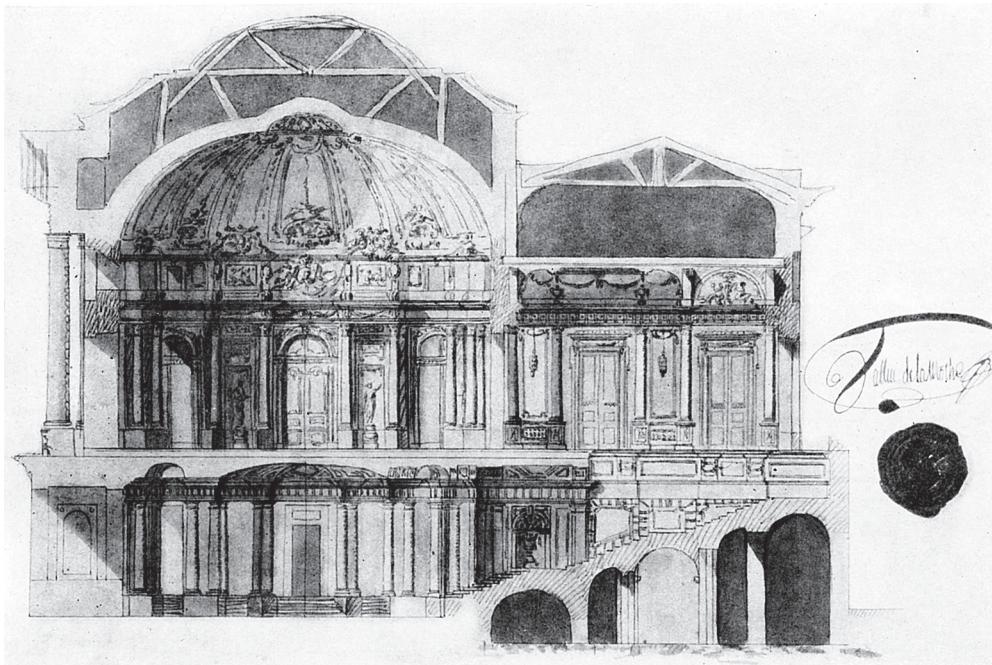


Ил. 2. Ж.-Б. М. Валлен Деламот и А. Ф. Кокоринов. Академия художеств в Петербурге (1764–1788). Фасад с Невы. Фото автора (2009). Планы 1-го и 2-го этажей А. Ф. Кокоринова, гравированные в 1794 г. Опубл.: (Крашенинников 2008)

Еще Н. Е. Лансер в своем очерке о строительстве здания Академии, написанном в 1914 г., но не потерявшем актуальности и поныне, задавался вопросом: каковы были истоки архитектурной идеи этого здания? Благодаря трудам И. Э. Грабаря, В. К. Шуйского, опиравшегося на французские работы Б. Н. Лосски, а также А. Ф. Крашенинникова теперь более или менее прояснилась история строительства этого замечательного сооружения — первого памятника классицизма в России<sup>3</sup>. И все же в этой истории есть пробелы и неразрешенные вопросы. В частности, проблема авторства проекта остается дискуссионной до сих пор.

В 1758 г. И. И. Шуваловым через русского посла в Париже М. П. Бестужева-

<sup>3</sup> Очерк Николая Лансера был прочитан автором в качестве доклада и подготовлен к изданию в 1914 г., однако издан был лишь недавно — почти сто лет спустя! (Лансер 2012: 55–71). См. также: (Грабарь 1912: 269–277; Грабарь и др. 1961: 41–84; Шуйский 1997: 325–378; Крашенинников 2008).



Ил. 3. Разрез центрального павильона Академии художеств. Чертеж с подписью Ж.-Б. М. Валлен Деламота (НИМ РАХ). Опубл.: (Грабарь 1961).

Рюмина был приглашен на службу в созданную Академию художеств французский архитектор Жан-Батист Мишель Валлен де ла Мотт (Валлен-Деламот). В 1759 г. он прибыл в Россию и привез с собой проект здания Академии, составленный Жаком Франсуа Блонделем-младшим, своим дядей и учителем. В России Деламот встретился с протеже Шувалова — архитектором Александром Федоровичем Кокориновым, уже служившим в Академии. В творческом содружестве два мастера создали проект академического здания. Однако первенство того или иного зодчего определить не представляется возможным.

Академическое здание строилось долго, вплоть до середины XIX в. (если считать внутреннюю отделку), но в целом первоначальный замысел был воплощен довольно точно. Крупное соору-

жение дворцового типа занимает целый квартал<sup>4</sup>. В квадрат внешних корпусов вписан круглый двор, или циркумференция, а также четыре малых служебных двора близкой к прямоугольнику формы. Фасады трехэтажного здания единообразны, хотя и различаются в нюансах. Основа системы такова: первый этаж трактован как цокольный и рустован. Два верхних объединены колоссальным римско-дорическим ордером.

Главный и задний фасады имеют пятичастную композицию: три компактных ризалита выделяют ось и фланги, между ними — инертные участки стены с мерным ритмом оконных осей. Форма

<sup>4</sup> Дворцовый характер здания Академии не случаен. Это проявилось уже в проекте Блонделя, несомненно ориентировавшегося на каре Лувра, где с 1692 г. располагались разные Академии в т. ч. Академия Художеств.

окон варьируется: арки в первом этаже, во втором — арочные и прямоугольные, и прямоугольные — в третьем. Пропорции окон везде подчеркнуто стройны. Боковые фасады трехчастные: ризалиты здесь устроены лишь на флангах. Тема ордера доминирует на главном фасаде, где в ризалитах использованы колонны, а между ризалитами — пилasters. На заднем и боковых фасадах ордер представлен лишь колоннами и пилестрами ризалитов. В целом стилистика и композиция фасадов довольно сдержаны. Можно сказать, что здание воплощает академическую солидность и «нормативность».

Особенностью главного фасада является средний купольный ризалит с его знаменитыми «выпукло-вогнутыми» стенками, создающими плавный переход от квадратного массива здания к выступающему портику из четырех сдвоенных колонн под фронтоном. Этот необычный мотив наряду с некоторыми другими «курьезами» вдохновил М.Н. Микишатьева выступить с непривычной для отечественной науки трактовкой архитектуры здания Академии. По мнению исследователя, стиль, в котором было спроектировано это сооружение, следует называть не ранним классицизмом, а рококо (Микишатьев 2008: 263–275). Оставляя в стороне чисто терминологические аспекты такой трактовки, надо заметить по существу, что указанные мотивы действительно свойственны более барокко и рококо, чем классицизму.

Обработка фасадов циркумференции несколько иная. Внутренний двор как бы живет отдельной жизнью, и можно подумать, что также отдельно создавался его проект. Членения здесь поэтажные, а стены разделаны филенками. В проектной модели (выполнена по эскизам Кокоринова в 1766 г.) предполагалась ордерная декорация:

в нижнем этаже — сдвоенные колонны, а в верхних двух — пилasters. Однако в результате декор упростили. Изначально в круглый двор можно было попасть с Невы. Парадный въезд по оси среднего ризалита на главном фасаде вел в круглый вестибюль, соединенный с лестницами. Из вестибюля шел сквозной проезд во двор. Позднее его заложили, чтобы сделать вестибюль теплым.

Обобщая разные концепции истории строительства этого здания, можно утверждать, что в разработке плана с круглым двором приоритет принадлежит Кокоринову, в то время как главный фасад на Неву был спроектирован Деламотом. Авторство круглого вестибюля остается под вопросом<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> До революции Грабарь и Лансере независимо друг от друга выдвигали сходные концепции авторства здания Академии. Идея плана с круглым двором, вероятно, принадлежала Кокоринову, а главный фасад и круглый вестибюль были сочинены Деламотом, о чем свидетельствуют три подписных чертежа: фасад, обнародованный на всемирной выставке 1900 г. в Париже, и два разреза вестибюля. Лансере пишет о некоем загадочном проекте Кокоринова, который был затем видоизменен Деламотом. При этом не понятно: идет ли речь о плане и фасаде, или только плане. В иллюстрациях к очерку этого проекта нет. У Лансере и у Грабаря (у последнего более явно) присутствует идея о том, что еще до 1759 г. Кокоринов совместно с Шуваловым сочинял план здания. Характерно, что Грабарь (нередко менявший свои взгляды) в целом повторил свою прежнюю версию в советское время. См.: (Грабарь 1912: 275–277; Грабарь 1961: 58–59; Лансере 2012: 57).

Шуйский, не отрицая полностью участия Кокоринова, постарался в своей трактовке свести на нет его роль в проектировании Академии, акцентировав внимание на том, что он вложил в жизнь идеи иностранца Деламота. Эта концепция соединилась в общественном мнении отечественных ученых с бессознательно укорененным сомнением в возможности русского архитектора сочинить грандиозный проект в духе новейшей французской архитектуры. См.: (Шуйский 1997: 327).

Лансере, очевидно не видев плана Академии в проекте Блонделя (опубликован у Крашенинникова), сожалел о невозможности узнать автора идеи круглого двора. Однако в его риторическом вопросе как бы сквозит намек: если бы увидеть план Блонделя, то велика вероятность именно там обнаружить источник этой идеи. Лансере, по-видимому, заблуждался.

Композиция блонделевского проекта была довольно заурядна: прямоугольное здание с прямоугольным двором и пятичастной (трехризалистной) композицией главного фасада. Фасады членились на три этажа: цокольный и два верхних, объединенных ордером. Доминировал мерный ритм оконных осей, перебиваемый тремя ризалитами. В среднем ризалите — проезд во двор. Все это

Крашенинников, скрупулезно изучив вопрос, пришел к более сложной концепции. Совместная работа Кокоринова и Деламота над проектом началась не ранее 1763 г. и окончилась в 1764 г. За основу был взят проект Блонделя. Общая идея плана была сочинена Кокориным и Деламотом совместно. Главный фасад в целом принадлежит Деламоту, с незначительными поправками Кокоринова. Проекты-разрезы круглого вестибюля Крашенинников приписывают ученикам Кокоринова Ивану и Алексею Ивановым и датируют 1766 г. Подписи Деламота на разрезах он интерпретирует как утверждающие. К Деламоту, помимо общеизвестного «парижского» чертежа главного фасада (НИМ РАХ), исследователь относит еще два не подписанных, а именно: план южной половины 1-го этажа с круглым вестибюлем и большой лестницей (ГМИСПб), а также эскиз центральной части главного фасада (РГИА). Подлинных планов и фасадов, выполненных Кокориным, не сохранилось, но о существовании восьми таких чертежей точно известно по описи 1773 г. См.: (Крашенинников, 2008. С. 54–55, 91–117, 128–129).

Нам важно отметить, что проектные разрезы круглого вестибюля совпадают по композиции монументальной прямой трехмаршевой лестницы с планом южной половины 1-го этажа, составленным Деламотом.

отдает той самой «нормативностью», столь характерной для французской светской архитектуры XVIII века.

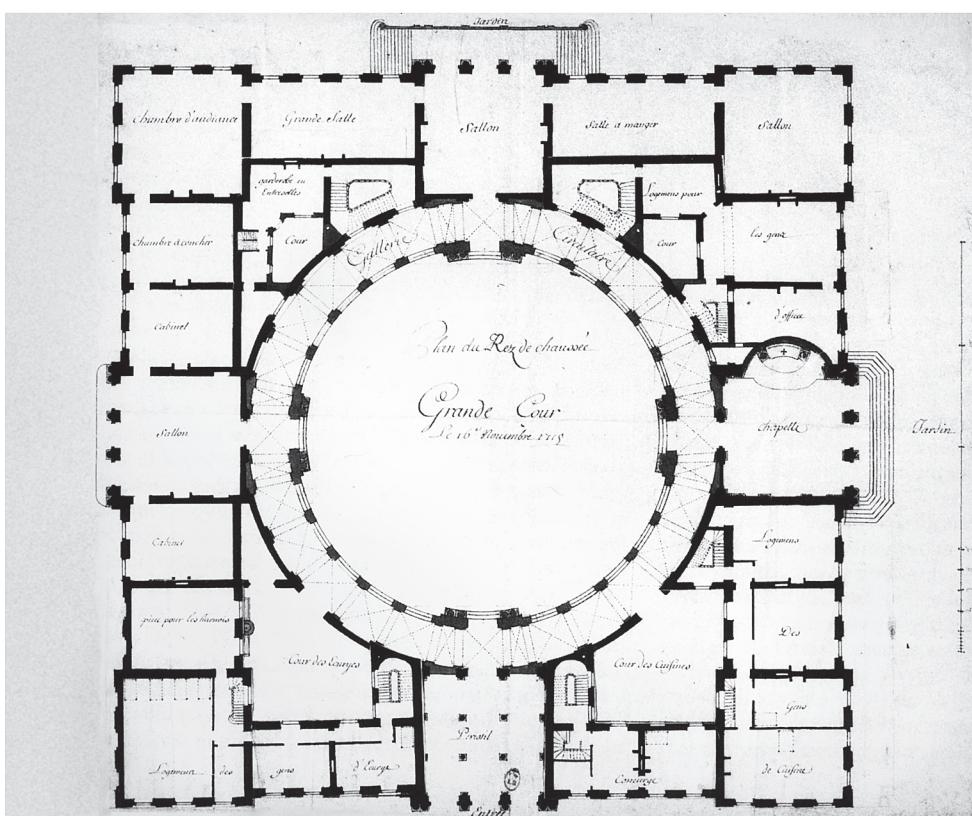
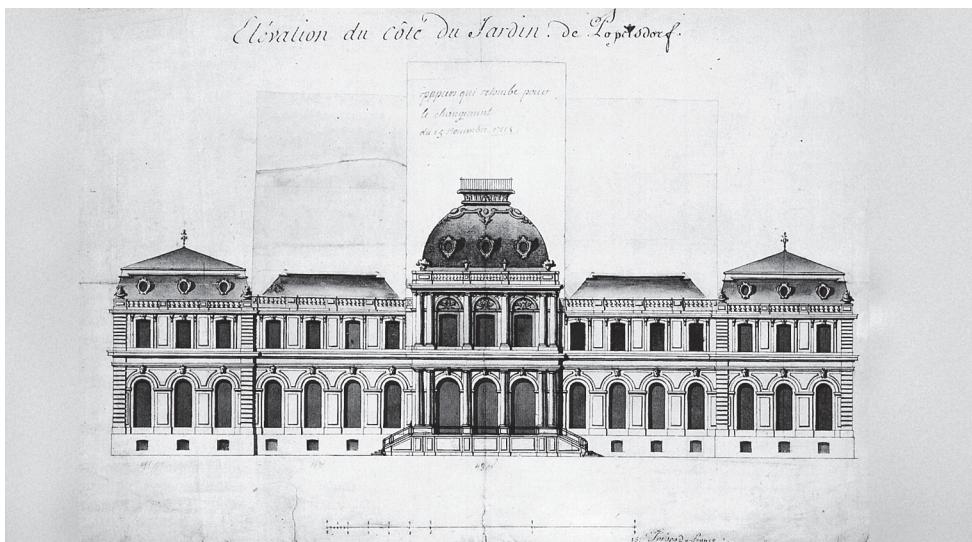
Наиболее выразительны в проекте Блонделя, пожалуй, лишь высокие мансардные кровли: куполообразная на центральном павильоне и прямые на флангах. В целом фасадная композиция в этом проекте обнаруживает сходство, например, с фасадом дворца Роган, построенного де Коттом в Страсбурге. Однако в силу все той же «нормативности» архитектуры сходство это слишком общее.

В той же мере фасад в проекте Блонделя сходен и с фасадом другой постройки де Котта: Виллой Поппельсдорф близ Бонна<sup>6</sup>. Вилла была построена по заказу Электора Кёльна Йозефа Клеменса в 1715–1723 гг. Фасад имеет традиционную пятичастную композицию с высоким центральным павильоном под куполообразной кровлей. В основе центрического плана соединение квадрата внешних корпусов и вписанного в этот квадрат круглого двора с аркадой-галереей. В центральном павильоне со стороны города устроен проезд во двор.

Именно на этот план совсем недавно обратила внимание Ю. Г. Клименко (Клименко 2012: 236). В ее статье, посвященной несколько иному сюжету, упоминается, что план виллы Поппельсдорф был повторен Деламотом и Кокориным при строительстве Академии художеств. Однако доказательств заимствования именно этого плана не приводится.

Независимо от этого мы также обратили внимание на проект виллы Поппельсдорф. Хотя это небольшое сооружение несопоставимо по масштабу с грандиозным зданием Академии в Петербурге, в них есть принципиальное сходство. Примечательно, что и в Поппельсдорфе,

<sup>6</sup> Опубликован в: (Kalnein 1995: 16–17).



Ил. 4. Р. де Комм. Проект виллы Поппельсдорф в Бонне (1715). Фасад и план. Опубл.: (Kalnein 1995)

и в проектах Академии в первом этаже предполагался сквозной проезд с улицы в круглый двор. Он отмечает главную ось постройки.

Сама идея совмещения круглого двора и квадратного здания бытowała в европейской архитектуре с эпохи Ренессанса, начиная с дворца Карла V в Гранаде (с 1526 г.) архитектора Педро Мачука (*Всеобщая история архитектуры* 1967: V: 414). Аналогичный проект квадратного замка с круглым двором, окруженным галереями, есть среди увражей Андруэ дю Серсо (вторая половина XVI в.) (*Androuet Du Cerceau*: 43). Однако для Франции XVIII в. эта архитектурная тема была довольно редка. Она присутствует в некоторых увражах (например, у Ж.-Ф. Неффоржа во второй части его «Приложения» к основному изданию)<sup>7</sup>, но из реализованных построек известна лишь вилла Поппельсдорф. Тем не менее в отсутствие исторической информации архитектурный анализ не позволяет прояснить в точности, каким именно образом эта конкретная постройка де Котта могла повлиять на русскую архитектуру.

Помимо виллы Поппельсдорф, нас заинтересовало другое произведение Робера де Котта. Это неосуществленный проект дворца Буэнретиро в Мадриде для испанского короля Филиппа V<sup>8</sup>. История этого проекта такова: первый вариант чертежей был исполнен де Коттом в начале 1715 г. и утвержден лично Людовиком XIV перед его смертью. Дворец в общих чертах варьировал тему Версальского дворца. П-образный план развивался вокруг центрального двора, как бы охватывая его. Система фасада с колоссаль-

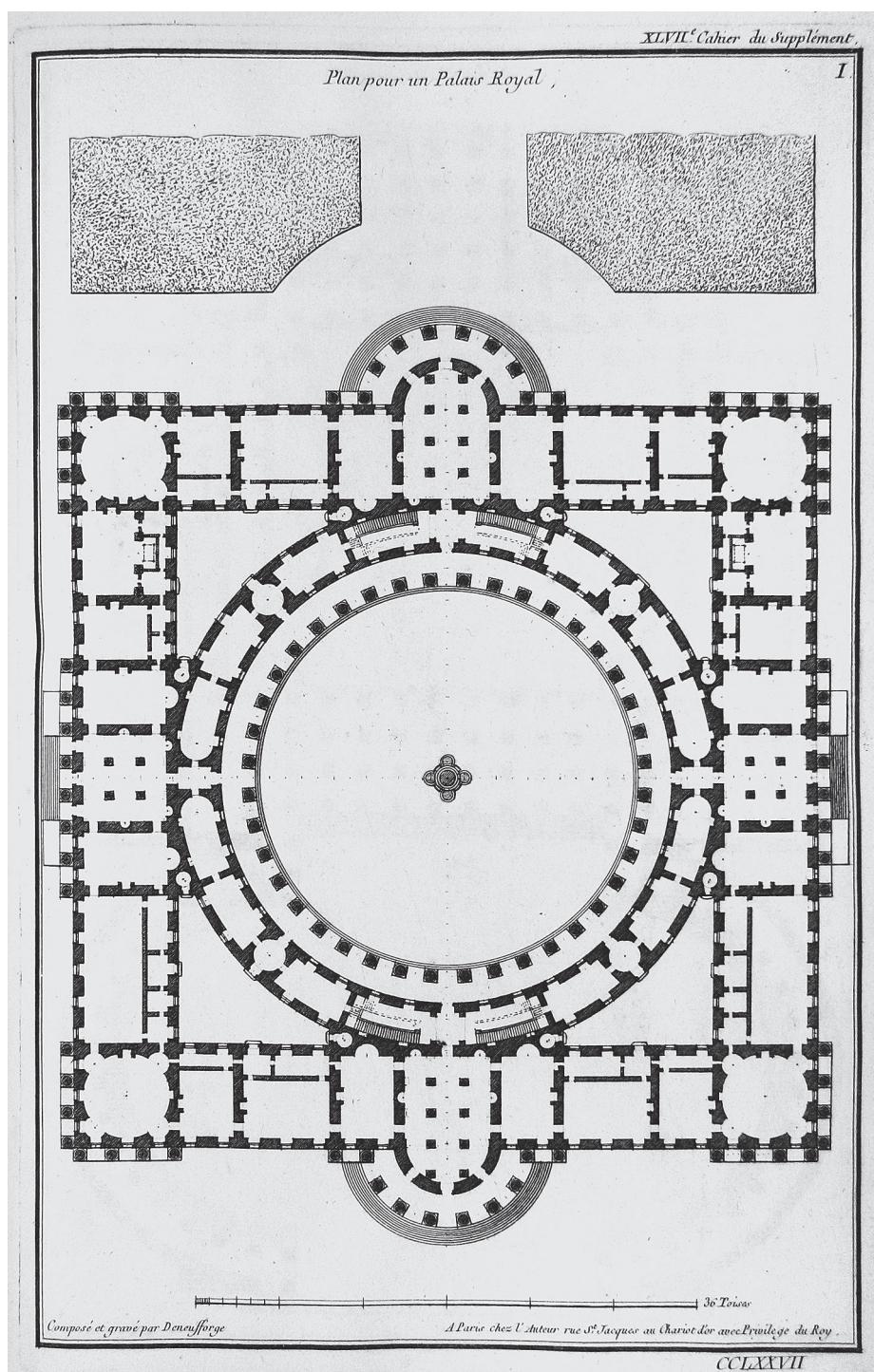
ным ордером, объединяющим два верхних этажа, водруженных на цокольном, повторяла схему фасадов единообразной застройки Вандомской площади. Грандиозный по протяженности, несколько монотонный фасад был акцентирован в середине пластичным трехгранным со скругленными углами выступом салона, увенчанным куполом, на флангах ему вторили два компактных ризалита.

При ближайшем рассмотрении этот фасад обнаруживает принципиальное сходство с фасадом Академии художеств в Петербурге, спроектированным Деламотом. Общая композиция, система членений и даже конкретные детали, а главное, решение наиболее характерного среднего ризалита — все это с небольшими различиями совпадает в двух зданиях. Характерный контраст монотонного длинного фасада с мерным ритмом одинаковых окон и пластичного центра с вогнуто-выгнутыми поверхностями скругленных стен роднит два проекта (в Буэнретиро — скругленные углы ризалита, выпуклые на всю высоту постройки, в Академии художеств над выпуклыми стенками нижнего этажа — в двух верхних сделаны вогнутые). Так же сходна общая схема с трехосевыми ризалитами на флангах и средним выступом. На наш взгляд, факт заимствования Деламотом идеи де Котта вполне мог иметь место. Возникает вопрос: каким образом это могло произойти?

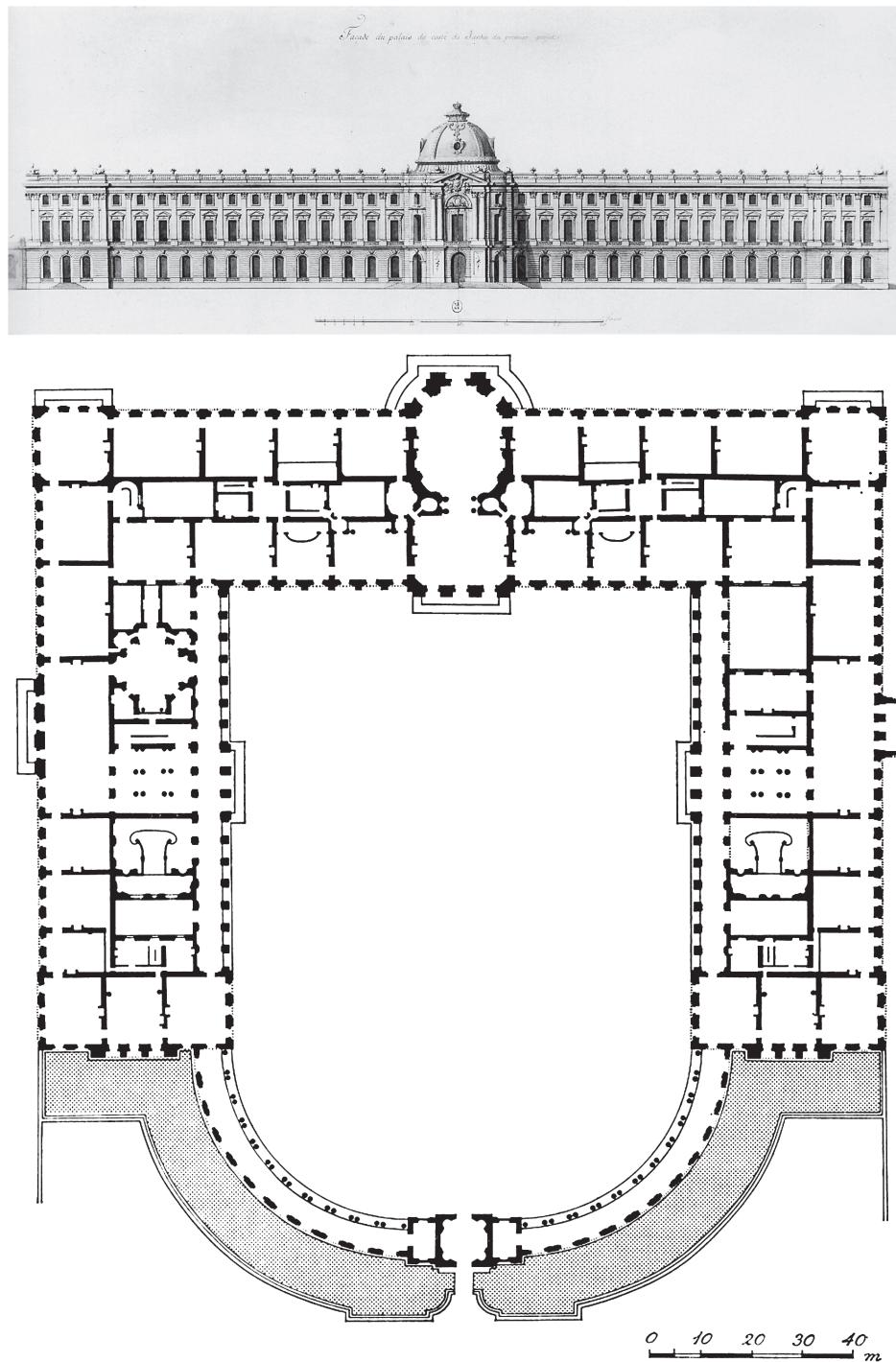
Вернемся к проекту Буэнретиро: первый описанный нами вариант был отвергнут, и де Котт в том же 1715 г. создал второй. Он представлял собой квадратное в плане здание с четырьмя внутренними дворами, которые были разделены четырьмя крестообразно расположенным внутренними корпусами. Характерной особенностью было устройство центрального восьмигранного вестибюля с примыкающей к нему лестницей.

<sup>7</sup> Судя по дате публикации (1779), этот проект Неффоржа вряд ли мог стать прототипом плана Академии художеств. См.: (*Neufforge* 1779: CCLXXVII).

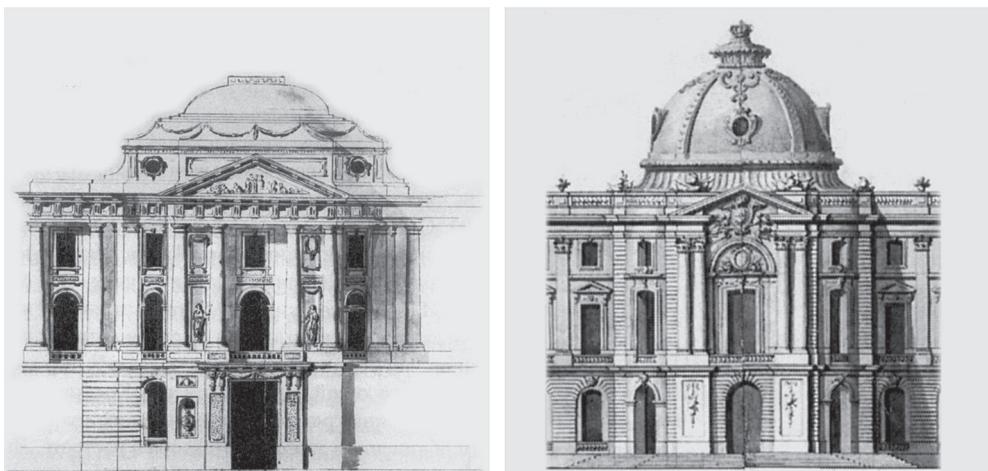
<sup>8</sup> Опубликован в: (*Kalnein* 1995: 14–15).



Ил. 5. Ж.-Ф. Нефорж. Проект королевского дворца



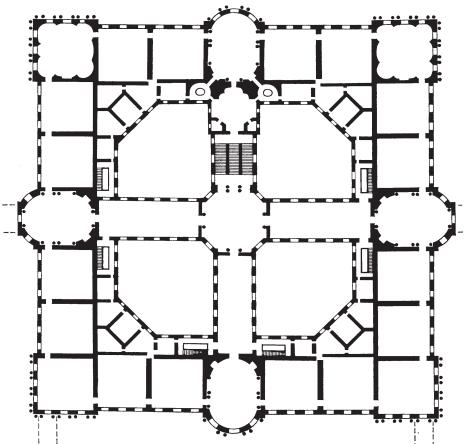
Ил. 6. Р. де Комм. Проект дворца Буэнретиро в Мадриде (1715). Фасад и план. 1-й вариант.  
Опубл.: (Kalnein 1995)



Ил. 7. Эскиз фасада Академии художеств в Петербурге (РГИА), опубл.: (Крашенинников 2008), и деталь фасада дворца Буэнретиро

Этот проект также не был воплощен. Строительство дворца по разным причинам откладывалось, и на некоторое время о нем забыли.

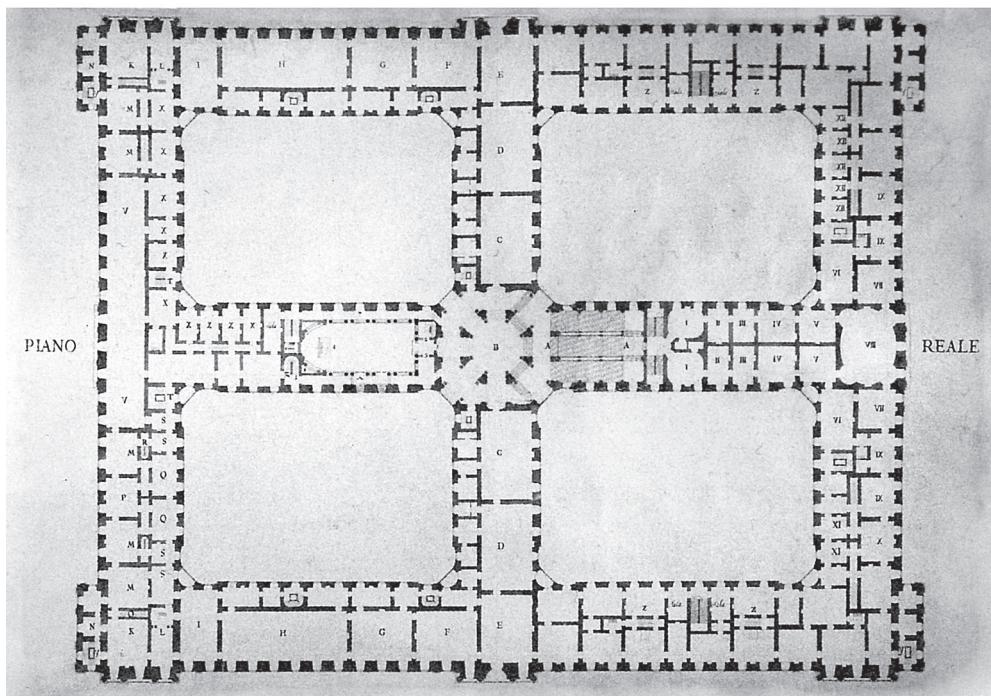
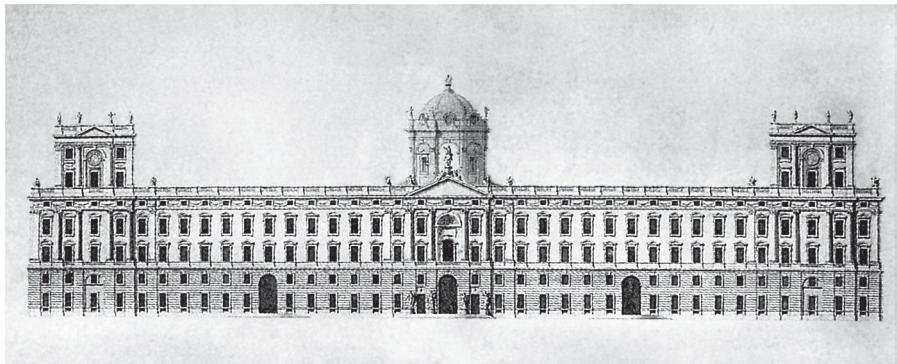
Однако в 1751 г. сын Филиппа — Карл III, ставший королем Неаполя, начинает постройку грандиозного дворца в Казерте по проекту Луиджи Ванвиттelli (Людовик Ван Виттель)<sup>9</sup>. Надо отметить, что дворец в Казерте стал своеобразным сборником архитектурных цитат своего времени. Он вобрал в себя весь опыт строительства резиденций предшествующего периода. Дворцовая капелла и театр были практически точно скопированы с Версаля. При этом в планировке дворца явно угадывается образец де Котта — неосуществленный второй проект Буэнретиро. Центром композиции здесь также стал восьмигранный (круглый внутри) вестибюль со сквозными проездами, соединяющийся с трехмаршевой лестницей. Заимствован и план с четырьмя дворами между крестообразно расходящимися корпусами.



Ил. 8. Р. де Котт. Проект дворца Буэнретиро в Мадриде (1715). План. 2-й вариант. Опубл.: (Kalnein 1995)

Из биографии Деламота, составленной Шуйским, мы знаем, что в 1752–1753 гг. Деламот побывал в Неаполе на эпохальной стройке своего времени (Шуйский 1997: 326). Совершенно очевидно, что он мог почертнуть здесь ряд ценных архитектурных идей для своего последующего опыта в России. Например, круглый (восьмигранный) вестибюль Академии художеств имеет немало сходства с круглыми

<sup>9</sup> О Л. Ванвиттelli см.: (Seta, Romano 2000).



Ил. 9. Луиджи Ван Виттель. Проектные чертежи королевского дворца в Казерте (1751). Фасад и план 2-го этажа. Опубл.: Seta, Romano 2000

(восьмигранными) вестибюлями Казерты первого и второго этажей.

Однако если взглянуть на эскизные разрезы де Котта для Буэнретиро (*Bibliothèque nationale* 2016), то мы также обнаружим много сходства с проектным разрезом круглого вестибюля и лестницы Академии

художеств, прежде всего в том, что касается принципов организации пространства. На разрезах двух вариантов проекта испанского дворца де Котт варьирует тему круглого салона и круглого вестибюля, соединенного с лестницей. На чертежах с разрезом центрального павильона Ака-



Ил. 10. Дворец в Казерте и Академия художеств в Петербурге. Вестибюль. Фото автора 2009

демии художеств эти две темы де Котта как бы слиты воедино. Круглый салон поставлен над круглым же вестибюлем и виртуозно соединен с лестницей.

Таким образом, можно предположить, что Деламот мог познакомиться на строительстве Казерты не только с проектом Ванвиттelli, но и с эскизами или копиями эскизов де Котта, которыми пользовался и сам Ванвиттelli (*Seta, Romano 2000*).

Итак, в данном случае уже можно говорить о некоторых конкретных путях влияний Роббера де Котта на русскую архитектуру. Его идеи, опосредованно или прямо воспринятые Валлен Деламотом, были привнесены этим архитектором французской школы в свой главный проект — здание Академии художеств. Что касается идеи круглого двора, то на сегодняшний день не очень ясно, каким образом и при каких обстоятель-

ствах она возникла в связи со зданием Академии. Однако влияние виллы Поппельсдорф представляется не таким уж эфемерным, учитывая гораздо более осозаемое воздействие проектов Казерты и Буэнретиро на русскую почву.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Bibliothèque nationale 2016 — Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 6-HA-20. URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402621929>; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40262193n> (дата обращения: 21.07.2016).*

*Всеобщая история архитектуры 1967 — Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. 5. Архитектура Западной Европы XV—XVI веков. Эпоха Возрождения / Под ред. В.Ф. Маркунзона и др. М.: Изд-во литературы по строительству, 1967.*

*Грабарь 1912 — Грабарь И.Э. История русского искусства. История архитектуры. Т. 3. М.: Издательство И. Кнебель, [1912].*

- Грабарь 1961 — Грабарь И. Э., Бронштейн С. С., Гримм Г. Г. У истоков русского классицизма // История русского искусства / Под общ. ред. И. Э. Грабаря и др. Т. 6. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. С. 41–84.
- Клименко 2012 — Клименко Ю. Г. Парижская мануфактура Гобелен и русский архитектурный заказ эпохи Просвещения // Исследования по истории архитектуры и градостроительства. Вып. 3. / Под общ. ред. Д. О. Швидковского. М.: ДПК-Пресс, 2012. С. 231–258.
- Крашенников 2008 — Крашенников А. Ф. Архитектор Александр Кокоринов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
- Лансере 2012 — Лансере Н. Е. Старый Петербург. Историко-архитектурные исследования. СПб.: Коло, 2012.
- Микишатьев 2008 — Микишатьев М. Н. Парадоксы раннего классицизма или курьезы рококо // Курьез в искусстве и искусство курьеза: XIV Царскосельская научная конференция. СПб.: Издательство ГЭ, 2008. С. 263–275.
- Шуйский 1997 — Шуйский В. К. Жан Батист Мишель Вален Деламот // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. СПб.: Лениздат, 1997. С. 325–378.
- Androuet Du Cerceau — Androuet Du Cerceau Jacques. Grands Temples [б.м., б.г.]
- Kalnein 1995 — Kalnein W. von. Architecture in France in Eighteenth Century. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Neufforge 1779 — Neufforge J.-F. Supplément Au Recueil Elémentaire D'Architecture. XLVII Cahier du Supplément. Paris: Neufforge, 1779.
- Neuman 1994 — Neuman R. M. Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Norberg-Schultz 1985 — Norberg-Schultz C. Late Baroque and Rococo Architecture. New York: Rizzoli, 1985.
- Seta, Romano 2000 — Seta C. de, Romano L. Luigi Vanvitelli e la sua cerchia. Catalogo della mostra di Caserta. Napoli: Electa Napoli, 2000.
- Toman 2007 — Toman R. Baroque: architecture, sculpture, painting. Cologne: Tandem Verlag GmbH, 2007.

## REFERENCES

- Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 6-HA-20. URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402621929>; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40262193n> (21.07.2016).
- Vseobshchaja istorija arhitektury v 12 tomah (History of World Architecture in 12 volumes). Vol. 5. Arhitektura Zapadnoj Evropy XV–XVI vekov. Epokha Vozrozhdeniya. Eds. V.F. Markunzon and others. Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1967. (in Russian).
- Grabar' I. E. Istorija russkogo iskusstva. Istorija arhitektury (History of Russian Art. History of Architecture). Vol. 3. Moscow: Izdatel'stvo I. Knebel' Publ., [1912] (in Russian).
- Grabar' I. E., Bronshtein S.S., Grimm G.G. U istokov russkogo klassicizma. Istorija russkogo iskusstva (History of Russian Art). Eds. I. Je. Grabar' and others. Vol. 6. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961, pp. 41–84 (in Russian).
- Kalnein W. von. Architecture in France in Eighteenth Century. New Haven and London, Yale University Press Publ., 1995.
- Klimenko Ju.G. Parizhskaia manufakturnaia Gobelien i russkii arhitekturnyi zakaz epokhi Prosveshcheniya. Issledovaniia po istorii arhitektury i gradostroitel'stva (Researches on the History of Architecture and Town Planning). Vol. 3. Ed. D.O. Shvidkovskogo. Moscow: DPK-Press Publ., 2012, pp. 231–258 (in Russian).
- Krasheninnikov A. F. Arhitektor Aleksandr Kokorinov (The Architect Alexander Kokorinov). Moscow: Progress-Tradicia Publ., 2008 (in Russian).
- Lansere N. E. Staryi Peterburg. Istoriko-arhitekturnye issledovaniia (Historical-Architectural Studies). Sankt-Petersburg: Kolo Publ., 2012 (in Russian).
- Mikishat'ev M. N. Paradoksy rannego klassitsizma i kur'eps rokoko. Kur'ez v iskusstve i iskusstvo kur'ezha: XIV Tsarskosels'kaia nauchnaia konferencija (Paradoxes of early classicism or curiosities of rococo. Curiosities in Art and the Art of Curiosity: The 14<sup>th</sup> Scientific Conference of the Museum "Tsarskoe Selo"). Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo State Hermitage Publ., 2008, pp. 263–275 (in Russian).

- Shujskij V.K. Zhan Batist Mishel' Valen Delamot. *Zodchie Sankt-Peterburga. XVIII vek (The Architects of Sankt-Petersburg, 18<sup>th</sup> Century)*. Sankt-Petersburg: Lenizdat Publ., 1997, pp. 325–378 (in Russian).
- Androuet Du Cerceau, J. *Grands Temples* [n.p., n.y.].
- Neufforge J.-F. *Supplément au recueil élémentaire d'Architecture. XLVII Cahier du Supplément*. Paris: Neufforge Publ., 1779.
- Neuman R. M. *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*.
- Chicago: University of Chicago Press Publ., 1994.
- Norberg-Schultz C. *Late Baroque and Rococo Architecture*. New-York: Rizzoli Publ., 1985.
- Seta C. de, Romano L. *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia. Catalogo della mostra di Caserta*. Napoli: Electa Napoli Publ., 2000.
- Toman R. *Baroque: architecture, sculpture, painting*. Cologne, Tandem Verlag GmbH Publ., 2007.

**О. В. Линникова**

## **СИНТЕЗ ГОТИЧЕСКИХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ И ЭЛЕМЕНТОВ ИНДИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В СТИЛЕ МОГОЛОВ В АРХИТЕКТУРЕ ВОРОНЦОВСКОГО ДВОРЦА**

*В статье показан синтез готических реминисценций с элементами индийской архитектуры в стиле Моголов на примере Воронцовского дворца. Выявлена логическая цепь зарождения хинди стиля в творчестве автора проекта дворца в Алупке Э. Блора и других английских архитекторов: Г. Дэнса Младшего, С.П. Кокерелла, Х. Рептона, Д. Нэша. Приведены неизвестные в отечественном искусствоведении примеры усадебной архитектуры Великобритании, где был использован стиль Моголов: имение У. Хейстингса в Дейлсфорде, усадьба Сезинкот в Глостершире и др. — и рассматривается их влияние на архитектуру Алупкинского дворца. Анализ ряда культурологических аспектов, связанных с большим интересом к индийской культуре в английском обществе, а также анализ творчества ландшафтных пейзажистов У. Ходжеса, Т. Дэнилла, У. Дэнилла, ставших пионерами индийского возрождения у себя на родине, помогли выявить ряд архитектурных и живописных образов, повлиявших на стилистический выбор Э. Блора при создании проекта Воронцовского дворца.*

**Ключевые слова:** дворцовая архитектура Крыма, Алупкинский дворец, эклектика, неостили

**O. V. Linnikova**

## **SYNTHESIS OF GOTHIC REMINISCENCES AND ELEMENTS OF INDIAN ARCHITECTURE IN THE NEO-MUGHAL STYLE IN THE VORONTSOV PALACE ARCHITECTURE**

*The example of the Vorontsov palace in Alupka allows us to see synthesis of Gothic reminiscences with elements of Indian architecture in the Neo-Mughal style. These are the facts that are presented to us in the article. The logical chain of the generation of Hindu style is identified in the works of Edvard Blore, such as the Alupka palace and in the works of other British architects. They are: George Dance the Younger, Humphry Repton, Samuel Pepys Cockerell, John Nash. Some examples of manor architecture in Britain utilizing the "Mughal-style" are offered well. These are the following: Hasting's Residence in Daylesford, the farmstead Sezincote (Gloucestershire, 1804–1805) and others. The influence of some examples on the project in Alupka, that aren't known by native art history, are considered as well. There are many picturesque images involved in the stylistic choice of E. Blore. Analysis of some cultural aspects related to the great interest on the part of English society also in Indian culture, as well as the analysis of the landscaping works of W. Hodges, T. Daniell, W. Daniell, who were the pioneers of the Indian Renaissance in England, helped to identify some painted images that influenced E. Blore's stylistic choices at the Vorontsov Palace project.*

**Key words:** Palatine architecture of the Crimea, Vorontsov Palace in Alupka, eclecticism, Neo-Mughal style, neo-styles

---

Дворец Михаила Семеновича Воронцова (1782–1856) в Алупке, построенный по проекту английского архитектора Эдуарда Блора (1787, Дерби — 1879, Лондон), — один из интереснейших памятников в истории архитектуры, где были синтезированы черты готической и ре-

нессансной архитектуры Англии с мотивами индо-мусульманского зодчества. В статье сделан акцент на анализ мотивов индийской архитектуры в облике Воронцовского дворца, которые до настоящего времени подробно не рассматривались. В процессе исследования



Ил. 1. Э. Блор. Воронцовский дворец. Северный фасад

удалось показать влияние английских художников У. Ходжеса, Т. и У. Дэниэлов, совершивших длительные путешествия в Индию и опубликовавших впоследствии серии своих графических работ с видами ландшафтной архитектуры, на распространение элементов индомусульманского зодчества в творчестве английских архитекторов, и в частности автора проекта Воронцовского дворца Эдварда Блора. В статье раскрываются особенности одного из неостилей архитектуры эпохи романтизма — стиля хинди, в рамках которого развивался так называемый стиль Моголов. Особое внимание уделено роли участников Ост-Индской компании в распространении моды на «индийский стиль» в Великобритании. Приведены неизвестные в отечественном искусствоведении

примеры усадебной архитектуры Великобритании, где был использован стиль Моголов: имение У. Хейстингса в Дейлсфорде (1788–1798), усадьба Ч. Кокереля в Глостершире, Сезинкот (1804–1805).

Проникновение новых идей эклектической архитектуры в России происходило благодаря широкому культурному обмену, который происходил между русскими и зарубежными архитекторами, литераторами, а также, в значительной степени, посредством выражения своих стилистических предпочтений заказчиками. Личные вкусы М.С. Воронцова, который провел детские и отроческие годы в Англии, оказали огромное влияние на создание проекта и возведение ансамбля дворца в Алупке (1828–1848). Первоначальный проект дворца (1828), который хранится в фондах Алупкинско-

го дворца-музея, принадлежал английскому архитектору Томасу Харрисону. Проект не был подписан, к этому выводу в процессе исследовательской работы пришел Л. Тимофеев, который подробно обосновал свои выводы в статье «К вопросу о генезисе композиции Воронцовского дворца в Алупке» (Тимофеев 1980: 153). На южном фасаде проекта Т. Харрисона явно видна ниша, которая позже, в проекте Блора, трансформируется в «Альгамбру» и становится основным композиционным и образным компонентом южного фасада дворца.

Тема готического занимала большое место в творчестве Э. Блора, принимавшего деятельное участие в проектировании и строительстве замка Абботсфорд, в имении Вальтера Скотта. Именно эта работа принесла автору широкую известность и дала возможность получить множество частных заказов. Для Блора, как и для других приверженцев неоготического направления, было важно подчеркнуть живописность силуэта, разрушить монотонность фасада. В своих работах он часто обращался к архитектуре в стиле Тюдор. Одновременно с созданием проекта Воронцовского дворца Блор занимался реконструкцией замка Кром в Ирландии и работой над проектом губернаторского дома в Сиднее. Эти работы Э. Блора, построенные в разных частях света, являются близкими по своей стилистике. Э. Блор одинаковое внимание уделял планам, парадным фасадам и мельчайшим деталям конструкций интерьеров. Отдельно прорисовывал резные и лепные украшения дубовых потолков и панелей, дверные и оконные проемы, арки и площадки лестниц, декор мраморных каминов.

М. Воронцов познакомился с Э. Блором в Англии, в доме своей сестры, графини Екатерины Воронцовой, ставшей женой Герберта-Георга Августа, XI гра-

фа Пемброка. Считается, что именно Пемброка, в имении которого, Вилтоне, работал Э. Блор, мог рекомендовать М. Воронцову этого архитектора. В Англии под руководством Э. Блора проходили реставрационные работы во многих средневековых усадьбах и соборах (Port 2004). Им было построено и реконструировано сорок общественных зданий и усадеб и столько же церквей и часовен. Он был автором проекта восточного фасада Букингемского дворца. В 1834 г. в Оксфорде Блору было присвоено звание королевского архитектора (Colvin 1995).

В фондах музея сохранились планы, проекты и разрезы фасадов, эскизные проекты архитектурных деталей и отделки интерьеров Алупкинского дворца. Всего около 58 чертежей. На проекте Блора представлены пять корпусов, фланкированных башнями различной формы и высоты. Они объединены открытыми и закрытыми переходами, лестницами и двориками. План асимметричен, вытянут с запада на восток. Основную доминанту композиции составляет главный корпус, который обращен северным фасадом в курдонёр, а южным — на львиную террасу и к морю. К главному корпусу примыкают библиотечный и столовый корпуса. Продолжением столового корпуса с западной стороны служит Шуваловский корпус. С северной стороны дворца расположены служебные корпуса, которые образуют отдельный, многоугольный в плане замкнутый двор, соединенный воротами Часовой башни с парадным двором. Осуществлением проекта Блора первоначально занимался прибывший из Англии Френсис Гейтон (Francis Heiton) (Brett 2005: 61), который скончался в 1833 г. Его сменил ученик Блора Вильям Гунт (William John Hunt), который руководил строительством до 1852 г.



Ил. 2. Э. Блор. Воронцовский дворец. Фрагмент фасада

Гунт очень тактично откорректировал проект в соответствии с рельефом местности и разработал ряд дополнительных чертежей для Шуваловского корпуса, хозяйственных служб и архитектуры малых форм в нижнем парке (Галиченко 1992: 240). По мнению С.Д. Ширяева, Гунту следует приписать все те довольно значительные изменения, которые были введены в первоначальный проект дворца во время его постройки. Ему должен принадлежать проект Шуваловского корпуса, на месте которого у Блора была стена, ограждающая нынешний внутренний проезд, а также проект библиотечного корпуса и северных служебных корпусов, которых не было в первоначальном проекте Блора.

Человек блестяще образованный, англоман М. Воронцов, несомненно, был

знаком с новыми архитектурными веяниями, поэтому его выбор в сторону «готического» был продиктован духом моды. Восточные мотивы в облике дворца тоже не случайны. Здесь прослеживается весьма курьезный факт. Использование в архитектуре дворца элементов индо-мусульманского зодчества и — чисто формальное название ниши южного фасада дворца «Альгамброй». Это объясняется, с одной стороны, влиянием литературных образов на архитектуру, а с другой — огромной популярностью памятника арабо-мавританского зодчества в Гранаде. В этой связи необходимо упомянуть американского писателя В. Ирвинга, известного в России в 20–30-е гг. XIX в. Путешествие по Испании и трехмесячное пребывание в Гранаде в знаменитом дворце Альгамбра

вдохновило Ирвинга на создание однотипной книги, вышедшей в 1832 г. Это произведение, несомненно, способствовало популяризации столь прославленного памятника, каким являлся комплекс в Гранаде. Влияние этого архитектурного образа на европейскую архитектуру XIX в. было огромным. Многочисленные переводы произведений В. Ирвинга нашли место во всех наиболее известных журналах того времени: «Московском телеграфе», «Вестнике Европы», «Атенее», «Сыне Отечества», «Телескопе» и «Литературной газете», поэтому «Альгамбрские сказки», вскоре после того, как были изданы в Париже, сделались предметом обсуждения русских журналов» (Ахматова 1986: 9). Безусловно, был знаком с творчеством Ирвинга и Воронцов, что, скорее всего, повлияло на название экседры.

В контексте повествования интересным примером является проект здания для Королевских ботанических садов Кью, выполненный в 1750 г. швейцарским художником и архитектором И. Г. Мюнцем, также известный под названием «Альгамбра». Со всемирно известным памятником этот проект объединяют всего лишь пропорции аркатурного пояса и использование цвета<sup>1</sup>. Проект был заказан принцем Уэльским, а здание было построено в мавританском стиле У. Чемберсон в 1758 г. Постройка не сохранилась и была известна только в проекте, который хранится в настоящее время в коллекции графики Лондонской архитектурной библиотеки. В книге Найджел Глендининг (Nigel Glendinning) и Хилари Макартни (Hilary Macartney) (*Spanish Art* 2011) приводится похожий пример, связанный со строительством виллы «Альгамбра» (*Alhambra*

*Cottage*, около 1840 г.) в Лондоне. Приводя данный пример, эти исследователи указывают на ту же самую тенденцию. Таким образом, название «Альгамбра» благодаря огромной популярности средневекового памятника применяли подчас формально, чтобы подчеркнуть экзотичность постройки, что, судя по всему, и произошло применительно к южному фасаду Алупкинского дворца. Анализ ряда культурологических аспектов, связанных с большим интересом к индийской культуре в английском обществе, помогает выявить архитектурные и живописные образы, повлиявшие на стилистический выбор Э. Блора при создании проекта Воронцовского дворца. Обращение в нем к готике кажется вполне закономерным. Блор — один из представителей *Готического Возрождения* в английской архитектуре, завсегдатай Абботсфорда, друг В. Скотта.

Что же касается индо-мусульманских мотивов, представляется интересным выяснить, что положило начало увлечениям английских архитекторов индийской архитектурой и вдохновило Э. Блора, никогда не бывавшего в Индии, к использованию индийских мотивов в крымском проекте.

Среди многочисленных неостилей в архитектуре эпохи эклектики определенную нишу занимает *стиль хинди*, или *индийский стиль*. Этот термин употребляется, как правило, в истории зарубежной архитектуры для определения тенденций, характеризующихся использованием элементов индийского зодчества в архитектуре ряда европейских стран в конце XVIII и на протяжении XIX вв. В случае применения на постройках элементов индо-мусульманского зодчества в произведениях этого направления используется также понятие «стиль Моголов», хотя более точным будет употребление термина *неомогольский стиль*.

<sup>1</sup> Этого мнения придерживается М. Данби (Miles Danby), в книге которого был опубликован проект Мюнца (Miles 2002).



Ил. 3. Э. Блор. Воронцовский дворец. Фасад со стороны моря. «Альгамбра»

Распространение моды на стиль хинди в Англии во многом было связано с деятельностью Ост-Индской компании. Путешественники и коммерсанты, побывавшие в Индии, оставляли свои описания индийских дворцов, храмов, мечетей и мавзолеев, воспоминания о колоритной придворной жизни и быте вельмож. Многие из участников Ост-Индской компании, такие как известный губернатор Мадраса Э. Йель (Elihu Yale, 1649–1721), проявляли живой интерес к искусству Индии, коллекционировали предметы искусства этой страны. Со временем экзотическая индийская культура становится необычайно популярной в Англии. Расцвет моды на хинди стиль приходится на первые два десятилетия XIX в., однако его первые проявления можно встретить начиная с 1789 г. (проект реконструкции южного фасада Ратуши в Лондоне, арх. Г. Данс Младший, дом

У. Хейстингса в Дейлсфорде, арх. С.П. Кокерелл).

Важнейшая роль в популяризации индийской культуры принадлежала английским ландшафтным пейзажистам Уильяму Ходжесу (*William Hodges*), Томасу и Уильяму Дэниэлам (*Thomas and William Daniells*). Они открыли для европейцев неповторимую красоту произведений искусства Индии, став пионерами *Индийского Возрождения* у себя на родине. Участие художников-пейзажистов в различных научных и культурологических экспедициях для сбора материала и фиксации происходящих событий было в ту пору весьма распространенным явлением. Например, У. Ходжес в качестве художника участвовал в Антарктической экспедиции Д. Кука в 1772–1775 гг. Большинство из эскизов, выполненных У. Ходжесом во время экспедиций, приобрели широкую известность после его воз-

вращения в Лондон. После возвращения в Лондон Ходжес устроил персональную выставку своих живописных работ и опубликовал серию из 48 акватинт под названием «Избранные виды Индии» (*Hodges 1786*). Свои разнообразные впечатления он подробно описывал в изданном в 1793 г. дневнике «Путешествие в Индию...» (*Hodges 1794*). Индийские сюжеты во многом способствовали возросшей популярности художника в качестве ландшафтного пейзажиста. Ему присвоили звание члена Лондонской Королевской академии в 1789 г. Первый Президент Академии художник и теоретик искусства Д. Рейнолдс характеризовал Ходжеса как весьма интеллектуального и колоритного художника. Увидев первые опубликованные акватинты Ходжеса, Рейнолдс писал: «...великолепие азиатских зданий, опубликованных членом нашей Академии, возможно, послужит кому-то из архитекторов не то чтобы моделью для копирования, но позволит составить представление о композиции и общем впечатлении архитектуры» (*De Almeida 2005: 125*).

Томас Дэниэл и его племянник Уильям — два других английских пейзажиста, которые провели в Индии с 1785 по 1794 гг., создав большую коллекцию графики и живописи. После своего возвращения в Лондон они опубликовали «Восточные пейзажи» (*Daniell 1808*), куда были включены 144 акватинты. Это издание, так же как и работы Ходжеса, оказалось огромное влияние на писателей и архитекторов Романтизма. Изображение Тадж-Махала становится общеизвестным во многом благодаря работам Ходжеса и Дэниэлов. Визит художников в Индию и публикация серии их гравированных работ ландшафтной архитектуры в популярных изданиях способствовали новой волне интереса к индийской теме. Искусствовед Г. Рейнолдс подсчи-

тал, что между 1780 и 1800 гг. по меньшей мере тридцать пять английских художников совершили путешествие в Индию (*Tillotson 2000: 45*).

Ландшафтные пейзажи были выполнены с такой глубокой проработкой деталей, что многие архитекторы, никогда не посещавшие дальних стран, начинают использовать живописные образы в своих проектах, пытаясь удовлетворить вкусам своих «индийских» заказчиков. Во многих британских периодических изданиях, среди которых «*Monthly Magazine*» (*De Almeida 2005: 91*), писалось о научной точности и детальной скрупулезности графических работ Т. Дэниэла. На этот же факт обращал внимание известный ландшафтный архитектор Х. Рептон. В своей книге «Парко-строительство и ландшафтная архитектура позднего Хемфри Рептона» он писал, что Дэниэл собрал обширные материалы, касающиеся стиля индийских зданий, обмеры многих из которых выполнены им с большой точностью, и, несмотря на то, что работы художника касались общих черт и живописных эффектов индийского зодчества, архитекторы, которые обращались к ним, имели уникальную возможность изучить особенности этих зданий. Для архитекторов, по его словам, было бы непростительным относиться без должного уважения к деталям индийской архитектуры, представления о которой сложились благодаря собранным Дэниэлу материалам (*Repton 1840: 371*).

Нажив в Индии огромные состояния, чиновники компаний, сохраняя в памяти яркие образы самобытного искусства далекой страны, возвращались на родину и, желая подчеркнуть свой статус, перестраивали родовые гнезда, используя элементы индийской архитектуры. Начинают появляться стилизованные постройки садово-паркового характера

в виде небольших храмов, павильонов или минаретов, перестраиваются имения участников Ост-Индской компании, такие как Престон-холл в Шотландии, Мельчет-парк и Шотландский дом генерала Ост-Индской компании эра Г. Манро Новарского. По его приказу в 1782 г. был построен Фириш-монумент близ Эвантона (Истер-Росс, Шотландия), который представлял из себя реплику Ворот Негапатама, портового города в индо-британском президентстве Мадрас, завоеванного в результате военных действий под предводительством генерала Манро в 1781 г. В проекте реконструкции южного фасада Ратуши (Гилдхолл) в Лондоне Г.Д. Младший, также находившийся под влиянием Ходжеса и Дэниэлов, гармонично синтезирует индийские и готические мотивы.

Одним из первых архитекторов, обратившихся к индо-мусульманской архитектуре, был С.П. Коккерелл, который добавил купол в стиле Моголов, завершенный лотосом, к неоклассическому дому упоминавшегося выше чиновника, генерал-губернатора У. Хейстингса в Дейлсфорде (Англия) (Paul 1963: 127–133). Использование лотоса со шпилем в качестве навершия купола, безусловно, служило тонким намеком на участие Хейстингса в деятельности Ост-Индской компании (Fazio *et al.* 2006: 49).

Дом, построенный между 1788 и 1798 гг., считается одним из ранних примеров стиля *пиктореск*, где использовались элементы индийской архитектуры. Этую линию С.П. Коккерелл продолжает в Сезинкоте (1804–1805), перестраивая усадьбу своего брата Ч. Коккерелла — также участника компании, вернувшегося на родину из Индии. Сам Коккерелл работал для Ост-Индской компании в качестве геодезиста и был, по сути, одним из немногих архитекторов, посетивших эту страну, имея возможность воочию

созерцать прекрасные памятники индийского зодчества (Hussey 1988: 66). Тем не менее С.П. Коккерелл обращался к помощи Т. Дэниэла, принимавшего непосредственное участие в создании проекта. Личные консультации художника, который провел в Индии девять лет, став автором огромного количества живописных и графических работ с архитектурными видами Индии, в значительной степени помогли С.П. Коккереллу в создании ансамбля Сезинкота. Главный корпус здания в Сезинкоте в плане представляет собой латинскую L. Он объединен с восьмигранным в плане зимним садом дугообразным павильоном. Над корпусом здание перекрыто луковичным куполом из меди цвета бирюзы, расположенным на подиуме. По углам этого подиума находятся каминные трубы, имеющие форму небольших чхатри, перекрытия которых также выполнены из меди. Здание дворца прекрасно вписано в окружающий ландшафт, оно как бы слито с окружающим его парком.

Эволюция идей индо-мусульманской архитектуры продолжается в королевском дворце в Брайтоне, где мы опять сталкиваемся с несомненным влиянием Сезинкота. Наряду с хинди в Брайтоне использовались апелляции и к другим восточным стилям (Fazio 2006: 23). Дворец, служивший приморской резиденцией для принца-регента, будущего короля Георга IV, является одним из замечательных примеров архитектурных стилизаций с использованием различных элементов индийской, китайской и английской готической архитектуры. «Индийская» история Брайтона начинается в 1803 г., когда У. Порден добавляет новое здание конюшень к северо-западу от Морского павильона, построенного Г. Холландом в классическом стиле. Здание конюшень, построенное У. Порденом, представляло собой огромную

ротонду, перекрытую куполом с окнами и проемами, стилистически близкими архитектуре Большой мечети в Дели. Именно У. Порден, который был учеником С.П. Коккерелля и работал в его мастерской, убедил принца использовать для конюшен и школы верховой езды хинди стиль, включающий многочисленные остроконечные арки, вытянутые тонкие башенки, увенчанные крохотными шатрами (Там же: 225). Для Георга IV предложенный архитектором вариант декорации был столь необычен, что он вынужден был посетить упоминавшийся выше Сезинкот (*Jones 2005: 226*). Принц, оставшись весьма доволен новым зданием конюшен, принял решение о реконструкции уступавшей им виллы (*Danby 2002: 158*).

Проект парка был также заказан в стиле *Моголов*. Для этого был приглашен один из крупнейших английских ландшафтных архитекторов Хемфри Рептон. Здесь в очередной раз прослеживается влияние живописных и графических работ Т. Дэниэла, акватинты которого помогли архитектору в создании эскизов для проекта Королевского павильона в Брайтоне в стиле *Моголов*. Рептон выполнил двенадцать акварелей с эскизным проектом для Королевского павильона, а также птичника и загона для фазанов. Открыв для себя достоинства индийской архитектуры, Хемфри Рептон в своих теоретических работах предрекал изменения британского вкуса «...накануне будущих больших перемен в искусстве архитектуры и паркостроения» (*Hargraves 2007: 86*). Он консультировался с владельцем Сезинкота, пожелавшим увидеть в архитектуре дворца и парка элементы архитектуры, которые ему довелось встречать в Индии. Предмет диалога был нов для Рептона, но длительный опыт пребывания Ч. Коккерелла в Индии, его без-

упречный вкус и точность наблюдений в описании древней индийской архитектуры открыли для архитектора новое поле деятельности. Большую помощь в создании проекта, по признанию самого Рептона, оказали наброски и рисунки Т. Дэниэла, открывшие для архитектора новые источники красоты и гармонии. Огромное значение Рептон уделял чистоте стиля, он писал, что поиски новизны опасны в любой сложившейся системе, так как весьма важно учитывать характерные особенности каждого стиля, чтобы не допустить изменения в пропорциях, которые могут привести к утрате его характера (*Repton 1840: 367*).

Несмотря на то, что предложенный Рептоном проект реконструкции в стиле *Моголов* принц посчитал совершенным, на его исполнение не нашлось необходимых средств. В 1813 г. идея реконструкции была возрождена советником Георга IV в вопросах архитектуры Джоном Нэшем. Экзотичность, необычайная живописность силуэта, уравновешенность объемов сближает этот памятник с Алупкинским дворцом и делает его влияние явным.

Таким образом, становится очевидным воздействие, которое оказали произведения художников-пейзажистов У. Ходжеса, Т. и У. Дэниэлов, работавших в Индии, на распространение мотивов индийской архитектуры в творчестве английских архитекторов Георга Дэнса Младшего, Сэмюэля Пеписа Коккерелля, Хемфри Рептона, Джона Нэша, Эдуарда Блора.

Тема взаимосвязи восточной и готической архитектуры широко дебатировалась в британском обществе. Конечно, Э. Блор не был новатором в синтезе архитектуры Запада и Востока: еще за сто лет до постройки Королевского павильона в Брайтоне использование мотивов

арабо-мусульманской архитектуры можно проследить в архитектурных решениях одного из крупнейших английских зодчих К. Рена, испытывавшего большой интерес к взаимосвязи сарацинского стиля и готики. К. Рен — автор так называемой «Теории сарацинов», согласно которой происхождение готики как стиля, его история и физические характеристики уходят своими корнями к средневековой архитектуре Востока и готическая устремленность вверх явилась результатом контактов с мусульманским Востоком во время Крестовых походов (Sweetman 1991: 56). Сходства между формами мусульманской и готической архитектурой увлекали также художника У. Ходжеса. В 1787 г. им был подготовлен трактат под названием «Диссертация о прототипах в архитектуре Индусской, Мавританской и Готической» (Sweetman 1991: 96).

Использование элементов индо-мусульманской архитектуры в Алупкинском дворце придает постройке особый колорит. Первоначально ориентализм в архитектурном образе дворца был еще более ярко выраженным благодаря двум высоким башням типа *чхатри* на главном корпусе дворца. Существование башен подтверждается изучением архитектурной графики Э. Блора и изображений Воронцовского дворца разных лет XIX в., например работ К. Боссоли (Письмак 2009: 45-47).

Исследователи архитектуры Алупкинского дворца пытались найти образец, который мог послужить основой создания ниши дворца — так называемой Альгамбры (Ширяев 1927: 49; Тимофеев 1980: 153; Филатова 2002: 121–126, 124). Среди возможных прототипов назывались портал мавзолея Сафдаг-Янга около Дели, портал большой мечети в Дели, ниша псевдоготического дворца П. Я. Румянцева-Задунай-

ского в имении Вишенки на Черниговщине, портал капеллы святого Георгия в Виндзоре. Экседра является главным композиционным акцентом и прекрасным украшением обращенного к морю фасада, придавая неповторимый колорит и некоторый налет экзотики зданию в целом.

Логика данного исследования приводит к мысли, что Э. Блор вполне мог опираться на изданные виды архитектурных памятников Индии, и прототипом для экседры мог послужить любой из айванов, изображенных в произведениях ландшафтной графики рассмотренными выше художниками. Например, мечеть в Чунар Гур, изображение которой можно было встретить на акватинтах У. Ходжеса «Вид мечети в Чунар Гур» (*A View of a Mosque at Chunar Gur*, 1787) и Т. Дэниэла «Портал, ведущий в Масхед в Чунар Гур» (*Gate leading to a Musjed, at Chunar Ghur*, 1797).

Таким образом, в ходе исследования удалось показать, как зарождался один из интереснейших неостилей в истории архитектуры — хинди стиль, отголоски которого достигли Российской империи, воплотившись во дворце русского вельможи М. Воронцова по проекту английского архитектора Э. Блора. Анализ ряда культурологических аспектов, связанных с большим интересом к индийской культуре в английском обществе, а также анализ творчества английских ландшафтных пейзажистов У. Ходжеса и Т. и У. Дэниэлов, живописные и графические работы которых связаны с созданием комплексов Сезинкота и Королевского павильона в Брайтоне, помогли выявить ряд архитектурных и живописных образов, повлиявших на стилистический выбор Э. Блора при создании проекта Воронцовского дворца.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Ахматова 1986 — Ахматова А. А. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986.
- Галиченко, Царин 1992 — Галиченко А.А., Царин А.П. Алупка. Дворец и парк. Киев: Мистецтво, 1992.
- Письмак 2008 — Письмак Ю.А. «Исчезнувшие» башни Алупкинского дворца М.С. Воронцова // Воронцовский дворец. Образ и время. Сб. докладов IX Крымских Международных научных чтений, Алупка, 2008. Симферополь: Н. Оріанда, 2009. С. 45–47.
- Тимофеев 1980 — Тимофеев Л.Н. К вопросу о генезисе композиции Воронцовского дворца в Алупке // История и теория архитектуры и градостроительства. Межвуз. тематич. сб. трудов. Л.: ЛИСИ, 1980. С. 150–154.
- Филатова 2002 — Филатова Г.Г. Творческое наследие Эдурда Блора // Воронцовы и Англия. IV Крымские международные Воронцовские научные чтения. Симферополь: Крымский архив, 2002. С. 121–126.
- Ширяев 1927 — Ширяев С.Д. Алупка. Дворец и парки. Симферополь: Главнаука Наркомпроса, 1927.
- Brett 2005 — Brett C. E. B. Towers of Crim Tartary. English and Scottish Architects and Craftsmen in the Crimea, 1762–1853. Shaun Tyas Donington, 2005.
- Colvin 1995 — Colvin H.M. A Biographical Dictionary of British Architects 1600–1840. 3rd edition. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Danby 2002 — Danby M. Moorish style. London: Phaidon, 2002.
- De Almeida 2005 — De Almeida H., Gilpin G. H. Indian Renaissance: British Romantic Art and the Prospect of India. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2005.
- Fazio et al. 2006 — Fazio M.W., Latrobe B.H., Snadon P.A. The Domestic Architecture of Benjamin Henry Latrobe. Baltimore, Md.: JHU Press, 2006.
- Spanish Art 2011 — Spanish Art in Britain and Ireland, 1750–1920, Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort / Eds. N. Glendinning and M. Macartney. Tamesis Books, 2010.
- Hargraves 2007 — Hargraves M. Great British watercolors: from the Paul Mellon collection at the Yale Center for British Art. New Haven: Yale Center for British Art; Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 2007.
- Hodges 1786 — Hodges W. Select Views in India: Drawn on the Spot in the Years 1780, 1781, 1782 and 1783, and Executed in Aqua Tinta. London: Printed for the author, sold by J. Edwards, 1786.
- Hodges 1794 — Hodges W. Travels in India, during the years 1780, 1781, 1782, & 1783: During the years 1780, 1781, 1782, and 1783. Colaborador James Edwards, printed for the author and sold by J. Edwards, 1794.
- Hussey 1988 — Hussey C. English Country Houses. Late Georgian 1800–1840, Vol. 3. Antique collectors club. London: Country Life, 1988.
- Jones 2005 — Jones N.R. Architecture of England, Scotland, and Wales. Westport, Conn.: Greenwood Publishing, 2005.
- Port 2004 — Port M.H., Blore, Edward (1787–1879) // Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Online ed., Jan 2008, <http://www.oxforddnb.com/index/101002679/Edward-Blore> (дата обращения 16.03.2015).
- Repton 1840 — Repton H., Loudon J. C. The landscape gardening and landscape architecture of the late Humphrey Repton, esq., being his entire works on these subjects. London, 1840.
- Sweetman 1991 — Sweetman J. The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500–1920. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Tillotson 2000 — Tillotson G. H. R. The Artificial Empire: The Indian Landscapes of William Hodges. Routledge, 2000.

## REFERENCES

- Akhmatova A. A. Sochineniya (Works). In 2 vol. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986 (in Russian).
- Galichenko A. A., Tsarin A. P. Alupka. Dvorets i park (Alupka. Palace and Park). Kiev: Mistetstvo Publ., 1992 (in Russian).
- Pis'mak Iu. A. "Disappeared" towers of Alupka Palace of M. Vorontsov. Vorontsovskii

- dvorets. *Obraz i vremia. Sbornik dokladov IX Krymskikh Mezhdunarodnykh nauchnykh chtenii, Alupka, 2008 (The Vorontsov Palace. The image and the time. Collection of reports of the IX Crimean International scientific readings, Alupka, 2008)*. Simferopol: N. Orianda Publ., 2009, pp. 45–47 (in Russian).
- Timofeev L.N. *K voprosu o genezise kompozitsii Vorontsovskogo dvortsya v Alupke (The question of the Genesis of the composition of the Vorontsov Palace in Alupka)*. *Istoriia i teoriia arkitektury i gradostroitel'stva. Mezhvuzovskiy tematicheskiy sbornik trudov (History and theory of architecture and urban planning. Interuniversity thematic collection of works)*. Leningrad: LISI Publ., 1980, pp. 150–154 (in Russian).
- Filatova G.G. *The artistic heritage of Edourd Blore. Vorontsovi i Angliia. IV Krymskie mezdunarodnye Vorontsovskie nauchnye chtenija (Vorontsovs and England. IV Vorontsov Crimean international scientific readings)*. Simferopol: Krymskii arkhiv Publ., 2002, pp. 121–126 (in Russian).
- Shiriaev S.D. *Dvorets i parki (Alupka. Palace and parks)*. Simferopol: Glavnauka Nar-komprosra Publ., 1927 (in Russian).
- Brett C.E.B. *Towers of Crim Tartary. Inglish and Scottish Architects and Craftsmen in the Crimea, 1762–1853*. Shaun Tyas Donington Publ., 2005.
- Colvin H.M. *A Biographical Dictionary of British Architects 1600–1840*. 3rd edition. New Haven and London: Yale University Press Publ., 1995.
- Danby M. *Moorish style*. London: Phaidon, 2002.
- De Almeida H., Gilpin G.H. *Indian Renaissance: British Romantic Art and the Prospect of India*. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2005.
- Fazio M.W., Latrobe B.H., Snardon P.A. *The Domestic Architecture of Benjamin Henry Latrobe*. Baltimore, Maryland.: JHU Press Publ., 2006.
- Spanish Art in Britain and Ireland, 1750–1920, Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*. Eds. N. Glendinning and M. Macartney. Tamesis Books Publ., 2010.
- Hargraves M. *Great British watercolors: from the Paul Mellon collection at the Yale Center for British Art*. New Haven: Yale Center for British Art; Richmond: Virginia Museum of Fine Arts Publ., 2007.
- Hodges W. *Select Views in India: Drawn on the Spot in the Years 1780, 1781, 1782 and 1783, and Executed in Aqua Tinta*. London: Printed for the author, sold by J. Edwards, 1786.
- Hodges W. *Travels in India, during the years 1780, 1781, 1782, & 1783: During the Years 1780, 1781, 1782, and 1783*. Colaborador James Edwards, printed for the author and sold by J. Edwards, 1794.
- Hussey C. *English Country Houses. Late Georgian 1800–1840*, Vol. 3. Antique collectors club. London: Country Life Publ., 1988.
- Jones N.R. *Architecture of England, Scotland, and Wales*. Westport, Conn.: Greenwood Publishing, 2005.
- Port M.H., Blore, Edward (1787–1879). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press Publ., 2004, Online ed., Jan 2008, <http://www.oxforddnb.com/index/101002679/Edward-Blore>.
- Repton H., Loudon J.C. *The landscape gardening and landscape architecture of the late Humphrey Repton, esq., being his entire works on these subjects*. London, 1840. 619 p.
- Sweetman J. *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500–1920*. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 1991.
- Tillotson G.H.R. *The Artificial Empire: The Indian Landscapes of William Hodges*. Routledge Publ., 2000.

*Ł. M. Sadowski*

## **ARCHITECTURE OF QINGDAO. THE GERMAN TOWN IN CHINA (1898–1914)**

*The city of Qingdao was founded in 1898. It has become one of the most interesting examples of Western (German) architecture. Before 1914 Germans created a modern town with typical European infrastructure: administrative buildings, residences, tenement houses, churches, barracks. Buildings were designed by German architects, mostly in "Wilhelmine's Style". The teutonic, romanesque, German gothic-revival and Neo Renaissance styles recreated a kind of a "small Fatherland". It also showed the domination of Germans on the Coast of the Yellow Sea. The city has never been destroyed, so it is one of the finest examples of "Treaty Ports" architecture in China nowadays.*

**Key-words:** China, German architecture, Treaty Ports, colonial architecture

*Л. М. Садовски*

## **АРХИТЕКТУРА ЦИНДАО. НЕМЕЦКИЙ ГОРОД В КИТАЕ (1898–1914)**

Город Циндао, основанный в 1898 г., стал одним из самых интересных примеров западной (немецкой) архитектуры в Китае. До 1914 г. немцы создавали современный город с типичной европейской инфраструктурой: административные здания, резиденции, многоквартирные дома, церкви, казармы. Постройки проектировались немецкими архитекторами, в основном в «Вильгельмовском» стиле. Тевтонский стиль, романика, немецкая неоготика и неоренессанс составляли образ «малой Родины». Это также свидетельствует о доминировании немцев на побережье Желтого моря. Город никогда не разрушался, и в нынешнем Китае это один из великолепных образцов архитектуры «порта, открытого по договору для внешней торговли».

**Ключевые слова:** Китай, немецкая архитектура, открытый для внешней торговли порт, колониальная архитектура

The city of Qingdao was founded by Germans in 1898. Within next 16 years it had become the most important and famous German settlement in China. Its development within less than two decades was a kind of a phenomenon — even in China where the “Western” cities were growing up very fast<sup>1</sup>. In this short presentation we would like to focus on development of foreign style architecture in the coast of China, with its characteristic forms. We use in this text the name

“Qingdao”, which is the modern transcription of Chinese name. We must remember, however, that in the first half of the 20<sup>th</sup> century also other forms were in use. Germans called it “Tsingtau”, in English (and also in Polish) the accepted form of the name was “Tsingtao”.

The first Western settlement on the territory of China was founded by Portuguese in Macau in the 16<sup>th</sup> century. The next place was a port in Canton (Guangzhou) where several foreign countries opened their factories there. By the 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century only those two places were “the gates” to China, where foreigners were allowed to come, to live and, occasionally, to enter the Empire with all of the permissions required (Denison 2006: 30–77).

<sup>1</sup> I have decided to use the term „Western” not „European” because new settlements, towns, concessions were constructed also by Americans or Japanese (in Western style!). This term is also used by researchers e. g. Tess Johnston and Deke Erh. See: (Johnston, Erh 1996; Johnston, Erh 1997).

The decadence of China caused the defeat from European powers. After Opium Wars the Qings were forced to cess Hong Kong to the British in 1842. Within the next few years — as a consequence of the Unequal Treaties — the new “treaty ports” started to be created. This term was given to cities (also in Japan and Korea), that were opened to foreigners and foreign trade. The most important and famous of them was Shanghai founded next to the Chinese Town by the British, than settled also by the French and the Americans from 1842 onwards (*Denison*, 2006: 30–77). In the beginning of the 20<sup>th</sup> century also Russia, Japan, Italy, Austria-Hungary, Belgium and Germany had its concessions in the territory of China.

The German presence in the Far East (as well as the colonial policy of the country) was late. Compared with other Western powers Germans started their overseas policy quite late — in the end of the 19<sup>th</sup> century. Except Africa and Oceania they had placed their interests in China. The first German communities were active in Shanghai and Hong Kong, opening their business companies there. Also the embassy in Beijing was opened — the assassination of diplomat von Kettler, was the event that had become later on one of the most important happenings in the Boxer Rebellion period. Germans had also an important part of Tianjin (Tientsin) concessions area where their quarter was constructed.

Germans were following and chasing other colonial powers. In 1897 German Navy landed in Bay of Jiaozhou (Kiaochow) and occupied the coastal area. A year after (1898) the “Kiachow Treaty” was signed. The Qing government leased for 99 years an area which compassed 553 sq. km of land and 560 sq. km of water<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> The Germans had also a concession for construction of railway lines in Shandong Province (*Warren* 1994: 196).

Qingdao was the first city built by Germans in China. There were some little fishermen villages, but there were no urban traditions in the site. There was also a small Chinese military base constructed in 1891. Some of other, earlier important western towns were located next to the existing Chinese cities (Shanghai, Canton), some of them new designed (like Hong Kong). Qingdao was a totally new constructed western settlement.

On 20 April 1899 the “Town Development Plan for Qingdao” (“Stadtbauplan von Tsingtau”) was published. “Qingdao consisted of several different town quarters: a European quarter, villa quarter, a Chinese trade and commerce quarter and two districts of workers” (*Warren* 1994: 199). The further town was located on peninsula with hills. The southern part was destined for “The European Town”. It was the corner of the city, opened to the Bay of Qingdao (Tsingtau Bucht). The regular plan of crossed sections of streets was filled with office and administrative buildings, merchant houses, schools, tenement houses, hotels etc. The villas district was located on the southern slopes of Bismarck Hills, over Auguste Viktoria Bay (Bucht). On one of the hills the imposing Governors Palace was constructed.

The city center’s neighbor was the Chinese District called Tapatau. This area inhabited by local population covered the territory in the western part of peninsula and north of the hills. Totally nine Chinese villages were within the city limits, surrounding the “European Town” (*Warren* 1994: 195–200). The limits were marked with border stones with Chinese characters and big “D” (“Deutschland”) letter carved (*Lijin Yan* 2003: 12). The population of Chinese was dominant: 53 000 of them were living in the territory of the settlement in 1913. In the same year the population of Europeans was only 2069 (including

886 women) and 2400 soldiers (Warren 1994: 201).

Qingdao was the first German town in the region (Shandong Province). Also Germans were (as it was mentioned above) constructors of the important railway line. It was made with all infrastructures: bridges, railway stations, office buildings etc. The other important town was the capital of the province — Jinan (Tsinanfu), where several new important structures like railway station, church, consulate, and administration buildings were constructed. Unfortunately, only a few of them remained until now.

Qingdao was probably firstly designed as a main military post of the navy base. That is why except the port, also the garrison infrastructure with barracks were constructed. Within a few years the Germans realized that this separate point, surrounded by Chinese territories and other western (enemy) concessions, is impossible to defend for long<sup>3</sup>. The character of the town rapidly developed into merchant and health — seaside resort.

The city's architecture (comparing to other "treaty ports" in China) is preserved quite well. A few quarters were demolished, some of the buildings are in poor conditions, but generally the structure of the town exists till now. The "European Town" — houses in central part of the city were renovated, similarly like other important buildings (Governor's Palace, churches, administrative buildings). Most of the

territory is covered with tenement houses and villas.

The process of developing of Qingdao can be divided into two parts. During the first few years after the foundation the basic architecture structures were being completed. German architects had no tradition in colonial, overseas architecture — especially in the Far East. That is the reason why they had followed the English patterns. Despite of its long colonial tradition, the British had started to introduce some of the patterns in the mid-19<sup>th</sup> century in India. Among them was the type of a building surrendered by verandah, called "verandah house". This was an adaptation to the hot and humid climate of the Asian countries. Porch, verandah kept the air circulation around the building, which made climate more tolerable to Europeans. In use firstly in bungalows, it was extended soon also to the multistorey buildings. So, verandah started to surround not only residences but offices, tenement and administrative houses too. It's ironic, but popular (and nowadays used in architectural history) name of this form was "Comprador Style". This was widely in use in India and later on in Singapore, Hong Kong and Shanghai.<sup>4</sup>

Those type of houses appeared at first in Qingdao European Town. Especially the part of the waterfront street (former: Kaiser Wilhelm Ufer, now: Taiping Lu) gives us some examples of the style. One of the best preserved is the former Deutsch Asiatische (German Asiatic) Bank, designed by Heinrich Hildebrandt and Luis Weller and constructed between 1899 and 1901. Nowadays most of the verandas are provided with glass windows, but the influence of British colonial architecture is visible (Johnston, Erh 1996: 95) (il. 1).

<sup>3</sup> In fact, Qingdao was seized by Japanese quite fast: in November 1914. Despite of that its military role was bigger than expected. The German cruiser "Emden", based in Qingdao, was an active element in the naval fights in the Far East in the beginning of the war. She attacked and sunk two enemy battleships: Russian "Zhemchug" and French "Mousquet", before she was destroyed by HMAS "Sydney" on 9 November 1914 (Piwoworski 1981: 26, 65).

<sup>4</sup> More about the "Verandah Style" houses see, e. g.: (Lin Kepp Lee 1995).



Il. 1. Qingdao, Deutsch-Asiatische Bank, German-Asiatic Bank, 1899–1901

As shown on the early photographs those type of buildings were the most common in the turn of the 20<sup>th</sup> century. They were partly replaced in the later period by new structures, but most of them remained. As another example we can mention the Headquarters of the German Administration (*Gouvernements Dienstgebäude*) by architect Malhke, completed in 1904–1906. This huge complex stands in the central point over the intersection of Hohenlohestrasse and Wilhelmstrasse. The two-storied, covered with mansard roof building dominated on the hill over the main axe, with magnificent vista below (Johnston, Erh 1996: 92). The verandah facade was made from granite. The granite stone, which is ideal for monumental purposes, was quite cheap in Qingdao and architects started to use it widely in many buildings.

The British influences were strong and suitable for dwellers. Verandas and balconies were still in use. However, after the first years of Qingdao's existence (probably circa 1905) the Germans architects started to improve German influences. Quite important factor was using of red brick which replaced typical dark grey brick used widely in China. This gave to a city a look like reminded cities in the *Vaterland*. Another aspect was a use of popular forms from historical German architecture: asymmetry, gambles, steep houses. All of the buildings were covered with red (or rarely green) roof tiles — also different from Chinese ones. The use of other roof coverings (like corrugated sheet iron) was prohibited. Till now, if we look from any of the hills on the Qingdao's panorama we can see similar red roofs covered with tiles (il. 2).



II. 2. Qingdao, General view of the town

The process of “Germanization” in town’s architecture must have been very fast. Already in 1905 British writer Putnam Weale noticed: “German Tsingtao is a piece of old fashioned Germany planted in the middle of Chinese wilderness, and looking strange and wonderful ... a brightly colored blob of picturesque buildings standing out clean and clear-cut as a cameo on the brown yellow background... Red and green roofed houses with white stuccoed fronts framed in wood are there; houses with miniature medieval towers growing out of the wrong places lean over them: other possessing porches and loggias with green-painted woodwork and lemon-colored walls shut them in behind; heavy houses of undressed granite are there too, and all these and many others blend themselves together in a charming way, and, crowned by a German church in the old

style, make a picture in the setting sun not easily to be forgotten. For this is pure West thrust without compromise on pure East” (as cited in *Johnston, Erh* 1996: 96).

This is especially visible in official buildings. One of the first in “vernacular German” style was a Central Railway Station by architects Luis Weller, Heinrich Hildenrandt and Alfred Gaedertz, built already in 1901. The architecture of the building was based on German Renaissance — with the clock tower and high, ornamented gable. This was the main entrance, the gate to the town from the mainland, so the architectural forms were a kind of a symbolic underlining who is the ruler of the territory you have entered<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> The old Central Railway Station was demolished in 1991. It was rebuilt in identical forms with extinction (the new railway station is far more bigger now) later on in 1990s.



II. 3. Qingdao, Governerwohnunghaus — Governor's Palace, 1905–1907

Another, similar example is the former Police Headquarters and District Town Hall (Polizeidienstgebäude und Bezirks Amt), by architect Wentrup, built in 1904–1905. This is also a Neo-Renaissance structure with very high, steep roof, large decorative gables. The strips of stone and brick on the wall imitate *Fachwerk*. The high clock tower also dominates over. This “neo-Nürnberg style” police building was standing on the “border” between European (German *de facto*) and Chinese district (Warren 1994: 220). In here the severe form with high tower shows the power of the rulers in a feudal-like way. It is an obvious connection to the western medieval tradition. The tower is like castle, town-hall, or other symbol of domination over the local people.

The most impressing building is Governor's Residence (Gouverneurswohnhaus) by architects Strasser and Mahlke, built in 1905–1907 (il. 3). This spectacular structure stands on one of the hills — Diedrichsberg. It dominates over the town. The asymmetrical plan with many annexes makes an impression of neo-Romanesque look. The architectural forms in “the finest Germanic style” (Johnston, Erh 1996: 91) remind the mix of *Rundbogendstück* with German Art Nouveau (Secession). The part of the facade is made in the solid, grey granite. Some parts of gables and walls are made with *Fachwerk*. The decoration is enriched with sculpted ornaments. Some of them are floral or animal. The designers used northern, Teutonic forms, with dragons stylized from Vikings sculptures — not



II. 4. Poznań/Posen (Poland), Imperial Palace, 1910

from Chinese ones. It is interesting that in this German building no Chinese forms were used at all. After all, dragon is one of the most important, symbolic animals in mythology of this country...

The building is very well preserved — almost untouched by the historical changes. So, we can admire now splendid interiors with wooden wall paneling, furniture, even original steam glasses<sup>6</sup>.

Of course this impressive structure, located on the hill was designed to dominate as a symbol of German authority's power. The forms were typical not only to the colonial architecture. Germans used it also in Europe. Similar government buildings were constructed in German towns as well as in occupied Alsace and Lorraine

(Elsaß, Lothringen) and in occupied part of Poland, known as Großherzogtum Posen — Provinz Posen — Wielkie Księstwo Poznańskie. Torsten Warnen writes: "Granite was the main material used in a number of buildings constructed during the German Empire and the reign of Kaiser Wilhelm II, particularly in the outposts. The Neo-Romanesque style of the Kaiser's Palace in Posen designed by the architect Franz Schwechten and built in 1910 was an example of this" (Warnen 1994: 14) (il. 4).

Of course the scale and the architectural forms of those two buildings are not the same. There are some differences: the Posen's building is more castle-like, with pure Romanesque forms. However the idea of location of monumental structures in the center of the town, on the conquered territory, inhabited by majority of non-Germans, is identical. Those buildings were in pure Germanic — not local style — of course.

<sup>6</sup> After 1914 the Governor's Palace was inhabited by Japanese generals, Chinese warlords. Since 1949 it has been used by Chinese communist cadres, including Mao Tse-tung. It was opened to the public in 1979 (Johnston, Erh 1996: 91).



Il. 5. Qingdao, Christuskirche — Christ Church, 1910

Another residence of governor was less official "Small Hunting-Castle" (Jagdschloesschen) built outside the town, on the small peninsula dividing two long beaches. This structure had a typical forms for Gothic revival style, reminding English rather than German architectural traditions.

The typical Germanic forms had manifested in religious architecture. In period before 1914 the Christ Church (Christus Kirche) was the most important building of this kind. This Protestant church, designed by Curt Rothkegel, completed in 1910, had similar forms to the Governor's Palace: massive, monumental with granite facade, located on one of the hills, in Neo-Romanesque style (il. 5). It has been also very well preserved with all of the details and inscriptions in German. The church is still in use.

As we have mentioned above, Qingdao, destined to be a naval and military base, became the sea resort very fast. Of course barracks were existing, but instead of military the touristic purposes dominated the town. Several hotels, pensions were constructed all along the beaches. On the surrounding slopes and hills several villas and residences were situated. In fact, Qingdao had become the most popular resort for foreigners living in China. The easy accessibility, good-tempered climate, clear sea and beaches were the unique in the region. Not only Germans, but mostly British from other treaty ports, from Shanghai and even Hong Kong were arriving here for holidays. The touristic boom was in the 1920s and 1930s (after German period). The international elite from other cities were parti-



II. 6. Qingdao, Sankt Michaels Katedrale, Saint Michael's Cathedral, 1931–1934

pating not only in the sea baths, but also in a famous race course: "Most prominent Shanghai people, including the number who figured at the races, had resort residences there, some of them size of small palaces. Life was smart, stylish and relaxed (...) Leading Hong Kong owners had their ponies shipped there in summer to enjoy the cooler climate and sea bathing. Considering that the return sea voyage is a distance of some 2,800 miles, it was an annual affair, one is obliged to admit that these ponies rated high on the scale of pampered animals"<sup>7</sup>.

The defeat of Germany and the Japanese occupation was a turning point in Qingdao's history. In 1914 the Germans were imprisoned and after a World War 1 most of them left China. Only a few of them

(mainly missionaries) left. The look of the town did not change. The entire infrastructure remained and city still looked as a German town. What is more surprising, there were some examples of continuation of that spirit.

One of the finest examples was Saint Michael's Cathedral (Sankt Michaels Kathedrale) designed by Alfred Fräbel (il. 6). This catholic church also situated on the top of the hill. It has also neo-Romanesque forms, but different from earlier Protestant church. This monumental basilica with transept has two 34 meter high towers. The architectural forms remain the imperial, "Rhein" medieval cathedrals. The original design was made in the 1910s but the church was built as late as in 1934! This can be recognized as a backward and very conservative structure. However this church can be treated as one of the examples of long-living Germanic forms in this town.

Also some of the villas, resort residences mentioned above were designed in forms similar to those constructed by Germans one or two decades earlier. Even if the houses were commissioned by rich Chinese owners.

Comparing with other German cities Qingdao mixed different functions. First of all — the capital of German concessions in China (administrative buildings, monumentalism, severe forms in Germanic tradition). Secondly — the garrison town, with barracks and military buildings in forms typical for this kind of structures. Then, merchant town, commercial center with standard German eclectic houses and tenement houses. There were also several, industrial complexes like abattoir and brewery buildings (producing one of the oldest and finest Chinese lagers). After a few years the first two functions started to be dominated by recreation. Villas and hotels that appeared on the hills and along the strand changed the look of the town. Actually,

<sup>7</sup> The fragment of *China Races* described by Austin Coates and quoted by Johnston, see: (Johnston, Erh 1996: 101).

this last transformation determined the character of the town. So, looking at the Qingdao's architecture from German period we can observe the structures typical to the big cities from Wilhelmine period, together with charming buildings reminding the Baltic or North Sea resorts from the same time. This looks like mixture of small Berlin, Posen (Poznań), Metz with Zoppot (Sopot) or Swinemünde (Świnoujście). There are probably no Chinese influences in Qingdao's architecture in the years between 1898 and 1914. The architecture is pure German. There are no Chinese influences in Qingdao's architecture of 1898–1914 period. The architects were Germans. We know that construction workers for port and railways were Chinese. Two villages were erected especially for them at distance of two and five kilometers from European District. They were probably also used as workers for construction of buildings (Warren 1994: 200).

The town has been the most important holiday place not only in the period before World War 2, but also during the communist rules. Nowadays, despite of development of other resorts (especially on the island of Hainan), Qingdao remains one of the most important sea resorts in the country. The city also wins every year the reward of "most tidy and flourished" town in China<sup>8</sup>.

Luckily most of the old architecture remained until nowadays in good condition. Surprisingly it was not only preserved, but it had become an inspiration for modern Chinese architects. Since the end of the 1980s and especially in last two decades, some of the new quarters of the town were designed in forms that are based on. The conventional, 4–5 storey blocks are covered with high, red tile roofs. The gables, false Fachwerks makes the unique atmo-

sphere of continuation of the past. Even if those designs and modern materials are far from being as good quality as it used to be a century ago. This same phenomenon appears also in other, former "Treaty Ports" (Shanghai, Harbin), but in here is the most visible and significant.

The German presence in Qingdao lasted only from 1898 till 1914 but left very strong influence on the city development for another century. It looks that nowadays we have a kind of renaissance of historical forms. It shows the respect to the tradition, but also it shows that those strange, foreign patterns have become a part of the local heritage.

*All of the photographs made by Łukasz M. Sadowski. Photographs 1, 2, 3, 5, 6 in 2009, photograph 4 in 2011.*

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Denison 2006 — Denison E. Building Shanghai. The Story of China's Gateway, Chichester: Wiley-Academy, 2006.
- Johnston, Erh 1996 — Johnston T., Erh D. Western Architecture in China's Northern Treaty Ports. Hong Kong: Old China Hand Press, 1996.
- Johnston, Erh 1997 — Johnston T., Erh D. Western Architecture in China's Southern Treaty Ports. Hong Kong: Old China Hand Press, 1997.
- Lijin Yan 2003 — Lijin Yan (ed.). Old Photos of Qingdao. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2003.
- Lin Keep Lee 1995 — Lin Keep Lee. The Singapore House 1819–1942. Singapore: Times Editions Preservation of Monuments Board, 1995.
- Piwoworski 1981 — Piwoworski J. Niecodzienne rejsy. Warszawa: Instytut Wydawniczy "Nasza Księgarnia", 1981.
- Warren 1994 — Warren T. Deutsche Architektur in China. Architekturtransfer / German Architecture in China. Architectural transfer. Berlin: Ernst & Sohn, 1994.

<sup>8</sup> According to Qingdao Tourist Information.

## REFERENCES

- Denison E. *Building Shanghai. The Story of China's Gateway*. Chichester: Wiley-Academy Publ., 2006.
- Johnston T., Erh D. *Western Architecture in China's Northern Treaty Ports*. Hong Kong: Old China Hand Press Publ., 1996.
- Johnston T., Erh D. *Western Architecture in China's Southern Treaty Ports*. Hong Kong: Old China Hand Press Publ., 1997.
- Lijin Yan (ed.). *Old Photos of Qingdao*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House Publ., 2003.
- Lin Keep Lee. *The Singapore House 1819–1942*. Singapore: Times Editions Preservation of Monuments Board Publ., 1995.
- Piwowoński J. *Niecodzienne rejsy*. Warszawa: Instytut Wydawniczy "Nasza Księgarnia" Publ., 1981.
- Warnen T. *Deutsche Architektur in China. Architekturtransfer / German Architecture in China. Architectural transfer*. Berlin: Ernst & Sohn Publ., 1994.

**A. Sumorok**

## PALACE OF CULTURE AND SCIENCE. POLISH ASPECTS OF SOVIET STALINIST ARCHITECTURE

*The article focuses on the Palace of Culture and Science, the only giant Soviet-type skyscraper of its kind built in the 1950s in East-Central Europe. It was a "gift" from the Soviet Union, which led to far reaching changes in the urban landscape of Warsaw. Nowadays, the Palace is part of Polish cultural landscape and history, the building full of inner contradictions on different semantic levels, difficult to evaluate. The article highlights the Polish input in the building process. Although the Palace was designed by Russian architects and constructed by Russian engineers and builders, the Polish contribution to the building cannot be ignored.*

*On the one hand, we are dealing with an imported edifice which we easily identify as socialist-realist. On the other hand, the building is often perceived as "Polish".*

**Keywords:** Stalinist architecture, socialist realism, skyscraper, Warsaw

**А. Суморок**

## ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ И НАУКИ. ПОЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТАЛИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

*Статья посвящена Дворцу культуры и науки — единственному небоскребу советского типа, построенного в 1950-е гг. в Центрально-Восточной Европе. Это был «дар» Советского Союза, приведший к далеко идущим изменениям в городском ландшафте Варшавы. Сейчас Дворец является частью польского культурного пространства и истории. Постройка полна внутренних противоречий на разных, труднооценимых семантических уровнях. В статье подчеркивается польский вклад в процесс строительства. Несмотря на то, что Дворец был спроектирован российскими архитекторами и построен российскими инженерами и строителями, польский вклад в постройку не может игнорироваться.*

*С одной стороны, мы имеем дело с привнесенным зданием в духе социалистического реализма. С другой, здание часто воспринимается «польским».*

**Ключевые слова:** Сталинская архитектура, социалистический реализм, небоскреб, Варшава

### Introduction

The special place in the Polish-Russian history of architectural relation is held by the Palace of Culture and Science, the only so giant soviet type skyscraper built in the 50s in the East-Central Europe. The others, much smaller, were in Prague (88 m) and Riga (130 m). Palace of Culture and Science was constructed in three years, 1952–1955, and subjected to the socialist realism doctrinal rules<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> The notion of “socialist realism” introduced in Polish architecture in 1949 is rarely used in relation to buildings in Russia where the expressions like

Over the years it has become one of the best known buildings in Poland, the landmark of Warsaw perceived often by the city residents as their own legacy, the part of the architectural landscape shaping their own identity<sup>2</sup>. In the year 2005 the Palace of Culture and Science was placed on the national heritage list despite the many controversies and the voices screaming for the

Stalinist architecture, Soviet empire style, the Soviet classicism predominate. However, the problem of terminology is noticed by many researchers. Compare: (Архитектура сталинской эпохи ... 2010).

<sup>2</sup> Compare: (Pałac Kultury i Nauki 2007).



II. 1. The general view of the Palace of Culture and Science, photo W. Kamiński

demolition of the object. It is worth stressing that for many Poles it represents imposed architecture (Stalinist architecture) and political background while in Moscow skyscrapers are often seem to be situated in the Art Deco tradition<sup>3</sup>.

The Palace of Culture and Science was a "gift" from the Soviet Union, an awkward, not returnable present. The monumental skyscraper located in the city centre became responsible for redefining the traditional urban structure, organizing the space of the rebuilt (socialist) capital and introducing the third urban dimension — the height. It led to the partial destruction of the existing city tissue and far reaching changes in the street network.

<sup>3</sup> Compare: (Dushkina 1996).

Unusual and unique was not only the monumental scale of the skyscraper but also its form based on the exuberant, abundant historical ornamentation compiling Polish, national details. It must be said that this "nationalization" of the building, this superficial resembles to the Polish architecture did not turn the gigantic structure into Polish realization. The Palace of Culture and Science can be placed in the context of the colonial architecture as the building representing Russian (Soviet then) style — Stalinist *empir* and the certain ideology<sup>4</sup>. Moreover, it was designed by Russian architects and constructed by Russian engineers and builders. However, the Polish contribution to the building can't be ignored. Nowadays, the Palace is the part of Polish cultural landscape and history, the building full of inner contradictions on different semantic levels, difficult to evaluate.

After 1990 the Palace was often researched, described and located in many contexts: historical, political, anthropological but least at all in pure architectural<sup>5</sup>.

On the one hand, we are dealing with imported edifice which we easily identify as socialist-realist. On the other hand, the building is often perceived as "polish". I would like to highlight the Polish input in the building process.

### **The Palace of Culture and Science. The origin**

The first enigmatic and laconic proposition concerning the construction in Warsaw the soviet type skyscraper was made by Vyacheslav Molotov during his stay in

<sup>4</sup> Compare: (Castillo 1997).

<sup>5</sup> Among others "Renowacje i Zabytki" 3 (2005): the whole issue concentrates on the Palace of Culture and Science; (*Pałac Kultury i Nauki 2007; Baraniowski 2014; Passent 2004; Zieliński 2012*). Numerous books appeared in 2015 due to the 60<sup>th</sup> anniversary of the Palace of Culture and Science.

Poland in July 1951. Next month Polish government officially accepted the spectacular "gift" and thanked for it. Russian side was obliged to provide the project with materials, technology, equipment, workers. However, all the details were clarified much later.

Initially the Warsaw skyscraper was planned as a copy of one of its Moscow "sisters", most likely the Lomonosow University. However, in 1951 the exact form and the functional programme of the skyscraper remained unknown. It was arranged and clarified during political meetings, consultations and official conferences held in Moscow and Warsaw. Finally, it was decided that the Polish skyscraper will serve cultural needs and it will be based on the separate project presenting national forms. The project was commissioned to Lev Rudnyev's team (A.P. Velikanow, I.P. Rozhlin, A.F. Kharaiakov, W.N. Nasov). The conceptual design was prepared in six weeks. The final consultations with Polish architects (Josef Sigalin, Zygmunt Skibniewski, Zygmunt Stępiński, Eugeniusz Wierzbicki) took place in Moscow, February 1952, when the ultimate version of the five proposed drafts was chosen. Polish architects suggested some small changes in details to make the skyscraper appearance more "polish". Polish professional magazine "Architektura" wrote with high respect about Rudnyev and praised his team for the feeling of polish architecture<sup>6</sup>. The article described the Moscow Rudnyev's office covered with posters and drawings presenting Polish historical buildings.

<sup>6</sup> Russian architects were on study trip around Poland when they had a chance to discover Polish historical monuments and to get acquainted with Polish landscape. Later on architects from Poland responsible for the Palace construction visited the architectural office of Rudnyev where the Palace was designed. Compare: (Stępiński 1953).

The final agreement was signed on 5 April 1952 by the premier Cyrankiewicz and the Soviet ambassador Sobolev<sup>7</sup>. The same year Russian engineers and workers arrived (approximately 3500 people)<sup>8</sup>. In autumn 1953 the steel skeleton was ready and on 22 July 1955 (the symbolic day — the most important communist holiday in Poland) the Palace of Culture and Science was officially opened.

The skyscraper, located in heart of the capital city, at Marszałkowska Street, became the tallest building in Poland (over 230 meters) and one of the tallest in Europe.

The Palace consisted of the nearly 30-storeyed tower narrowing upward and with a tall spire on the top. It rose above the four monumental wings.

The building construction was very modern as it had the steel skeleton which made the building the most technologically advanced edifice in Poland. The steel frame, however, was later cladded with the sandstone and the ceramic tiles. Moreover, the Polish historical details were added: Polish-Renaissance comb-shaped atticas (resembling atticas from Cracow), colonnades, porticoes. The architecture was supplemented by the iconographical programme, the allegorical sculptures (Baraniewski 2005). The first preliminary Rudnyev's decorative project intended to locate over 20 monumental figures. Finally, only a few were made. Three by Polish sculptors: Alina Szapocznikow created bronze figures of two workers, Lud-

<sup>7</sup> It is worth stressing that officially Józef Sigalin, the Chief Architect of Capital City was responsible for the construction process, however, due to his numerous commitments he recommended for this position eng. Janczewski.

<sup>8</sup> Russian builders constructed the housing estate for the workers in Jelonki district. The houses were accompanied by the social buildings — library, concert hall. Compare: (*Budowa Pałacu Kultury i Nauki* 1956).

wika Nitsch made sandstone sculpture presenting the poet Adam Mickiewicz, and Stanisław Horro-Popławski moulded Mikołaj Kopernik. The rest monumental allegorical statues placed outside in the aedicule's were created by Russian sculptors.

The cultural and functional programme of the Palace was very impressive. The skyscrapers hosted numerous institutions, among which were the Polish Academy of Science, theatres, cinemas, Palace of Youth, galleries, the Museum of Technology, swimming pool and the monumental concert hall, Kongresowa Hall for over 3 000 people (it still remains the largest concert hall in Warsaw).

### **Polish aspects of the Stalinist skyscraper**

Although the Palace of Culture and Science was a unique, unprecedented example of the imported building in such a scale, Polish architects liked to stress their contribution to its final appearance. The Chief Architect of Warsaw, Józef Sigalin, especially emphasized the input in functional programme (at the request of Polish architects the theatres and exhibition places were added), national form (they insisted on increasing number of the Polish details<sup>9</sup>). Sigalin argued that they had made this special input twice. "The first time when still in Moscow they expressed their credo: we have been expecting the architecture to be in a national style. And the second time when they were showing the Russians the most attractive monuments of Kraków, Warszawa, Toruń, Kazimierz, Puławy, Płock, Nieborów, Chełm... The Russians admired all the monuments when taking pictures. They soaked with it all like a sponge. On the walls of their

<sup>9</sup> J. Sigalin recalls that the Rudnyev's Office was full of posters and drawings of Polish details and monuments (*Sigalin* 1986: 430).

spacious studios they put wall paper with grand pictures of the Monuments of Poland and some features of our national style."<sup>10</sup>

Moreover, Polish architects insisted on the increased height of the building. Rudnyev proposed the height of 120 meters. However, the Poles motivated by the pride and ambition, especially Józef Sigalin, demanded taller building, over 180 meters. Finally, together with a spire, the building was 237 meter high. After the years Sigalin wrote:

"We went amok .... we are the ones to take credit for his height [...]" (*Sigalin* 1986: 429).

Polish architects decided on the enlarged scale of Stalin Square surrounding the Palace and determined the location of the skyscrapers. They proposed few possible variants of the building localization: Marszałkowska Street, Pulawski Square, Washington Square. The most central location was chosen.

However, the greatest input to the building can be visible inside the Palace. It should be stressed that although the general concept of the interiors came from Rudnyev's office, much of the furnishing work were done by Polish artists and designers. Obviously, the significant part of the decorations were manufactured in Russia, i. e. lightings manufactured in Khar'kov and Riga and were the copies of those placed in the Lomonosov University. However, it is worth stressing that "Polish glass-work, woodwork and metal shops manufactured numerous decorative elements, furniture and chandeliers to furnish the palace" (*Majewski* 2010: 89).

As the exuberant interior design work was not the agenda of propaganda much less was written about it and our knowledge is still incomplete. The scale of the

<sup>10</sup> Not entirely spontaneous present, [www.pkin.pl](http://www.pkin.pl).



Il. 2. Kinoteka, the cinema in the wing part, photo W. Kamiński

project was enormous, as over 2000 of rooms were to be decorated. The inside work was coordinated by eng. Kazimierz Tyszka and controlled by The Committee for Evaluation of the Palace of Culture and Science Interiors<sup>11</sup>.

Many pieces of furniture represented the Polish tradition originating in the pre-war period. One of the most influential furniture designers involved in designing process was Jan Bogusławski, leading the team of 20 students from Poznań Academy of Art. Moreover, Marian Sigmund, Olgierd Szlekys and Władysław Wincze representing so-called ŁAD tradition created the furniture<sup>12</sup>. Furniture was also provided by CEPELIA

from Kolbuszowa, Białystok, Kłodzko<sup>13</sup>. Most of them were manufactured in 1955 but earlier examples can be also found. It is worth remembering that furniture of the Palace do not constitute a uniform collection. Many different forms can be distinguished: historical, eclectic or modern with some reference to folk tradition (Maga 2005: 141).

Not only furniture but also lighting work (metal, crystal, ceramic) was made in Poland. Many reports and articles from the 50s described the impressive crystal chandeliers manufactured by Wokan brothers in Szklarska Poręba (glass factory "Józefina") and designed by Wanda Zawidzka-Manteuffel. The most original were the ceramic chandeliers created by Helena and Lech Grześkiewicz (manufactured

<sup>11</sup> Compare: (Rokicki 2003: 124–125).

<sup>12</sup> ŁAD's Artists Cooperation — prewar association attempting to create a national style based on (modernized) local traditions. Compare: (Spółdzielnia Artystów ŁAD 1998).

<sup>13</sup> CPLiA (Central Folk Arts Industry) — a government agency established in 1949 responsible for supporting folk arts and craftsman production. Compare: (Maga 2005).

in Włocławek). It is also known that some metal work was made in Poland in Warsaw ("Brąz Dekoracyjny") and Szczecin (manufacture "Odlewnik") (Demska 2005).

The interiors of the Palace of Culture and Science with its monumental, historical details and exuberant ornamentation represented the style close to the so-called Stalinist *empire*.

On the other hand, some forms, details, furniture showed the clear motif of modern, prewar Polish tradition.

It is worth remembering that the Polish specialists and artists, due to agreement, were obliged to design the space surrounding the Palace. It was necessary to organize the most important central square in Warsaw (named in 1953 after J. Stalin) and the city tissue around the square. The political guidance indicated that the square should represent the monumental architecture visually united with the skyscraper.

The competitions were announced for the Central Square and the so-called eastern side of Marszałkowska Street (three monumental buildings facing the Palace). However, none of the presented project fulfilled the requirements<sup>14</sup>. Finally, the compromise concerning the monumental space of the square was reached but eastern side was not completed. The streets around the square were widen, the railway was placed underground to create better perspective and view of the Palace. Moreover, the greenery, the details, the lamp posts, fountains and sculptures like allegory of the Vistula and Oder Rivers (the team led by artists: Lubomir Tomaszewski, Henryk Jęsiak, Zbigniew Małaszewski) (Stankiewicz 1990: 30) were created.

The Polish contribution was also made to the building process. The Polish side was responsible for: clearing the building

ground off rubble and houses, providing the electricity and water supply, redesigning the central urban tissue.

### **The problem of (changing) perception**

The Palace of Culture and Science became the propaganda issue and the most discussed building in the history of Poland. The modernity, its construction process, uniqueness was highlighted. "Magical" numbers concerning its heights, the amount of used steel, marble were stressed. The visionary image of the mystic skyscraper was created<sup>15</sup>. The poems and books were written about the Palace<sup>16</sup>. It became not only a socialist landmark and the obligatory tourist destination but also the object of worship, the flagship of propaganda.

The elites were obliged to support this symbol of "goodwill" and "friendship"<sup>17</sup>. Jerzy Andrzejewski, Polish novelist, wrote: "In the heart of our country, in the heart of Warsaw they have been building, erecting the walls of the gigantic Palace of Culture and Science of Józef Stalin. This magnificent gift coming from the Soviet Nation to the Polish Nation symbolizes grandeur of socialistic culture, symbolizes its care related to the significance of science and education. Let the grandeur of the Palace become for all of us an inspiration in building new socialistic culture"<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Nowadays researchers often emphasize the problem of the sacralization of space during Stalin era. Compare: (Clark 2003).

<sup>16</sup> Compare (selection): (*Budowa Pałacu Kultury i Nauki* 1957; *Janicki* 1955; *Dąbrowski* 1953).

<sup>17</sup> Among other poems worth mentioning are: J. Brzechwa, The Palace of Culture (Pałac Kultury); S. Czachorowski, The Palace of Truth (Pałac Prawdy) (Majewski 2010).

<sup>18</sup> Quoted after: *Not entirely spontaneous present*, [www.pkin.pl](http://www.pkin.pl) [12.12.2012]

<sup>14</sup> Compare: (Gieysztor 1954).

However, many architects, like Szymon and Helena Syrkus, were truly impressed by the skyscraper and its grandiosity. Syrkus said: "Not only was this edifice our ever shining star leading us towards transformation of the old Warsaw, principal Warsaw, royal Warsaw, magnate Warsaw, bourgeois, capitalist Warsaw into socialistic Warsaw but also the construction of this edifice would be a strong stimulus for our architecture ... Architects should make the surrounding area of the Palace the most appropriate one..."<sup>19</sup>. The other often criticized the building, however not officially, especially its pseudo-historical forms, cake-like atticas and cornices, motifs copied from the Polish monuments (*Tyrmand* 1989: 210).

After the transformation the Palace was associated mainly with the doctrine and the communism. As a result it was condemned and neglected. Many claimed that the building is worthless and should be demolished. This emotional approach deprived the skyscraper its artistic values (*Stankiewicz* 1990: 25–33).

### **Palace of Culture and Science as a National Heritage Monument**

The discourse on the Stalinist architecture often tends to loose the most important factor — the building. The research concentrates on two interpretive schemes, concerning the forms (research orientated on searching resemblance to *art deco* or *empir*) or the context (political, the building as a tool of propaganda).

The Palace of Culture and Science is much more then that. It was the most modern, the most technologically advanced and the tallest building in Poland.

Nowadays it presents both artistic and historical values.

➤ Historical value:

- scientific:

The skyscraper represents the great educational value; it develops the historical awareness and became the greatest sign and evidence of past times and Stalinist style.

- cultural identity:

It also indicates a non-scientific impact as the building become the source of tradition, the part of Polish history, the space responsible for creating the identity of the city and its inhabitants for two generations.

➤ Artistic value:

It is difficult to find the objective formal criteria, however, while trying to evaluate the socialist realism we should take into account:

- universal solutions;
- architectural quality defined by composition, proportions, scale, solid shape, colour, detail;
- distinguished style, the significant evidence of the complex phenomenon of socialist realism (Stalinist architecture);
- the significant role in Warsaw urban landscape.

➤ Functional value:

The Palace of Culture and Science successfully performs its function, hosts numerous institutions and remains the largest city concert hall<sup>20</sup>.

It is worth remembering that the socialist realism in architecture is a multidimensional phenomenon, full of inner contradictions and ambiguities.

The Palace creates the Polish architectural history. It is difficult nowadays to give unambiguous answer and avoid simplification, limitations to only formal issues (style) or semantic (political context) and the question — Polish or Russian edifice.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> This aspect was often emphasized by Lech Isakiewicz the Chairman of the Board of the Palace of Culture and Science.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Архитектура сталинской эпохи ...* 2010 — Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010.
- Baraniewski* 2005 — Baraniewski W. Kopernik i Stalin. Treści ideowe dekoracji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie // Kronika Warszawy. Vol. 32. No. 4, 2005. P. 53–69.
- Baraniewski* 2014 — Baraniewski W. Pałac w Warszawie. Warsaw: Fundacja Raster, 2014.
- Budowa Pałacu Kultury i Nauki* 1956 — Budowa Pałacu Kultury i Nauki. Baza produkcyjno-naukowa w Jelonkach. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956.
- Budowa Pałacu Kultury i Nauki* 1957 — Budowa Pałacu Kultury i Nauki / Ed. A. Wiślicki. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Castillo* 1997 — Castillo G. Soviet orientalism: socialist realism and the built tradition // Traditional Dwellings and Settlements Review, n. 8/2, 1997, pp. 33–48.
- Clark* 2003 — Clark K. Socialist Realism and the Sacralizing of Space. The Landscape of Stalinism // The Art and Ideology of Soviet Space. Ed. E. Dobrenko & E. Naiman. Seattle: University of Washington Press, 2003. P. 1–18.
- Dąbrowski* 1953 — Dąbrowski J. Pałac Kultury i Nauki. Podniebny dar przyjaźni. Warsaw: Wiedza Powszechna, 1953.
- Demska* 2005 — Demska A. Oświetlenie w Pałacu Kultury i Nauki // Renowacje i Zabytki. No. 3, 2005. P. 118–137.
- Dushkina* 1996 — Dushkina N. Architecture of the 1930–1950s and the Fate of an Architect in Russia // Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz? ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees. Bd. XX. München, 1996. P. 65–71.
- Gieysztor* 1954 — Gieysztor J. Centralny Plac Warszawy // Architektura. No. 7–8, 1954. P. 166–188.
- Janicki* 1955 — Janicki J. O Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Warsaw: Wiedza Powszechna, 1955.
- Magi* 2005 — Maga A. Wybrane meble biur i gabinetów Pałacu Kultury i Nauki // Renowacje i Zabytki. No. 3, 2005. P. 138–143.
- Majewski* 2010 — Majewski J. Books of Walks. Landmarks of people's Poland in War-
- saw — Spacerownik Warszawa śladami PRL-u. Warsaw: Agora, 2010.
- Not entirely* — Not entirely spontaneous present, [www.pkin.pl](http://www.pkin.pl) [12.12.2012].
- Pałac Kultury i Nauki* 2007 — Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią / Ed. Z. Grębecka, J. Sadowski. Cracow: Nomos, 2007.
- Passent* 2004 — Passent A. Pałac wiecznie żywy. Warsaw: Spis Treści, 2004.
- Rokicki* 2003 — Rokicki K. Kłopotliwy dar: Pałac Kultury i Nauki // Zbudować Warszawę piękna... O nowy krajobraz stolicy 1944–1956. Ed. J. Kochanowski. Warsaw: Trio, 2003. P. 97–210.
- Sigalin* 1986 — Sigalin J. Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta (Warsaw 1944–1980. From the architect's archive). Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Spółdzielnia Artystów ŁAD* 1998 — Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996 (ŁAD Artists' Co-operation 1926–1996) // Ed. A. Frąckiewicz. Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1998.
- Stankiewicz* 1990 — Stankiewicz G. Jak powstał Pałac Kultury i Nauki? // Res Publica. No. 3, 1990. P. 25–33.
- Stępiński* 1953 — Stępiński Z. W pracowni Pałacu Kultury i Nauki (In the Palace of Culture and Science architectural studio) // Architektura. No. 10, 1953. P. 246–247.
- Tyrmand* 1989 — Tyrmand L. Dziennik 1954. Warsaw: Prószyński, 1998.
- Zielinski* 2012 — Zielinski J. Pałac Kultury i Nauki. Lodz: Księży Młyn, 2012.

### REFERENCES

- Arkhitektura stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniya* (The architecture of the Stalin Era: The experience of historical understanding). Ed. Yu. L. Kosenkova. Moscow: KomKniga Publ., 2010 (in Russian).
- Baraniewski W. Kopernik i Stalin. Treści ideowe dekoracji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (Copernicus and Stalin. The ideological content of decoration of the Palace of Culture and Science in Warsaw). *Kronika Warszawy*, vol. 32, no. 4, 2005, pp. 53–69 (in Polish).
- Baraniewski W. *Pałac w Warszawie* (Palace in Warsaw). Warsaw: Fundacja Raster Publ., 2014 (in Polish).

- Budowa Pałacu Kultury i Nauki. Baza produkcyjno-naukowa w Jelonkach (Constructing the Palace of Culture and Science. Production and scientifical base in Jelonki). Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 1956 (in Polish).
- Budowa Pałacu Kultury i Nauki (Constructing the Palace of Culture and Science). Ed. A. Wiślicki. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy Publ., 1957 (in Polish).
- Castillo G. Soviet orientalism: socialist realism and the built tradition. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, n. 8/2, 1997, pp. 33–48.
- Clark K. Socialist Realism and the Sacralizing of Space. *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*. Ed. E. Dobrenko & E. Naiman. Seattle: University of Washington Press Publ., 2003, pp. 1–18.
- Dąbrowski J. Pałac Kultury i Nauki. Podniebny dar przyjaźni (The palace of Culture and Science. Sky gift of friendship). Warsaw: Wiedza Powszechna, 1953 (in Polish).
- Demaska A. Oświetlenie w Pałacu Kultury i Nauki (Lighting in the Palace of Culture and Science). *Renowacje i Zabytki*, n. 3, 2005, pp. 118–137 (in Polish).
- Dushkina N. Architecture of the 1930–1950s and the Fate of an Architect in Russia. *Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz?* ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. XX. München, 1996, pp. 65–71.
- Gięsztor J. Centralny Plac Warszawy (Central Square of Warsaw). *Architektura*, n. 7–8, 1954, pp. 166–188 (in Polish).
- Janicki J. O Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina (About the Palace of Culture and Science named after Joseph Stalin), Warsaw: Wiedza Powszechna Publ., 1955 (in Polish).
- Maga A. Wybrane meble biur i gabinetów Pałacu Kultury i Nauki (Chosen furniture from the Office of The Palace of Culture and Science). *Renowacje i Zabytki*, n. 3, 2005, pp. 138–143 (in Polish).
- Majewski J. Books of Walks. Landmarks of people's Poland in Warsaw — Spacerownik Warszawa śladami PRL-u. Warsaw: Agora Publ., 2010 (in Polish).
- Not entirely spontaneous present, [www.pkin.pl](http://www.pkin.pl) [12.12.2012].
- Pałac Kultury i Nauki. Miedzy ideologią a masową wyobraźnią (Palace of Culture and Science. Between ideology and mass imagination). Ed. Z. Grębecka, J. Sadowski, Cracow: Nomos Publ., 2007 (in Polish).
- Passent A. Pałac wiecznie żywy (Long live the Palace). Warsaw: Spis Treści Publ., 2004 (in Polish).
- Rokicki K. Kłopotliwy dar: Pałac Kultury i Nauki (Awkward gift: The Palace of Culture and Science). *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy 1944–1956* (Built Warsaw Beautiful...New architectural landscape of the capital 1944–1956). Ed. J. Kochanowski. Warsaw: Trio Publ., 2003, pp. 97–210 (in Polish).
- Sigalin J. Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta (Warsaw 1944–1980. From the architect's archive). Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy Publ., 1986 (in Polish).
- Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996 (ŁAD Artists' Cooperation 1926–1996). Ed. A. Frąckiewicz. Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie Publ., 1998 (in Polish).
- Stankiewicz G. Jak powstał Pałac Kultury i Nauki? (How was the palace of Culture and Science Built?). *Res Publica*, n. 3, 1990, pp. 25–33 (in Polish).
- Stępiński Z. W pracowni Pałacu Kultury i Nauki (In the Palace of Culture and Science architectural studio). *Architektura*, n. 10, 1953, pp. 246–247 (in Polish).
- Tyrmand L. Dziennik 1954 (Diary 1954). Warsaw: Prószyński, 1998 (in Polish).
- Zieliński J. Pałac Kultury i Nauki (Palace of Culture and Science). Lodz: Księży Młyn Publ., 2012 (in Polish).

А. Д. Бархин

## АР-ДЕКО И ИСТОРИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ МОСКОВСКИХ ВЫСОТНЫХ ЗДАНИЙ

Московские высотные здания, как и Дворец Советов, задуманный высотным рекордсменом мира, воплощали в себе дух соперничества с архитектурными достижениями США. Именно потому фасадные приемы высоток были призваны конкурировать не только с национальным наследием, но и с мировым. Высотные здания Нью-Йорка и Чикаго не могли не вдохновлять. Создатели московских высоток, опираясь на опыт американских башен, в первую очередь в историзме, стремились создать нечто новое, уникальное в мировом контексте и преуспели в этом. Ступенчатые ризалиты и плоские пилasters высотного здания на площади Восстания были решениями, уже отработанными в небоскребах США. Однако послевоенная архитектура обретает в ордере и ниспадающем силуэте церкви Вознесения в Коломенском прекрасный и необходимый эпохе патриотический образец. Так симбиоз разных традиций: мотивов допетровской Руси и неоклассических элементов, а также ребристости и уступчатости небоскребов 1920–1930-х — сформировал стиль послевоенных высотных зданий.

**Ключевые слова:** ар-деко, московские высотные здания, «сталинский ампир», советская архитектура 1930–1950-х гг.

A. D. Barkhin

## ART DECO AND HISTORICISM IN THE ARCHITECTURE OF MOSCOW HIGH-RISE BUILDINGS

*Moscow high-rise buildings, as well as the Palace of Soviets, realize (or epitomize) the spirit of competition between the Soviet era exponents and the architectural achievements of the United States. Because of that, the techniques applied to the facades of Moscow skyscrapers were designed to compete not only with those used on the national heritage, but also with the ones used in the world at large, such as the style of high-rise buildings in New York City and Chicago of the 1920–1930s. The creators of the Moscow skyscrapers, basing themselves on the experience of the American Towers, first of all, in historicism, wanted to create something new and unique in a world context, and succeeded. The stepped corbels and flat pilasters of the high-rise building on Vosstania square represent decisions similar to those in the style of the U.S. skyscrapers. The post-war Soviet architecture used the order and silhouette of the Church of the Ascension in Kolomenskoye, that was beautiful and a necessary patriotic pattern. So symbiosis of different traditions — the motifs from pre-Petrine Russia and neoclassical elements, as well as ribbing and ledged skyscrapers of the 1920s — formed a style of post-war high-rise buildings.*

**Key words:** art deco, Moscow high-rise buildings, Stalinist Empire style, Soviet architecture of the 1930–1950s

Московские высотные здания 1940–1950-х гг. стали подлинным шедевром отечественной архитектуры XX в. Роскошные и фотогеничные, они всегда привлекают внимание туристов и москвичей. Однако как следует именовать стиль послевоенных высоток? Охарактеризовать его позволит стилистическое и масштабное сопоставление московских высотных зданий и американских небоскребов.

Архитектура московских высотных зданий, очевидно проникнутая духом конкуренции с американской, создавалась с опорой на опыт небоскребов ар-деко, их конструкций, но не стиля<sup>1</sup>. Соперничество двух архитектурных держав имело своим началом конкурс на здание

<sup>1</sup> Теме сопоставления московских высотных зданий и американских небоскребов посвящен ряд публикаций, например: (Зуева 2010); (Седов 2006).

Дворца Советов, на котором победу одержал «ребристый стиль» Б.М. Иофана<sup>2</sup>. Этот стиль, представленный на конкурсе работами в том числе Г. Пельцига и Г. Гамильтона, в какой-то мере восходящий к неоготике и массово развитый в США, парадоксальным образом станет визитной карточкой СССР на выставках 1937 г. в Париже и 1939 г. в Нью-Йорке<sup>3</sup>. Однако после войны Иофану не суждено будет стать автором одной из высоток (здания МГУ). Резко отличаясь от стиля мастера 1930-х, московские высотные здания соперничали с небоскребами США не только в высоте, но и в оригинальности стиля.

Великая Отечественная война не могла не внести существенных изменений в стилевое развитие советской архитектуры 1930–1950-х, периода, нередко объединяемого термином «сталинский ампир»<sup>4</sup>. Это было время

естественного усиления триумфальных, патриотических черт архитектуры. Возникает, по выражению Т.Л. Астраханцевой, стиль «Победа», воплощенный в послевоенных павильонах ВСХВ, станциях метро и высотках (Астраханцева 2010).

Общим в архитектуре небоскребов США и московских высотных зданий был интерес к архаической тектонике, и впервые он возникает еще в сооружениях, предваряющих развитие ар-деко. Грандиозный 90-метровый памятник Битве народов в Лейпциге (1898–1913) сначала повлиял на силуэты работ Э. Сааринена — его проекты Парламента в Хельсинки (1908) и здания Лиги Наций в Женеве (1927), а затем стал примером ступообразного тектонизма и для Дворца Советов Иофана (1934) (Christ-Janer 1984: 48–50).

Творчество Элиэля Сааринена сыграло важнейшую роль в развитии ар-деко: именно он впервые соединит неоацтекский тектонизм и неоготическую ребристость в конкурсном проекте «Чикаго Трибюн» (1922). Само здание будет осуществлено по неоготическому проекту Р. Худа, но эстетическую победу одержит именно проект Сааринена, его стиль будет доминировать на рубеже 1920–1930-х, в годы расцвета американского ар-деко (впрочем, советских заказчиков и архитекторов восхищала и неоклассика США)<sup>5</sup>. Знаменитая графика

<sup>2</sup> «Ребристый стиль» — от англ. «ribbed» — покрытый канелюрами, ребрами (это определение используется в англоязычной литературе для описания небоскребов эпохи ар-деко). Первые образцы «ребристого стиля» возникают в Европе еще в 1910-е — это работы М. Берга, Г. Пельцига, П. В. Янсен-Клинта. К ребристой телескопичной архитектуре Зала Столетия в 1926 г. обращается Дж. Урбан, автор проекта здания Метрополитен-опера в Нью-Йорке, в 1927 г. — Э. Сааринен, участник конкурса на здание Лиги Наций в Женеве. В 1929 г. в подобной ребристой телескопичной архитектуре И.Г. Лангбард проектирует театр в Харькове, с 1932 г. — Дворец Советов Б.М. Иофана (Дворец Советов 1933).

<sup>3</sup> Выбранный для Дворца Советов и осуществленный в архитектуре театра в Минске (1934), «ребристый стиль» был уже, однако, непредставим в 1940–1950-е.

<sup>4</sup> Рассмотрению советской архитектуры 1932–1955 гг. была посвящена конференция «Сталинский ампир», проведенная НИИТАГ РААСН в 2007 г. Ее материалы опубликованы в сборнике статей (Архитектура сталинской эпохи 2010). Обобщающий термин «сталинский ампир» часто использовался патриархом отечественной историко-архитектурной науки акад., арх. С.О. Хан-Магомедовым для обозначения

основного направления советской архитектуры начала 1930-х — середины 1950-х гг.

<sup>5</sup> Так, грандиозный ш-образный в плане отель Хилтон в Чикаго (1927) вдохновлял участников конкурса на здание НКПП в Зарядье (1935), проекты В.А. Щуко и Л.М. Безверхнего. При этом амбициозность неосуществленных проектов 1930-х усиливала решимость послевоенной архитектуры наконец «догнать и перегнать Америку». И потому жилой дом Я.Б. Белопольского на Ломоносовском проспекте (1953) не только обладал романтизмом английской замковой архитектуры, но и отвечал ш-образному, украшенному лишь в верхней зоне Тью-

Х. Ферриса, высотные здания Нью-Йорка и Чикаго не могли не вдохновлять. Так в 1930-е работает не только Иофан, но Я.Г. Чернихов, а также Д.Ф. Фридман, один из лидеров советской версии ар-деко, и целая череда мастеров: А.Н. Душкин, И.Г. Лангбард, А.Я. Лангман, Д.Н. Чечулин — все делают проекты в подобном стиле<sup>6</sup>. В 1934 г. ребристый стиль будет реализован в самом центре Москвы на примере самых ответственных заданий — дома СТО и корпуса НКВД. Это была не просто «школа Иофана», но ар-деко, обращенное к зарубежному опыту и создаваемое для конкуренции с ним<sup>7</sup>. И именно в развитии советской версии ар-деко будет главное отличие довоенного стиля от послевоенного.

Представление о стилевом единстве до- и послевоенных десятилетий, т.н. «сталинском ампире», базируется на мощных имперских образах советской архитектуры, но стиль 1930-х далеко не всегда был столь же монументален,

дор-Сити в Нью-Йорке (1927), его эстетика кирпичной стены с белыми деталями в Москве была переведена на язык нарышкинского стиля.

<sup>6</sup> Так, основой павильона СССР на выставке в Париже (конкурс 1935–1936) станет динамическая плита Рокфеллер-центра (1932), в проекте НКТП (1936) Иофан обратится к другому нью-йоркскому творению Р. Худа — зданию Макгроу-Хилл-билдинг (1931). Фридман, работая над конкурсным проектом здания НКТП (1934), вдохновляется двумя соседними чикагскими небоскребами — Уан-Ла-Салль-билдинг (1929) и Фореман-билдинг (1930). Здание Риверсайд Плаза в Чикаго оказало влияние на работы Д.Н. Чечулина, проект Центрального дома «Аэрофлота» (1934) и Дома Советов РСФСР в Москве (1965–1979).

<sup>7</sup> В феврале 1934 г. вариант Дворца Советов в виде трехъярусного телескопического объема обретает окончательный вид. Высота Дворца Советов должна была составить 415 м и стать кульминацией советского архитектурного соперничества с США — в 1931 г. в Нью-Йорке было закончено строительство небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг высотой 381 м (Эйгель 1978: 98).

как стиль 1950-х. Работы Е.А. Левинсона, одного из наиболее успешных мастеров ленинградской архитектуры 1930-х, изысканны, но не брутальны. И на примере его творчества очевидна разница между довоенным периодом и послевоенным. Достаточно сравнить стоящие рядом его дома на Садовой улице (Дом легкой промышленности (1931) и жилой дом 1950-х), дома на набережной Невы (Дом военморов, 1938) в Ленинграде и академичные послевоенные работы.

Стиль 1930-х был очень разнообразен, и это еще одно его существенное отличие от сцепментированного духа послевоенной архитектуры, созданной, как кажется, одной рукой. Советская версия ар-деко не была монолитна, в ней различимы несколько течений. Например, в 1930-е в Москве активно работает И.А. Голосов, один из самых талантливых мастеров своего времени. Его работы, преисполненные роскошной пластической фантазии, также были частью советской версии ар-деко, стиля, понимаемого как безордерный декоративизм.

Фиксируемое стилевое различие довоенного и послевоенного периодов советской архитектуры, однако, не означает отсутствие мощной имперской архитектуры в 1930-е — наоборот. Работы Л.В. Руднева и Н.А. Троцкого, Е.И. Катонина и А.И. Гегелло 1930-х часто выглядят просто недостижимыми по мощи. Послевоенный стиль подобного монументализма не унаследовал, то есть перестал выражать тоталитарную сущность своей эпохи столь явно, как в 1930-е.

Советская архитектура 1940–1950-х уже не могла превзойти созданное в городах Америки, где на рубеже 1920–1930-х было построено более 120 небоскребов. Однако создатели московских высоток, опираясь на опыт американских башен, в первую очередь в историзме (например, небоскреб в Кливлен-

де, 1926), стремились осуществить нечто новое, уникальное в мировом контексте и преуспели в этом. Точнее, на рубеже 1940–1950-х этим новым стало обращение к национальной традиции в ответ на общемировое распространение модернизма и интернационального стиля.

Отличие послевоенных высоток Л.В. Руднева или А.Н. Душкина от их довоенных работ, очевидно, и состоит в русификации архитектурной формы, однако сам поиск форм национального монументального стиля начинается в советской архитектуре еще в конце 1930-х (что еще раз указывает на стилевое разнообразие довоенного периода).<sup>8</sup> До войны возводят павильоны ВСХВ, жилые дома А.Г. Мордвинова на улицах Горького и Большой Полянке<sup>9</sup>. Во второй половине 1930-х в национальных (или квазинациональных) стилях начинают работать А.В. Щусев (Театр в Ташкенте) и даже Л.В. Руднев (Дом правительства в Баку)<sup>10</sup>. Первым и самым удачным при-

<sup>8</sup> Уже в 1938 г. на экраны выходит фильм С.М. Эйзенштейна «Александр Невский».

<sup>9</sup> В павильонах республик Средней Азии и Кавказа были использованы приемы национальных традиций. Однако в целом ряде иных построек ВСХВ 1939 г. ощутимо не просто влияние эстетики ар-деко (благодаря барельефным фризам), но прямые параллели с архитектурой выставок 1925, 1931, 1937 в Париже (в частности, это заметно в архитектуре мавзолеообразного павильона «Главмясо», арх. Ф.Я. Белостоцкая). Более того, Главный павильон (арх. В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх), павильон Московской, Тульской и Рязанской областей (арх. Д.Н. Чечулин) и павильон «Поволжье» (арх. С.Б. Знаменский, А.Г. Колесников) унаследуют образ динамической плиты Рокфеллер-центра. Павильон Украинской ССР (арх. А.А. Таций, Н.К. Иванченко) был выполнен в «ребристом стиле». Фактически эстетика ар-деко выступила наравне с национальными традициями и составила основу стиля ВСХВ 1939 г.

<sup>10</sup> В проекте павильона СССР на международной выставке в Нью-Йорке 1939 г. К.С. Алябян предлагал соединить ребристый (в стиле

мером этого течения, находящегося вне рамок и ар-деко и неоклассики, становится театр в Ереване А.О. Таманяна.

Не только война стала непреодолимой границей между довоенным и послевоенным периодами, разница между которыми была не меньше, чем между дореволюционной архитектурой и советской. На рубеже 1930–1940-х гг. уходит целое поколение мастеров, осуществивших себя в довоенной архитектуре. Только неоренессанс И.В. Жолтовского станет единственным из течений 1930-х, сохранившимся и развивавшимся после войны (впрочем, Жолтовскому, казалось бы, фавориту власти, не будет позволено сделать ни станции метро, ни высотки).

Печальный шаг смены поколений унес больше половины лидеров стиля 1930-х: в 1936 г. умирают И.А. Фомин и А.О. Таманян, в 1939 г. — В.А. Щуко и С.С. Серафимов, в 1940 г. — Н.А. Троцкий, в 1942 г. — Н.Е. Лансере (репрессирован), в 1942 г. умирают в блокадном Ленинграде А.Л. Лишневский, Л.А. Ильин и О.Р. Мунц, в 1945 г. — И.А. Голосов и П.А. Голосов, в 1946 г. погибает Г.П. Гольц, в 1949 г. — А.В. Щусев. И, возможно, именно сменой поколений мастеров можно объяснить масштабные и мотивные диссонансы, характерные в значительной мере для послевоенной архитектуры.

Сопоставляя до- и послевоенные периоды, следует отметить, что стиль 1940–1950-х, например, учеников И.А. Фомина — П.В. Абросимова и А.П. Великанова, А.Ф. Хрякова и Л.М. Полякова, не был близок к архитектуре, в создании которой они принимали участие при жизни мастера<sup>11</sup>. Сравним, в частности, дом Совнаркома УССР в Киеве (И.А. Фомин,

Дворца Советов) барабан и неорусскую по силуэту башню (*Выставочные ансамбли 2006: 380*).

<sup>11</sup> В первой половине 1930-х П.В. Абросимов, А.П. Великанов, А.Ф. Хряков и Л.М. Поляков работали под руководством И.А. Фомина



Ил. 1. РСА билдинг (Рокфеллер-центр) в Нью-Йорке, Р.Худ, 1931–1933. Фото автора, 2009



Ил. 2. Высотное здание на площади Восстания в Москве, М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, 1948–1954. Фото автора, 2012

П.В. Абросимов, с 1935) или Академию легкой промышленности в Ленинграде (П.В. Абросимов, Л.М. Поляков, А.Ф. Хряков, 1934–1937) и Главное здание МГУ. Это архитектура совершенно разная по приемам и настрою, и в случае грандиозного творения Фомина в Киеве брутальность этой архитектуры восходила к дореволюционному стилю мастера, его проекту Николаевского вокзала (1912). Архитектура МГУ создавалась на стыке иных традиций, иных пластических и композиционных средств.

Стиль московских высотных зданий непредставим в проникнутую духом эксперимента эпоху 1930-х. Однако призванные составить столь необходимое

---

в архитектурно-проектной мастерской Моссовета №3.

Дворцу Советов масштабное окружение, они так же, как и исполнинское творение Иофана, воплощали в себе дух соперничества с архитектурными достижениями США. И именно потому фасадные приемы высоток были призваны конкурировать не только с национальным наследием, но с мировым<sup>12</sup>. Так, ступенчатые ризалиты и плоские пилястры высотного здания на площади Восстания были решениями, уже отработанными в небоскребах США (ил. 1, 2). Более того, вытянутый пилястровый строй в сочетании

---

<sup>12</sup> И это не только небоскребы США, но образы средневековой Европы, мотив готической башни собора в Норвиче в силуэте высотки на площади Восстания, пропорции главной башни миланского замка Сфорца в композиции фасада высотки у Красных ворот.

с межоконными медальонами восходил еще к архитектуре чикагской школы 1900-х (ил. 3, 4)<sup>13</sup>. Советская же архитектура обретает в уплощенном ордере и силуэте церкви Вознесения в Коломенском прекрасный и необходимый эпохе патриотический образец.

Создатели послевоенных высоток опирались на заокеанский опыт 1910–1930-х — стилевой диапазон американских небоскребов был чрезвычайно широк, и так же разнообразно постарались работать и в Москве. Не все из высоток содержали неорусские детали. Однако для них были характерны шпили, уступчатая иерархия корпусов и многоэлементность, напоминающая церковные пятиглавия. Столичные высотки в отличие от небоскребов ар-деко обрели гармоничную «храмовидную» структуру и силуэт<sup>14</sup>. Словно они были начаты до революции (роль 800-летия Москвы мог бы сыграть 300-летний юбилей дома Романовых 1913 г.).

Стилистическая архитектура московских высотных зданий оказалась наибо-

лее близка тем первым американским небоскребам в исторических стилях, которые были бы соперниками русской архитектуры, даже если бы не было двух мировых войн и революции и ее развитие пошло в общемировом темпе<sup>15</sup>. А в возможностях для строительства отечественных высоток, аналогов американских небоскребов, не следует сомневаться, достаточно вспомнить гений В. Г. Шухова, заокеанскую карьеру Н. В. Васильева<sup>16</sup>. Однако до революции для освоения достижений чикагской школы условий не было. Так, большой ордер Лялевича и Щуко был в постройках Д. Бернхейма лишь малым, опоясывающим. Это масштабное отставание дореволюционной архитектуры от чикагской школы было унаследовано СССР<sup>17</sup>. Высотная этажность, осуществленная

<sup>15</sup> Многие авторы подмечают влияние здания Муниципалитета в Нью-Йорке (40 этажей, 177 м, 1909). Оно в значительной мере определило и облик завершения Главного здания МГУ, и планировочную х-образность здания на Котельнической наб. (26 этажей, 176 м), и трехризalитную композицию фасада высотки на площади Восстания.

<sup>16</sup> Так на рубеже 1920–1930-х Васильев исполнил перспективы нескольких небоскребов, осуществленных фирмами, где он работал в качестве рисовальщика-визуализатора, это, в частности, неоклассическое Нью-Йорк-централ-билдинг (фирма «Уоррен и Уэтмор», 1927) и 500-й дом по Пятой авеню, уже решенный в аскетичном ар-деко (фирма «Шрив, Лэм и Хармон», 1930) в Нью-Йорке, а также Альфред-Смит-билдинг в Олбани (1928) (Лисовский, Гашо 2011. С. 294, 299, 341).

<sup>17</sup> Советская архитектура 1930–1950-х смогла освоить масштаб флорентийского палаццо, но не работала с этажностью чикагской школы. Так возводя многоэтажные здания на протяжении всей карьеры, Д. Бернхейм в 1890–1900-е прошел путь от Манадок-билдинг (16 эт., 1891) и Фишер-билдинг (20 эт., 1895) в Чикаго до знаменитого Флэтайрон в Нью-Йорке (22 эт., 1902) и грандиозного Оливер-билдинг в Питтсбурге (25 эт., 1908).

<sup>13</sup> Канеллированные пилястры без баз и капителей 1930-х (как в московском доме СТО А. Я. Лангмана (1934) или корпусе Лефковица в Нью-Йорке, арх. В. Хогард (1928)), впервые возникают еще в работах Хоффмана 1910-х — павильоне в Риме (1910), вилле Примавези в Вене (1913) и павильоне в Кельне (1914). Антовый ордер 1930-х восходит к новациям 1910-х — прямоугольному ордеру Тессенова (танцевальный зал в Хеллеруа, 1910), Хоффмана (дворец Стокле (1905) и павильон в Риме (1910)). Новации 1910-х, плоские пилястры и антовый ордер были утверждены заказчиком еще в раннем шедевре советского ар-деко — здании библиотеки им. В. И. Ленина (1928). Ее боковой фасад вдохнул архитектуре созданной в те же годы в Вашингтоне Шекспировской библиотеки (1929), входной портик творения Щуко был стилистически близок другой работе Ф. Крета — зданию Федерального резерва (1935).

<sup>14</sup> На «храмовидность» московских высотных зданий указано в (Седов 2006).



Ил. 3. Здание Континентального коммерческого банка в Чикаго, арх. Д. Бернхейм, 1912, деталь.  
Фото автора, 2009



Ил. 4. Здание департамента здоровья в Нью-Йорке, Ч. Маэрс, 1934–1935, деталь. Фото автора, 2009

в Москве в послевоенных домах в неорусском стиле, не была поддержана боковыми корпусами высоток. Своих высотных параметров московские башни достигали в первую очередь за счет шпилей, именно они позволяли превзойти прямые прототипы советских башен<sup>18</sup>.

Многоэлементность и иерархичность стали специфическими чертами высоток, однако даже в подчеркнуто обращенных к традиции высотных зданиях не удалось довести национальные мотивы до аутентичности, принятой до революции. Кроме завершений неорусские коды в других фасадных элементах не были поддержаны (так, балконы, арки и русты нижних зон часто были решены в «книжном» неопалладианстве). Стилевая игра не была доведена до конца. И в этом противоречивость эпохи 1930–1950-х: массовые сносы исторических памятников производились одновременно с провозглашением программы «освоения классического наследия».

Неоклассические приемы в высотках не доминируют (в ордере решали лишь входные портики и боковые корпуса), но и влияние эстетики ар-деко носило после войны лишь косвенный характер.

<sup>18</sup> Проектируемые первоначально без шпилей (здания МИД и здания на пл. у Красных ворот, а также косвенно здания МГУ и здания площади Восстания), московские высотки были ближе к породившей их эстетике ар-деко. Однако они были осуществлены с максимальной высотной характеристикой, усиливающей в их образе национальные, ретроспективные черты. Так, гостиница Ленинградская (17 эт., 136 м) выше Панелленик-тауэр в Нью-Йорке (28 эт., 88 м), высотное здание на площади Восстания (24 эт., 156 м) выше Альфред Смит-билдинг в Олбани (34 эт., 118 м) и Грейбар-билдинг в Нью-Йорке (30 эт., 107 м), здание МИД (27 эт., 172 м) выше Фишер-билдинг в Детройте (30 эт., 130 м), гостиница Украина (34 эт., 206 м) выше Пальмолов-билдинг в Чикаго (37 эт., 172 м) (Олтаржевский 1953).

Казалось бы, послевоенная архитектура содержала значительный компонент неоренессанса, но (кроме как в работах Жолтовского) он был лишен необходимой аутентичности деталей и композиций. На фоне типизации классического алфавита это выделяло постройки в неорусском стиле, именно в них чувствовалась теперь подлинность и новизна (в первую очередь это относится к жилому дому Я.Б. Белопольского на Ломоносовском проспекте и дому Министерства угольной промышленности на проспекте Мира). Однако в архитектуре высотных зданий формирующие неорусский образ детали присутствовали в минимальной мере<sup>19</sup>. И если послевоенная эпоха в целом характеризуется параллельным развитием двух течений — неоренессанса и неорусского стиля, то стиль московских высотных зданий предполагал возможность совмещения приемов разных традиций в одном сооружении, или, иными словами, был эклектичен (и в этом снова был близок архитектуре небоскребов)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Это декоративные элементы Спасских ворот московского Кремля в высотке у Красных ворот, зубцы кремлевской стены в здании МИД, треугольный вытянутый фронтон собора Василия Блаженного и шатер казанской башни Сююмбике в высотке на площади Восстания, мотивы Царской башни московского Кремля и двойная арка Крутицкого подворья на фасаде Главного здания МГУ.

<sup>20</sup> Расцвет стиля ар-деко и пик возведения высотных зданий пришелся в США на рубеж 1920–1930-х гг., и это был период веерообразного развития нескольких течений. Неоклассический, неоготический, авангардистский, неоархаический или фантазийно-геометризованный компонент мог доминировать в произведении либо образовывать не менее интересный «межстилевой» сплав. Причем все эти архитектурные течения рубежа 1920–1930-х были представлены в городах Америки в равной мере. Мастера же, как и их коллеги эпохи эклектики, не ограничивали себя работой лишь в одном из стилей.

Декоративно стиль московских высотных зданий уже не имел отношения к ар-деко. Наиболее яркие нью-йоркские образы рубежа 1920–1930-х, фантастичные либо аскетичные, были для консервативного вкуса заказчика уже слишком авангардны, геометричны<sup>21</sup>. Ар-деко Америки было недостаточно «храмовидно». Однако послевоенные высотки создавались уже в условиях экономии и даже спешки<sup>22</sup>. Так, высотное здание на Котельнической набережной выгодно отличалось эффектной трехлучевой композицией объемов, однако пластиически образ остался лишенным необходимой цельности. Однако в стране, пережившей войну, московские высотные здания — это тот максимум, который был возможен. В Европе подобных высотных зданий не возводилось. Москов-

<sup>21</sup> Архитектура послевоенных высоток оказалась обращена к художественной моде полувековой давности, реализму в скульптурном убранстве, отвергвшему новации 1920–1930-х. Так, например, в архитектуре роскошного вестибюля гостиницы «Ленинградская» можно уловить черты интерьера одного из первых небоскребов в нижнем Манхэттене, Американский шлютери-билдинг (1894). Одним из последних московских интерьеров, отчетливо несущих в себе черты ар-деко, стала станция метро «Электрозаводская» (начата еще В. А. Щуко совместно с В. Г. Гельфрейхом и И. Е. Рожиным она была открыта в 1944 г.), остроконечные молнии в ее декоративном оформлении напоминали знаменитые решетки вестибюлей нью-йоркского Ченин-билдинг (1927).

<sup>22</sup> Американские небоскребы рубежа 1920–1930-х уже не предполагали тотального декорирования высотного объема. Это было вызвано целым рядом причин: и визуальной усталостью от изобилия украшений на фасадах первых небоскребов, и умеренностью (т.е. ставкой на отдельные узлы и акценты (входную зону и завершение), а также экономией, постепенно нараставшей после кризиса 1929 г. Сказывалась и набиравшая силу мода на идеи авангарда (так, почти лишены декора фасады нью-йоркских небоскребов Р. Худа — Дейли-Ньюз-билдинг, 1929, и Макгроу-Хилл-билдинг, 1931).

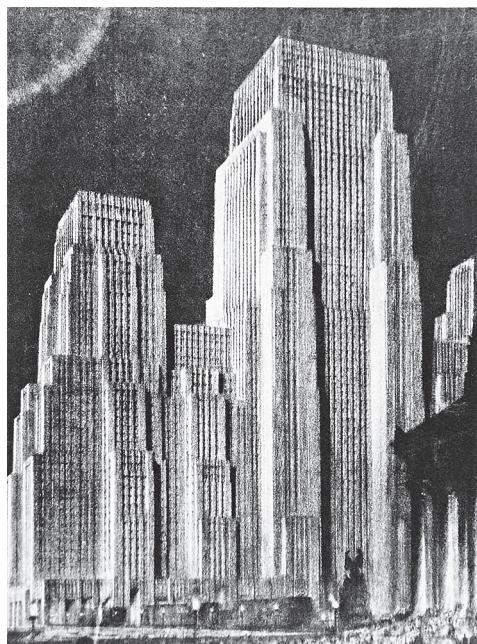
ские же высотные здания стали символом послевоенного возрождения страны, ее готовности к научно-техническим достижениям и ее обращения к художественным традициям — национальным и интернациональным<sup>23</sup>.

Московские высотные здания стали кульминацией инициированного властью возврата к историзму, позволявшего конкурировать с дореволюционной и зарубежной архитектурой. И хотя высотки не унаследовали хрупкого художественного баланса декорации и аскезы, масштабных и силуэтных решений, найденных в небоскребах США, именно своеобразная, отличная от ордерной архитектуры гармония ар-деко стала для советских мастеров 1930–1950-х основным художественным соперником и формальным источником вдохновения (казалось бы, эклектичная эта гармония ар-деко была скреплена архаической тектоникой). И именно при работе с образами ар-деко мастерам московских высотных зданий удалось достичь наивысшего успеха.

Высотное здание Министерства иностранных дел (МИД) стало единственным образно цельным и в то же время близким ар-деко, архитектуре небоскребов в Хьюстоне и Сан-Франциско и проникнутому неоготическим духом Фишер-билдинг в Детройте<sup>24</sup>. И проектируемое первоначально без шпиля (то есть высотой 130 м до «кремлевских» зубцов) зда-

<sup>23</sup> Отмечая многоэлементность и иерархичность как специфическую черту московских высоток, следует признать, что такими бывали и небоскребы США. Таковы, например, трехзаливные Цивик-Опера-билдинг в Чикаго (1929) и гостиница «Астория» в Нью-Йорке (1929), а также шедевр американского ар-деко — ратуша в Баффало (1932).

<sup>24</sup> Создателем Фишер-билдинг (130 м, 1928) был лидер детройтской архитектуры Альберт Кан, приглашенный в 1930-е в СССР на стройки индустриализации (Меерович 2009).



Ил. 5. Эскиз небоскреба с учетом закона о зонировании, арх. Х. Феррис, 1925



Ил. 6. Фишер билдинг в Детройте, А. Кан, Дж. Н. Френч, 1928. Фото автора, 2009

ние МИД в точности совпадало по высоте со своими заокеанскими визави<sup>25</sup>. О принадлежности здания МИД к ар-деко говорит не только характерное сочетание неоготической ребристости и неоацтекского тектонизма, но и уступчатые аттики и особое нагромождение, гипертрофия фантазийно-геометризованных деталей<sup>26</sup>. И потому в выразительности своей архитектуры здание МИД превзо-

<sup>25</sup> Речь идет о Русс-билдинг в Сан-Франциско (127 м, 1927), а также в точности воспроизводящем проект Сааринена для «Чикаго Трибьюн» небоскребе Галф-билдинг в Хьюстоне (130 м, 1929), увенчанном, как и здание МИД, остроконечной неоготической короной.

<sup>26</sup> Подчеркивая ордерный и в то же время национальный образ башен, архитекторы московских высоток вместо уступчатых аттиков ар-деко (позволявших аккуратно моделировать утонение небоскребов) использовали уплощенные карнизы церкви Вознесения в Коломенском. И единственным высотным здани-

шло все свои прототипы. Таким образом, В. Г. Гельфрейх станет автором и первого образца советской версии ар-деко — библиотеки им. В. И. Ленина, и последнего — здания МИД. В 1930-е в этом стиле работали Иофан, и Фридман (ил. 5–7).

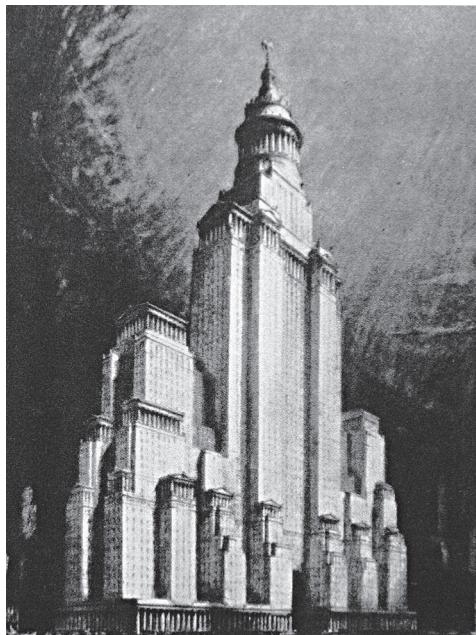
В высотных зданиях, созданных под руководством Л. В. Руднева, послевоенная архитектура, как кажется, была наиболее близка к созданию некоего собственного стиля<sup>27</sup>. В Главном здании МГУ

ем, использующим не карнизы, а аттики, стало творение Гельфрейха.

<sup>27</sup> Казалось бы, в творении Л. В. Руднева прослеживается влияние нью-йоркских работ Э. Рота. Так, силуэт высотной части МГУ напоминает небоскреб «Оливер Кромвель» (1927), выходящие к Центральному парку Бересфорд (1929) и Сан Ремо (1929) могли подсказать со-



Ил. 7. Здание МИД на Смоленской площади, В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус, 1948–1953. Фото автора, 2012



Ил. 8. Эскиз небоскреба с учетом закона о зонировании, арх. Х. Корбет, 1925

и во Дворце культуры и науки в Варшаве образность ар-деко была переведена на универсальный язык классики (историзма). В 1920-е подобный образ высотного здания — одетого в ордер (как в здании нью-йоркского Муниципалитета), но созданного исходя из разработанной Саариненом тектоники ар-деко — предлагали Корбет и Феррис (ил. 8–10)<sup>28</sup>.

ответственно многобашенность и завершение башни классической ротондой (так решено и здание Муниципалитета, 1909). Однако Главное здание МГУ превосходит неоклассические небоскребы Э. Рота по монументальности и градостроительной роли, по сложности использованных ассоциаций.

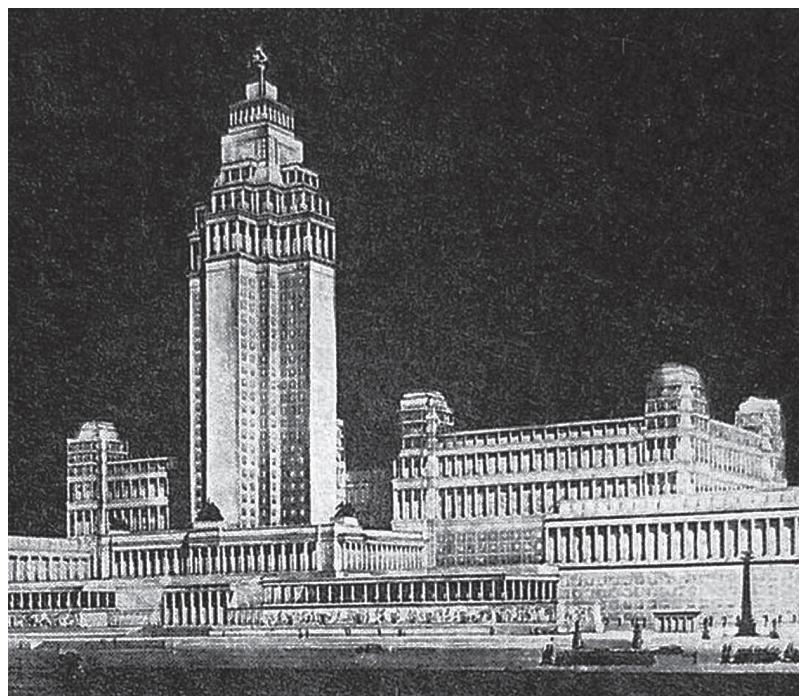
<sup>28</sup> В 1925 г. Корбет и Феррис подготовили два окончательных эскиза небоскреба с учетом закона о зонировании, и оба они, в ар-деко и неоклассике, повлияли на осуществленные

Они мечтали и о площади, и романтической дистанции между башнями, однако эти идеи остались на бумаге. Без площади высотка теряется — таков, пожалуй, был главный вывод, сделанный советскими архитекторами по итогам поездок в США<sup>29</sup>. И потому все семь высотных зданий в Москве были поставлены

---

через 30 лет московские высотные здания. Так, проникнутые удивительным романтизмом храмы на боковых ризалитах Главного здания МГУ стали ответом неоклассическому варианту Корбета (этот проект вдохновлял и Фридмана в его работе над композицией здания НКТП в Зарядье, 1936). Выполненный в манере Сааринена, ребристый трехризалитный вариант Ферриса стал одним из вероятных прототипов здания МИД (*Stern* 1994: 509, 511).

<sup>29</sup> В 1947 г. эту позицию высказал Б.М. Иофан в статье «Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий» (*Иофан* 1975: 234–235).



Ил. 9. Проект здания Наркомтяжпрома в Зарядье, арх. Д. Ф. Фридман, 1936



Ил. 10. Главное здание МГУ, арх. Л. В. Руднев, С. Е. Чернышёв, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков, 1949–1953. Фото автора, 2012

безупречно<sup>30</sup>. Так симбиоз разных традиций — мотивов допетровской Руси и неоготической ребристости, неоархаической уступчатости и неоклассических элементов, частично уже воплощенный в небоскребах США, — сформировал стиль послевоенных высотных зданий.

Московские высотные здания различно отличаются от небоскребов США своим количеством и стилем, своей градостроительной ролью и доминированием на площади, а также наличием шпилей, которых обычно лишены рационально решенные американские башни. Московские высотные здания отличаются от затесненных, узких в сечении небоскребов мощной основой своих корпусов, а главное, гармонией силуэта и обращением к неоархаическому тектонизму. В 1920–30-е подобные образы мечтали воплотить архитекторы США, однако только в Москве иерархичная композиция МГУ многократно превысит свой прототип — храмовый комплекс Ангкор-Ват, и потому станет уникальным в мировом контексте архитектурным явлением.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Архитектура сталинской эпохи 2010* — Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмыслиения / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010.

*Астраханцева 2010* — Астраханцева Т.Л. Стиль «Победа» в декоративно-орнаментальном искусстве 1940–1950-х годов: к про-

<sup>30</sup> Ансамблевость задумывалась как отличительная черта советской архитектуры (особенно послевоенной), и высотки стали апофеозом этой градостроительной идеи. Однако как раз на уровне города этот замысел не получил полноценного воплощения — новые кварталы были рассредоточены. И потому созданный не государственной, но частной инициативой, Нью-Йорк в хаотичности своей застройки пародоксальным образом близок фрагментарности Москвы эпохи 1930–1950-х.

блеме дефиниций в советском искусстве сталинской эпохи // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмыслиения. М.: КомКнига, 2010. С. 142–149.

*Выставочные Ансамбли 2006* — Выставочные Ансамбли СССР 1920–1930. М.: Галарт, 2006.

*Дворец Советов 1933* — Дворец Советов СССР. Всесоюзный конкурс. М.: Всеокруждожник, 1933.

*Зуева 2010* — Зуева П.П. Нью-йоркские небоскребы как прототипы «сталинских высоток» / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмыслиения. М.: КомКнига, 2010. С. 435–451.

*Иофан 1975* — Иофан Б.М. Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий // Мастера Советской архитектуры об архитектуре. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 233–236.

*Лисовский, Гашо 2011* — Лисовский В.Г., Гашо Р.М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. СПб.: Коло, 2011.

*Меерович 2009* — Меерович М.Г. Альберт Кан в истории советской индустриализации // Проект Байкал. № 20. 2009. С. 156–161.

*Олтаржевский 1953* — Олтаржевский В.К. Строительство высотных зданий в Москве. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953.

*Седов 2006* — Седов В.В. Высотные здания позднего сталинизма // Проект Классика. № 13, 2006. С. 139–155.

*Эйгель 1978* — Эйгель И.Ю. Борис Иофан. М.: Стройиздат, 1978.

*Christ-Janer 1984* — Christ-Janer A. Eiel Saarinen: Finnish-American Architect and Educator. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

*Stern 1994* — Stern R.A.M. New York 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars. New York: Rizzoli, 1994.

#### REFERENCES

*Arkhitektura stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmyслиnia (The architecture of the Stalin Era: The experience of historical understand-*

- ding). Ed. Yu.L. Kosenkova. Moscow: Kom-Kniga Publ., 2010 (in Russian).
- Astrakhantseva T.L. *Stil' „Pobeda“ v dekorativno-ornamental'nom iskusstve 1940–1950-kh godov... (“Victory” Style in the decorative and ornamental art of the 1940–1950s: To the problem of definitions in Soviet art of the Stalin Era)*. Arkhitektura stalinskoi epokhi (The architecture of the Stalin Era), 2010, pp. 142–149 (in Russian).
- Vystavochnye Ansambl SSSR 1920–1930 (Exhibition Ensembles of the USSR 1920–1930)*. Moscow: Galart, 2006 (in Russian).
- Dvorets Sovetov SSSR. *Vsesoiuznyi konkurs (The Palace of Soviets of the USSR. All-Union contest)*. Moscow: Vsekohudojnik, 1933 (in Russian).
- Zueva P.P. New York skyscrapers as the prototypes of “Stalin’s high-rises”. *Arkhitektura stalinskoi epokhi (The architecture of the Stalin Era)*, 2010, pp. 435–451 (in Russian).
- Iofan B.M. Architectural problems of the construction of multi-storey buildings. *Mastera Sovetskoi arkhitektury ob arkhitekture (Masters of the Soviet architecture about the architecture)*. Vol. II, Moscow: Iskusstvo, 1975, pp. 233–236 (in Russian).
- Lisovskii V.G., Gasho R.M. *Nikolai Vasil'ev. Ot moderna k modernizmu (Nikolay Vasilyev. From Art Nouveau to Modernism)*. Sankt-Petersburg: Kolo, 2011 (in Russian).
- Meerovich M.G. Albert Kahn in the history of the Soviet industrialization. *Proekt Baikal (Project Baikal)*, no. 20, 2009, pp. 156–161 (in Russian).
- Oltarzhevskii V.K. *Stroitel'stvo vysotnykh zdanii v Moskve (Construction of the high-rise buildings in Moscow)*. Moscow: State publishing house of books on construction and architecture, 1953 (in Russian).
- Sedov V.V. High-rise buildings of the late Stalinism. *Proekt Klassika (Project Classica)*, no. 13, 2006, pp. 139–155 (in Russian).
- Eigel' I.Yu. *Boris Iofan*. Moscow: Stroyizdat, 1978 (in Russian).
- Christ-Janer A. *Eliel Saarinen: Finnish-American Architect and Educator*. Chicago: University of Chicago Press Publ., 1984.
- Stern R.A.M. *New York 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars*. New York: Rizzoli Publ., 1994.

**A. V. Иванов**

## ВЕРНАКУЛЯРНАЯ АРХИТЕКТУРА ЕРЕВАНА XIX — СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА. СРЕДОВАЯ ЦЕННОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ СОХРАНЕНИЯ

На фоне значительных потерь архитектурного наследия вернакулярный слой исторической среды еще сохранился в центральной части Еревана в достаточно большом масштабе. Ценность местной вернакулярной архитектуры заключается в ее подлинности, историчности, рукодельности, сомасштабности человеку, тесном взаимопроникновении материальных и социальных компонентов городской среды. Эти качества все более востребованы современным «глобализированным» человеком, как правило, плохо связанным со своим жизненным окружением. Однако вернакулярная застройка находится в Ереване под угрозой уничтожения, в первую очередь из-за отсутствия понимания обществом ее культурного богатства и стремления девелоперов заново застроить территорию, которую она занимает. Специфика сохранения такого рода наследия заключается в невозможности сделать это «сверху» — субъектом его спасения могут быть только его жители. Задачей городских властей, экспертов и архитекторов является создание организационных, правовых, финансовых и проектных условий для такого сохранения «снизу» на благо будущих поколений граждан.

**Ключевые слова:** вернакуляр, слои города, городской текст, ценности исторической среды, создание наследия, сохранение «снизу», ревитализация

**A. V. Ivanov**

## VERNACULAR ARCHITECTURE OF YEREVAN OF THE 19<sup>TH</sup> — MIDDLE 20<sup>TH</sup> CENTURIES: ENVIRONMENTAL VALUE AND A NEED FOR CONSERVATION

*With the impressive losses in architectural heritage in Yerevan, the vernacular layer of the historic town is preserved on a large enough scale, mostly just by inertia. The value of local vernacular architecture lies in its authenticity, perceptible patina of time, human intervention and deep interpenetration of material and social components of the environment. Such qualities are increasingly in demand by the globalized modern individual who is usually not very tied to his/her surroundings. That is why the vernacular is vitally needed to Yerevan and must be preserved. The specifics of the conservation of this kind of heritage is an inability to do it “from above” — it can be done by its inhabitants only. The task of the municipal authorities, architects and experts is to create the organizational, legal, financial and design conditions for such conservation “from below” for the benefit of future generations of citizens.*

**Key words:** vernacular, city layers, urban text, values of the historic environment, creation of heritage, conservation “from below”, revitalization

### Вернакуляр: понятие и исследованность

В архитектурных текстах термины **вернакуляр**, **вернакулярный**<sup>1</sup> употребляются в применении к рядовой за-

стройке, выполненной без участия архитекторов и обладающей определенными средовыми и художественными достоинствами. Интерес к вернакулярной архитектуре возник в конце XIX в. на волне национального романтизма, поднявшейся тогда во многих странах Европы. Перенесенные и отреставрированные образцы «народной архи-

<sup>1</sup> От англ. *vernacular* — народный; свойственный данной местности; просторечный.

тектуры» выставлялись в музеях под открытым небом (т. н. «скансенах» — в честь одного из первых таких музеев в Стокгольме), а в 1920–1930-х гг. их стали сохранять на местах (например, в деревянных городах Северной Европы<sup>2</sup>). К 1960-м гг. этот интерес дифференцировался. Дж. Джекобс, призывающая в 1961 г. к сохранению традиционных соседств Манхэттена, говорила, по сути, о вернакулярном слое среди большого города (Джекобс 2011). Б. Рудофски в книге 1964 г. «Архитектура без архитекторов: краткий курс неаристократичной архитектуры» (*Rudofsky 1964*) отметил, что история архитектуры, созданная в западном мире, касается лишь немногих выбранных культур, и призвал обратить внимание на вернакуляр в широком контексте: традиционные жилища неевропейских народов, строения кочевников, деревенскую архитектуру и т.д. Исследователи (антропологи, социологи, гуманитарные географы) стали заниматься также «современным вернакуляром», отделив его от «исторического»; философы начали изучать феноменологию повседневности, практики создания и освоения городского пространства его «потребителями» (М. де Серто и др.).

Сегодня можно говорить и о т. н. «коммерческом вернакуляре» или о «неовернакулярном стиле, возрождающем местные особенности» (Дженкс 1985), заменяющем аутентичную вернакулярную среду в туристических районах исторических городов, наполняемых раз-

влекательными и торговыми объектами, которые рассчитаны прежде всего на гостей, а не на обитателей этих мест. Таковы Майдан в Старом Тбилиси, Ичери Шехер в Баку, Золотая улица в Пражском Граде и др. места, где туристическая индустрия стала ведущим фактором развития.

В нашей стране, однако, этот интерес локализовался в достаточно узком этнографическом секторе (музеи деревянного зодчества, созданные в 1960-х с большим запозданием по отношению к европейским) и почти иссяк на спаде госфинансирования в конце 1980-х гг. Сравнительно небольшое место уделялось вернакуляру в монографиях, посвященных архитектуре и градостроительству периода эклектики, рассматривавшихся прежде всего с архитектурно-художественной и типологической точек зрения. Это работы Е. Кириченко (Кириченко 1977, Кириченко 1978), Ю. Анчабадзе и Н. Волковой (Анчабадзе, Волкова 1990), Ш. Фатуллаева (Фатуллаев 1986) и др., книги о деревянном зодчестве — прежде всего о церковных памятниках, но также и о гражданской городской застройке (см., напр.: Зайцева, Кириченко, Шепелев 1987); исследований же практики бытования и сохранения рядовой исторической застройки по-прежнему немного (см., напр.: Ivanov 2005).

Градозащитные движения нацелены в первую очередь на спасение охраняемых памятников, в отношении вернакуляра их сил хватает лишь на фотофиксацию «уходящей натуры»<sup>3</sup>. Созданное в 2009 г. русское отделение INTBAU (Международной организации по распространению традиционной архитектуры, искусства и урбанизма) поставило за-

<sup>2</sup> Так, в Строительном кодексе Финляндии (1932) т. н. старым городским центрам была отведена особая статья, где в них разрешалось не следовать другим законам, если применение последних «угрожает ценным памятникам или аутентичному внешнему виду этой части города». Город Порвоо объявил свой деревянный центр «старинной частью города» уже в 1933 г.

<sup>3</sup> См., напр., фотообзор старой застройки города Кимры: (*Архитектурное наследие 2010*).

дачу возрождения традиционной архитектуры и урбанизма в России, однако о его конкретной активности пока неизвестно.

Что же касается Армении, музейный подход к сохранению вернакуляра был реализован и здесь: дома-музеи Х. Абояна в ереванском Канакере, П. Просяна в Аштараке, О. Туманяна в селе Дсех в Лори — немногочисленные примеры сознательно сохраненной вернакулярной архитектуры.

В обобщающей книге О. Халпахчяна исторической «народной» жилой застройке Еревана посвящено лишь несколько страниц (Халпахчян 1971: 85–88). Прорыв совершен М. Гаспарян (диссертация, многочисленные статьи, наконец, монография) (Гаспарян 2008: 49–115, 18–38 (табл.)). Но и этот автор уделяет внимание в основном отдельным зданиям, их типологии и стилистике, но не «вернакулярной среде». К сожалению, приходится констатировать, что из десятков описанных и упомянутых М. Гаспарян зданий, которые можно отнести к вернакулярной архитектуре, не сохранилось почти ничего.

К исторической вернакулярной застройке<sup>4</sup> Еревана можно отнести жилые здания периода 1830–1950-х гг., как правило, индивидуальные, созданные в рамках устойчивых местных традиций (до 1920-х гг. — в условиях мультикультурного города, армяно-русско-туркотерсидских взаимодействий) и общепринятых на момент постройки строительных технологий (ил. 1, 2).

<sup>4</sup> Здесь тоже вполне возможно развести типы вернакуляра, выделив «современный» вернакуляр: традиция «самостояря» продолжается во многочисленных пристройках, надстройках, «будках» и «домиках» не только в периферийных районах, но и во вполне цивильных дворах ереванского центра.

## Текст ереванского вернакуляра

Анализ русскоязычных текстов о Ереване<sup>5</sup> показывает, что феномен исторического вернакуляра высвечивается при взгляде на город извне, становясь одной из важных тем трапезологов. Приведем несколько цитат авторов, оценивающих вернакуляр по-разному.

Николай Тихонов (1929):

«Я рассказывал <...> о городе, который еще полон восточного колорита, рассказывал о дувалах, стоящих по обе стороны главной Астафьевской улицы. За этими дувалами большие и малые сады, с тенистыми уголками, где отдыхают и спасаются от жарких полдневных лучей жители. Чередуясь с дувалами, стоят одноэтажные домики, с одинаковыми окнами и ставнями...»; «Облака пыли стояли над улицами. Мы пробились к центру. Вместо дувалов Астафьевской улицы лежали груды глины, на эти груды падали со стоном старые деревья, закрывая своими вершинами доски и столбы сломанных ворот. Кругом работали с неукротимым энтузиазмом тысячи людей. От иных домиков еще видны были внутренние стены, оклеенные выгоревшими обоями» (Тихонов 1970: 132, 136)<sup>6</sup>.

Василий Гроссман (1963):

«Внутренний двор! Вот душа, нутро Еревана... Плоские крыши, лестницы,

<sup>5</sup> Восслед В.Н. Топорову и Ю.М. Лотману, введшим понятие «петербургский текст» в нач. 1980-х гг., позднее появились исследования, посвященные иным городским текстам (московскому, пермскому, одесскому и т.д.). В порядке гипотезы, требующей отдельного доказательства, укажем на возможность существования и ереванского текста русской литературы.

<sup>6</sup> Ровно то же самое можно видеть сегодня на недавно разрушенных с тем же «неукротимым энтузиазмом» участках улиц Бюзанда, Арами, Пушкина, прилегающих к улице Абояна — бывшей Астафьевской.



Ил. 1, 2. Примеры исторического ереванского вернакуляра: здание в центре города на ул. Арами; фрагмент т. н. «Шахского дома» в вернакулярном районе Конд. Фото автора, 2013

лестнички, коридорчики, балкончики, террасы и терраски, чинары, инжир, вьющийся виноград, столики, скамеечки, переходы, галерейки — все это слажено, слито, входит одно в другое, выходит одно из другого... Десятки, сотни веревок, подобно артериям и нервным волокнам, связывают балкончики и галерейки. <...> Внутренний двор! Живой организм города со снятыми кожными покровами — тут видна людская жизнь: и нежность сердца, и нервные вспышки, и кровное родство, и мощь землячества. <...> Внутренний двор! В нем связь времен [здесь и далее курсив мой — А.И.] — нынешнего <...> и времени караван-сараев, верблюжьих троп...» (Гроссман 1967)<sup>7</sup>.

Андрей Битов (1967–1969):

«Я наконец попал на старую ереванскую улицу. Старая — не то слово: ни тысячулетиями, ни столетиями тут не пахло. Возможно, ей было лет сто. Двух- и трехэтажные дома стояли вплотную, с оплывшими, кругловатыми линиями оконных проемов, и смотрели подспеловато, как близорукий без очков. Их попытки быть прямыми и неглинянными выглядели наивно. Наверно, это была прежде и не из бедных улиц, — так, может быть, выглядели улицы губернских городов, вливавшиеся в главную. Архитектуры никакой на улице не наблюдалось. <...> Стены выглядели пухлыми. Они казались нарисованными рукой ребенка. Иногда строчка окон сползала вниз, как у ленивого ученика... <...> Чуть согнувшись, я заглянул под арку. <...> Двор контрастно с входом был ярко освещен, но, казалось, не тем назойливым и тупым солнцем, что пекло на улице наши спины. Свет был ровным и успокоенным. <...> Ни один двор не повторял другого, но ни один и не отличался, казалось. Ни

один не был красивее или интереснее другого — каждый был совершенен. Как, каким образом складывался этот хаос пристроек, тупичков, деревьев, света и тени в гармонию и художественное единство — ни проследить, ни предложить было невозможно. Видно, жизнь, организуясь сама, по своим неумышленным законам, не может создать несовершенной формы... <...>

Вот уж — „здесь жили люди“! <...> Жили, любили, рожали, болели, умирали, рождались, росли, старели... Кто-то штукатурил стену, кто-то выносил треногий лишний в домике стол, кто-то посадил цветочки, кто-то разрушил сарай и расчистил площадку, а кто-то построил рядом курятник. Двор рос, как дерево — отмирали старые ветви, вырастали новые тупички, — а у дерева не бывает несовершенного расположения ветвей, хотя где гуще, где реже, где криво, а где обломано, но — дерево! В кроне чирикают дети, подпирают ствол влюбленные, и бабка черная, согнувшись, возится у корней — растопляет печку, поднимет щепочку и уронит. Перспектива поколений, каждый двор как генеалогическое дерево...» (Битов 2000).

Юрий Карабчевский (1978):

«И вот, с одной стороны, официоз, выходишь, допустим, на площадь Ленина — и хочется предъявить документы. С другой стороны, тут же, через две улочки, — самодельные жилые сараи, занавешенные какими-то тряпками, и рядом — общественная уборная, к которой на выстрел не подойдешь» (Карабчевский 1991).

Армяноязычные авторы, которым лучше видны социальное наполнение и бытовые проблемы среды, описывали вернакуляр изнутри и, как правило, в рецензии. Таков Конд 1930–1940-х гг. у Э. Авакяна:

«Кто не видел нашей улицы, тот не знает Конда. По обе стороны ее, по-

<sup>7</sup> Благодарю Карена Бальяна за отсылку к этому тексту.

добно больным и древним старцам, которые, чтобы не свалиться ненароком, поддерживают друг друга, выстроились серые и полуразвалившиеся дома, все в глубоких трещинах-морщинах. Их бесцветные фасады украшены кое-где кусочком туфа, на котором остатки полуслертой, написанной вкривь и вкось, надписи указывают год постройки, а иногда, неизвестно откуда возникший камень-барельеф, скорее всего, украденный ночью на кладбище, с древней надписью: „Слуга господний, усоп в год 1755“. <...>

Каждый дом, как правило, имеет большие ворота, выкрашенные по обыкновению в красный цвет, единственное яркое пятно среди этой сплошной серости. На воротах — железный молот, привязанный цепью к двери, которым обычно стучат опоздавшие.

Такова наша улица, Тифлисская.

Действительно, дома на ней незаметные, с глиняными крышами, такими же стенами и земляными полами. Повсюду земля и глина. А в жаркую погоду, при солнце, эта глиняная пыль становится такой удушливой и равнодушной ко всему» (Авакян 1979: 6–7).

## Масштаб явления

При весьма внушительных утратах как памятников, так и рядовой исторической застройки старого Еревана, вернакулярный слой существует здесь пока еще в достаточно больших объемах. Он представлен в комплексе в вернакулярных районах (Конд, Норагюх, Старый Норк, Канакер, Старый Аван и др.)<sup>8</sup>, фрагмен-

тарно в микроанклавах в историческом центре города — чудом уцелевшими отдельными зданиями и архитектурными деталями (деревянные галереи, двери, металлические козырьки и т.д.) (ил. 3–6).

Масштабы ереванского исторического вернакуляра позволяют отнести к проблеме его сохранения как к стратегическому вопросу развития Еревана. Но вначале надо понять, что и почему следует сохранять.

## Материально-пространственные и социально-культурные особенности вернакулярной среды

Выделим несколько наиболее характерных свойств исторического ереванского вернакуляра, отличающих его от иных сред города.

*Горизонтальная иерархичность пространств.* Это сложная, многослойная, «анфиладная» среда, адекватная социальному устройству территориального сообщества и проницаемая «в одну сторону», но достаточно глубоко: от публичного пространства улицы со слегка украшенными уличными фасадами скромных зданий — через арки-даланы или простые ворота — во дворы, чаще общие, на несколько семей, обрамленные получастными пространствами галерей и балконов — и, наконец, к частным пространствам жилых ячеек.

*Сплошность.* Это «тканевая» среда, в период ее естественного развития стремящаяся полностью «обнять» и в итоге как бы обволакивающая городские уроцища, ограниченные естественным (обрывистые склоны, реки) или искусственным (магистральные улицы) образом.

*Экологичность.* Это «дышащая», пористая среда. Микромиры дворов с внутриквартальными садами («бахчами»,

<sup>8</sup> «В географии под термином „вернакулярный район“ понимается территория, выделяемая, в первую очередь, самими горожанами, обладающая в сознании её обитателей общепризнанным образом, состоящим из набора когнитивных, аффективных и ценностных компонентов» (Пузанов 2012).



Ил. 3. Общий вид вернакулярного района Норагюх. На переднем плане — фрагмент модернистского здания 1970-х гг. Фото автора, 2013



Ил. 4. Дворик с галереями в центре города (ул. Пушкина, 6). Фото автора, 2012



Ил. 5. Уличка в Конде. Фото автора, 2012



Ил. 6. Дверь вернакулярного дома на ул. Пушкина. Фото автора, 2011

по Э. Авакяну<sup>9</sup>) — микроклиматические оазисы в городе с неблагоприятным для жизни полупустынным климатом (жаркое лето, холодная зима, застаивающийся в котловине воздух, сильные ветры, пыль).

*Соритмичность и сомасштабность человеку. Среда, темпорально согласо-*

<sup>9</sup> «Бахча... Прямо у калитки начинается посыпанная толченым кирпичом дорожка, которая подобно багровой ленте вьется между кустов роз и пропадает в малиннике. А с четырех сторон множество деревьев — настоящий лес. <...> Весной, когда тутовые деревья стоят в зелени и цветет миндаль, крыши домов покрываются травой, а по соседству с ней проглядывают головки ромашек и улыбаются, словно маленькие солнечные лучики. И если лечь на крышу, то чувствуешь аромат свежей травы и кажется, что ты не на крыше, а где-то в поле, далеко-далеко за городом» (Авакян 1979: 9–10).

ванная с ритмами человеческой жизни — среда и ее субъект живут и меняются вместе, дополняя друг друга<sup>10</sup>. Необходимость и возможность повсе-

<sup>10</sup> «На улице шумит дождь, и на плоских земляных крышах образуются лужи, в них тонет трава и плавают белые лепестки ромашек.

В каждом доме, повсюду — на столах, на кроватях, на полу выстраиваются кастрюли, тазы, миски, кувшины, слышатся звуки дождевых капель, которые с сильным звоном ударяются о металлическую посуду. <...> Соседи опорожняют полные кастрюли и вновь несут их в комнаты, чтобы собрать последние капли воды.

Кажется, трудно выдержать все это, но люди выдерживают.

Теперь необходимо срочно подняться на крыши, с которых под солнечными лучами уже поднимается теплый пар... Большини круглыми камнями люди уплотняют размытую дождем землю и между делом громко переговариваются —

дневных изменений — непрерывная адаптация среды к человеку: достройка «удобств» и новых помещений по мере роста семей, латание дыр в крышах, починка заборов и т.д.

*Пластиность и рукодельность.* Среда, допускающая и «приветствующая» собственноручные изменения — по силам и потребностям обитателей.

*Экономичность и жизнеспособность.* Это, если можно так выразиться, демократичная и честная среда (вернакуляр — если он не коммерческий — не врет), адекватная реальным возможностям ее обитателей-создателей, не допускающая чрезмерных «понтов» и характерного для ереванцев пускания пыли в глаза. Неодноразовая, устойчивая среда: в ней многократно используется все, что еще может быть использовано.

*Непреднамеренная эстетичность.* Многие вернакулярные здания, детали и среда в целом приобретают в результате как бы добавленные художественные качества, сравнимые с эстетикой наивного искусства или народного дизайна. «Авторы», скорее всего, вовсе не думали о красоте своих построек, и тем привлекательнее художественные итоги их совокупной работы (ил. 7).

Итак, ценность ереванского исторического вернакуляра заключается в его аутентичности, подлинности, ощущимой временной преемственности и многослойности (среда-палимпсест, пусть и глубиной всего сто-двести лет), тесной сращенности, симбиозе материальных компонентов среды и жителей, архитектурной выраженности процессов самоорганизации города, целостности. Это мир, созданный на низовом уровне силами самих его обитателей, доказывающий, что вовсе не обязательно архитек-

т

тор, а любой горожанин, практикующий повседневную средоустроительную деятельность (часто вынужденную), может участвовать и преуспеть в создании живой, органичной и именно этим привлекательной среды<sup>11</sup>. Вернакуляр сцепляет более мощные слои «официального» исторического наследия Еревана (т.н. *polite heritage*), формирует своего рода смягчающую, соединительную ткань города, придает ему человеческое измерение, теплоту, патину (см.: *Zanchetti et al. 2006*). Он отражает «горизонтальные» составляющие «ереванскости»: постепенность развития, обжитость, «семейность», равенство, диалогичность (в противовес и в дополнение к «вертикальным» со-ставляющим: резкой изменяемости, «столичности», амбициозности, индивидуализму, бескомпромиссности).

Качества, присущие вернакулярной среде, всегда присутствовали в «естественных» исторических городах, но сегодня они как бы вымываются из них, все более дефицитны и потому остро востребованы современным человеком — поверхностно урбанизированным и глобализированным, вынужденно потребляющим все больше чужеземного, теряющим собственные корни. Именно поэтому вернакуляр является бесценным средовым ресурсом Еревана, жизненно нужен ему и заслуживает безусловного сохранения в интересах будущих поколений горожан — здесь важна и его когнитивная ценность: в вернакулярном районе человек может узнать, как устроен естественный мир города, не выезжая в специальные заповедники.

<sup>11</sup> А.Г. Раппапорт отмечает такую важную особенность «допрофессиональной» (народной и любительской) архитектуры: «межпрофессиональные или межролевые коммуникации (архитектора, заказчика и строителя) сходились в одном человеке, в одном сознании и интуиции» (*Rappaport 2013*).



Ил. 7. Фрагменты среды  
вернакулярных районов Конд  
и Старый Норк. Фото автора,  
2012, 2015, 2013



Ил. 8. Экскурсия в Конд. Фото автора, 2013

Так, экскурсия в Конд, проведенная автором для учеников одной из школ центра Еревана в апреле 2013 г., стала для них первым приобщением к вернакуляру. И не исключено, что кто-то из этих ребят лет через 10–15 будет решать проблемы этого места (ил. 8).

## Угрозы

Начиная с генерального плана А. Таманяна (1924) историческая вернакулярная среда Еревана находится под угрозой уничтожения. При тактичном, рациональном отношении к сложившейся сетке главных улиц центра проектом предусматривалась практически полная замена старой застройки. В частности, на месте расчищенного Конда

был спланирован регулярный, радиально-кольцевой «музейный городок».

К счастью, в отношении Конда и некоторых других фрагментов центра подобные проекты радикальной реконструкции до сих пор не реализованы, до других вернакулярных районов дело пока не дошло даже на проектном уровне. Но как только в городе появлялись достаточные средства и соответствующие амбиции, вернакулярная среда заменялась «элитными» жилыми комплексами (Северный проспект на месте улицы Лалаянца и прилегающих переулков, Glendale Hills на части территории бывшей Ереванской крепости).

Направленность на радикальную реконструкцию вернакулярных анклавов центра подтверждена Планом зони-

рования района Кентрон (2007). Более того, территория Конда и многих других вернакулярных районов и анклавов решением Правительства РА признана в 2007 г. зоной «приоритетного государственного интереса», собственность на которой подлежит отчуждению, а застройка — сносу (ил. 9).

Ереванцам десятилетиями внушалось, что вернакулярная застройка — это, «трущобы», «бараки», «крысятники», «позор Еревана», намеренно снижался социальный рейтинг вернакулярных районов,вольно или невольно навязывался взгляд, убивающий возможность отношения к таким местам как к наследию. Так, «перестроечный» документальный фильм «Конд» (режиссер А. Хачатрян, киностудия «Арменфильм», 1987) честно вскрывал реальные бытовые проблемы района, не вдаваясь в его историческое значение и социальную сложность, и фактически подталкивал к «бульдозерному» варианту их разрешения.

### **К чему приводит разрушение вернакуляра?**

Исчезновение вернакуляра выгодно девелоперам (быстрая прибыль при освоении «условно чистой» дорогой территории), чиновникам (нет среды со сложным клубком вопросов — нет вопросов), политикам (неукорененным населением легче управлять), практикующим архитекторам (возможность новых заказов) и противоречит сегодня лишь интересам самих обитателей (причем только той их части, которая хотела продолжать в нем жить) и тех немногих людей, кто видит его истинную ценность и потенциал.

Но в более долгой перспективе это невыгодно городу в целом — всем будущим поколениям его жителей, поскольку приведет к:

снижению уровня средового (культурного, социального, территориального) разнообразия, нивелированию различий, росту средовой энтропии;

исчезновению уникальности — неповторимых мест и уроцищ, отличающих Ереван от других городов мира;

разрыву веками формировавшихся, симбиотических связей обитателей и места, большей универсализации и анонимности городской среды;

утрате для города нескольких стратегических возможностей: преемственного развития традиционной исторической среды; возрождения навыка «существования образов жизни» как основы социального и политического порядка гражданского общества (Ремчуков 2013), разрыва порочного цикла армянского градоустройства «строить — ломать, строить — ломать» (Исабекян 2010: 39).

### **Как сохранить?**

Можно ли надеяться на спасение такого специфического (нестатусного, заведомо уязвимого) типа наследия в городе, где ничем не защищены даже знаковые памятники, общепризнанные символы города?<sup>12</sup> Хартия по архитектурному вернакулярному наследию,ratифицированная в 1999 г. 12-й Генеральной ассамблейей ИКОМОС, призывает к «адаптации и повторному использова-

<sup>12</sup> Только за последнее десятилетие снесены здания гостиницы «Севан» (арх. Н. Буниатян, 1939), Дворца Молодежи (арх. Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачатрян, 1979), уничтожены интерьер и часть конструкций Центрального крытого рынка (арх. Г. Агабабян, 1952), от одной из первых построек советского Еревана по ул. Пушкина, 25 (арх. А. Таманян, 1926) и здания Сельхозбанка (арх. Н. Буниатян, 1930) при их реконструкции оставлены лишь фасадные стены, под угрозой искажения находится Дом Правительства (арх. А. Таманян, 1932–1941).



Ил. 9. а — Предложение 2015 г. (выделено белым) по застройке вернакулярного квартала Фирдуси вблизи пл. Республики, попавшего в границы зон «приоритетного государственного интереса». URL: <http://www.a1plus.am/1389353.html> (дата обращения — 06.06.2016); б — Подлежащая сносу уличка в Фирдуси. Фото автора, 2016

нию вернакулярных построек <...> в ма-  
нере, сообразной с целостностью ха-  
рактера и формы постройки и в то же время  
совместимой с приемлемыми стандартами  
жизни. Там, где не было перерыва  
в использовании вернакулярных форм,  
инструментом вмешательства может  
послужить кодекс этики, действенный  
в пределах сообщества» (*Charter on the Built ... 1999*). Но могут ли быть эф-  
фективными такие этические принципы  
в ходе реальной реконструкции истори-  
ческой вернакулярной среды, иниции-  
руемой, как правило, как раз извне мест-  
ных сообществ, само существование ко-  
торых в современных больших городах  
также находится под вопросом?

В такой ситуации вернакуляр может  
сохраняться лишь по инерции или чудом.  
В городе есть примеры отдельных зданий,  
которым повезло. Это т.н. *Villa Delenda* — бывший дом братьев Мна-  
цаканянов на ул. Кохбаци, приобретен-  
ный и любовно отреставрированный  
бизнесменом из Италии (использует-  
ся как гостевой дом и магазин сувенир-  
ной керамики, произведенной детьми  
г. Спитака) (ил. 10); несколько модерни-  
зированных частных домов в Конде; до-  
мик на ул. Арами 30, спасенный от сно-  
са градозащитниками в конце 2011 г. (к  
сожалению, позже был снесен). Извест-  
но о проекте благотворительного фонда  
«Ереван, моя любовь» по восстановле-  
нию трех зданий в Конде, рядом с цер-  
ковью Сурб Ованес, для размещения  
социальных учреждений, который под-  
держан принцем Уэльским Чарльзом,  
посетившим Ереван в мае 2013 г.

Но для системного спасения истори-  
ческого ереванского вернакуляра нуж-  
ны сознательные и скординированные  
усилия. Прежде всего это осознание его  
ценности как существенного и неотъ-  
емлемого компонента историко-куль-  
турного наследия города всеми субъ-

ектами городской среды. Вернакуляр-  
ного наследия Еревана пока, по сути,  
не существует. Его еще предстоит со-  
здать, т.е., по словам Жан-Мишеля Ле-  
ньё, «признать культурной ценностью  
материальные реликты прошлого» (цит.  
по: Чепайтене 2010: 18). Но этого недо-  
статочно. Важно понять, что сохранить  
вернакуляр «сверху» невозможно. Это  
может сделать только его «субъект». За-  
дача городских властей, архитекторов,  
экспертов — создать организацион-  
ные, правовые, финансовые, проектные  
условия для такого сохранения. Необ-  
ходимы также устойчивые практики, по-  
добные реализованной в 2000-х гг. под  
эгидой Грузинского национального ком-  
итета ИКОМОС программе ревитали-  
зации квартала Бетлеми в Старом Тби-  
лиси<sup>13</sup> или актуальным проектам группы URBZ по реконструкции современного вернакулярного района Дхарави в Мум-  
баи, альтернативным государственным  
программам по «борьбе с трущобами». Созданное «снизу вверх» и сохранено  
может быть только «снизу вверх».

Отношение к вернакулярным районам и анклавам — своего рода тест для города на следование принципам со-  
временного урбанизма, изложенным, например, в «Манифесте новой урба-  
нистики» (принят Конгрессом местных и региональных властей Совета Европы в 2008 г.):

«Мы не желаем возникновения таких городов, где наши культурные различия переплавлялись бы в единую, гло-

<sup>13</sup> После осуществления с участием жите-  
лей ряда малозатратных акций (ремонт лест-  
ниц, благоустройство небольшой площади с ви-  
довной площадкой, восстановление витражей и деревянной резьбы на галереях и балконах, реставрация старинных интерьеров) там был достигнут главный результат: люди начали сами сохранять свою жизненную среду, увиденную ими как собственное наследие.



Ил. 10. Villa Delenda на ул. Кохбаци в центре Еревана. Фото автора, 2013

бальную, всемирную модель. <...> Мы внимательно относимся ко всем рискам стандартизации строительства и услуг и отрицательным последствиям урбанизации глобалистического типа, следующей только правилам глобального рынка, навязывающей везде одинаковые подходы.

Мы испытываем <...> уважение к культуре наших территорий, к их самобытности. Мы хотим развивать и распространять наши местные культуры, нашу *территориальную память* как важное преимущество в мире, который становится с каждым днем все более глобализированным. <...>

Мы дали распространиться в наших городах бездушной и нетворческой коммерческой урбанистике. Отныне мы

в большей степени хотим <...> содействовать распространению среди руководителей и горожан живой архитектурной культуры» (*Европейская хартия...* 2008).

Ревитализация исторического (и современного) вернакуляра может дать городу очень многое. Вернакулярная застройка как поэзия, остающаяся, по словам Б. Пастернака, «превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли». Это тот уникальный ресурс, который достался Еревану как бы даром, и надо «только» нагнуться, чтобы его сохранить.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Архитектурное наследие* 2010 — Архитектурное наследие. 2010. URL: <http://arch-heritage.livejournal.com/683514.html> (дата обращения: 03.08.2016).
- Авакян 1979 — Авакян Э. С. Мы живем на Конде / Авториз. пер. с арм. С. Авакян. Ереван: Советакан грох, 1979.
- Анчабадзе, Волкова 1990 — Анчабадзе Ю.Д., Волкова Н. Г. Старый Тбилиси. Город и горожане в XIX веке. М: Наука, 1990.
- Битов 2000 — Битов А. Г. Книга путешествий по Империи. М.: Олимп; АСТ, 2000.
- Гаспарян 2008 — Гаспарян М. Архитектура Еревана XIX — начала XX века. Ереван: Ушардзан, 2008.
- Гроссман 1967 — Гроссман В. С. Добро вам! М.: Советский писатель, 1967. (Впервые опубликовано в: Неделя, 22–28 сентября 1963, № 39).
- Джекобс 2011 — Джекобс Дж. Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Новое издательство, 2011.
- Дженкс 1985 — Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушкина, В. Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985.
- Европейская хартия ... 2008 — Европейская хартия городов II. Манифест новой урбанистики. Резолюция 269, 2008. URL: <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1293215&Site=CM> (дата обращения: 03.08.2016).
- Зайцева, Кириченко, Шепелев 1987 — Зайцева З. А. Деревянная архитектура Томска / Зайцева З.А., Кириченко Е.И., Шепелев Ю. И. М.: Советский художник, 1987.
- Исабекян 2010 — Исабекян Э. Игдыр / Пер. с арм. Г. Гарифян. Ереван: Лусакн, 2010.
- Карабчевский 1991 — Карабчевский Ю. Тоска по Армении // Карабчевский Ю. Тоска по дому. М.: СП «Слово», 1991. С. 297–349.
- Кириченко 1977 — Кириченко Е. И. Москва на рубеже столетий. М.: Стройиздат, 1977.
- Кириченко 1978 — Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х гг. М.: Искусство, 1978.
- Пузанов 2012 — Пузанов К. А. Внутригородская самоорганизация общества на при- мере США, России и стран Европейского Союза: автореф. канд. дис. М.: МГУ, 2012.
- Pannaport* 2013 — *Pannaport* А. Г. Историческая парадигматика архитектуры. 22.08.2013. URL: <http://archi.ru/russia/49901/istoricheskaya-paradigmatika-arkhitektury> (дата обращения: 03.08.2016).
- Ремчуков 2013 — Ремчуков К. Горизонтальные люди // Незавимая газета 15 июля 2013. URL: [http://www.ng.ru/politics/2013-07-15/1\\_people.html](http://www.ng.ru/politics/2013-07-15/1_people.html) (дата обращения: 03.08.2016).
- Тихонов 1970 — Тихонов Н. Дни открытых. Книга об Армении. Ереван: Айастан, 1970.
- Фатуллаев 1986 — Фатуллаев Ш. С. Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX — начала XX века. Л.: Стройиздат, 1986.
- Халпахчян 1971 — Халпахчян О. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М.: Издательство литературы по строительству, 1971.
- Чепайтене 2010 — Чепайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире / Пер. с лит. М. Завьяловой. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет; Институт истории Литвы, 2010.
- Charter on the Built ...* 1999 — *Charter on the Built Vernacular Heritage* / Пер. с англ. А. Иванова. 1999. URL: [http://www.icosmos.org/charters/vernacular\\_e.pdf](http://www.icosmos.org/charters/vernacular_e.pdf) (дата обращения: 03.08.2016).
- Ivanov 2005 — Ivanov A. Revitalization of historic wooden housing using local entrepreneurs' capacity (cases of towns of Gorodets, Russia and Eksjö, Sweden): Master thesis in urban management and development, Institute on Housing and Urban Development Studies (IHS), Rotterdam & Lund University, Lund. 2005. URL: <http://www.lth.se/fileadmin/hdm/alumni/papers/umd2005/umd2005-10.pdf> (дата обращения: 03.08.2016).
- Rudofsky 1964 — Rudofsky B. Architecture without Architects: a Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1964.
- Zanchetti et al. 2006 — Zanchetti S. et al. The patina of the city // City & Time. 2006, vol. 2, no. 2, pp. 11–22. URL: <http://www.ceci-br.org>

- org/novo/revista/docs2006/CT-2006-48.pdf (дата обращения: 03.08.2016).
- REFERENCES**
- Arkhitekturnoe nasledie (Architectural Heritage)*. 2010. URL: <http://arch-heritage.livejournal.com/683514.html>.
- Avakian E.S. *My zhivem na Konde (We live in Kond)*. Trans. from Armenian S. Avakian. Yerevan: Sovetakan Grogh Publ., 1979 (in Russian).
- Anchabadze Iu.D., Volkova N.G. *Staryi Tbilisi. Gorod i gorozhane v XIX veke (Old Tbilisi. City and Citizens in the 19<sup>th</sup> Century)*. Moscow: Nauka Publ., 1990 (in Russian).
- Bitov A.G. *Kniga puteshestvii po Imperii (The Book of the travels through the Empire)*. Moscow: Olimp Publ.; AST Publ., 2000 (in Russian).
- Gasparian M. *Arkhitektura Erevana XIX — nachala XX veka (The Architecture of Yerevan of the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century)*. Yerevan: Hushar-dzhan Publ., 2008 (in Russian).
- Grossman V.S. *Dobro vam! (Good for you!)* Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1967 (in Russian).
- Jacobs J. *Smert' i zhizn' bol'sikh amerikanskikh gorodov (The Death and Life of Great American Cities)*. Trans. from English L. Motylev. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2011 (in Russian). = Jacobs J. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House Publ., 1961.
- Jencks Ch.A. *Iazyk arkhitektury postmodernizma (The Language of Post-Modern Architecture)*. Trans. from English A.V. Ryabushin, M.V. Uvarova; Ed. A.V. Ryabushin, V.L. Khait. Moscow: Stroiizdat Publ., 1985 (in Russian). = Jencks Ch.A. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli Publ., 1977.
- European Urban Charter II. Manifesto for a new urbanity. Congress of Local and Regional Authorities. Resolution 269*. 2008. URL: <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1293215&Site=CM>.
- Zaitseva Z.A., Kirichenko E.I., Shepelev Iu.I. *Dereviannaia arkhitektura Tomска (Wooden Architecture of Tomsk)*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1987 (in Russian).
- Isabekian E. *Igdir*. Trans. from Armenian G. Gharibyan. Yerevan: Lusakn Publ., 2010 (in Russian).
- Karabchievskii Iu. *Toska po Armenii (Longing for Armenia)*. Karabchievskii Iu. *Toska po domu (Karabchievskii Yu. Homesickness)*. Moscow: SP «Slovo» Publ., 1991, pp. 297–349. (in Russian).
- Kirichenko E.I. *Moskva na rubezhe stoletii (Moscow at the Turn of the Century)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1977 (in Russian).
- Kirichenko E.I. *Russkaia arkhitektura 1830–1910-kh gg. (Russian Architecture of the 1830–1910s)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978 (in Russian).
- Puzanov K.A. *Vnutrigorodskaiia samoorganizatsiia obshchestva na primere SShA, Rossii i stran Evropeiskogo Soiuza (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 (in Russian).
- Rappaport A.G. *Istoricheskaiia paradigmatica arkhitektury (Historical Paradigmatics of Architecture)*. 22.08.2013. URL: <http://archi.ru/russia/49901/istoricheskaya-paradigmatica-arkhitektury> (in Russian).
- Remchukov K. *Gorizontal'nye liudi (Horizontal people)*. *Nezavisimaya gazeta*, July 15, 2013. URL: [http://www.ng.ru/politics/2013-07-15/1\\_people.html](http://www.ng.ru/politics/2013-07-15/1_people.html) (in Russian).
- Tikhonov N. *Dni otkrytii. Kniga ob Armenii (Days of Discoveries. Book about Armenia)*. Yerevan: Haiastan Publ., 1970 (in Russian).
- Fatullaev Sh.S. *Gradostroitel'stvo i arkhitektura Azerbaidzhana XIX — nachala XX veka (Urban Construction and Architecture of Azerbaijan of the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century)*. Leningrad: Stroiizdat Publ., 1986 (in Russian).
- Khalpakch'ian O. *Graždanskoje zodchestvo Armenii (zhilye i obshchestvennye zdaniia) (Civil Architecture of Armenia (residential and public buildings))*. Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1971 (in Russian).
- Chepaitene R. *Kul'turnoe nasledie v global'nom mire (Cultural Heritage in a Globalized World)*. Trans. from Lithuanian M. Zavialova. Vilnius: European Humanitarian University;

- Institute for Lithuanian History Publ., 2010  
(in Russian).
- Charter on the Built Vernacular Heritage / Trans.*  
from English A. Ivanov. 1999. URL: [http://www.icomos.org/charters/vernacular\\_e.pdf](http://www.icomos.org/charters/vernacular_e.pdf).
- Ivanov A. *Revitalization of historic wooden housing using local entrepreneurs' capacity (cases of towns of Gorodets, Russia and Eksjö, Sweden)*. Master thesis in urban management and development, Institute on Housing and Urban Development Studies (IHS), Rot-  
terdam & Lund University, Lund, 2005. URL: <http://www.lth.se/fileadmin/hdm/alumni/papers/umd2005/umd2005-10.pdf>.
- Rudofsky B. *Architecture without Architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Museum of Modern Art Publ., 1964.
- Zanchetti S. et al. The patina of the city. *City & Time*. 2006, vol. 2, no. 2, pp. 11–22. URL: <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-48.pdf>.

# РЕЦЕНЗИИ

УДК 72.033.4

**А. Ю. Казарян**

## РЕЦЕНЗИЯ:

**Christina Maranci, Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, vol. 8). Turnhout: Brepols Publishers NV, 2015. 281 p., il.**

За последние годы опубликовано несколько монографий, посвященных армянской архитектуре VII в. — эпохи ее первого яркого расцвета, когда сложилась типология храмов и кристаллизовался художественный язык средневекового зодчества всего региона Закавказья или Южного Кавказа. Основная причина — очевидная актуальность тематики на фоне множества накопившихся к концу XX в. нерешенных вопросов. Это было отмечено в моем исследовании о церковной архитектуре региона (Казарян 2012–2013), в котором удалось учесть изданные книги европейских ученых А. Плонтке-Люннинг (*Plontke-Lüning* 2007) и П. Донабедяна (*Donabédian* 2008), а также статьи нашей американской коллеги, профессора Университета Тафтс (Бостон) Кристины Маранчи. Рецензируемая книга была опубликована уже в 2015 г. Подчеркивая во введении к ней повышенный интерес к раннесредневековой архитектуре Армении, Маранчи замечает, что, обладая тремя отмеченными выше монографиями, она оказалась в наиболее выигрышном положении, а в качестве формального отличия всех публикаций указывает на их

создание на разных языках: немецком, французском, русском и английском, соответственно. Однако очевидно, что незначительное преимущество каждого более позднего исследования в этом ряду фундаментальных и долгожданных работ практически неощутимо, поскольку все они задумывались самостоятельно, в некотором смысле изолированно друг от друга, они отразили собственный взгляд авторов на историко-культурные явления и принадлежность исследователей к определенным исследовательским школам. Ни по структуре, ни по охвату материала, ни по результатам эти публикации не повторяют друг друга, даже несмотря на определенную общность взглядов их авторов.

Книга Маранчи не является исключением, — это своя, особая попытка постичь и оценить произведения архитектуры в контексте истории, церковного строительства и монументального искусства эпохи. В работе не ставилась цель представления всей совокупности памятников эпохи. Понимание армянской архитектуры VII в. в качестве целевого и культурного явления постигается путем анализа трех ярких построек —

Мренского собора, храма Звартноц близ Вагаршапата и церкви в Птгни. Выбор именно этих произведений среди пары десятков наиболее интересных храмов эпохи, несомненно, обусловлен предпочтением автора к изучению построек, в наибольшей степени воплотивших в себе идею синтеза искусств, в данном случае — архитектуры, монументальных рельефов и росписей.

Особенности своей работы Маранчи излагает в разделе «Метод и подход». Вопросы рассмотрения явления в контексте и с учетом культурных контактов автор считает для себя приоритетными. Рассмотрению подлежат социальные, политические и религиозные обстоятельства создания храмов. Также учитывается связанность, «если не единство», южнокавказских изобразительных традиций. Впрочем, задача облегчена тем, что объектами изучения определены только армянские постройки. Автор, по его словам, опирается на традиционный метод иконографического анализа, при котором особое внимание обращено на роль ктиторов и на социальную историю. Литургические и историографические источники провозглашаются важнейшими; ставится задача выяснения специфического значения строительных надписей, проемов храма и скульптуры. «В некоторых случаях исключительная образность барельефов выявляет церемониальный ритуал», — отмечает автор (с. 16). Очевидна попытка осмыслиения памятников в соответствии с глубиной иконологического подхода.

Каждая из трех глав книги посвящена одному храму. Выбранные памятники не просто выдающиеся, они разные по типологии и художественным особенностям, по времени их создания и отражению особых архитектурных и художественных задач. Отличаются они друг от друга и степенью изученности. Пер-

вый из них — собор в Мрене, возведенный в 639 г. в виде огромного четырехстолпного крестовокупольного здания. Оказавшись в последние почти сто лет в Турции, в пограничной с Арменией зоне, он изучался и обмерялся Т. Тораманяном в начале XX в. всего в течение одного дня; через полстолетия памятник столь же кратко исследовался М. и Н. Тьери и другими учеными. Наконец, редкие посещения Мрена стали возможны в 2010-е гг., и одной из первых туда устремилась К. Маранчи. Возможно, именно потому, что автор книги проводит в первой главе не только анализ известного материала, но и приводит новые сведения о соборе, его росписях, эта глава оказалась самой объемистой.

Собственно архитектуре, ее описанию и сравнению с другими памятниками эпохи, уделено минимальное внимание. Не рассматривается ни место собора в ряду однотипных храмов, ни генезис архитектурного типа. Внимание сосредоточено на культурологическом и искусствоведческом анализе памятника. Разделы главы, в соответствии с этой установкой, посвящены изучению письменных источников о поселении Мрен на протяжении всего Средневековья, строительных надписей VII в. на соборе, структуры и рельефов западного и северного порталов, росписи в апсиде. Рельефы и росписи исследованы с привлечением образцов армянского, грузинского, византийского искусства; они, и в особенности рельефы на перемычке северного портала, рассматриваются в контексте истории первой половины VII в., важнейшими событиями которой являлись греко-персидская война и возвращение Древа Христова в Иерусалим после победы императора Ираклия. Внимание к многофигурной композиции западного портала связано с попыткой

нового выяснения изображенных в ее нижнем регистре лиц, среди которых предположительно представлены князья Нерсе Камсаракан, владелец Шираака и Аршаруника, и Давид Сааруни, византийский правитель Армении и Сирии. Их симметрично расположенные фигуры отразили, по мнению Маранчи, роль обеих персон в строительстве церкви. Автор считает памятник единственным в приграничных областях империи материальным свидетельством, отражающим события эпохи и связь местных князей с Ираклием. Отсюда в особо острой форме проистекает необходимость сохранения этой уникальной постройки. Следует отметить вклад автора книги в это дело, в частности, во введение собора в 2014 г. в список особого внимания Всемирного фонда памятников (WMF).<sup>1</sup>

Вторая глава посвящена самому великому храму VII в. — церкви Звартноц близ Вагаршапата, которая была построена католикосом Нерсесом Строителем вскоре после Мрена. За рассмотрением исторических сведений и контекста создания памятника следуют разделы, в которых автор представляет свой взгляд на такие известные темы, как архитектура Звартноца и тетраконхов с обходом Сирии и Месопотамии, Звартноц и Ротонда Анастасис, внешняя аркатура и изображенные в ней мастера, капители внутренних колонн храма. Эти темы многократно обсуждались в литературе, в отличие от исследуемых Маранчи солнечных часов на стене Звартноца и их аналогов в храмах Банак и Талина. Автор пытается раскрыть символику присутствия часов, ощущая в них не только утилитарное назначение. Солнечные часы, по его мнению, призваны

обратить внимание не только на текущее время, но и на близящийся час спасения. Отдельно анализируется возможность оценки мирового значения Звартноца, отмечается присутствие в его архитектуре разных, взаимно дополняющих смыслов и традиций позднеантской архитектуры, а также развивается мысль Ж.-П. Майэ об универсальном характере армянской литературы VII в.

«Княжеская резиденция: церковь Птгни», — так озаглавлена последняя глава книги. В ней вновь основное внимание уделено оформлению храма: рельефам и орнаментальным мотивам. За кратким описанием руинированной постройки следуют сведения о роде Аматуни, один из ранних представителей которого, по имени Мануэл, указан в надписи на южной стене. В главе подробно анализируются примененные в декоре мотивы: сцены охоты, птицы под арочками оконных бровок, кувшины на одном из карнизов, а также сполии. Среди последних интересно рассмотрение рельефа со львом под пальмой, который впервые исследуется не только в рамках возможной сцены Даниила во рву львином, но и в связи с темами Самсона и Мануэла. При этом автор опирается на сообщение Мовсеса Хоренаци о происхождении рода Аматуни. Кажется, это самый привлекательный раздел главы. В ее заключении Маранчи аргументирует возможность рассмотрения этой церкви в качестве династического мемория, и в этом смысле храм на острове Ахтамар, созданный царем Гагиком Арцруни в 915–921 гг. и включающий в программу рельефов образы представителей своего рода, представляется автору книги продолжением идеи, реализованной Аматуни в Птгни.

К сожалению, автор не отмечает версий происхождения архитектурного типа купольного зала, к которому

<sup>1</sup> В 2014–2015 гг. Мрен посетили международные экспедиции. Последняя опубликованная работа о соборе: (Казарян, Матевосян 2015).

принадлежит храм в Птгни. Соглашаясь с его датировкой — второй половиной VII в., он помещает этот памятник между соборами Мрена и Аруча, видимо, отметая тем самым выдвинутую мной возможность создания этого типа строителем Аруча — самого большого из однотипных памятников, созданного первенствующим князем Армении Григором Мамиконяном в 669 г. (Kazarian 2001; Kazaryan 2002; Kazaryan 2012, т. 3: 10–22, 72–105).

В заключении подведены итоги исследования и выдвинуты вопросы для последующего изучения. Автор, в частности, напоминает об игнорировании И. Стржиговским фигуративных рельефов VII в.<sup>2</sup> и замечает: «Однако когда совокупность скульптуры, эпиграфики и настенной росписи учитываются, армянская архитектура не представляется изолированной от окружающих ее традиций» (с. 255). Впрочем, и изучение самой архитектуры позволяет видеть в ней явление, интегрированное во всеобщую позднеантичную и раннесредневековую традицию, а также явление ведущее, особенно на фоне вялого развития византийского зодчества VII в. Хочется отметить, что изучение архитектурного сооружения исключительно с точки зрения его декора и без должного внимания к собственно архитектурной проблематике уступает по результативности комплексному исследованию памятника. Поэтому проведенный анализ Птгни не выводит на столь важные выводы, какие были сделаны в главе о Звартноце, с необходимыми в ней рассуждениями о генезисе архитектурной композиции этого храма.

Тем не менее значение книги Кристины Маранчи бесспорно: она оригиналь-

на по замыслу, необычна по композиции, достаточно сложна по совокупности выдвинутых тем. Работа содержит интересные наблюдения и взвешенные выводы, многие из которых призваны продвинуть изучение раннесредневековой архитектуры.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Kazaryan 2002 — Казарян А.Ю. Собор в Аруче и купольные залы Армении VII в. К вопросу о византийском влиянии // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева / СПб.: Дмитрий Буландин, 2002. С. 54–78.

Kazaryan 2012–2013 — Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиций. Т. 1–4. М.: Locus Standi, 2012–2013.

Kazaryan 2015 — Казарян А.Ю., Матевосян К.А. Մըենի եկեղեցու շինարարական առաջնահանդիսական մատուցությունները և որոշ վիմագրությունները (Строительные особенности, метки мастеров и некоторые надписи Мренского собора) // Историко-филологический журнал. № 3. 2015. С. 125–144.

Donabédian 2008 — Donabédian P. L'âge d'or de l'architecture arménienne VIIe siècle. Marseille: Parenthèses, 2008.

Kazarian 2001 — Kazarian (Ghazarian) A. La «Sala con cúpula» de la iglesia Armenia de Arutch (s. VII) y sus fuentes en la tradición arquitectónica de Constantinopla // Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos. Vol. 22. 2001. P. 65–95;

Plontke-Lüning 2007 — Plontke-Lüning A. Frühchristliche Architektur in Kaukasien. Die Entwicklung des christlichen Sakralbaus in Lazika, Iberien, Armenien, Albanien und den Grenzregionen vom 4. bis zum 7. Jh. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.

Strzygowski 1918 — Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 1–2. Wien: Anton Schroll & co G.M.B.H., 1918.

<sup>2</sup> Имеется в виду: (Strzygowski 1918).

## REFERENCES

- Kazaryan A.Yu. *Sobor v Aruche i kupol'nie zaly Armenii 7 v. K voprosu o vizantiiskom vlianiiia (The Cathedral at Aroudch and 7<sup>th</sup>-Century Armenian Domed Halls). On the Question of Byzantine Influence.* Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kultura (Old Russian Art. Byzantium, Rus', Western Europe: Art and Culture). Sankt-Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2002, pp. 54–78 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. *Tserkovnaya arkitektura stran Zakavkaz'ia VII veka: Formirovanie i razvitiye traditsii (Church Architecture of the 7<sup>th</sup> Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition),* vols. 1–4. Moscow: Locus Standi Publ., 2012–2013 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu., Matevosyan K.A. Mreni ekeghetsu shinararakan arandnahatkutyunne-re, varpetenshannere ev vorosh vimagrer (Features in the Construction Techniques, Stonemasons' Marks and Some Inscriptions of the Mren Cathedral).
- Historical-Philological Journal*, no. 3, 2015, pp. 125–144 (in Armenian).
- Donabédian P. *L'âge d'or de l'architecture arménienne VIIe siècle.* Marseille: Parenthèses, 2008.
- Kazarian (Ghazarian) A. La «Sala con cúpula» de la iglesia Armenia de Arutch (s. VII) y sus fuentes en la tradición arquitectónica de Constantinopla. *Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, vol. 22, 2001, pp. 65–95.
- Plontke-Lüning A. *Frühchristliche Architektur in Kaukasien. Die Entwicklung des christlichen Sakralbaus in Lazika, Iberien, Armenien, Albanien und den Grenzregionen vom 4. bis zum 7. Jh.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.
- Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa.* Bd. 1–2. Wien: Anton Schroll & co G.M.B.H., 1918.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Айвазян Самвел** — архитектор, один из основателей Армянской ассоциации архитекторов-реставраторов, лауреат диплома Ереванской архитектурной биеннале (2014), награжден золотой медалью «Момик» министерства градостроительства Армении (2015). В 1980–1992 гг. работал в системе Главного управления охраны памятников истории и культуры при Совете министров Армении. Автор проектов реставрации ансамблей монастырей Татева, Кечариса, Аратеса. После 1992 г. — реставрационных проектов Дади-ванка, Ерицманканца и других монастырей в историческом Арцахе, монастыря Св. Фаддея и других построек на территории Ирана. Автор около десятка научных публикаций.

**Бадиашян Амиран** — архитектор, один из основателей Армянской ассоциации архитекторов-реставраторов, награжден золотой медалью «Момик» министерства градостроительства Армении (2015). В 1980–1992 гг. работал в системе Главного управления охраны памятников истории и культуры при Совете министров Армении, в эти и последующие годы являлся автором проекта реставрации ансамбля Татевского монастыря и двух монастырей на территории Ирана: Св. Степаноса и Св. Фаддея. Сейчас занят исследованием и реставрацией Эчмиадзинского кафедрального собора. Автор статей, посвященных проблемам сохранения памятников архитектуры.

**Бархин Андрей Дмитриевич**, архитектор, выпускник МАРХИ (2005), архитектор Мастерской Дмитрия Бархина (2004–2013), соавтор и участник разработки серии неоклассических проектов и построек в Москве. В 2005–2008 гг. учился в аспирантуре НИИТИАГ РААСН; тема диссертационной работы — «Стилевые приемы советской архитектуры 1930-х: контекст, истоки и эволюция». Автор статей о творчестве И. А. Голосова, И. В. Жолтовского; автор лекционных курсов «Мастера архитектуры итальянского Возрождения» (2009),

«Истоки и эволюция архитектуры 1920–30-х» (2010), «Новый Историзм» (2012).

**Бондаренко Игорь Андреевич**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, директор Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», член Президиума РААСН, почетный архитектор России, лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства (1999). Преподает в Московском архитектурном институте, где специализируется на курсе «История градостроительства». С 2000 г. возглавляет периодическое издание «Архитектурное наследство», составитель 40 сборников научных трудов и коллективных монографий, организатор научных конференций. Изучает традиции русского градостроительства, творческое мышление архитекторов, а также архаическую картину мира, запечатленную в универсальных традициях архитектурного формообразования.

**Воробьева Дарья Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и куратор Московского музея современного искусства, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, старший преподаватель курса «Искусство Востока» МГХПА им. С. Г. Строганова. Сфера научных интересов: искусство и архитектура Индии; музыкальная иконография; взаимодействие визуальных, пространственных и музыкального искусств в контексте разных культур.

**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 на-

следия российских исторических городов, а также участия в международных урбанистических проектах под эгидой ЕС, Совета Европы, USAID и Всемирного банка. Автор книг (Иереван. 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.

**Казарян Армен Юрьевич** — д. иск., советник Российской академии архитектуры и строительных наук, заместитель директора Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, заместитель директора НИИТИАГ, член советов и редколлегий пяти отечественных и зарубежных периодических изданий, автор около 200 научных публикаций, автор и консультант проектов реставрации памятников архитектуры. Его монография «Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции» (Москва, 2012–2013) удостоена Премии за сохранение европейского культурного наследия Europa Nostra – 2014. В последние годы изучает архитектуру Ани, сотрудничает с Международным фондом памятников и турецкими реставраторами по проблеме консервации памятников армянской архитектуры на востоке Турции.

**Карелин Дмитрий Алексеевич**, архитектор и историк искусства. Закончил Московский архитектурный институт (МАРХИ) в 2006 г. В 2010 г. защитил диссертацию на тему «Римская фортификационная архитектура в Египте. I век до н. э. — V век н. э.» (научный руководитель — акад. Д. О. Швидковский). Работает доцентом на кафедре Архитектуры общественных зданий в МАРХИ. Исследовательские интересы — позднеримская и ранневизантийская крепостная архитектура, фортификационная архитектура раннего Средневековья, зодчество Древнего Рима и Византии, архитектура Древнего Египта и 3D-реконструкции памятников архитектуры.

**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.

**Клименко Юлия Гаврииловна**, кандидат архитектуры, профессор Московского архитектурного института (МАРХИ), старший научный сотрудник НИИТИАГ, член ИКОМОС и Российского общества по изучению XVIII века (РАН). На кафедре «История архитектуры и градостроительства» МАРХИ ведет лекционный курс по истории русской архитектуры и семинар по историко-архитектурному анализу. Автор свыше 150 статей по истории французского классицизма и московской архитектуре XVIII–XIX вв. Ее монография «Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь» награждена дипломом МАРХИ 1-й степени.

**Кожар Нина Владимировна** — доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Белорусского академического центра Международной академии архитектуры, профессор Ченстоховского политехнического университета (Ченстоховская Политехника) (Польша). Лауреат Национального фестиваля архитектуры Республики Беларусь в номинации «Цикл публикаций» (2003); награждена медалями Политехники Ченстоховской (2013, 2015). Основные научные интересы — история европейской архитектуры и архитектурной мысли. Автор более 140 научных опубликованных работ, в том числе монографий и учебно-методических изданий.

**Кононенко Евгений Иванович**, кандидат искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания. Автор более 70 публикаций и лекционных курсов по культуре Древнего мира, средневекового Востока, методи-

ке научной работы. Область научных интересов: культура Древнего Востока, искусство стран ислама, мусульманская (в т. ч. современная) архитектура Турции.

**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 НИИТАГ РААСН, Москва. С 2008 по 2016 г. — доцент кафедры «Истории архитектуры, искусства и архитектурной реставрации» ААИ Южного Федерального университета (ЮФУ, Ростов-на-Дону), занимается координацией международной деятельности ААИ ЮФУ.

**Садовски Лукаш М.**, PhD, директор Института теории и истории искусства Академии художеств имени Стреминского в Лодзе, Польша. Круг его интересов составляют колониальная архитектура на Дальнем Востоке, западная архитектура в китайских «портах, открытых по договору для внешней торговли» до 1937 г. Автор статей по западной архитектуре и ее влиянию в Китае и Японии.

**Суморок Александра**, PhD (1980), историк искусства, ассистент профессора Академии художеств имени Стреминского в Лодзе. За высокое качество докторской диссертации награждена министром инфраструктуры (2009) и получила Научную премию журнала «Polityka» (2012). Автор статей в сборниках и журналах, а также книги «Архитектура Лодзя и градостроительство периода социалистического реализма». Ее исследования посвящены послевоенной польской архитектуре и дизайну. Участник национальных и международных конференций. Читала лекции в зарубежных университетах (Берлин, Будапешт, Любляна). Руководит исследовательским грантом

Национального научного центра, посвященным архитектуре интерьера в период социалистического реализма.

**Фиумара Луиджи**, почетный профессор Киевского университета строительства и архитектуры (КНУСА), председатель Международного Форума «Человек и Архитектура» (Дрибэрген, Нидерланды).

**Хрушкова Людмила Георгиевна**, доктор истор. наук, профессор Московского Государственного университета им. М. В. Ломоносова, Исторический факультет. Автор нескольких книг и нескольких 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>).

**Шевцова Галина Викторовна**, доктор архитектуры, профессор, сотрудник кафедры Основ архитектуры Киевского национального университета строительства и архитектуры, приглашенный преподаватель университета Киото. Сфера научных интересов: деревянная культовая архитектура, взаимовлияния в культовой архитектуре разных религий. Исследовательская деятельность сфокусирована на вопросе генезиса архитектуры украинской деревянной церкви, чему посвящена докторская диссертация. В Японии проводила исследования генезиса и архитектурных взаимовлияний, а также реставраций деревянных храмов синто и буддизма. Автор нескольких монографий, в том числе книг «История японской архитектуры», «Украина — Япония: деревянная архитектура».

**Яковлев Алексей Николаевич**, искусствовед, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. С 2008 г. работает в секторе Свода памятников. С 2010 г. курирует Рязанскую область. Сфера научных интересов: преимущественно культовая архитектура XVIII — первой половины XIX вв., проблемы типологического развития архитектуры, влияния иконографических образцов.

## ABOUT THE AUTHORS

**Ayvazyan Samvel**, an architect, cofounder of the Armenian association of the architects-restorers, he was awarded a "Momik" medal of the Ministry of Town Planning of Armenia (2015). In 1980–1992 he worked in the Directorate General for the preservation of historical and cultural monuments of the Armenian Government. He is an author of the restoration projects of the monastic ensembles of Tatev, Kecharis, Arates. After 1992 he was an author of the projects of Dadi Vank, Erits-mankants and other monasteries in historical Artsakh Province, as well as of St. Thadeos and others in the territory of Iran. He is an author of circa 10 scientific publications. Contact: samvelayvazyan@rambler.ru

**Badishyan Amiran**, an architect, cofounder of the Armenian association of the architects-restorers, he was awarded a "Momik" medal of the Ministry of Town Planning of Armenia (2015). In 1980–1992 he worked in the Directorate General for the preservation of historical and cultural monuments of the Armenian Government. In that and the next years he became the author of the restoration projects of the monastic ensemble of Tatev, and two others in the territory of Iran: St. Thadeos and St. Stepanos. Nowadays he has studied and conserved the Etchmiadzin Cathedral. He is an author of the articles on the field of preservation of architectural monuments.

Contact: amiran.badishyan@mail.ru

**Barkhin Andrei**, architect, graduated from the Moscow Institute of Architecture (2005), the architect of Dmitry Barkhin workshop (2004–2013), co-author and participant in the development of a series of projects and buildings in neoclassic style in Moscow. His postgraduate study was in NIITIAG RAASN in 2005–2008; . He is an author of the articles about works by I. A. Golosov and I. V. Joltovskiy; an author of the lecture courses "Masters of the Italian Renaissance Architecture" (2009), "The Origins and Evolution of Architecture 1920–1930s" (2010), "New Historicism" (2012).

Contact: adb2004@mail.ru

**Bondarenko Igor**, Doctor of architecture, Professor, corresponding member of RAASN, director of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning, member of the Presidium of RAASN, Honored architect of Russia, winner of the State Prize of the Russian Federation in the field of literature and art (1999). He teaches at the Moscow Architectural Institute in "Town planning history" course. Since 2000 he is the head of the periodical "Architectural heritage". He compiled 40 collections of papers and collective monographs; he organized the scientific conferences. He studied Russian traditions of urban development, the archaic picture of the world, captured in the universal tradition of the architectural shaping.

Address: RF, 119331, Moscow, prosp. Vernadskogo, 29.

**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.

Address: RF, 119331, Moscow, prosp. Vernadskogo, 29.

Contact: carpvv@yandex.ru

**Fiumara Luigi**, Dipl. Architect, Honorary Professor of Kyiv National University of Construction and Architecture (KNUCA), President of the International Forum Man and Architecture (Driebergen, Netherlands).

Drieklinken 71, 3972 EC, Driebergen, Netherlands.

fiumara@gmx.net

**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, his-

toric 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 (*AndYerevan. 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

**Karelin Dmitry**, architect and art historian. He graduated the Moscow Institute of Architecture (State Academy — MARCHI) in 2006. In 2010 he defended the PhD dissertation "Roman Military Architecture in Egypt. 1<sup>st</sup> c. B.C. — 5<sup>th</sup> c. A.D." under supervision of Prof. Dmitry Shvidkovsky. Since that time he have been continuing researches in this direction and working as an assistance professor in the MARCHI. His research interests are the Late Roman and early Byzantine military architecture, military architecture of early Middle Ages, architecture and building of Ancient Rome, Byzantium and Ancient Egypt and 3D-reconstruction of ancient monuments. Address: Rozhdestvenka Street, 11/4, 1–4, 107031 Moscow, Russian Federation.

Contact: denelitl@mail.ru

**Kazaryan Armen Yu.** — Dr., Vice-Director of the State Institute for Art Studies of the Ministry of culture of RF. Also he is a Vice-Director of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-planning (Moscow). He is a member of editorial boards of five Russian and European periodicals. He is an author of about 200 publications, an author and a consultant of the projects of restoration of architectural monuments. His four-volume study *Church Architecture of the Seventh Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition* (Moscow, 2012–2013, in Russian) was honored with the Europa Nostra Award (2014). Nowadays, he takes part in a large study of the architecture of Ani. He

has cooperated with the World Monuments Fund and Turkish architects on the field of conservation of the monuments of Armenian architecture in the Eastern Turkey.

Address: Kozitskiy pereulok 5, Moscow, 125009.

Contact: armenkazaryan@yahoo.com

**Khrushkova Liudmila**, Dr., Professor of the Moscow State University named after M. V. Lomonosov, Historical faculty. She is an author of some monographies 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 Cremia (Last years' publications are available in: <http://istina.msu.ru/profile/KhrushkovaLiudmila>).

Address: Leninskie gori 1, Moscow, Russian Federation, 119991.

Contact: khrushkoval@list.ru

**Klimenko Julia**, PhD, Professor of the Moscow Institute of Architecture (State Academy — MARCHI), senior researcher of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning. She is a member of ICOMOS and of the Russian Society for 18<sup>th</sup> Century Studies (Russian Academy of Sciences). She has more than 150 publications on the history of the French classicism and of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup>-centuries Moscow architecture. Her monograph "Architects of Moscow. Igor Grabar" awarded by the 1<sup>st</sup>-degree Diploma of MARCHI.

Address: Rozhdestvenka Street, 11/4, 1–4, 107031 Moscow, Russian Federation.

Contact: y-klim@yandex.ru

**Kononenko Evgeneii**, PhD in the History of Arts, Head of the Department of Asian and African Art of the State Institute of Art Studies. Author of over 70 publications and lecture courses on the culture of the Ancient world, the medieval East, the methods of scientific work. Research interests: the culture of the Ancient East, the art of Islamic countries, Muslim (including contemporary) architecture in Turkey.

Address: Kozitskiy pereulok. 4, 125009 Moscow, Russia

Contact: J\_kononenko@inbox.ru

**Kozhar Nina**, Doctor of Architecture, Professor of the Częstochowa University of Technol-

ogy (Politechnika Częstochowska), Professor, Corresponding Member of the Belarusian Academic Center of the International Academy of Architecture. Winner of the National Festival of Architecture of Belarus in the nomination "The cycle of publications" (2003). Awarded the Medals of Czestochowa Polytechnic University (2013, 2015). Main research interests: the history of European architecture and architectural thought. Author of over 140 scientific publications, including monographs and teaching publications.

Contact: kozharnina@rambler.ru

**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. E. Repin, she studied at the postgraduate at the University of Seville, and in 2011 Linnikova defended her thesis in NIITIAG, Moscow. Until 2016 she was an Associate Professor of the Southern Federal University (SFU), and she coordinates the international activities of the University.

Address: Bolshaya Sadovaya str., 105/42, Rostov-na-Donu, 344006, Russia

Contact: olgalinnikova@yandex.ru

**Sadowski Lukasz M.**, PhD, Head of Institute of Art Theory and History at Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź, Poland. He is particularly interested in colonial architecture in the Far East, Western architecture in Treaty Ports in China before 1937. He has published several articles about Western architecture and its influences in China, Japan.

Address: Wojska Polskiego St. 121, 91-726 Łódź, Poland

Contact: lukesad1@o2.pl

**Shevtsova Galyna**, Doctor of architecture, Professor, Professor of Kiev National University of Construction and Architecture, Basically architecture chair. Invited professor of Kyoto University. Her interest centres in the problems of wooden architecture, in mutual influence of architecture of different religions. Doctoral thesis is devoted to the problems of genesis of the Ukrainian wooden churchs. In Japan she has been studying the genesis and the mutual influence in architecture, as well as the restoration of wooden Shinto shrines and Buddhist temples. She is an au-

thor of several monographs, including "History of Japanese architecture", "Ukraine — Japan: wooden architecture".

Address: Vozduhoflotskii prospect str. 31, 03680, Kiev, Ukraine

Address: 36-1 Yoshida-honmachi, Sakyo-ku, Kyoto 606-8501 Japan

Contact: nekosanka@hotmail.com

**Sumorok Aleksandra**, PhD (1980), art historian, assistant professor in the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. Received distinction for the doctoral dissertation in the field of architecture awarded by the minister of infrastructure (2009) and the Scientific Award given by "Polityka" Magazine (2012). The author of articles published in yearbooks and magazines and the book "Łódź's architecture and urban planning in the socialist realism period". Her research interests focus on postwar Polish architecture and design. She was a guest lecturer at universities abroad (Berlin, Budapest, Ljubljana). Head of the research grant funded by the National Science Center.

Address: Wojska Polskiego St. 121, 91-726 Łódź, Poland

Contact: asumorok@asp.lodz.pl

**Vorobyeva Darya**, PhD in Art History, Senior Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow), Researcher in the Moscow Museum of Modern Art, Senior Lecturer in the Moscow State Academy of Applied Arts named after Sergey Stroganov. Research interests include art and architecture of India; musical iconography and iconology; the interaction of visual, spatial arts and music in the context of different cultures.

Address: Kozitskiy per. 5, 125009, Moscow, Russia

Contact: darya\_vorobyeva@mail.ru

**Yakovlev Alexey**, art historian, senior researcher at the State Institute of Art Studies (SIAS). Since 2008 he works at the sector of Inventory of architectural monuments. Since 2010 he is a curator of Ryazan region. Sphere of interest: mostly religious architecture of 18th — first half of 19th centuries, problems of typological development of architecture, influence of iconographical prototypes.

Address: Kozitskii pereulok, 5, Moscow, Russia, 125009,

an2yakovlev@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 предоставленный 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](http://www.niitiag.ru/pub/vseobschaya_istoriya_arkhitektury)

Редакция 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 архитектуроисследования в контекст мировой гуманитарной науки.

## Порядок приема статей

Статьи, поступившие в редакцию и удовлетворяющие предъявляемым к рукописям объемам и правилам оформления, проходят рецензирование и редактирование (научное, техническое, стилистическое). Рецензирование и научное редактирование осуществляют специалисты НИИТИАГ или других учреждений, имеющие квалификацию в соответствующих отраслях науки иченую 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 предоставленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также направляет копии рецензий в Министерство образования 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 подачи 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](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 применяются с разрешением не ниже 300 dpi в форматах jpg или tiff; чертежи должны содержать масштабную линейку, за редкими 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 литиницей); 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 цифрай, 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 (не более 700 знаков с пробелами — строго!);
  - желательно представить перевод заглавия статьи и аннотации на английский язык;
  - ключевые слова к статье (не более 5–7 слов и слово-сочетаний);
  - 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, иченую 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 высылается шаблон лицензионного договора, который заключается в том числе для размещения полных текстов статей на сайте НЭБ (Научной электрон-

ной библиотеки, РИНЦ — Российский индекс научного цитирования). Его необходимо заполнить, подписать и выслать 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, именуемый «References», — нужны для индексирования публикаций в РИНЦ, SCOPUS и других системах.

В начале списка по алфавиту располагаются источники. Ниже помещается литература (также 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 с 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.

*Pannopolis* 1994 — *Pannopolis* П. А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб.: Наука, 1994.

*Yong, Kimura* 2004 — *Yong D., Kimura M. Introduction to Japanese Architecture*. Singapore: Periplos, 2004.

Халлахчян 1962 — Խալլահչյան Զ., Տաթևի եղերտցող պյունք (Խալլահչյան Օ. Качающаяся колонна Татева) // Եղբայրության (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, дата съемки / источник изображения / место хранения

Если съёмка 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. *Istoria 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 неприемлема.

Рецензент не должен использовать неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, для личных целей.

*Периодическое рецензируемое научное издание*

**ВОПРОСЫ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ**  
**Выпуск 6 (1 / 2016)**

Главный редактор *А.Ю. Казарян*

Корректор *А. С. Семенова*

Оригинал-макет *Л.Е. Голод*

Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 16.12.2016. Формат 70×100  $\frac{1}{16}$

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 23,9

Тираж 200 экз. Заказ № 653

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: [nestor\\_historia@list.ru](mailto:nestor_historia@list.ru)

[www.nestorbook.ru](http://www.nestorbook.ru)

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
Тел. (812)622-01-23