

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 **12** (1 / 2019)

Издание основано в 1961 году



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2019

УДК 72.03
ББК 85.11
В 74

В74 Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 12 / Гл. ред. и сост. А.Ю. Каза-
рян. — М.; СПб.: Нестор-История, 2019. — 304 с.
ISSN 2500-0616

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

Ключевые слова: всеобщая история архитектуры, история градостроительства, архитектур-
ное 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 peri-
odical, 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 architec-
ture and town-planning, with a focus on vexed questions of history, architectural creativity, the ori-
gins 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.

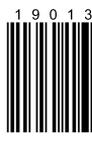
Keywords: history of world architecture, history of town-planning, architectural creativity, interac-
tion between architectural traditions.

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

Печатается по решению Ученого совета НИИТИАГ

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

ISSN 2500-0616



9 772500 061003 >

© Коллектив авторов, текст, фотографии, 2019

© Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ, 2019

© Издательство «Нестор-История», оформление, 2019

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

главный редактор **Армен Юрьевич Казарян**, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), почетный член Российской академии художеств (РАХ), иностранный член Национальной академии наук Армении, Государственный институт искусствознания (Россия); **Мария де лос Анхелес Утреро Агудо**, PhD. по истории искусства, асс. проф., Институт истории (Испания); **Александр Викторович Анисимов**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Алла Александровна Аронова**, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия); **Патрисия Блессинг**, PhD. по искусству и археологии, ассистент профессора, Pomona College (США); **Игорь Андреевич Бондаренко**, доктор архитектуры, профессор, академик РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Паоло Витти**, PhD. по ист. архитектуры, профессор, Университет Рома Тре (Италия); **Анна Геннадиевна Вяземцева**, кандидат искусствоведения, PhD. по истории искусства, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Ван Гуйсян**, PhD. по архитектуре, профессор, Университет Цинхуа (Китай); **Жан-Пьер Кайе**, Dr. по археологии, профессор, Университет Западный Париж (Франция); **Мануэль Антонио Кастинейрас Гонсалес**, Dr., профессор, Автономный университет Барселоны; **Нина Анатольевна Коновалова**, кандидат искусствоведения, советник РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Юлия Леонидовна Косенкова**, доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Джон Макнилл**, действительный член Общества антикваров и Королевского исторического общества, Британская археологическая ассоциация (Великобритания); **Ежи Малиновский**, Dr. по ист. искусства, профессор, Польский институт истории мирового искусства (Польша); **Ставрос Мамалукос**, PhD. по искусству и археологии, ассистент профессора, Университет Патр (Греция); **Кристина Маранчи**, PhD. по истории искусства, профессор, Университет 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 РАН (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 архитектуры, Национальный музей-институт архитектуры (Армения); **Людмила Георгиевна Хрушкова**, 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 Шукуров**, доктор искусствоведения, Институт востоковедения РАН (Россия); **Алексей Серафимович Щенков**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия).

Редакторы: искусствоведы **Елена Лаврентьева**, **Ксения Попова** (Россия)

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

EDITORIAL BOARD:

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

Editors: art historians **Elena Lavrenteva**, **Ksenia Popova** (Russia)
Editor of English abstracts: art historian **Beatrice Tolidjian** (USA),
architect **Kirill Stepanov** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

Архитектура Древнего мира

- Р. Г. Мурадов.* Архитектурный феномен в системе первых цивилизаций 9
- И. А. Бондаренко.* О построении Парфенона в соотнесении с храмом Зевса в Олимпии.
Некоторые пропорционально-метрические наблюдения 43
- С. С. Ванеян.* Камень и преткновение — I. Священное, выстроенное, разрушенное —
между Заветами 61

Архитектура Средневековья

- А. А. Холмеева.* Формирование архитектурного стиля иранцев
IX–XI веков 85
- А. Ю. Казарян, Е. А. Лошкарева.* Памятник средневекового армянского зодчества.
Церковь в Нижней крепости (Ахчкаберд) Ани 100
- С. А. Ключев.* Церковь Марьям Дебре Цион в истории скального зодчества Эфиопии 124
- Е. И. Кононенко.* «Замещение святынь»: некоторые аспекты архитектурной османизации
Константинополя в XV–XVI веках 142
- О. В. Баева.* Жилища Крыма в эпохи Средневековья и Нового времени. К проблеме
традиций и культурных влияний 161

Архитектура Нового и Новейшего Времени

- В. Л. Попова.* Ордерные книги и их значение в немецкоязычной архитектурной теории 183
- Ю. Г. Клименко.* Роль плоской «итальянской» кровли
в архитектуре французского классицизма 204
- В. М. Чекмарёв.* Становление английской неоготики на рубеже XVII–XVIII веков.
К постановке проблемы 236
- А. Г. Вяземцева.* Советская архитектура в Италии и итальянская архитектура в СССР
в 1920–1930-е годы: выставки, публикации, совместные проекты 248
- Ю. Д. Старостенко.* Zlín — идеальный город межвоенного чешского модернизма 261

Рецензии, некрологи

- Л. Г. Хрушкова.* Рецензия: Stefan Heid. Altar und Kirche. Prinzipien christlicher Liturgie.
Regensburg: Schnell und Steiner, 2019. 496 S., 152 Abb. ISBN 978-3-7954-3425-0. 285
- Л. Г. Хрушкова.* Ноэль Дюваль и современная археология поздней Античности
в Западной Европе. In Memoriam 288

- Сведения об авторах 292
- About the authors 295
- Авторам статей 298

CONTENTS

Ancient Architecture

- R. G. Muradov.* The architectural phenomenon in the system of the first civilizations 9
- I. A. Bondarenko.* Composition of the Parthenon in relation to the temple of Zeus in Olympia:
proportional observations..... 43
- S. S. Vaneyan.* A stone and the stumbling — I. The holy, the established, the ruined —
between the testaments..... 61

Medieval Architecture

- A. Kholomeeva.* The Formation of Iranians' architectural style of the 9th–11th centuries..... 85
- A. Yu. Kazaryan, E. A. Loshkareva.* A monument of the Medieval Armenian architecture.
Church in the Down Fortress (Aghjkaberd) of Ani..... 100
- S. A. Klyuev.* The church of Maryam Debra-Tsion in the history of Ethiopian rock-hewn
architecture..... 124
- E. I. Kononenko.* «The substitution of shrines»: some aspects of the architectural
ottomanization of Constantinople in the 15th–16th centuries 142
- O. V. Baeva.* The Dwelling of Crimea in the Periods of the Middle Ages and the New Time.
To the Problem of Traditions and Cultural Influences..... 161

Architecture of Modern History

- V. L. Popova.* Books about orders and their role in the german architectural theory..... 183
- Julia Klimenko.* The role of a flat «Italian» roof in the architecture of French classicism..... 204
- V. M. Chekmarev.* Establishment of English Neo-Gothic at the turn of the 18th century.
On the problem definition..... 236
- A. G. Vyazemtseva.* Soviet architecture in Italy and Italian architecture in USSR in 1920–1930s:
exhibitions, publications, projects 248
- Y. D. Starostenko.* Zlín as an ideal city of interwar Czech modernism 261

Reviews, In Memoriam

- L. G. Khrushkova.* Review: Stefan Heid. Altar und Kirche. Prinzipien christlicher Liturgie.
Regensburg: Schnell und Steiner, 2019. 496 S., 152 Abb. ISBN 978-3-7954-3425-0..... 285
- L. G. Khrushkova.* Noël Duval and contemporary Late-Antique archaeology in the Western
Europe. In Memoriam 288
- About the authors 295
- For authors and reviewers..... 298

АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕГО МИРА

Р. Г. Мурадов

АРХИТЕКТУРНЫЙ ФЕНОМЕН В СИСТЕМЕ ПЕРВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Около 150 древних поселений разной величины, зарегистрированных в низовьях старой дельты реки Мургаб на юге Туркменистана и датированных периодами средней и поздней бронзы, а также несколько синхронных памятников, обнаруженных в приамударьинских районах на севере Афганистана и на юге Узбекистана, дали впечатляющий материал для новой версии начала истории архитектуры этого региона мира. Все найденные поселения принадлежат Бактрийско-маргианскому археологическому комплексу (БМАК), часто именуемому также «Цивилизацией Окса», и входили в состав микрооазисов — так называемых номов, если следовать месопотамской традиции. В некоторых из них присутствуют явные признаки административных и культовых центров, резко контрастирующих с окружающей бытовой застройкой. Археологи, открывшие и раскопавшие эти объекты, наметили векторы влияний и обозначили процесс эволюции местной строительной практики. Была также предпринята попытка выявить заимствования из протоиндийской цивилизации, Месопотамии и сиро-анаатолийского мира. Уточнялась степень проникновения элементов БМАК в античную и средневековую архитектуру Ирана и Центральной Азии. Тем не менее вопросов здесь больше, чем ответов. В статье представлен обзор изученных сооружений, позволяющий увидеть вероятные истоки основных архитектурно-планировочных принципов, распространенных на означенной территории в доахеменидский период.

Генезис БМАК — тема дискуссионная, и пока можно лишь предполагать, кем были носители этой бесписьменной культуры, откуда они пришли, какие образы служили эталонами в их строительной деятельности. Как бы то ни было, мы имеем большой фактический материал, который слабо представлен в историографии архитектуры Древнего мира и должен быть рассмотрен в техническом, функциональном и социальном аспектах. Попытка наметить контуры такого исследования, решающего проблемы интерпретации остатков монументальной архитектуры, предпринята в настоящей статье.

Самобытность бактрийско-маргианской архитектуры определяет совершенно новый тип сооружений, которого не было прежде. Это «крепости», чьи планировочные схемы в виде квадрата или прямоугольника с прямоугольными или круглыми башнями на углах и по периметру стен, а также с круглым планом отличаются от более ранних неолитических структур четким построением геометрических форм, стремлением придерживаться правил симметрии. Такие схемы получили самое широкое распространение несколько веков спустя, когда другие уникальные формы материальной культуры БМАК (керамика, глиптика, мелкая пластика и др.) были совершенно забыты. И только в архитектуре последующих эпох — от восточного эллинизма до вернакуляра XIX в. — продолжал воспроизводиться древний фортификационный канон.

Все упомянутые в статье памятники наглядно свидетельствуют о зарождении монументальности в архитектуре раннеземледельческих цивилизаций, оказавшихся на периферии древневосточного мира и не знавших прежде ни такой масштабности, ни такого геометризма. Это стало возможным в результате глубоких изменений в социальной жизни местных сообществ, которые накопили материальные ресурсы и идеологический капитал для осуществления беспрецедентных по объему строек. Монументальность как формальное свойство элитных резиденций и религиозных зданий стала выражением культурной мутации, происходившей в процессе включения Бактрии и Маргианы в обширную сеть межрегиональных контактов. Репрезентативная архитектура БМАК была самобытной новацией на рубеже III–II тысячелетий до н.э. и сошла со сцены, оставив после себя угасшие храмы, которые сменились укрепленными сооружениями дворцового типа. Сама эта цивилизация исчезла, когда единство условий, предопределявших ее существование, было нарушено. Жречество как особая каста частично потеряло свое прежнее высокое положение, хотя явно привнесло старую символику и традиции в преемственный цикл развития монументальной архитектуры Центральной Азии в раннем железном веке и значительно позже.

Ключевые слова: Центральная Азия, эпоха бронзы, Бактрийско-Маргианский археологический комплекс, репрезентативная архитектура, монументальность

R. G. Muradov

THE ARCHITECTURAL PHENOMENON IN THE SYSTEM OF THE FIRST CIVILIZATIONS

About 150 ancient settlements of different sizes, recorded in the lower reaches of the old delta of the Murgab River in southern Turkmenistan and dated to middle and late Bronze Age, as well as several contemporaneous monuments found in the Amur-Darya regions in northern Afghanistan and southern Uzbekistan, supplied impressive material for the new version of the beginning of the history of architecture in this region of the world. All the settlements found belong to the Bactrian-Margiana archeological complex (BMAK), often also called the Oxus Civilization, and were part of the micro-oases, the so-called noms, according to the Mesopotamian tradition. In some of them there are clear traces of administrative and religious centers, in sharp contrast to the surrounding residential buildings. Archaeologists who discovered and excavated these objects, outlined the vectors of influence and outlined the process of evolution of local construction practices. An attempt was also made to uncover borrowings from the Indus Civilization, Mesopotamia and the Syro-Anatolian world. The degree of penetration of the elements of the BMAK into the ancient and medieval architecture of Iran and Central Asia was clarified. However, there are more questions than answers. The article presents an overview of the structures studied, which makes it possible to see the likely origins of the main architectural and planning principles prevalent in the designated area in the pre-Achaemenid period.

The genesis of the BMAK is a debatable topic and so far one can only guess who the bearers of this pre-writing culture were, where they came from, what images served as benchmarks in their construction activities. Albeit, we have a large amount of factual material that is poorly represented in the historiography of the architecture of the Ancient World and must be considered in technical, functional and social aspects. An attempt to outline the contours of such a study, which solves the problems of interpreting the remnants of the monumental architecture, has been made in this article.

The originality of the Bactrian-Margiana architecture defines a completely new type of structure, which was not there before. These are "fortresses" whose planning schemes in the form of a square or rectangle with rectangular or round towers at the corners and along the perimeter of the walls, as well as with a circular plan, differ from the earlier Eneolithic structures by the precise construction of geometric forms, by the desire to adhere to the rules of symmetry. Such schemes became most widespread a few centuries later, when other unique forms of BMAK material culture (ceramics, glyptics, small works of plastic art, etc.) were completely forgotten. And only in the architecture of the subsequent epochs — from Eastern Hellenism to Vernacular of the 19th century did the ancient fortification canon continue to be reproduced.

All the monuments mentioned in the article clearly indicate the origin of monumentality in the architecture of early agricultural civilizations that turned out to be on the periphery of the ancient Eastern world and did not know any such scale and such geometricism before. This became possible as a result of profound changes in the social life of local communities, which have accumulated material resources and ideological capital for the implementation of unprecedented construction projects. Monumentality as a formal property of elite residences and religious buildings became an expression of a cultural mutation that occurred in the process of incorporating Bactria and Margiana into an extensive network of interregional contacts.

The representative architecture of the BMAK was a distinctive innovation at the turn of the III–II millennia BC and left the stage, leaving behind the dead temples, which were replaced by fortified palace buildings. This civilization itself disappeared when the unity of the conditions predetermining its existence was disrupted. The priesthood as a special caste partially lost its former high position, although it clearly introduced the old symbolism and traditions into the successive developmental cycle of the monumental architecture of Central Asia in the early Iron Age and much later.

Key words: *Central Asia, Bronze Age, the Oxus Civilization, representative architecture, monumentality*

В поясе древнейших городов Старого Света, между тропиком Рака и сороковым градусом северной широты¹, где

возникли очаги первых цивилизаций, находилась до сих пор загадочная древняя страна, а точнее — особая культур-

¹ Имеется в виду зона неолитизации в плодородных речных долинах Хуанхэ, Янцзы, Инда,

Тигра и Евфрата, Нила, бассейна Средиземного моря, а также в предгорьях Ирана и Сирии.

ная общность, оставившая в прямом смысле неизгладимый след в архитектурном ландшафте Центральной Азии. Она стала известна науке благодаря раскопкам последних десятилетий на территории трех современных государств: Туркменистана, Афганистана и Узбекистана. Признаки ее выявлены также в Иране, Пакистане и Таджикистане. Хронологические рамки существования этой культурной общности определены между 2500 и 1500 гг. до н.э. Даты, конечно, широкие и символические, принятые еще не всеми, но большинством исследователей и подтвержденные новыми открытиями и методами датировок, более совершенными, чем 20 лет назад (Франкфор 2014: 85–91).

Около 150 поселений разной величины зарегистрировано в низовьях древней дельты Мургаба в Южном Туркменистане и датировано периодами средней и поздней бронзы². Несколько синхронных памятников обнаружено в бассейне Амударьи на севере Афганистана и на юге Узбекистана. Вместе они дали чрезвычайно впечатляющий материал для новой версии истории архитектуры этого региона мира. Найденные поселения расположены в зоне двух исторических областей, которые известны как Бактрия и Маргиана по Страбону и другим античным географам. После раскопок, начатых в 70-е гг. XX в., стало очевидным, что задолго до Античности на этих землях уже существовали урбанизированные оазисы, тесно связанные между собой. Западные исследователи предпочитают называть их Цивилизацией Окса (*Oxus civilization*) — по антично-

² Они соответствуют периодам Намазга V и VI согласно общепринятой археологической стратиграфии по местному хронокультурному эталону, которым служит городище Намазга-депе в 100 км к востоку от современного Ашхабада (Массон 1989: 142–176).

му названию Амударьи (*Там же*: 85). Однако основной исследователь этих памятников дал им гораздо более точное и емкое название: Бактрийско-Маргианский археологический комплекс (*Сарианиди* 1977: 4–5)³. С тех пор это понятие прочно вошло в научный обиход, хотя продолжает подвергаться критике с точки зрения археологической систематики (Массон 2006: 74).

Если изученность маргианских поселений позволила составить их достаточно разработанную археологическую карту, определить местоположение едва ли не всех городищ, частично поглощенных Каракумами, то в Бактрии ситуация иная. До начала Афганской войны 1979–1989 гг. удалось исследовать только небольшой участок на левобережье Амударьи, а в Узбекистане после ущерба, вызванного интенсивной распашкой земель древнего орошения под хлопковые угодья во второй половине XX в., памятники сохранились лишь в нескольких изолированных местах. Это не дает возможности представить архитектуру древней Бактрии в таком же объеме, как по материалам Маргианы. Но и то небольшое, что стало достоянием науки, позволяет сделать определенные выводы.

Архитектурные сооружения БМАК сконцентрированы в поселениях, входивших в состав микрооазисов — так называемых *номов*, если следовать месопотамской терминологии. В некоторых из них присутствуют явные признаки административных и культовых центров, резко контрастирующих с окружающей бытовой застройкой. В Маргиане выделено девять таких оазисов, названных по центральным поселениям: Келлели, Таип, Адамбасан, Аучин, Гонур, Тоголок,

³ Впрочем, введенная им в науку аббревиатура БМАК может быть расшифрована еще точнее: Бактрийско-Маргианская археологическая культура (Кузьмина 2008: 47).

Аджикуи, Тахирбай, Эгрибогаз (*Сарианиди* 1990: 4–5). В Бактрии, гораздо менее изученной, всего четыре, причем явно периферийных по отношению к бактрийскому центру БМАК, который так и не обнаружен: это Дашлы (*Сарианиди* 1976), Шерабад, Бандыхан и Шурчи (*Аскаров* 1977: 9–12). По социальной структуре обе части БМАК едва ли отличались от ранних деспотий Месопотамии, где царь и жрец, зачастую в одном лице, выступал и в роли главного строителя.

Остатки бактрийско-маргианской монументальной архитектуры, несмотря на их скудность, все-таки дают представление о строительных приемах, существовавших здесь в эпоху бронзы. Попытки выявить их истоки, сформулировать особенности характерных архитектурно-планировочных принципов и увидеть их преемственность в раннем железном веке и даже в позднем Средневековье уже предпринимались разными исследователями и нашли отражение в их публикациях (*Сарианиди* 1977; 1989; 1990; 1997; 2000; 2006; *Масимов* 1986; *Hiebert* 1994; *Lamberg-Karlovsky* 1994; 2007; *Мамедов* 2003; *Huff* 2001; 2005). Они наметили возможные векторы влияний и обозначили процесс эволюции местной строительной практики, дали общую оценку архитектуры БМАК. Была предпринята попытка определить реальный масштаб и степень заимствований из архитектуры месопотамского и сиро-анатолийского мира на развитие местных строительных традиций, уточнялась степень проникновения их элементов в античную и средневековую архитектуру рассматриваемого региона (*Мамедов* 2003: 78–118). Тем не менее вопросов остается больше, чем ответов. Прежде всего, они касаются проблемы происхождения БМАК. Современная археология и палеолингвистика пока еще далеки от ее решения. Можно лишь наблюдать, что

распространение этой культуры сопровождалось заметными изменениями архитектурных традиций, уходящих корнями в очень сложные и малоизученные эпохи неолита и ранней бронзы. Новации выразились в появлении принципиально иных форм организации пространства, резко отличающихся от строительной практики предшествующего периода в ареале БМАК.

До сих пор наиболее популярной остается гипотеза о том, что эта культура сложилась в результате миграции племен из предгорий Копетдага. Считается, что эти племена освоили пустующие равнины в Маргиане и Южной Бактрии, а также межгорье на юге Узбекистана. Эта теория давно стала предметом серьезной критики: «...важно учесть тот факт, что Средняя Азия не была пустыней до 2500 года, даже если состояние исследований таково, что мы знаем еще очень мало городищ. Сейчас можно без труда выявить “фазу формирования” цивилизации Окса и датировать ее примерно между 3000 и 2500 годами. Для этого мы располагаем кроме городищ близ Копетдага, таких как Намазга-депе, Алтын-депе, Улуг-депе, Хапуз-депе и Гексюр в дельте Теджена, также городищами Саразм (Таджикистан), Мундигак и Таликан (Афганистан) и даже Шахри Сохта в Иранском Сеистане» (*Франкфор* 2014: 91). Но раскопки в таких «протогородах», как Алтын-депе или Намазга-депе, никогда не производились в столь больших масштабах, чтобы были обнаружены достаточно монументальные здания, поэтому с ними трудно сравнивать. Однако открытия, сделанные в Саразме, расположенном в долине Верхнего Зеравшана, показывают, что уже в 3500–2500 гг. до н.э. архитектура демонстрирует тенденции к геометрической четкости, монументальности, использованию пилястров и т.д.

Точная функция большинства раскопанных памятников БМАК также является предметом споров. Еще не опубликованы полные данные, касающиеся обнаруженных в них находок и их точного положения в каждом помещении, поэтому любая интерпретация остается не более чем версией. Тем не менее, чтобы не создавать путаницы, я буду использовать в этой статье названия, которые присвоили объектам своих раскопок В.И. Сарияниди и другие археологи, т.е. «храм», «дворец», «форт», «алтарь», «теменос» и т.д.

Абсолютно все объекты сохранились в лучшем случае на уровне планировочных структур (ил. 1). Они относятся к категории археологических памятников, и это, естественно, очень усложняет проведение строго архитектурного анализа из-за отсутствия объемно-пространственных параметров. Тем не менее даже поверхностного взгляда достаточно, чтобы увидеть продуманность планов, правильные геометрические формы, стремление к симметрии. Была даже предпринята попытка выявить модуль и наличие системы метрологии и пропорционирования в древней Маргиане (Рыльникова 1996).

Как и в Месопотамии шумеро-аккадского периода, все объекты БМАК были возведены из высушенных на солнце глиняных кирпичей разных форматов, имели прямоугольные помещения с плоскими перекрытиями, в отдельных случаях опиравшимися на деревянные колонны и балки⁴, хотя есть и признаки существования сводчатых перекрытий — возведенных методом «ложного свода», без кружал, над узкими и длинными коридорами⁵.

⁴ В полах некоторых помещений дворца Гонур-депе выявлены следы от деревянных колонн, поэтому вполне можно допустить существование и многоколонных залов.

Применение жженого кирпича было крайне редким и далеко не в конструктивных узлах: для выстилки пола, облицовки подпольных сточных каналов или двухслойных рядов кладки в обводных стенах — встречены считанные экземпляры на Келлели 3, Аджикуи 1 и Гонур 1, многие из которых очень высокого качества (Оразов 2016: 228). Одни, с примесью самана, имеют достаточно четкий формат 46×21×12 см, другие — из чистого теста с лощеной поверхностью — 34×17×6,5 см. Качество сырцовых кирпичей во всех местах примерно одинаковое. Некоторые помещения были полностью покрыты раствором извести, но обычно полы и стены просто штукатурили глиной. Везде сохранились следы их многократного ремонта. Стены смежных помещений, как правило, построены в перевязку, а не пристроены друг к другу, что указывает на изначальный общий план.

Высказывались предположения, что в эпоху БМАК практиковали и возведение куполов тем же бескружальным методом (Пугаченкова 1958: 219–220; Мамедов 2003: 111), на что могут указывать лишь квадратные планы некоторых помещений, а также круглые планы так называемых «алтарей» (ил. 2). Не исключено, что кольцевыми куполами были перекрыты круглые башни ряда бактрийско-маргианских крепостей (Huff

⁵ Наличие «ложного свода», выполненного последовательным напуском рядов кладки до их смыкания, зафиксировано над прямоугольными и круглыми топочными камерами керамических печей в Намазга-депе. В публикациях отмечалось, что аналог этому своду дает гончарная печь в Уруке. По мнению Г.А. Пугаченковой, перекрытием обжигательной камеры служил, несомненно, купол. Сохранившиеся в Намазга-депе параллельные кольцевые ряды кладки выводились с постепенным свесом, т.е. опять-таки «ложным сводом» (Пугаченкова 1958: 219–220; Baimatova 2008: 144–148).



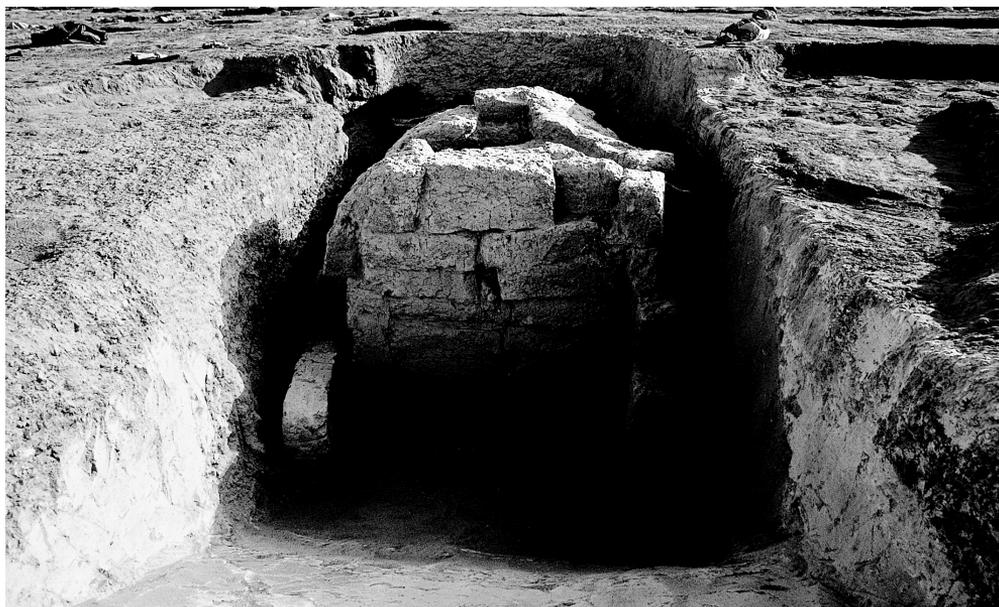
Ил. 1. Гонур-депе, фрагмент раскопок (вид сверху). Фото Г. Давтяна, 2009 г.

2001: 188–190). Наконец, немалый материал для гипотетической реконструкции сырцовых перекрытий дают погребальные сооружения. Примером служат цисты — массовый тип могильных сооружений Гонур-депе и Аджикуи (ил. 3). Это наземные кирпичные камеры прямоугольной формы со сводчатыми перекрытиями, хотя встречаются и единичные подземные цисты (Дубова 2014: 331). Полусвод над ними может состоять из трех или пяти кирпичей. В замковой части такого полусвода устанавливался специальный кирпич трапециевидной формы. Между кирпичами свода вставляли крупные фрагменты керамических сосудов, что повышало арматурную прочность всей конструкции (Оразов 2016: 225).

Другой тип — камерные погребения некрополя Гонура, представлявшие собой уменьшенные копии реальных жилищ (Сарианиди 2006: 182, рис. 33). Их отличительной особенностью является наличие входов. Большинство камерных погребений не сохранили своих конструкций, но почти везде остались частично разрушенные своды, которые завалились вовнутрь. При раскопках дворца Гонура на полу найдены фрагменты деревянных балок, упавших с потолка. Кроме того, во многих местах находились следы коллапса ложных сводов над узкими коридорами и последующего укрепления стен контрфорсами и сырцовыми футлярами. При древних ремонтах такие своды частично заменялись деревянными перекрытиями.



Ил. 2. Гонур-депе, «алтарь». Фото Р. Мурадова, 2013 г.



Ил. 3. Гонур-депе, циста. Фото В. Саркисяна, 2005 г.

Самобытность бактрийско-маргианской архитектуры определяет совершенно новый тип сооружений в виде «квадратных крепостей», которого не было раньше, но который стал доминирующим в этом регионе в течение всех последующих тысячелетий, фактически до XIX в. (*Lamberg-Karlovsky* 1994). В. М. Массон писал, что «тип квадратных крепостей представляет принципиально новое явление», неизвестное на поселениях предгорной полосы Копетдага (Алтын-депе и др.), поэтому предполагал их появление под воздействием Хараппской фортификации (*Массон* 1979: 32–33). И такие протоиндийские поселения, как Калибанган и Суркотада, как будто дают основания для этого вывода, тем более что доказательства контактов с цивилизацией долины Инда в виде отдельных экземпляров керамики и глиптики сегодня есть. Но архитектура, согласно одной известной сентенции, в отличие от движимых памятников культуры, «не знает ни экспорта, ни импорта и потому наиболее прочно связана с родной почвой в буквальном и в фигуральном значении термина» (*Пугаченкова* 1971: 238). Действительно, «нельзя перенести храм или дом, как переносят сосуд, печать или статую» (*Маргерон* 1985: 109). Но даже если концепции построек и методы строительства в ареале БМАК были результатом каких-то иноземных заимствований, они тем не менее были преобразованы, адаптированы и объединены с автохтонными традициями.

Другой важный планировочный тип поселений БМАК — круглая крепость, выявленная пока только в Бактрии, но получившая развитие в ахеменидский период (Кутлуг-тепе в Фарукабадском оазисе, Атчапар 1 и 2 в Дашлинском оазисе Афганистана), причем и в Маргиане (Эрк-кала), и в правобережной части

Бактрии (Талашкантепа), и позже в течение кушанского периода. Нередко истоки круглых поселений-крепостей выводят из первобытных жилищ и еще более простых хозяйственных построек с круглой формой плана, что едва ли равномерно. Круглые поселения эпохи бронзы все-таки имеют, скорее всего, другой генезис и существовали одновременно за тысячи километров к северу от зоны БМАК — например, в Аркаиме. Круглые структуры также известны в Месопотамии, где они впервые появляются в раннем династическом периоде в районе Хамрина в Ираке и в сирийской степи Джезире⁶, а позже, во времена БМАК, и в более засушливой внутренней сирийской пустыне, к востоку от Хамы⁷, а также в Каппадокии⁸. Там тоже истоки этого кругового плана остаются неизвестными.

Как выше отмечалось, генезис БМАК — тема дискуссионная, и пока можно лишь предполагать, кем были носители этой бесписьменной культуры, откуда они пришли, какие образы служили эталонами в их строительной деятельности. Как бы то ни было, мы имеем большой фактический материал, который слабо представлен в историографии архитектуры Древнего мира и должен быть рассмотрен в техническом, функциональном и социальном аспектах. Попытка наметить контуры такого исследования, решающего проблемы интерпретации остатков монументальной архитектуры, предпринята в настоящей статье.

⁶ Поселение Телль Хуэра, относящееся к так называемой культуре круглых холмов (нем. *Kranzhügel*).

⁷ Поселение Аль-Равда, датируемое 2400–2000 гг. до н.э.

⁸ Поселение Каниш близ турецкого села Кюльтепе в провинции Кайсери.

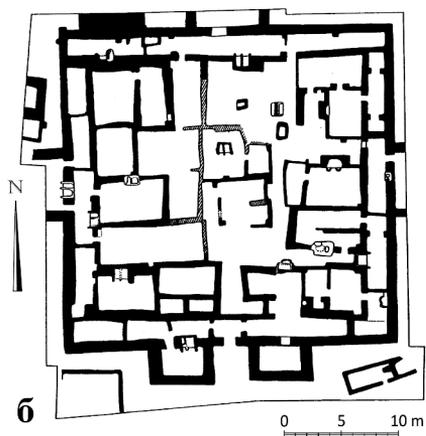
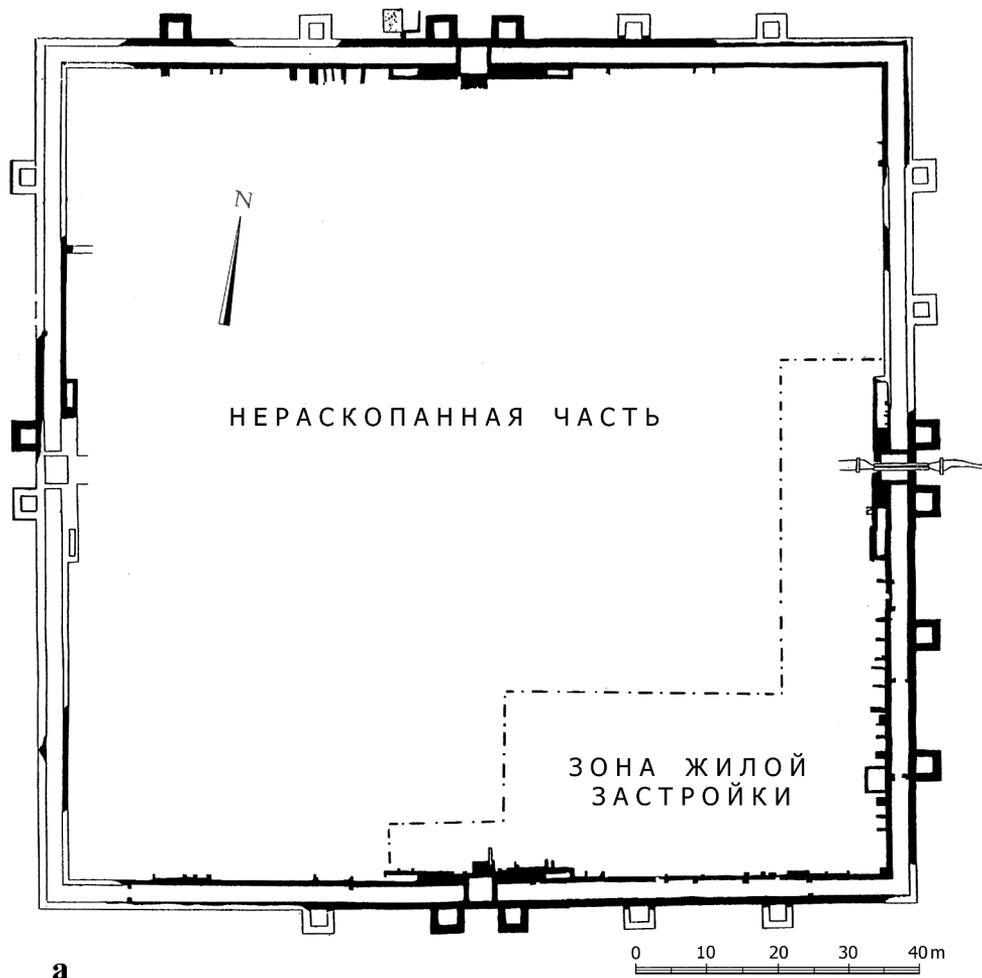
Самый северный и, как считается, самый древний оазис в системе БМАК — Келлели. Он возник на очень ранней стадии заселения дельты Мургаба и состоит из центрального холма Келлели 1, явно представлявшего собой резиденцию местной знати, а также примерно десятка более мелких поселений вокруг него. Частично раскопаны лишь три из них. Монументальная фортификация выявлена на Келлели 3. Это крепость в виде квадрата 128 × 128 м, образованного двумя рядами сырцовых стен, между которыми тянулся обводной коридор (ил. 4 а). По середине всех четырех сторон располагались входы, фланкированные почти квадратными башнями. Они стояли на одинаковом расстоянии по обе стороны от входов, т.е. по 6 башен на каждом фасаде. Внутренняя площадь поселения осталась неизученной, но памятник дает достаточно ясное представление о характере оборонной архитектуры в конце III тысячелетия до н.э. Исследователь Келлели 3 усматривал ее истоки в остатках крепостных стен Алтын-депе (Масимов 1986: 179).

На городище Келлели 4 раскопан не большой жилой и ремесленный комплекс, чья планировочная схема также представляет собой квадрат (ил. 4 б). Ряд вытянутых прямоугольных помещений по всему периметру образуют нечто похожее на изначальный обводной коридор, разделенный поперечными перегородками. И здесь тоже по середине всех фасадов, кроме южного, имелись прямоугольные башни. Южный фасад оформлен, как и на Келлели 3, двумя двувратными башнями. Внутреннее пространство комплекса было застроено помещениями, образующими несколько отдельных секций с разным числом взаимосвязанных комнат. Похоже, что этот комплекс был сооружен одновременно по единому плану и на протяжении

своего существования не испытал значительных перестроек (Масимов 1984). Здесь уже отчетливо видна архитектурно-планировочная композиция далекого будущего, когда помещения охватывают по периметру двор (Пугаченкова 1982: 35). Но двор здесь еще очень мал, а застройка очень плотная. Установить, существовала ли какая-либо внешняя стена, защищающая поселение, оказалось невозможно из-за сильной дефляции исторического ландшафта.

Центральное положение в Маргиане, судя по масштабу и монументальности сооружений, занимало поселение Гонур-депе. В нем сконцентрированы оборонительные, культовые, административные, бытовые, ирригационные и погребальные сооружения — иначе говоря, полный функциональный спектр строительной типологии Древнего мира. Общая площадь раскопок, включая гигантский некрополь, составляет здесь около 130 га. Условно это городище делится на южный и северный районы.

В центре Северного Гонура располагалась крепость с дворцом внутри. Это монументальный ансамбль в виде каре оборонительных стен с прямоугольными угловыми башнями. В стенах и башнях имелись треугольные амбразуры либо световые проемы (ил. 5). Длина сторон внешнего каре по уточненным обмерам составляет 128, 115, 117 и 118 м (Артемьев, Урманова 2010: 176, рис. 2). По середине трех стен были устроены парные башни, между которыми располагались входы. С четвертой стороны пара таких башен далеко разведена в стороны, а между ними находилось сооружение, которое интерпретируется как «храм огня». Пространство между стенами дворца и внешним каре было почти целиком застроено. Вне ограды с севера, востока и запада территория также была полностью застроена жилыми и, очевид-



Ил. 4. а) Келли 3. План (Масимов 1986: 174, рис. 2) б) Келли 4. План (Масимов 1984: 16)

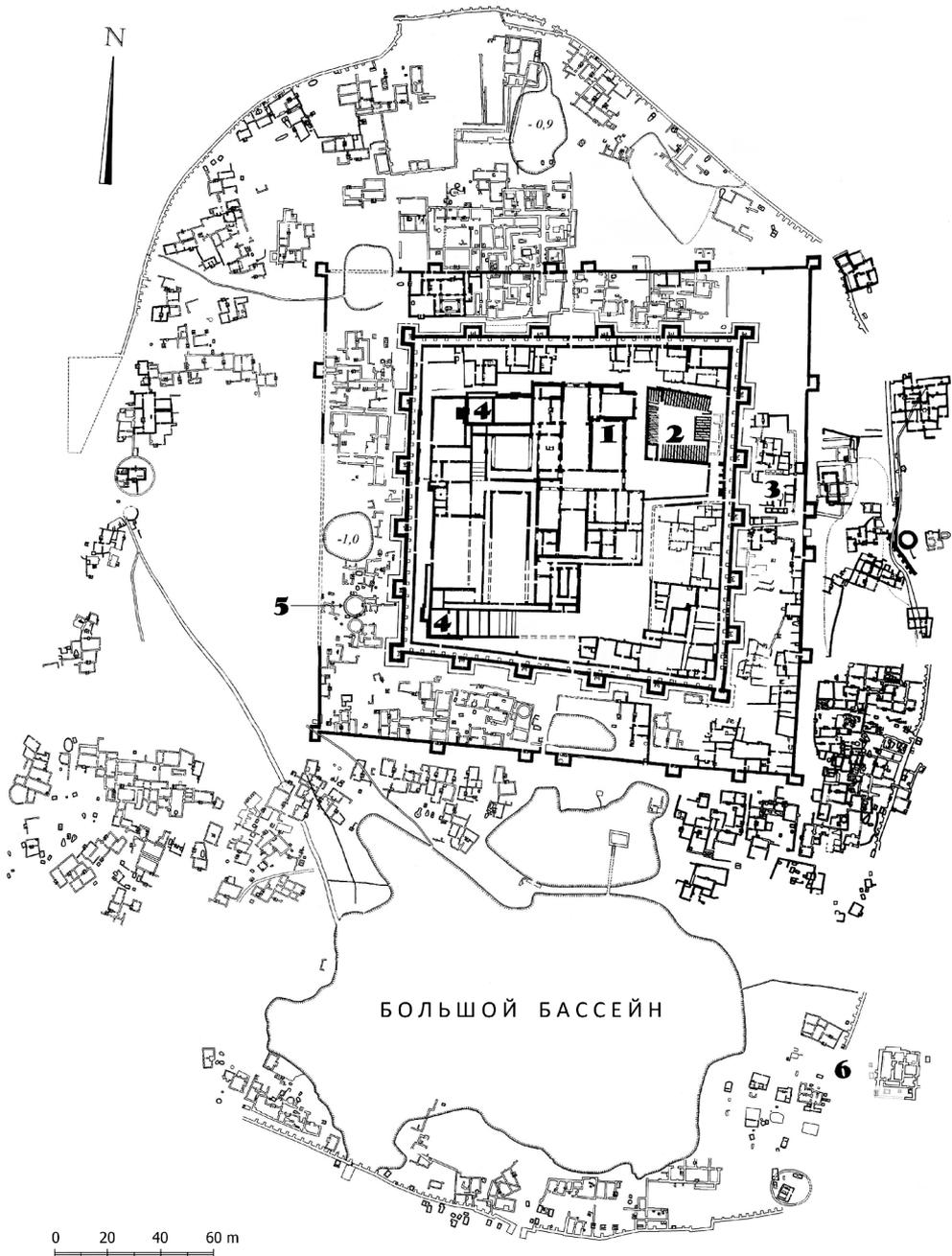


Ил. 5. Гонур-депе, стена с амбразурами. Фото Р. Мурадова, 2010 г.

но, ремесленными кварталами, а с юга располагались большой и малый водоемы с выходящими на их берег сооружениями, которые интерпретируются как святилища, связанные с культом воды. С западной стороны большого бассейна обнаружено особое кладбище, состоящее из нескольких многокамерных склепов. В них оказались остатки исключительно богатого погребального инвентаря, а также редчайшие мозаичные панели, составлявшие орнаментальный и фигуративный декор интерьеров этих подземных мавзолеев. Нигде больше в сооружениях БМАК не найдено никаких следов внутреннего убранства помещений. Столь выдающиеся качества находок в склепах позволили археологам интерпретировать их как «царский некрополь» (Сарианиди 2006). Весь этот дворцово-храмовый комплекс с бытовой застройкой, бассейнами и некрополем площадью свыше 15 га окружала еще одна очень протяженная стена, в плане представляющая собой неправильной формы овал. Она не была оборонительной, не имела башен, в толщину едва достигала одного метра и под-

держивалась частыми контрфорсами. Но и за пределами этой обводной стены, как показывают дальнейшие раскопки, также находились целые массивы вернакулярной архитектуры (ил. 6).

Наибольшей архитектурной выразительностью обладает, безусловно, крепость с заключенным в ее двойной ограде дворцово-храмовым комплексом. Он состоит из серии больших и малых прямоугольных помещений, соединенных между собой коридорами и внутренними двориками. Судя по габаритам некоторых помещений, они могли быть аудиенц-залами для официальных церемоний. Исследователи обратили внимание на следы столбов, расположенных по оси и в створе широких входных проемов. Нечто подобное было в интерьерах дворца города Алалаха на северо-западе Сирии, существовавшего в середине II тысячелетия до н. э. (Вулли 1986: 95). Эффектное деление проема на две равные части широко использовалось много веков спустя и в ахеменидской, и в парфяно-сасанидской, и в исламской архитектуре. В гонурском дворце нет ни одного одинакового зала — каждый



Ил. 6. Гонур-депе. Северный комплекс. План основной части по состоянию раскопок на 2017 г. 1 — дворец; 2 — «комплекс келий»; 3 — храм огня; 4 — высокая терраса; 5 — «алтарь»; 6 — «царский» некрополь



Ил. 7. Гонур-депе. Ступенчатая ниша во дворце. Фото Р. Мурадова, 2018 г.

имеет свои особенности в оформлении стен уступчатыми нишами, что наводит на мысль о вероятности их сводчатого венчания (ил. 7). Две группы помещений гонурского дворца полностью засыпаны песком. Предполагается, что это понадобилось для возведения неких массивных подиумов особого назначения, на которые вели широкие лестничные марши.

Самый интригующий объект дворца — это, пожалуй, так называемая гребенчатая планировка в его северо-восточной части, которой В.И. Сариниди

присвоил условное название «комплекс келий» (ил. 8). Их назначение остается предметом всевозможных гипотез. Такие группы очень узких и низких пустотелых камер со сводчатыми перекрытиями, тщательно обмазанные изнутри и аккуратно закупоренные со всех сторон, есть едва ли не в каждом монументальном сооружении БМАК. Из этого сделан вывод, что «кели» — своеобразный маркер, по которому можно определять принадлежность объектов к БМАК (Урманова 2014). Но речь здесь может идти скорее о свя-



Ил. 8. Гонур-депе. Так называемый «комплекс келий». Фото В. Саркисяна, 2009 г.

зях с далекой Анатолией, т.к. точно такие же странные конструкции давно найдены при раскопках столицы хеттов Хатуссы⁹, а также в хассунском поселении Ярым-тепе в Северо-Западном Ираке. По одной из версий — это цоколь под верхние этажи (Huff 2005: 92; Франкфор 2014: 123), что вовсе не выглядит убедительно, если учесть особенности их внутренней облицовки и герметизации. Высказываются и другие предположения. Наконец, еще в докерамическом неолите — едва ли не за 5 тысяч лет до эпохи бронзы, в Чейеню Тепеси на территории Месопотамии уже были так называемые «дома с каналами», структурно похожие на бактрийско-маргианские «комплексы келий» (Корниенко 2006: 44–47, рис. 14).

Гонурский дворец невольно вызывает ассоциации со знаменитым дворцом

правителя Зимри-Лима в Мэри¹⁰, точно датируемым XVIII в. до н.э., который в свое время воспринимался как «чудо света». Это касается не только отдельных планировочных решений, но и такого декоративного элемента, как ступенчатое оформление откосов дверных проемов (ил. 9). Едва ли подобное тождество случайно.

Значительно позже северного комплекса Гонура был построен южный, площадью 1,5 га, полностью раскопанный. Он представляет собой так называемый *теменос* (священный участок), обнесенный по внешнему краю широкой оборонительной стеной с круглыми угловыми башнями и полубашенками по периметру стен (ил. 10). Внутри, в одном из углов располагался,

⁹ Городище Богазкале в современной Турции.

¹⁰ Городище Телль аль-Харири на востоке современной Сирии.

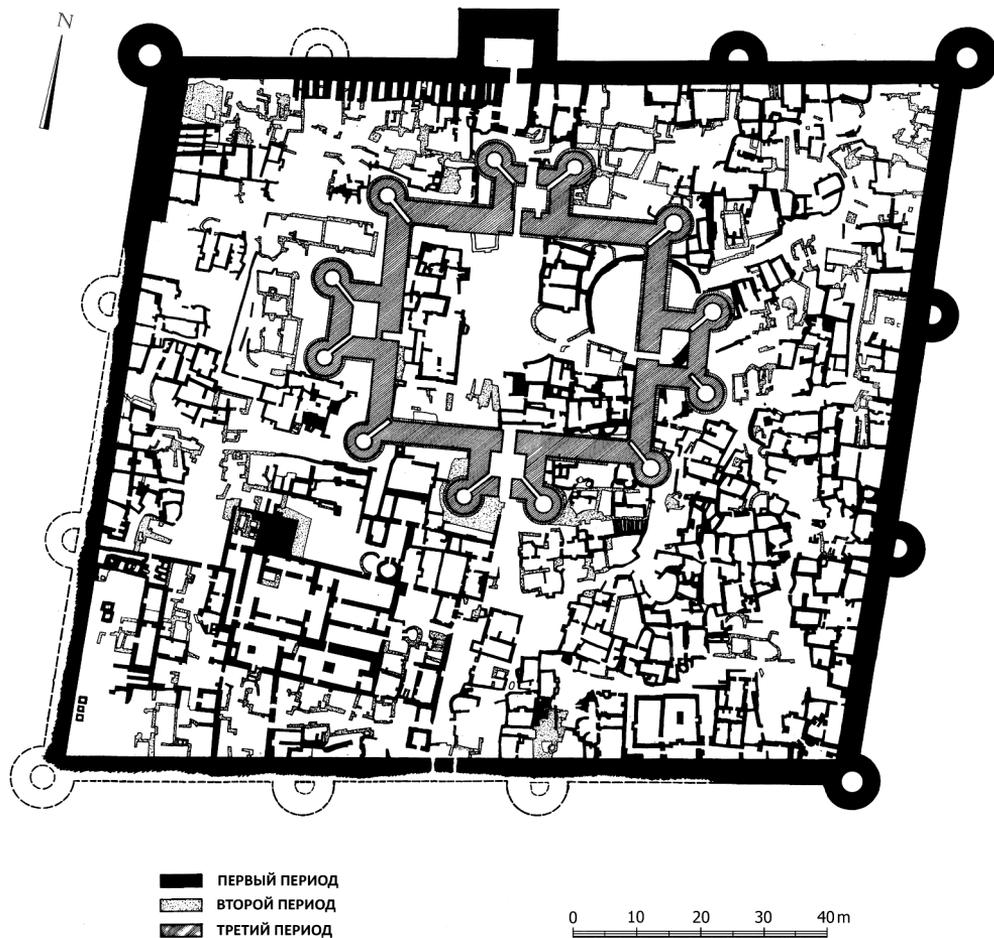


Ил. 9. Мэри (Сирия). Ступенчатое оформление откосов во дворце Телль аль-Харири. Фото Д. Деметера, 2007 г.

по определению В.И. Сарианиди, небольшой храм, связанный с культом галлюциногенных напитков и почитанием огня. Вокруг была очень плотная рядовая застройка, состоящая из жилых и хозяйственных помещений. Когда храм перестал функционировать, на его руинах возвели другое монументальное здание, так называемый «форт» крестообразной формы с двенадцатью полыми башнями по всем углам, однако это строительство осталось явно незаконченным (Sarianidi 1998: 111–120). Его планировка, как и параллелограмм внешней ограды, имеет осевую ориентацию по сторонам света, с небольшими отклонениями. Этот объект можно назвать предтечей планировочной структуры бактрийского храма периода поздней бронзы Тилля-тепе (Сарианиди 1989: 6–22). И хотя он относится уже к другой эпохе, сходство его конфигурации на самом раннем этапе строительства (ил. 11) с теменосом Гонура позволяет говорить о преемственности.

Начало исследований соседнего с Гонуром Аджикуинского оазиса, где вы-

явлено девять поселений, было положено разведочными раскопками городища Аджикуи 8. Его центральная часть прямо по поверхности сохранила следы стен. Были оконтурены, но не раскопаны две обводные внешние стены толщиной около метра, с достаточно четким ритмом контрфорсов с внутренней стороны, образующие юго-западный угол сооружения. В юго-восточном углу вскрыта часть внутренней планировки (ил. 12 а). Около южного входа стояло прямоугольное сооружение, напоминающее башню (Сарианиди 1990: 7–11). Затем начались стационарные раскопки соседних поселений Аджикуи 1 и 9, продолжавшиеся 10 лет. Стало очевидным, что Аджикуи 1 было одним из крупнейших поселений этого микрооазиса. Его площадь, до недавней распашки земель, составляла почти 5 га. Основное ядро городища — прямоугольная в плане крепость, пережившая несколько строительных фаз (ил. 12 б). Центральный въезд, фланкированный двумя башнями, устроен с южной стороны. Мощная крепостная стена шириной от 1 до 3,2 м



Ил. 10. Гонур-депе. «Темнос». План (Сарианиди 1997: 156, рис. 8)

усилена изнутри контрфорсами. Вдоль нее располагались группы помещений с множеством крупных сосудов тарного назначения. Похоже, что здесь находилось какое-то общественное хранилище. Функциональное определение этой крепости едва ли следует связывать с военной необходимостью. Скорее это была торговая фактория, обеспечивавшая товарообмен с ближними и дальними соседями (Удеумурадов 2011: 205–206).

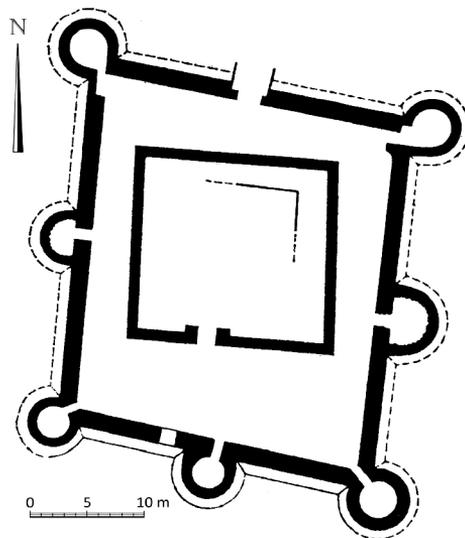
Всего в 500 м восточнее раскопано поселение Аджикуи 9. Это крепость

в виде параллелограмма общей площадью 0,5 га (Rossi-Osmida 2007; 2011). По всему периметру оно также было обнесено стеной с внутрискладным коридором шириной 2 м и прямоугольными башнями (ил. 13). Спаренные башни в виде «ласточкина хвоста» в юго-восточном углу сооружения позволяют допустить, что аналогично были устроены другие три угла. Большой внутренний двор занимали постройки более позднего периода. Их планировка очень характерна для всех поселений БМАК.

Производственные участки, связанные с металлургическим и керамическим ремеслами, так же как и на Аджикуи 1 и Гонуре, локализованы за пределами крепости. Несмотря на очень серьезную критику методов раскопок Аджикуи 9 (Salvatori 2007) и, главное, их публикацию (Rossi-Osmida 2007), полученные материалы позволяют увидеть в гораздо большем объеме специфику монументальной и бытовой архитектуры БМАК.

В 1972 г. В.И. Сарианиди предпринял разведочные раскопки на поселении Аучин 1, где также удалось установить наличие крепости с угловыми башнями, усиленной по периметру стен добавочными, округлыми в плане башнями. Расчистка юго-восточного угла показала наличие двух строительных периодов (Сарианиди 1990: 10–11). Этот же принцип, но на более низком уровне исполнения, заложен в основу другого храмового комплекса этой же группы поселений — Тоголок 1 (ил. 14). Его центральное ядро — почти квадратное в плане сооружение крепостного характера размерами 29×30 м. С севера углы оформлены круглыми башнями. Внутренняя часть этой цитадели состоит из прямоугольных и квадратных помещений и миниатюрных двориков. С юга ее охватывает просторный двор, окруженный стеной, которая на юго-восточном отрезке была укреплена во второй фазе пятью полукруглыми башнями.

Другой архитектурный комплекс — Тоголок 21 — представляет собой в плане три вписанных друг в друга укрепления в форме каре с круглыми башнями на углах и полуциркульными по периметру стен (Sarianidi 1998: 90–103). Из внешней ограды с запада и с востока сильно выдвинуты две платформы с объектами, похожими на какие-то святилища. С внутренней стороны вдоль западной стены промежуточного каре размещен



Ил. 11. Тилля-тепе. Храм на первом этапе строительства. План (Сарианиди 1989: рис. 2-1а)

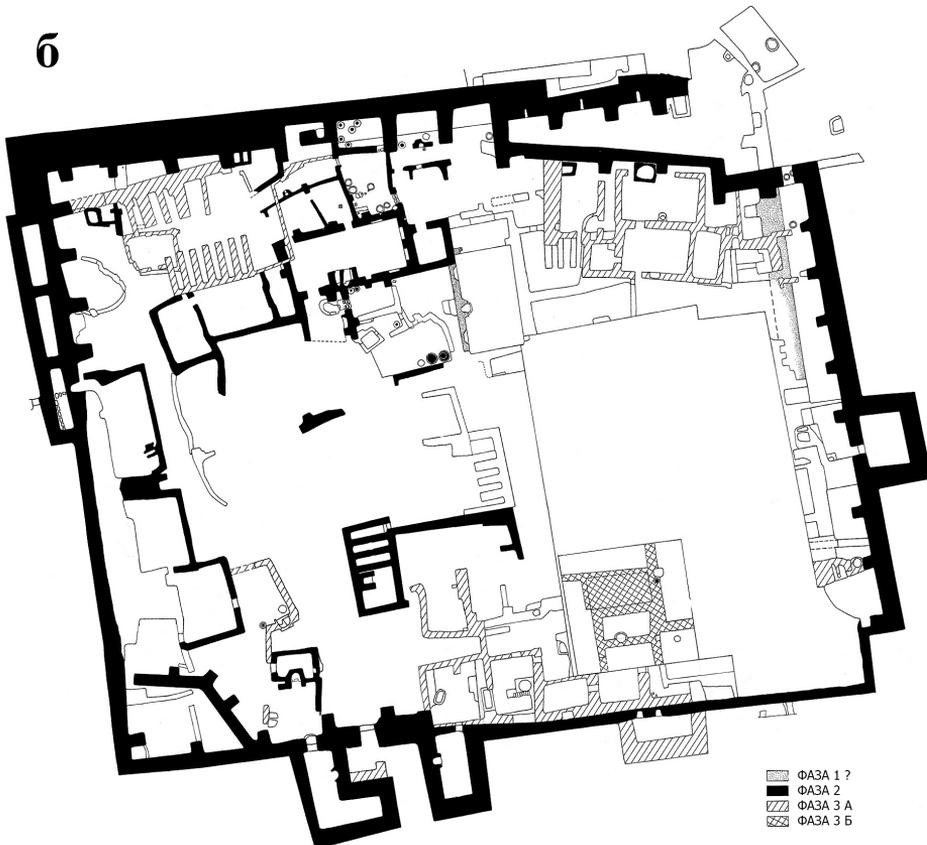
«комплекс келий». Третье, внутреннее каре усилено по углам и по середине западной и восточной стен самыми крупными в этом сооружении круглыми башнями. Внутри этой цитадели — сплошная застройка из четких по конфигурации прямоугольных помещений с двориком почти в центре (ил. 15). Т.к. толщина стен центрального ядра данного сооружения намного больше толщины стен средней и наружной оград, можно предположить, что и высоты этих стен возвышались в зависимости от их толщины, в результате чего центральная часть по высоте могла доминировать над всем комплексом. Это показано на одном из вариантов графической реконструкции объекта (Мамедов 2003: 38, рис. 23). Объемно-планировочное решение, когда высота стен вписанных друг в друга прямоугольных оград растет к центру наподобие зиккурата, использовалось и в последующие времена. Такая схема

а

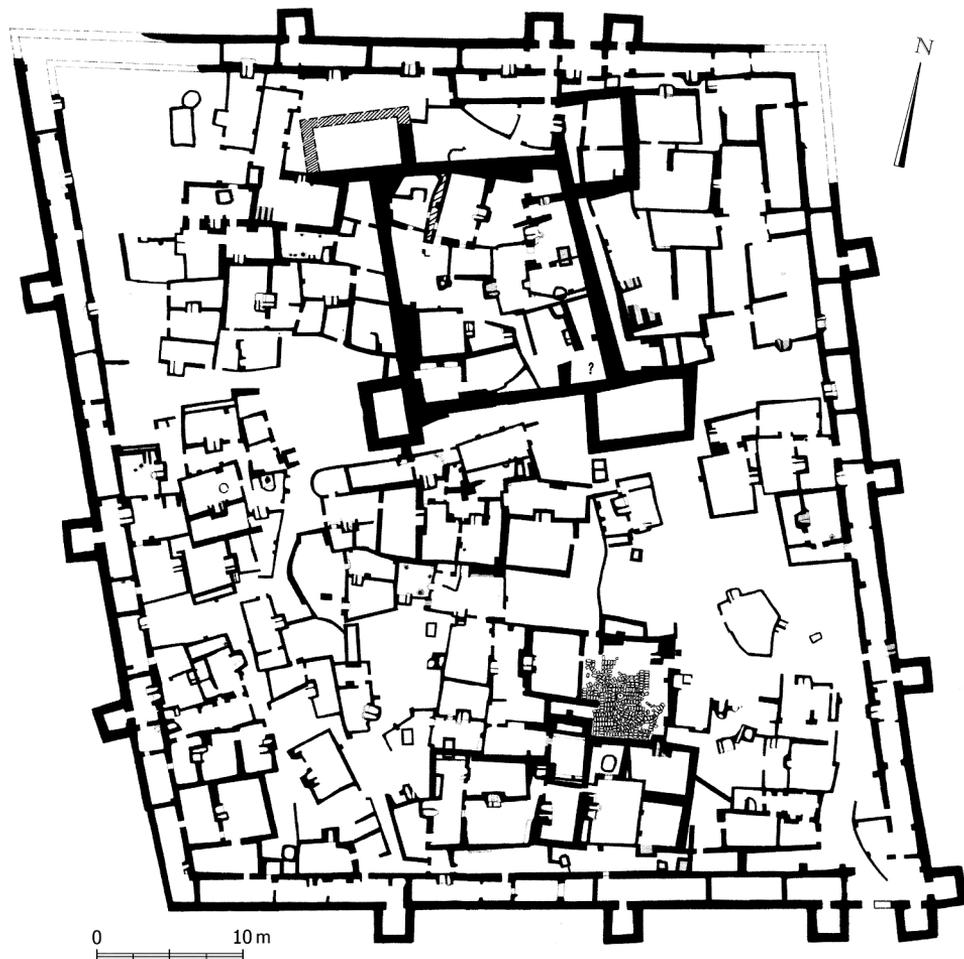


Ил. 12. а) Аджикуи 8. План (Сарианиди 1990: 8, ил. 2); б) Аджикуи 2. План (Удеумуратов 2011: 213)

б



■ ФАЗА 1 ?
 ■ ФАЗА 2
 ▨ ФАЗА 3 А
 ▩ ФАЗА 3 Б

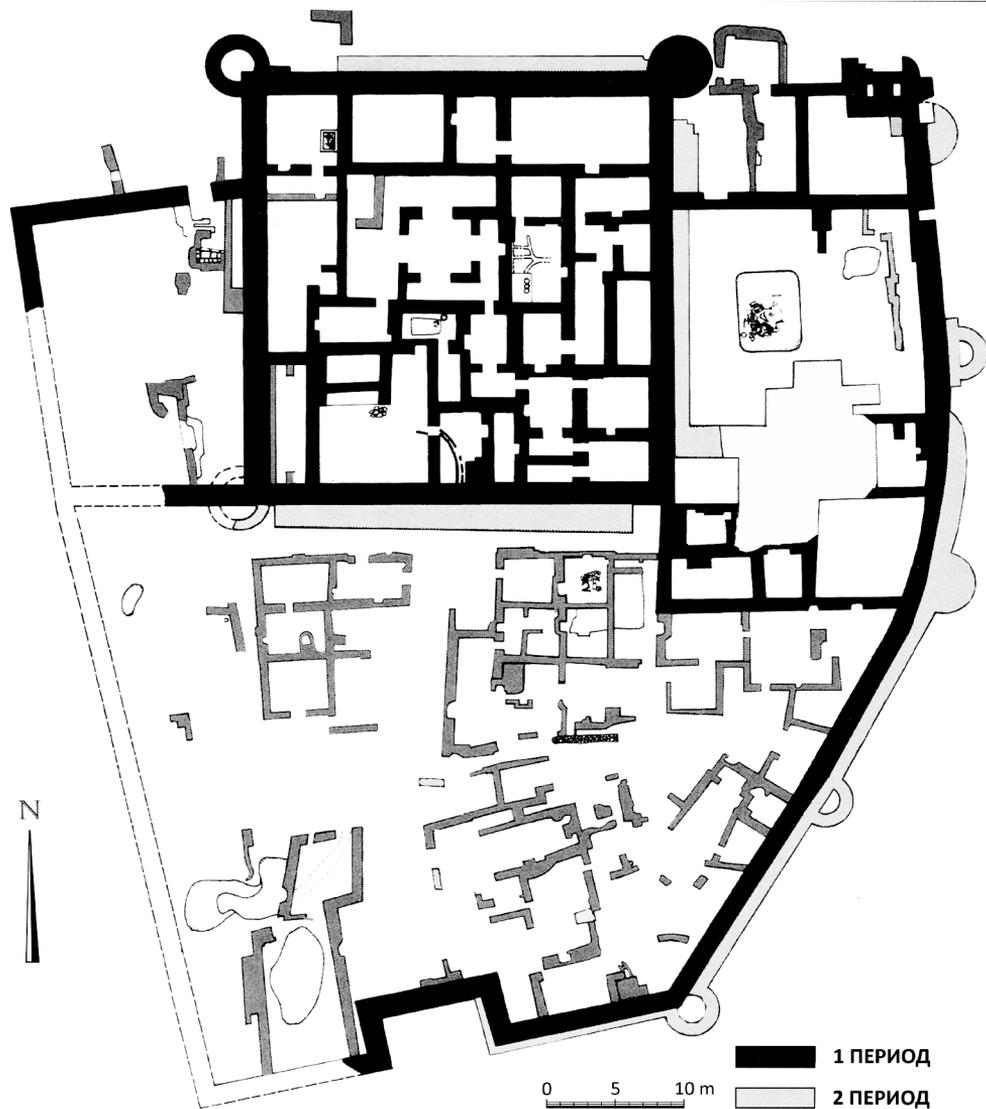


Ил. 13. Аджикюи 9. Субфаза 3В. План (Rossi-Osmida 2011: 32)

прослеживается и на святилищах Гонура. Второй период существования поселения Тоголок 21 отмечен возникновением жилой застройки между ограждающими стенами храмового комплекса. Она состоит из небрежно возведенных вплотную друг к другу многокомнатных домов и примыкает к двум рядам внешних стен центрального сооружения.

Тоголокские комплексы характеризуются как протозороастрийские храмы, в которых уже практиковался культ огня.

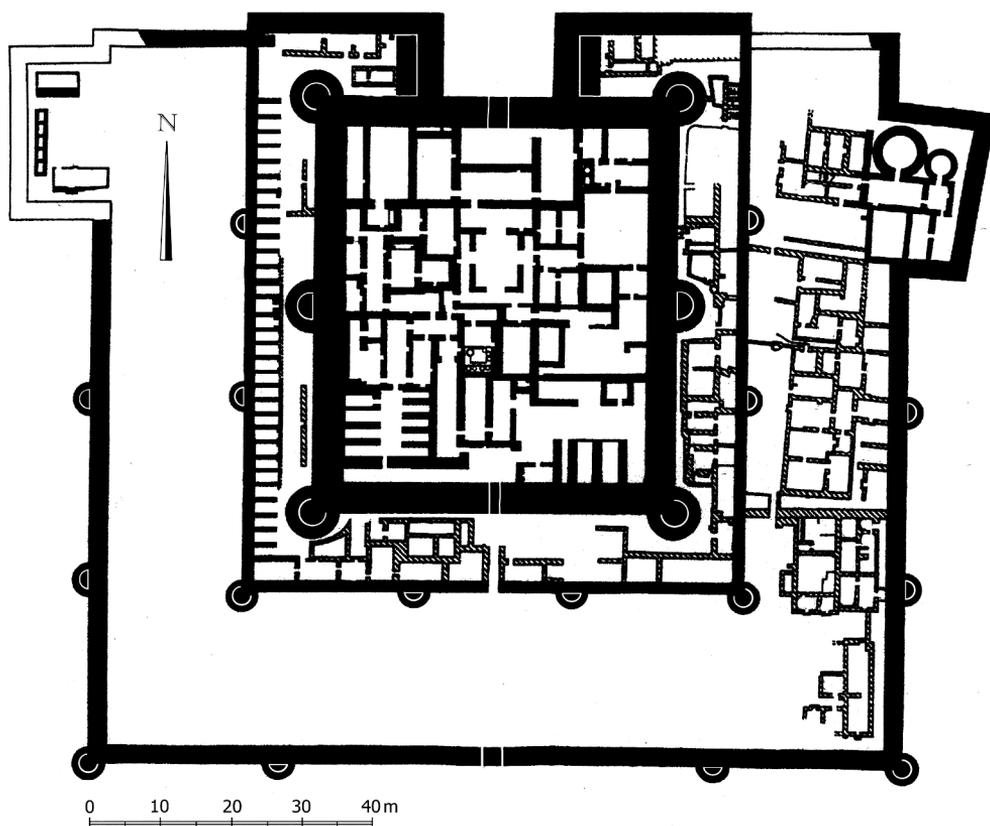
В пользу такой гипотезы говорят также расположение и конфигурация сакральной части древнемаргианских капищ. Их планировочная схема как будто сохраняется через тысячу лет в реальных зороастрийских храмах, чему свидетельствуют храмы в Сузах, Тахти-Сангине, Кух-и-Ходжа, Мансур-депе, Дальверзине, Хатре и др. (Сарианиди 1996: 326, рис. 3). Этой на первый взгляд логично выстроенной концепции противоречит одна существенная деталь: первоначально рели-



Ил. 14. Тоголок 1. План (Sarianidi 1998: 106)

гия Зороастра не допускала строительство никаких специальных сооружений и жертвенники стояли на открытом пространстве. Только позднее, при последних царях ахеменидской династии в Персии начинают воздвигаться первые зороастрийские храмы, что не позволяет

однозначно утверждать, что их строениями были взяты на вооружение древние традиции культовой архитектуры БМАК, к тому времени уже давно забытые. Тем не менее на основе тщательного изучения вскрытых помещений двух тоголокских комплексов и найденных там



Ил. 15. Тоголок 21. План (Sarianidi 1998: 98)

предметов В. И. Сарияниди пришел к выводу, что имеет дело со святилищами, где важную роль играли культы огня, воды, а также других объектов языческого пантеона, включая зачатки митраизма.

С учетом бактрийских памятников он установил наличие типологических признаков широко распространенных в Иране и Средней Азии храмов огня, к которым относятся *атешгахи*¹¹, планировочная схема «двор, или зал в обводе коридоров», а также «хранилища свя-

щенной золы». Все три признака много веков спустя кристаллизовались в ахеменидской и эллинистической традициях: «Если сравнить между собой два конкретных памятника: храм Тоголок 21 и храм Окса¹², то нетрудно увидеть, что былой «двор в обводе коридоров» трансформируется в центральный четырехколонный зал с обводными же коридорами, а бывшие алтарные площадки —

¹¹ Алтарные площадки, или хранилища «вечного» огня в изолированных помещениях.

¹² Имеется в виду греко-бактрийский храм конца IV — начала III в. до н. э. на городище Тахти-Сангин в Южном Таджикистане, посвященный божееству реки Окс (Литвинский, Пичикян 2000).

в подлинные атешгахи» (*Там же*: 325). Сопоставляя два этих храма разных эпох, исследователь заключил, что со временем культ огня вытеснил другие церемониальные культы, что отразилось и на планировке святилищ классического зороастризма. Впрочем, он сделал оговорку: «Может создаться впечатление, что иранские храмы огня прямо ведут свое продолжение и происхождение от маргианских храмов. Но такому прямолинейному выводу противоречит то обстоятельство, что близкие культовые церемонии были распространены еще и в Бактрии, а кроме того, и на территории Внешнего Ирана эти храмы появляются в таких выработанных, канонических формах, что с бесспорностью предполагает предшествующую многовековую линию развития и культовых традиций» (*Там же*: 326).

Не означает ли это, что в эпоху бронзы существовал их общий центр происхождения? В.И. Сарияниди видел его истоки в монументальной архитектуре Северной Месопотамии и, возможно, Анатолии, отмечая промежуточное звено в Мидии. Другие авторы придерживались иной точки зрения (*Пугаченкова* 1982: 22–26) либо констатировали, что ряд вопросов, касающихся генезиса архитектуры БМАК и дальнейшего развития ее отдельных приемов, остаются открытыми (*Мамедов* 2003: 117). Бесспорно одно: В.И. Сарияниди предоставил науке едва ли не исходные образцы храмовых структур, которые в последующие эпохи приобрели более монументальные формы. Ахеменидские, парфянские и, наконец, сасанидские памятники даже в их каменном исполнении появились не вдруг, а стали всего лишь новым этапом того пути развития архитектуры, начало которого прослеживается в сырцовых цитаделях древней Бактрии и Маргианы.

Архитектурные характеристики памятников Южной Бактрии, также открытых усилиями В.И. Сарияниди, неоднократно приводились как в его собственных многочисленных публикациях, так и в работах авторов, которые по-своему интерпретировали его материалы, причем зачастую в весьма критическом ракурсе (*Мурадов* 2010). Прежде всего, это два поселения эпохи бронзы: Дашлы 1 и Дашлы 3. Первое представляло собой крепость (99×85 м) с мощной фортификацией, округлыми башнями на углах и по периметру стен, с плотной внутренней застройкой (ил. 16). На втором раскопаны два сооружения: одно из них вошло в литературу под названием «круглый храм» (ил. 17), второе — «дворец» (ил. 18)¹³.

О них стоит сказать особо не только потому, что они вызвали больше всего споров и гипотез (см., например: *Brentjes* 1981; *Пугаченкова* 1982; *Антонова* 1984: 78–82; *Булатов* 1988: 28–35, 44–46; *Chmelizkiy* 1993: 304–307; *Huff* 2001: 184–190). Эти объекты по своему композиционному строю приближаются к известным образцам сырцовой архитектуры общественных зданий месопотамского Двуречья. В них сполна проявлены качества архитектуры как вполне осознанной деятельности, грамотной реализации заранее составленной программы. Дашлинские сооружения демонстрируют планировочные принципы, в основе которых лежат четкие геометрические формы: квадрат, круг, прямоугольник. Их отличительной чертой является

¹³ После того как он оказался заброшенным, на его руинах сложилось небольшое поселение, которое затем разрослось, в последний, третий период заняло участок размером 40×40 м внутри бывшего двора. Бытовая застройка территории переставших функционировать дворцов и святилищ — еще одна характерная особенность монументальных сооружений БМАК.

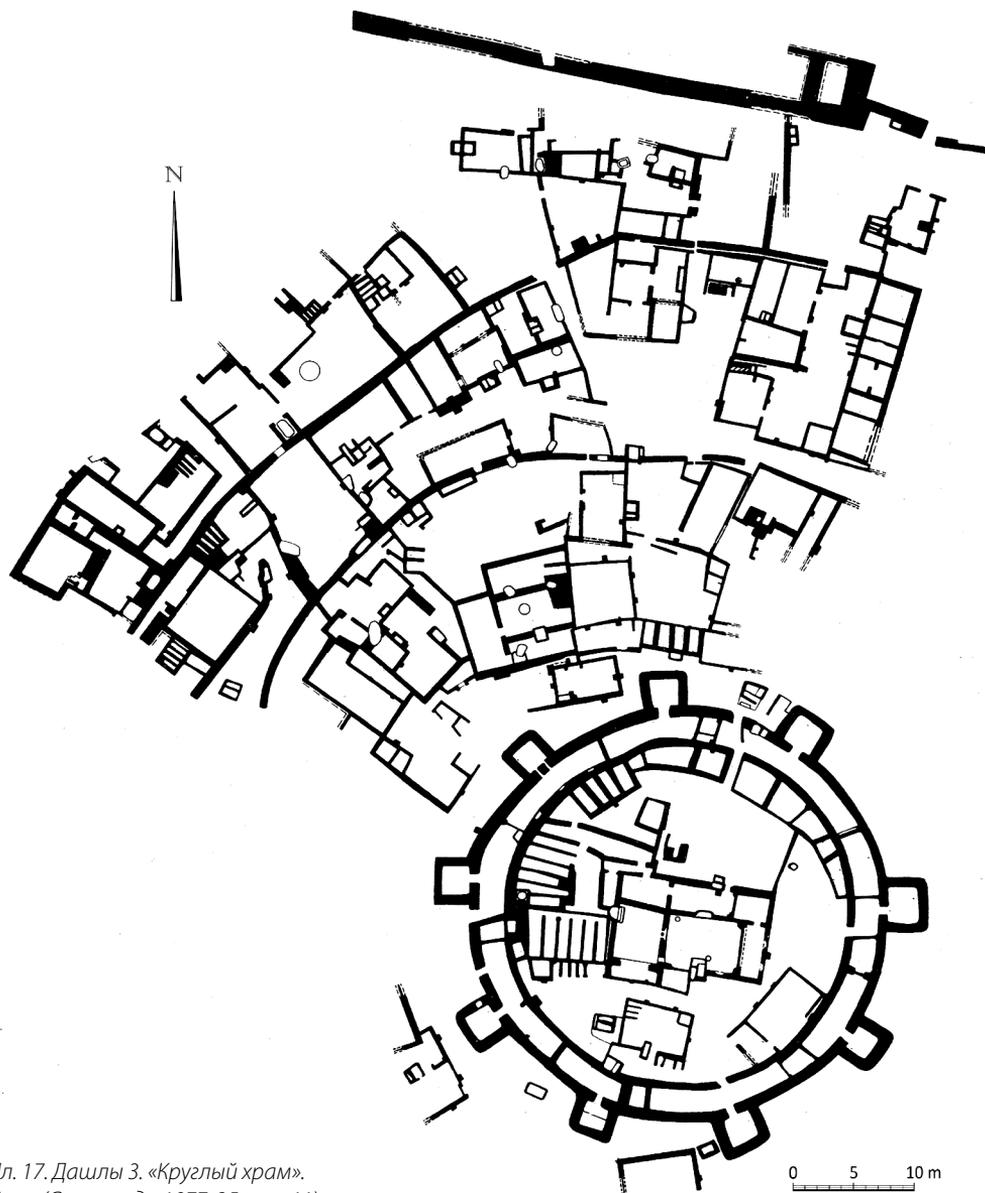


Ил. 16. Дашлы 1. Совмещенный план крепости и части внутренней застройки

замкнутость планировки, строгая ориентация по странам света, симметрия, наличие двора-атриума, обводного коридора (либо системы коридоров), соединение оборонительной стены и сторожевых башен. Спустя века, несмотря на контакты с другими областями Передней Азии, а позднее — включение в состав державы Ахеменидов, в монументальном строительстве Бактрии и Маргианы стойко сохранялись отмеченные выше субстратные элементы.

Говоря о круглых и квадратных планах зданий на Дашлы 3, исследователь

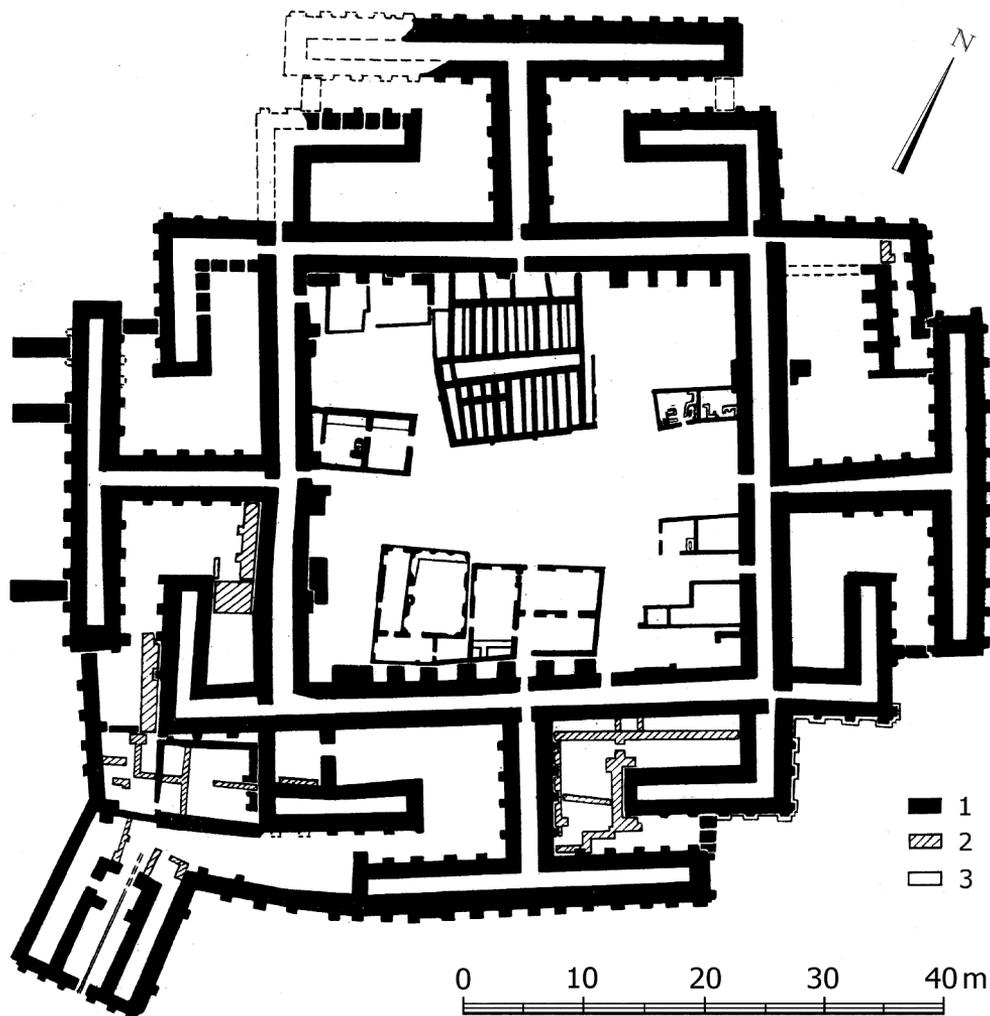
был предельно осторожен: он лишь замечал, что такое сочетание не является случайным (Сарианиди 1977). Действительно, анализируя монументальную архитектуру бронзового века, невозможно игнорировать идеологический компонент архитектурной деятельности, которая в древности была мотивирована гораздо более глубоко и тотально, чем сегодня. Ряд исследований в области семиотики и культурной антропологии позволяет увидеть, насколько тесной была связь между искусственной средой и мифологическим мышлением.



Ил. 17. Дашлы 3. «Круглый храм».
План (Сарианиди 1977: 35, рис. 11)

Стало аксиомой представление о том, что в эпоху архаики любое строительство мыслилось аналогом деятельности «творца», и поэтому в сооружениях преобладало космологическое содержа-

ние, основанное на преодолении «царства зла и лжи», олицетворявших хаос, и создании на земле «благой небесной обители». Такие концепции наверняка отражались и в архитектуре БМАК. От-



Ил. 18. Дашлы 3. «Дворец». План (Сарианиди 1977: 42, рис. 15)

дельные авторы прямо говорят, что, например, круглое здание на Дашлы 3 «без сомнения, имеет религиозно-космологическую основу, однако полный смысл его до сих пор не расшифрован» (Карцев 1986: 98–99), а в основе плана «дворца» Дашлы 3 лежит схематический рисунок мандалы (Brentjes 1983). Высказана также гипотеза, что эти «укрепления» служили не столько целям реальной обороны,

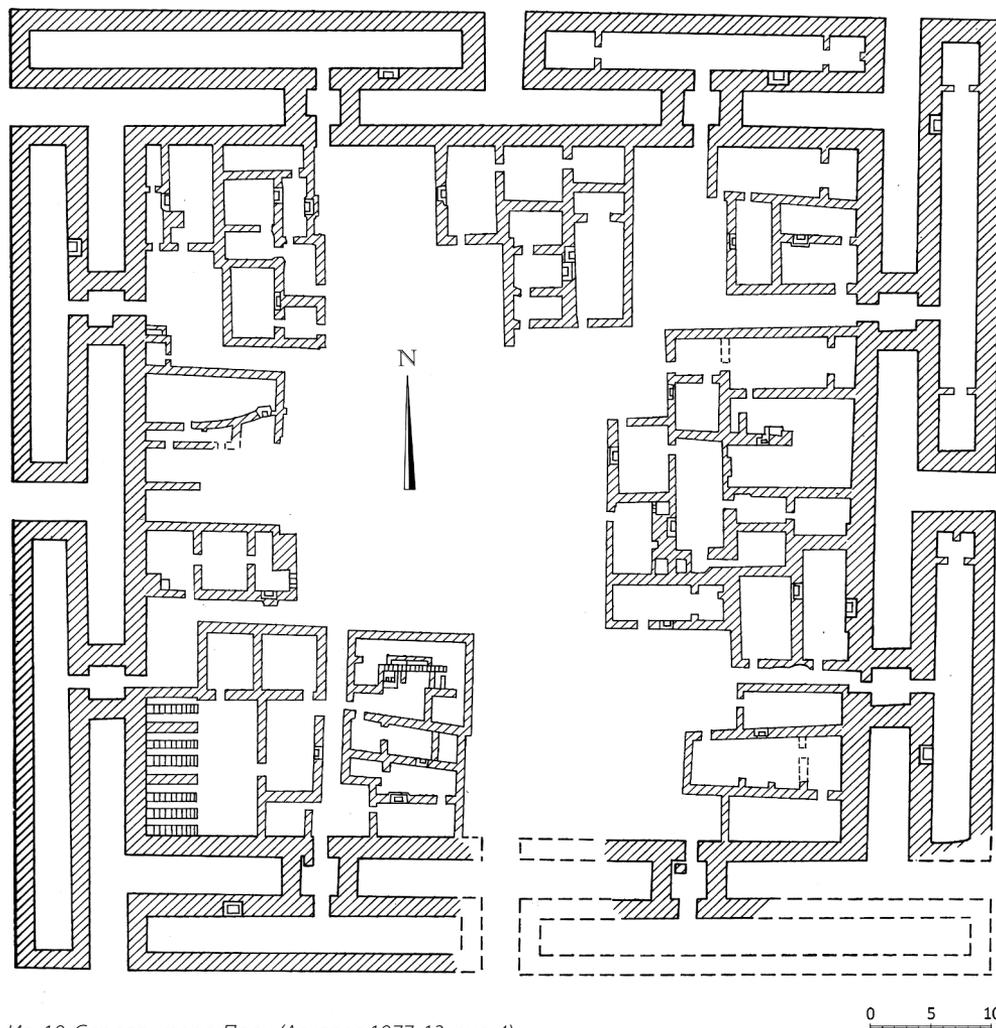
сколько магической защитой от вредоносных сил на новых территориях (Антонова 2001: 17). Как отметил Дэниел Поттс, такие памятники всегда были многофункциональными в том смысле, что прагматическое обоснование, лежащее в основе их конструкции, являлось лишь одним из многих их предназначений. Помимо сугубо рациональных задач, «каждый, несомненно, функционировал

как символ гораздо большего» (Potts 2014: 25).

То же самое применимо и к Сапаллитепа. Это поселение на правобережье Амударьи в Сурхандарьинской области Узбекистана относится к поздней фазе БМАК и датируется 1700–1500 гг. до н.э. (Аскарлов 1977: 101). Раскопанное в его центре сооружение (в плане квадрат 82×82 м) если и напоминает в плане мандалу, но свидетельствует и о достаточно высоком уровне фортификации эпохи бронзы (ил. 19). Фактически это большой двор (58×58 м), обстроенный со всех сторон сильно вытянутыми прямоугольными помещениями, по два с каждой стороны, которые сообщались с этим двором через проходные комнаты, между которыми восемь Т-образных в плане коридоров со входами снаружи крепости. Но, очевидно, эти входы были ловушками, т.к. все коридоры тупиковые. Только один вход из восьми, расположенный в центре южной стены, вел внутрь. Столь необычный прием отчасти усиливал обороноспособность поселения. Весь комплекс Сапаллитепа пережил минимум три строительных периода. Так называемый двор во второй фазе очень плотно и хаотично застроили: выделяются несколько жилых блоков, разделенных узкими проулками, лишь в самом центре оставлено некое подобие площади. Как это было повсеместно в глиняных поселениях, обветшавшие постройки утилизировались, и на их месте возводились новые, в целом повторяющие структуру прежних. В третьей фазе, когда изощренная фортификация, видимо, утратила актуальность, под жилища приспособили все восемь обводных помещений и Т-образные коридоры (Там же: 13–33). Четкая геометрия трех рядов обводных стен этой крепости невольно ассоциируется с планировкой Келлели 4 и «дворца» Дашлы 3.

Административным и культовым центром района, где находится Сапаллитепа, было, скорее всего, расположенное в 20 км к северу от него крупное городище Джаркутан. Оно состоит из цитадели с «дворцом», массива бытовой застройки, огромного некрополя и раскопанного на холме храма ($44,5 \times 60$ м), защищенного обводной стеной. Авторы раскопок утверждают, что «линия направления обводной стены строго прямоугольна, башен или других элементов не наблюдается» (Askarov, Shirinov 1994: 63). Обнаруженное на северной стене полукруглое сооружение, по их мнению, не является фортификационной башней, а представляет собой *атешгах*, построенный прямо в толще обводной стены. Однако в результате дальнейших работ на западном, северном и восточном фасадах храма выявлено в общей сложности девять круглых бастионов. Западный и восточный фасады находились по отношению друг к другу в позиции зеркального отражения — каждый с двумя бастионами, расположенными между угловыми башнями (ил. 20). Раскопки показали, что некая «сакральная платформа» размером 13×31 м уходит за пределы северной крепостной стены более чем на 6 м (Хуффа, Шайдуллаев 1999: 25; Huff 2000). Таким образом, и здесь со всей очевидностью обнаруживается типичная черта культовых зданий БМАК — круглые угловые и промежуточные башни, а также зарождается тема глубокого айвана, обращенного во двор.

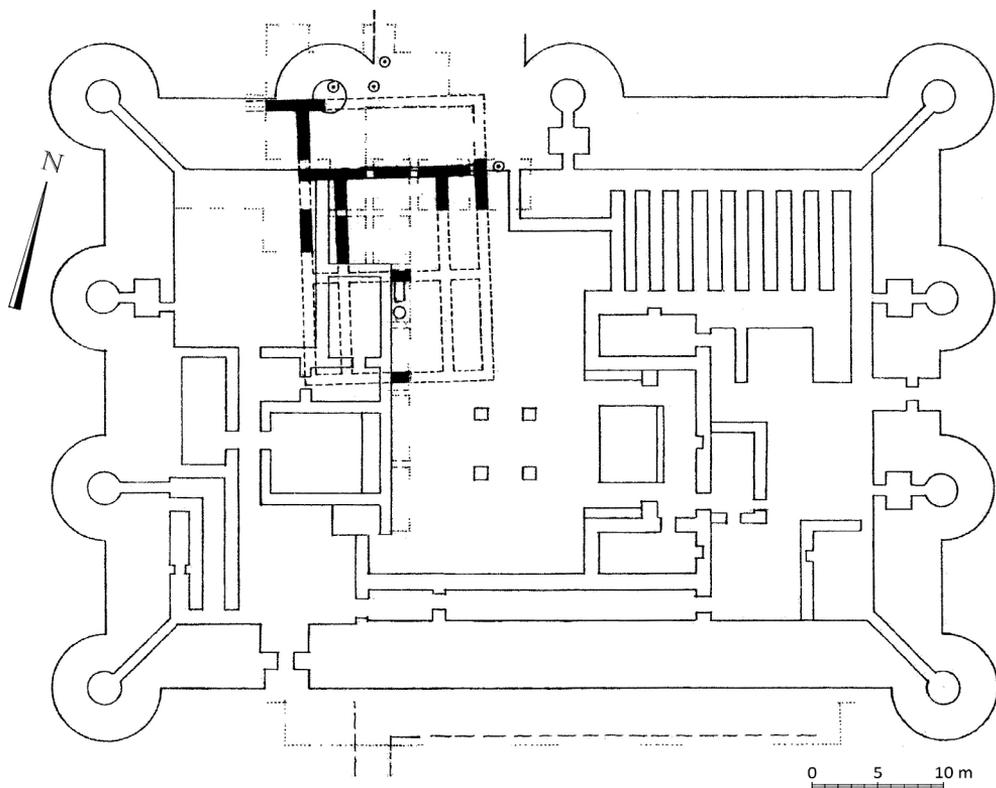
Особый интерес представляет уже упоминавшийся выше Саразм в верховьях реки Зеравшан — на северо-западной периферии древнеземледельческих культур, возникший еще в халколите. В его постройках выделен целый ряд специфических приемов — широкое применение пахсы для возведения



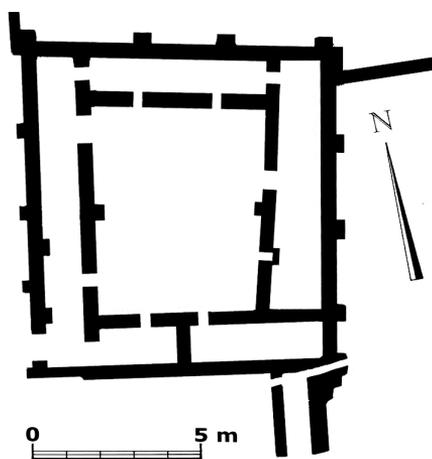
Ил. 19. Сапаллитена. План (Аскаров 1977: 13, рис. 4)

стен, наличие деревянных столбов для поддержки перекрытий, использование галечных подсыпок для благоустройства и в конструкциях полов, что обусловлено в первую очередь доступностью дерева и камня в районе расположения поселения. В монументальных сооружениях Саразма (ил. 21), так же как и в Маргиане, стены имели выступы-пилястры, фактически служившие небольшими

контрфорсами и дополнительными опорами балок перекрытий. Геометрическая четкость планировки и качество строительства не оставляют сомнений в заранее продуманном плане и определенном мастерстве исполнения (Раззоков 2016). Саразм обезлюдел в период ранней бронзы (Намазга IV) и может быть отнесен к БМАК с большой натяжкой, но целый ряд особенностей его



Ил. 20. Джаркутан. План (Huff 2000: 67)



Ил. 21. Саразм. «Дом в обводе коридоров». План Раскопа XI (Раззоков 2016: 226, рис. 60)

построек¹⁴ и строительной технологии проявился в следующей эпохе Намазга V.

Все упомянутые в этой статье памятники наглядно свидетельствуют о зарождении монументальности в архитектуре раннеземледельческих цивилизаций, оказавшихся на периферии древневосточного мира и не знавших прежде ни такой масштабности, ни такого геометризма. Это стало возможным в результате глубоких изменений в социальной жизни местных сообществ, которые накопили материальные ресурсы и идеологический капитал для осуществления беспрецедентных по объему стро-

¹⁴ Например, планировочная схема «квадратный двор в обводе коридоров», а также пиллястры на стенах.

ек. Монументальность как формальное свойство элитных резиденций и религиозных зданий стала выражением культурной мутации, происходившей в процессе включения Бактрии и Маргианы в обширную сеть межрегиональных контактов.

Репрезентативная архитектура БМАК была самобытной новацией на рубеже III–II тысячелетий до н.э. и сошла со сцены, оставив после себя угасшие храмы, которые сменились укрепленными сооружениями дворцового типа. Сама эта цивилизация исчезла, когда единство условий, предопределявших ее существование, было нарушено. Жречество как особая каста частично потеряло свое прежнее высокое положение, хотя явно привнесло старую символику и традиции в преемственный цикл развития монументальной архитектуры Центральной Азии в раннем железном веке и значительно позже.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Антонова 1984 — Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. М.: Наука, 1984.
- Антонова 2001 — Антонова Е.В. Заметки об одной из культур эпохи бронзы — «цивилизации Окса» // Российское востоковедение в память о М.С. Капице: очерки, исследования, разработки. М.: Муравей, 2001. С. 9–34.
- Артемов, Урманова 2010 — Артемов В., Урманова А. Предварительные итоги архитектурного исследования Северного Гонура в 2007 г. // На пути открытия цивилизации. СПб.: Алетейя, 2010. С. 172–202.
- Аскарлов 1977 — Аскарлов А. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент: Фан, 1977.
- Булатов 1988 — Булатов М.С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. М.: Наука, 1988.
- Вулли 1986 — Вулли Л. Забытое царство / Пер. с англ. М.: Наука, 1986.
- Дубова 2014 — Дубова Н.А. Типы погребальных сооружений Гонур-депе // Арии степей Евразии: эпоха бронзы и раннего железа в степях Евразии и на сопредельных территориях. Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2014. С. 327–340.
- Карцев 1986 — Карцев В.Н. Зодчество Афганистана. М.: Стройиздат, 1986.
- Корниенко 2006 — Корниенко Т.В. Первые храмы Месопотамии. СПб.: Алетейя, 2006.
- Кузьмина 2008 — Кузьмина Е.Е. Арии — путь на юг. М.; СПб.: Летний сад, 2008.
- Литвинский, Пичикян 2000 — Литвинский Б.А., Пичикян И.Р. Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан). Том 1. М.: Восточная литература, 2000.
- Мамедов 2003 — Мамедов М.А. Древняя архитектура Бактрии и Маргианы. Ашхабад: Культурный центр Посольства Исламской Республики Иран, 2003.
- Маргерон 1985 — Маргерон Ж.-К. Мари — самобытность или заимствования? // Древняя Эбла (Раскопки в Сирии). М.: Прогресс, 1985. С. 96–113.
- Масимов 1984 — Масимов И.С. Жилой дом на Келлели // Памятники Туркменистана. №2 (38). 1984. С. 16–18.
- Масимов 1986 — Масимов И.С. Новые исследования памятников эпохи бронзы на Мургабе // Древние цивилизации Востока. Ташкент: Фан, 1986. С. 171–181.
- Массон 1979 — Массон В.М. Фортификация Средней Азии в бронзовом веке // Этнография и археология Средней Азии. М.: Наука, 1979. С. 28–34.
- Массон 1989 — Массон В.М. Первые цивилизации. Л.: Наука, 1989.
- Массон 2006 — Массон В.М. Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.
- Мурадов 2010 — Мурадов Р.Г. Вклад В.И. Саррианиди в изучение архитектуры Древнего Востока // На пути открытия цивилизации. СПб.: Алетейя, 2010. С. 103–119.
- Оразов 2016 — Оразов А.Т. Эпоха бронзы в Маргиане: строительные материалы и конструкции // Труды Маргианской экспедиции. Т. 6. М.: Старый Сад, 2016. С. 224–231.

- Пугаченкова 1958 — Пугаченкова Г. А. Своды в архитектуре Южного Туркменистана // Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Т. VIII. Ашхабад: Изд. АН Туркм. ССР, 1958. С. 218–282.
- Пугаченкова 1971 — Пугаченкова Г. А. Зодчество Средней Азии и Ирана в исторических связях // История Иранского государства и культуры. М.: Наука, 1971. С. 237–245.
- Пугаченкова 1982 — Пугаченкова Г. А. К типологии монументального зодчества древних стран среднеазиатского региона // *Iranica Antiqua*. Vol. XVII. Gent, 1982. P. 21–42.
- Раззоков 2016 — Раззоков Ф. А. Строительные комплексы древнеземледельческого поселения Саразм в IV–III тыс. до н. э. СПб.: Изд. ИИМК, 2016.
- Рыльникова 1996 — Рыльникова Е. В. Соразмерности в архитектуре эпохи бронзы Мервского оазиса // Архитектурное наследство. Вып. 41. М.: НИИТАГ, 1996. С. 162–167.
- Сарианиди 1976 — Сарианиди В. И. Исследование памятников Дашлинского оазиса // Древняя Бактрия. Материалы Советско-афганской экспедиции 1969–1973 гг. М.: Наука, 1976. С. 21–86.
- Сарианиди 1977 — Сарианиди В. И. Древние земледельцы Афганистана. М.: Наука, 1977.
- Сарианиди 1989 — Сарианиди В. И. Храм и некрополь Тилля-тепе. М.: Наука, 1989.
- Сарианиди 1990 — Сарианиди В. И. Древности страны Маргуш. Ашхабад: Ылым, 1990.
- Сарианиди 1996 — Сарианиди В. И. Происхождение иранских храмов огня // *La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X secolo*. Roma, 1994. P. 319–329.
- Сарианиди 1997 — Сарианиди В. И. Теменос Гонура // Вестник древней истории. № 1. 1997. С. 148–168.
- Сарианиди 2000 — Сарианиди В. И. Дворец Северного Гонура // Вестник древней истории. № 2. 2000. С. 248–259.
- Сарианиди 2006 — Сарианиди В. И. Царский некрополь на Северном Гонуре // Вестник древней истории. № 2. 2006. С. 155–192.
- Удеумурадов 2011 — Удеумурадов Б. Н. Древнеземледельческие поселения Аджикуинского оазиса // Памятники истории и культуры Туркменистана. Ашхабад: Туркменгосиздат, 2011. С. 205–213.
- Урманова 2014 — Урманова А. К проблеме сооружений типа «келий» // Труды Маргианской экспедиции. Т. 5. М.: Изд. ИЭА РАН, 2014. С. 138–150.
- Франкфор 2014 — Франкфор А.-П. Цивилизация Окса и проблема индоариев в Центральной Азии // Археология и история Центральной Азии в трудах французских ученых. Т. 1. Самарканд: Изд. МИЦАИ, 2014. С. 85–161.
- Хуфф, Шайдуллаев 1999. — Некоторые результаты работ Узбекско-германской экспедиции на городище Джаркутан // История материальной культуры Узбекистана. Вып. 30. Самарканд, 1999. С. 19–26.
- Askarov, Shirinov 1994 — Askarov A. A., Shirinov T. The “Palace”, Temple, and Necropolis of Jarkutan // *Bulletin of the Asia Institute*, Vol. 8. Michigan, 1994. P. 13–25.
- Baimatowa 2008 — Baimatowa N. 5000 Jahre Architektur in Mittelasiien. Lehmziegelgewölbe vom 4./3. Jt. v. Chr. bis zum Ende des 8. Jh. n. Chr. (Archäologie in Iran und Turan, band 7). Mainz: Philipp von Zabern, 2008.
- Brentjes 1981 — Brentjes B. Die Stadt des Yima, Weltbilder in der Architektur. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag, 1981.
- Brentjes 1983 — Brentjes B. Das “Ur-Mandala” (?) von Daschly-3 // *Iranica Antiqua*. Vol. 18. Gent, 1983. P. 25–49, tabl. 1.
- Chmel'nizkiy 1993 — Chmel'nizkiy S. Das problem der kultischen merkmale einiger altertümlichen bauten in Mittelasiien // *Actes du XIIe Congres International des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques*. Vol. 4. Bratislava, 1993. S. 304–307.
- Hiebert 1994 — Hiebert F. T. Origins of the Bronze Age Oasis Civilization in Central Asia (American School of Prehistoric Research Bulletin 42). Cambridge (MA.): Harvard University Press, 1994.
- Huff 2000 — Huff D. Djarkutan. Archaeological Research on Tepe VI // История

- материальной культуры Узбекистана. Вып. 31. Самарканд, 2000. С. 58–69.
- Huff 2001 — Huff D. Bronzezeitliche Monumentalarchitektur in Zentralasien // Migration und Kulturtransfer. Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums Berlin, 23. bis 26. November 1999. Bonn, 2001. S. 181–197.
- Huff 2005 — Huff D. Urbanisierungsansätze in Zentralasien // Weg zur Stadt. Entwicklung und Formen urbanen Lebens in der alten Welt. Bremen: Hempen Verlag, 2005. S. 82–120.
- Lamberg-Karlovsky 1994 — Lamberg-Karlovsky C. C. The Bronze Age 'khanates' of Central Asia // *Antiquity*. Vol. 68, No. 259, June 1994. P. 398–405.
- Lamberg-Karlovsky 2007 — Lamberg-Karlovsky C. C. The BMAC. Pivot of the Four Quarters: Temples, Palaces, Factories and Bazaars? // *Sulla Via delle Oasi. Tesori dell'Oriente Antico*. Venezia: Il Punto Edizioni, 2007. P. 88–101.
- Potts 2014 — Potts D. T. Elamite Monumentality and Architectural Scale // *Approaching Monumentality in Archaeology* / ed. by J. F. Osborne. Albany: State University of New York Press, 2014. P. 23–38.
- Rossi-Osmida 2007 — Rossi-Osmida G. Adji Kui Oasis. The Citadel of the Figurines. Vol. I. Venezia: Il Punto Edizioni, 2007.
- Rossi-Osmida 2011 — Rossi-Osmida G. Adji Kui Oasis. The Citadel of the Figurines. Vol. II. Venezia: Il Punto Edizioni, 2011.
- Salvatori 2007 — Salvatori S. About recent excavations at a Bronze Age site in Margiana (Turkmenistan) // *Rivista di Archeologia*. Vol. XXXI. Roma, 2007. P. 11–28.
- Sarianidi 1998 — Sarianidi V. Margiana and Protozoroastrism. Athens: Kapon Publ., 1998.
- of the cultures of the Bronze Age — “Oks civilization”. *Rossiiskoe vostokovedenie v pamiat o M. S. Kapitsy: ocherki, issledovaniia, razrabotki (Russian Oriental Studies in Memory of M. S. Kapitsa: Essays, Research, Developments*. Moscow: Muravei Publ., 2001, pp. 9–34 (in Russian).
- Artemiev V., Urmanova A. Predvaritel'nye itogi arhitekturnogo issledovaniia Severnogo Gonura v 2007 godu (Preliminary results of the architectural researches of North Gonur in 2007). *Na puti razvitiia tsivilizatsii (On the Track of Uncovering a Civilization)*. St. Petersburg: Aletheia Publ., 2010, pp. 172–203 (in Russian).
- Askarov A. A. *Drevnezemlrdelcheskaia kultura epohi bronzy iuga Uzbekistana (Ancient Farming Culture of the Bronze Age in South Uzbekistan)*. Tashkent: Fan Publ., 1977 (in Russian).
- Bulatov M. S. *Geometricheskaia garmonizatsiia v arhitekture Srednei Azii IX–XV vv. (Geometric harmonization in the architecture of Central Asia 9th–15th cent.)*. Moscow: Nauka Publ., 1988 (in Russian).
- Vully C. L. *Zabytoe tsarstvo (A Forgotten Kingdom)*. Transl. from English. Moscow: Nauka Publ., 1986 (in Russian).
- Dubova N. A. Tipy pogrebal'nykh sooruzhenii Gonur Depe (Types of funeral structures Gonur Depe). *Arii stepei Evrazii: epoha bronzy I rannego zheleza v stepiah Evrazii I na sopredelnykh territoriiakh (Arias steppes of Eurasia: the era of bronze and early iron in the steppes of Eurasia and in adjacent territories)*. Barnaul: Altay State University Publ., 2014, pp. 327–340 (in Russian).
- Karzev V. N. *Zodchestvo Afganistana (The Architecture of Afghanistan)*. Moscow: Stroyizdat Publ., 1986 (in Russian).
- Kornienko T. V. *Pervie khramy Mesopotamii (The first temples of Mesopotamia)*. St. Petersburg: Aletheia Publ., 2006 (in Russian).
- Kuzmina E. E. *Arii — put' na iug (Aryans — the Path to the South)*. Moscow; St. Petersburg: Letnii Sad Publ., 2008 (in Russian).
- Litvinskii B. A., Pichikian I. R. *Ellinisticheskii khram Oksa v Baktrii, luzhnyi Tajikistan (Hellenistic Oxus Temple in Bactria, South Tajikistan)*, vol. 1. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 2000 (in Russian).

REFERENCES

- Antonova E. V. *Ocherki kultury drevnih zemledel'tsev perednei i Srednei Azii (Essays on Culture of Ancient Tillers of Hither and Central Asia)*. Moscow: Nayka Publ., 1984 (in Russian).
- Antonova E. V. Zametki ob odnoi iz kultur epohi bronzy — “tsivilizatsii Oksa” (Notes on one

- Mamedov M.A. *Drevniaia arhitektura Baktrii i Margiany (Ancient Architecture of Bactria and Margiana)*. Ashgabat: Cultural Center of the Embassy of Iran, 2003 (In Turkmen).
- Margeron Zh.-K. Mari — samobytnost' ili zaimstvovaniia? (Mari — originality or borrowing?). *Drevnyaya Ebla: Raskopki v Sirii (Ancient Ebla: Excavations in Syria)*. Moscow: Progress Publ., 1985, pp. 96–113 (in Russian).
- Masimov I.S. Zhiloy dom na Kelleli (Living house in Kelleli). *Pamiatniki Turkmenistana (Monuments of Turkmenistan)*. Ashgabat, no. 2 (38), 1984, pp. 16–18 (in Turkmen).
- Masimov I.S. Novie issledovaniia pamiatnikov epohi bronzy na Murgabe (New research on the monuments of the Bronze Age on Murgab). *Drevnie tsivilizatsii Vostoka (Ancient Civilizations of the East)*. Tashkent: Fan Publ., 1986, pp. 171–181 (in Uzbek).
- Masson V.M. Fortifikatsiia Sredney Azii v bronzovom veke (Fortification of Central Asia in Bronze Age). *Etnografiia i arheologiia Srednei Azii (Ethnography and Archaeology of Central Asia)*. Moscow: Nauka Publ., 1979, pp. 28–34 (in Russian).
- Masson V.M. *Pervie tsivilizatsii [First Civilizations]*. St. Petersburg: Nauka Publ., 1989 (in Russian).
- Masson V.M. *Kulturogenез drevnei Tsentral'noy Azii (Genesis of Culture of Ancient Central Asia)*. St. Petersburg: State University Publ., 2006 (in Russian).
- Muradov R.G. Vklad V.I. Sarianidi v izuchenie arhitektury Drevnego Vostoka (V.I. Sarianidi's contribution to the study of the architecture of the Ancient East). *Na puti otkrytiia tsivilizatsii (On the Track of Uncovering a Civilization)*. St. Petersburg: Aletheia Publ., 2010, pp. 103–119 (in Russian).
- Orazov A.T. Epoha bronzy v Margiane: stroitelnie materialy i konstruksii (Bronze Age in Margiana: Building Materials and Constructions). *Trudy Margianskoi arheologicheskoi ekspeditsii (Transaction of the Margiana archaeological expedition)*, vol. 6. Moscow: Staryi Sad Publ., 2016, pp. 224–231 (in Russian).
- Pugachenkova G.A. Svody v architecture luzhnogo Turkmenistana (The vaults in the architecture of Southern Turkmenistan). *Trudy Yuzhno-Turkmenistanskoi arheologicheskoi kompleksnoi ekspeditsii (Proceedings of the South Turkmenistan Archaeological Complex expedition)*, vol. VIII. Ashgabat: AN Turkmeny SSR Publ., 1958, pp. 218–182 (in Turkmen).
- Pugachenkova G.A. Zodchestvo Srednei Azii i Irana v istoricheskikh sviaziah (The architecture of Central Asia and Iran in historical relations). *Istoriia Iranskogo gosudarstva i kultury (History of the Iranian State and Culture)*. Moscow: Nauka Publ., 1971, pp. 237–245 (in Russian).
- Pugachenkova G.A. K tipologii monumentalnogo zodchestva drevnih stran sredneaziatskogo regiona (On the typology of monumental architecture of the ancient countries of the Central Asian region). *Iranica Antiqua*, vol. XVII. Gent: 1982, pp. 21–42 (in Russian).
- Razzokov F.A. *Stroite'lnye komplrksy drevnezemel'delcheskogo poseleniia Sarazm v IV–III tys. do n. e. (Construction Complexes of the Ancient Farming Settlement of Sarazm in 4th–3rd millenniums BC)*. St. Petersburg: Institute for the History of Material Culture Publ., 2016 (in Russian).
- Ryl'nikova E.V. Sorazmernosti v arhitekture epokhi bronzy Mervskogo oazisa (Comparability in the architecture of the Bronze Age of the Merv oasis). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*. Moscow: NIITAG Publ., no. 41, 1996, pp.162–167 (in Russian).
- Sarianidi V.I. Issledovaniia pamiatnikov Dashlinskogo oazisa (Researches of settlements in Dashlu oasis). *Drevniaia Baktrii. Materialy Sovetskij-afganskoi ekspeditsii 1969–1973 gg. (Ancient Bactria. Materials of the Soviet-Afghan expedition 1969–1973)*. Moscow: Nauka Publ., 1976, pp. 21–86 (in Russian).
- Sarianidi V.I. *Drevnie zemledel'cy Afganistana. Materialy Sovetsko-Afganskij ekspeditsii 1969–1974 gg. (Ancient farmers of Afghanistan. Materials of the Soviet-Afghan expedition 1969–1974 years)*. Moscow: Nauka Publ., 1977 (in Russian).
- Sarianidi V.I. *Khram i nekropol Tillya-tepe (Temple and Necropolis of Tillya Tepe)*. Moscow: Nauka Publ., 1989 (in Russian).

- Sarianidi V.I. *Drevnosti strany Margush (Antiquity of Margush country)*. Ashgabat: Ylym Publ., 1990 (in Turkmen).
- Sarianidi V.I. *Proishozhdenie iranskih hramov ognia (Origin of the Iranian Temples of Fire)*. In: *La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X secolo*. Roma, 1996, pp. 319–329 (in Russian).
- Sarianidi V.I. Temenos Gonura (Temenos of Gonur). *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)*, no. 1, 1997, pp. 148–168 (in Russian).
- Sarianidi V.I. Dvoretz Severnogo Gonura (Palace of Northern Gonur). *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)*, no. 2, 2000, pp. 248–259 (in Russian).
- Sarianidi V.I. Tsarskiy nekropol na Severnom Gonure (Royal necropolis in Northern Gonur). *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)*, no. 2, 2006, pp. 155–192 (in Russian).
- Udeumuradov B.N. Drevnezemel'delcheskie poseleniia Ajikuinskogo oazisa (Ancient Farming Settlements of Aji-Kui oasis). *Historical and Cultural Sites of Turkmenistan*. Ashgabat: Turkmen State Publishing Service, 2011, pp. 205–213 (in Turkmen).
- Urmanova A. K probleme sooruzhenii tipa "kell'i" (On the Problem of the construction of the "cells"). *Trudy Margianskoi arheologicheskoi ekspeditsii (Transaction of Margiana archaeological expedition)*. Moscow: Saryj sad, 2014, vol. 5. pp. 138–150 (in Russian).
- Frankfort H.-P. Tsvivilizatsiia Oksa i problema in-doiariev v Tsentralnoi Azii (Oksus civilization and the Indo-Aryans problem in Central Asia). *Arheologiya i istoriia Tsentralnoi Azii v trudah frantsuzskih uchenyh (Archeology and history of Central Asia in the works of French scientists)*, vol. 1. Samarqand: IICAS Publ., 2014, pp. 85–161 (in Uzbek).
- Huff D., Shaidullaev Sh. B. Nekotoryie rezul'taty rabot Uzbeksko-germanskoi ekspeditsii na gorodishche Jarkutan (Some results of the Uzbek-German expedition to the Jarkutan site of ancient settlement). *Istoriya material'noy kul'tury Uzbekistana (History of the material culture of Uzbekistan)*, no. 30, 1999, pp. 19–26 (in Uzbek).
- Askarov A. A., Shirinov T. 1994. The "Palace", Temple, and Necropolis of Jarkutan. *Bulletin of the Asia Institute*, vol. 8, 1994, pp. 13–25.
- Baimatowa N. *5 000 Jahre Architektur in Mittelasien. Lehmziegelgewölbe vom 4./3. Jt. v. Chr. bis zum Ende des 8. Jh. n. Chr.* (Archäologie in Iran und Turan, band 7). Mainz: Philipp von Zabern Publ., 2008.
- Brentjes B. *Die Stadt desYima, Weltbilder in der Architektur*. Leipzig: VEB E.A. Seemann Publ., 1981.
- Brentjes B. Das "Ur-Mandala" (?) von Daschy-3. *Iranica Antiqua*, vol. 18, 1983, pp. 25–49, tabl. 1.
- Chmelnizkiy S. Das problem der kultischen merkmale einiger altertümlichen bauten in Mittelasien. *Actes du XIIe Congres International des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques*. Vol. 4. Bratislava: 1988, pp. 304–307.
- Hiebert F.T. *Origins of the Bronze Age Oasis Civilization in Central Asia*. (American School of Prehistoric Research Bulletin 42). Cambridge (MA.): Harvard University Press, 1994.
- Huff D. Djarkutan. Archaeological Research on Tepe VI. *The History of Material Culture of Uzbekistan*, vol. 31, 2000, pp. 58–69.
- Huff D. Bronzezeitliche Monumentalarchitektur in Zentralasien. *Migration und Kulturtransfer. Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums Berlin, 23. bis 26. November 1999*. Bonn, 2001, pp. 181–197.
- Huff D. Urbanisierungsansätze in Zentralasien. *Weg zur Stadt. Entwicklung und Formen urbanen Lebens in der alten Welt*. Bremen: Hempen verlag Publ., 2005, pp. 82–120.
- Lamberg-Karlovsky C.C. The Bronze Age 'khanates' of Central Asia. *Antiquity*, vol. 68, no. 259, June 1994, pp. 398–405.
- Lamberg-Karlovsky C.C. The BMAC. Pivot of the Four Quarters: Temples, Palaces, Factories and Bazaars? *Sulla Via delle Oasi. Tesori dell'Oriente Antico*. Venezia: Il Punto Publ., 2007, pp. 88–101.
- Potts D.T. Elamite Monumentality and Architectural Scale, Osborne J.F. (ed.) *Approaching Monumentality in Archaeology*, ed. J.F. Osborne. Albany: State University of New York Press Publ., 2014, pp. 23–38.

-
- Rossi-Osmida G. *Adjı Kui Oasis. The Citadel of the Figurines*. Vol. I. Venezia: Il Punto Publ., 2007.
- Rossi-Osmida G. *Adjı Kui Oasis. The Citadel of the Figurines*. Vol. II. Venezia: Il Punto Publ., 2011.
- Salvatori S. 2007. About recent excavations at a Bronze Age site in Margiana (Turkmenistan). *Rivista di Archeologia*, vol. XXXI, 2007, pp.11–28.
- Sarianidi V. *Margiana and Protozoroastrism*. Athens: Kapon Publ., 1998.

И. А. Бондаренко

О ПОСТРОЕНИИ ПАРФЕНОНА В СООТНЕСЕНИИ С ХРАМОМ ЗЕВСА В ОЛИМПЦИИ. НЕКОТОРЫЕ ПРОПОРЦИОНАЛЬНО-МЕТРИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ*

Рассмотрение храма Зевса в Олимпии в качестве образца для Парфенона позволяет установить общность и отличительные особенности построения этих двух ключевых храмов классической Греции. Автор обнаруживает в Парфеноне ряд простых модульных размерностей, соответствующих кратному числу древнегреческих мер длины, а также величинам важнейших частей храма Зевса в Олимпии. Это приводит его к выводу о том, что архитекторы исходили из задачи скомбинировать в новом сооружении предустановленные значения некоторых отрезков длины, ширины и высоты, добиваясь при этом своим искусством ощущения сбалансированности и выразительности целого. Этот вывод существенно расходится с преобладающими сегодня, но недостаточно обоснованными представлениями о том, что такие выдающиеся произведения античной архитектуры, как Парфенон, были проникнуты насковзь изощренными пропорциональными закономерностями, во главе с так называемым «золотым сечением».

Ключевые слова: архитектура античной Греции, храм Зевса в Олимпии, Парфенон, пропорционирование, модульные соразмерности, построение архитектурной композиции

I. A. Bondarenko

COMPOSITION OF THE PARTHENON IN RELATION TO THE TEMPLE OF ZEUS IN OLYMPIA: PROPORTIONAL OBSERVATIONS

Considering the temple of Zeus in Olympia as a model for the Parthenon allows us to establish the common and distinctive features of these two key temples of the Classical Greece. The author discovers in the Parthenon a number of simple modular proportions corresponded to the Ancient Greek measures of length, as well as to the dimensions of the most important components of the Temple of Zeus in Olympia. This leads to the conclusion that the architects proceeded from the task of combining in the new building the predetermined values of some segments of length, width and height, while at the same time achieving a sense of balance and expressiveness of the whole. This conclusion is significantly at variance with the prevailing but insufficiently substantiated idea that such outstanding works of ancient architecture as the Parthenon were imbued with sophisticated proportional laws, such as the so-called "golden section".

Key words: architecture of the Ancient Greece, the temple of Zeus in Olympia, Parthenon, proportioning, modular proportionality, architectural composition

Признанный шедевром античной архитектуры Парфенон стал считаться эталоном мастерства пропорционирова-

ния и гармонизации форм. Многие авторы, писавшие о нем, находили в его планах, фасадах и разрезах соотношения размеров, называемые «золотым сечением». Обнаружение такого соотношения, действительно замечательного с математической точки зрения, принято выдавать за древний профессиональный секрет, обеспечивавший подлинную

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1.

гармонизацию архитектурных форм. Хотя многочисленные опыты пропорционального анализа разных памятников архитектуры не столько проясняют, сколько затуманивают вопрос. Достаточно универсального и убедительного правила применения «золота» при построении зданий найти до сих пор никому не удалось. А главное, у нас практически нет письменных свидетельств на сей счет, и совершенно непонятной остается сама логика пропорционирования, а тем более технология ее воплощения в процессе строительного производства.

Наименование ежегодного конкурса Союза московских архитекторов «Золотое сечение» свидетельствует об удивительной магии этого понятия, ставшего для современных архитекторов некоей метафорой формального совершенства. Метафорой, не имеющей, однако, отношения к сегодняшнему архитектурному проектированию, в котором сложные системы пропорционирования не используются вовсе.

Стройную математическую теорию пропорционирования донесли до нас труды некоторых европейских авторов, переведенные на русский язык еще до революции (*Цейзинг* 1876) и особенно активно внедрявшиеся в профессиональное сознание в стенах Всесоюзной академии архитектуры (*Брунов* 1935; *Лука* 1936; *Мессель* 1936; *Хэмбидж* 1936). Возросший интерес к раскрытию объективных научных основ человеческой психологии и творческой деятельности привел к всплеску популярности теории «золотого сечения», которая захватила не только архитектуру, но и прикладное искусство, живопись, киноискусство, музыку, литературу. В результате «золотая гипотеза стала преподноситься под видом устоявшейся теории» (*Радзюкевич* 2014). Было взято за правило искать и находить в выдающихся произведе-

ниях архитектуры и градостроительного искусства «золотое сечение» и объяснять его наличием непреходящую художественную ценность этих произведений. Это касалось как исследователей — Г.Д. Гримма, В.Н. Владимирова, В.Е. Быкова, так и архитекторов-практиков, в том числе И.В. Жолтовского, много рассуждавшего о пропорциях выдающихся памятников архитектуры, в том числе и ансамбля афинского Акрополя (*Жолтовский* 1935).

С большой увлеченностью подхватил эту эстафету К.Н. Афанасьев, который стал настоящим мэтром и философом архитектурного пропорционирования (*Афанасьев* 1961). Мне посчастливилось учиться у Кирилла Николаевича, а затем и работать с ним на одной кафедре. Когда я был еще студентом 2-го курса МАРХИ, он предложил мне заняться изучением пропорций построек Ф. Брунеллеско, говоря, что это может стать моим пристрастием на всю жизнь. С большим интересом и удовольствием я взялся за дело, но вскоре начал задавать профессору неудобные вопросы и выражать скепсис по поводу самого метода работы с циркулем и линейкой над обмерными чертежами без наличия внятных указаний на сей счет в документальных письменных источниках. Закономерности вроде бы находятся, но какими способами их могли в свое время использовать мастера в процессе строительства? Почему в очень близких по формам памятниках применялись совершенно разные пропорции? А главное — какой смысл заключался в назначении тех или иных мер и их отношений?

К.Н. Афанасьев верил в то, что совершенство архитектурного произведения зависит от правильно найденных соотношений размеров его частей, которые, впрочем, могут быть и иррациональными, устанавливаемыми геометрическим

путем, и целочисленными. Главное, чтобы они были установлены, чтобы построение формы имело в основе своей какие-либо математические закономерности. В одном учебном проекте я попытался проверить этот постулат, но результат меня не устроил.

В те же 1970-е гг. стало известно имя И.Ш. Шевелева как страстного пропорциониста. Он с особой настойчивостью искал и находил «золото» в Парфеноне (Шевелев 1973; Шевелев 1986; Марутаев и др. 1990). Мне доводилось общаться с ним и задавать вопросы насчет расхождений и противоречий в системах пропорционирования исследованных им памятников. Он уверенно отвечал, что все дело в объективном существовании гармоничных соотношений в природе. Архитекторы в разные эпохи и в разных частях света работали по-разному, но в меру своего таланта старались так или иначе приобщиться к этим соотношениям, что и обеспечивало успех дела.

Тогда я подумал: неужели архитекторы всегда увлекались изощренными геометрическими построениями ради случайного, по существу, улавливания некоторых совершенных пропорций, воспринимаемых в натуре вдобавок в разных ракурсах и зачастую с большими искажениями? Скорее, наоборот, они знали, какими модульными величинами и их соотношениями надо пользоваться, но были вольны при этом многое делать по интуиции, на глаз. Причем у них могли получаться и далеко не гармоничные, лишённые изящества, искривленные и тяжеловесные постройки, несущие тем не менее характеристики высокого идеала.

Здесь нет нужды перечислять имена всех исследователей, увлекавшихся «золотым сечением» и прочими изысками пропорционального анализа архитектурных форм. Важнее сказать о том, что

и в 1930–1950-е гг., и позже оставались специалисты иного склада ума, скептически относящиеся к бездоказательным теориям. В первую очередь надо назвать имя В.П. Зубова, который написал отрицательные рецензии на книги М. Гика и Д. Хэмбиджа (Зубов 1937а; 1937b). В последующих своих трудах он не раз обращал внимание на отсутствие свидетельств о применении «золотых» соотношений в письменных источниках (Радзюкевич 2014). Не поддались обаянию секретов пропорционирования такие крупные историки и теоретики архитектуры и градостроительства, как А.В. Бунин, В.А. Лавров, В.Ф. Маркузон, О.А. Швидковский, Н.Ф. Гуляницкий, Т.Ф. Саваренская, А.В. Иконников, С.О. Хан-Магомедов и многие другие.

На Западе тоже серьезные ученые — В. Динсмур, Дж. Коултон, В. Дерпфельд и др. — предпочли исследовать памятники архитектуры, в частности интересующие нас античные храмы без предвзятых теорий, а на основе целочисленных модулей в соотношении с детальными натурными наблюдениями и обмерами (Dinsmoor 1973; Collingnon, Boissonas 1926; Balanos 1938; Orlandos 1977–1978; Berger 1984).

В нашей стране применением в строительстве модульных величин, органически связанных с исторической метрологией, еще в конце 1950-х гг. занимались В.Ф. Кринский (Кринский 1955) и Д.Б. Хазанов (Хазанов 1959). В 1967 г. Н.И. Болотин защитил кандидатскую диссертацию «Метрологические особенности некоторых памятников архитектуры и искусства» (Болотин 1967). В своих студенческих и аспирантских работах я пошел именно по этому пути (Бондаренко 1976). Идею использования целочисленных соотношений в архитектуре Древнего Египта и Античной Греции отстаивал В.Н. Федорякин в статьях и диссертации 1984 г.

(Федерякин 1984). Его научный руководитель Н.Н. Годлевский всемерно развил эту идею в учебнике, подготовленном в 1990-е гг., но вышедшем только в 2011 г. (Годлевский 2011). Убежденным сторонником и методологом этого направления исследований является сегодня А.В. Радзюкевич (Радзюкевич 2004; 2014). В том же русле, но совершенно по-своему работает А.В. Долгов, отрицающий применение в пропорционировании Парфенона «золотого сечения» и занимающийся поисками в его формах и членениях музыкальных тонов (Долгов 2016; Долгов 2017а; Долгов 2017b). Новейшие исследования, непосредственно относящиеся к нашей теме, принадлежат Роберто Бриджо (Бриджо 2014), а также А.И. Щетникову (Щетников 2016).

Во многом солидаризуясь с перечисленными авторами, я тем не менее не склонен идти по пути дальнейшей детализации измерений античных и не только античных памятников архитектуры во имя нахождения в них сквозных закономерностей, пронизывающих все формы от мала до велика. Мелкими модулями, наподобие наших сантиметров, можно, конечно, измерить самые разные объемы и поверхности, но это ничего не даст для определения логики их построения и взаимного согласования (это точно подметил А.И. Щетников). Задача состоит в том, чтобы найти достаточно крупную меру, игравшую роль камертона, определявшего общий строй произведения архитектуры. Но этот общий строй вовсе не должен был порождать цепную реакцию строгих математических расчетов или геометрических построений, доведенных до деталей. В таком случае живое архитектурное творчество, художественное чувство формы и образное мышление оказались бы подавленными научными абстракциями и просто исчезли за ненадобностью.

Другое дело, что в практике производства строительных и отделочных работ архитекторам-руководителям приходилось как-то формализовать свои указания рабочим, а для этого использовать определенные мерки и шаблоны. Таким способом достигалась некоторая унификация методов формообразования. Но и отклонения от этой унификации, вызванные интуицией и глазомером мастера, вносились по ходу строительства подобным же способом. Тут надо прибавить, тут убавить, тут сдвинуть чуть-чуть — все эти распоряжения приводили к непредсказуемым колебаниям реальной архитектурной материи по отношению к ее идеальной конструкции. Для Парфенона с его курватурами, энтазисами, отклонениями от вертикали осей и плоскостей, т.е. скульптурными по своему существу пластическими приемами, эта тема была особенно актуальна.

Витрувий, как известно, писал о необходимости применять модуль во имя целостности построения здания. Но указывал он и на целесообразность корректировки механических модульных расчетов во имя создания требуемых визуальных эффектов: «1. Ни на что архитектор не должен обращать большего внимания, чем на то, чтобы пропорции здания находились в полном соответствии с определенной частью, принятой за основную. Когда же будет установлено основание соразмерности и путем вычислений рассчитаны все размеры, то уже дело проницательности принять во внимание условия местности, или назначение здания, или его внешний вид и, путем сокращений или добавлений, достичь такой уравновешенности, чтобы после этих сокращений или добавлений в соразмерности, все казалось правильным и ничего не оставалось желать в смысле внешности.

2. Ведь предметы имеют иной вид, находясь в непосредственной близости, иной — если они на высоком месте, не такой же в закрытом и отличный на открытом; и в этих случаях надо с большим умом решать, что в конце концов следует сделать. Дело в том, что глаз не всегда дает верное впечатление, но очень часто обманывает душу в ее суждениях...

3. ...зрение глаз ведет к ложным заключениям.

4. Итак, если истинное может казаться ложным и некоторые вещи глазам представляются иными, чем на самом деле, я полагаю, не может быть сомнения, что по природным условиям местности или по необходимости следует делать известные сокращения или добавления, но так, чтобы не оставалось ничего желать в этих зданиях. А это достигается врожденною проницательностью, а не только знаниями.

5. Таким образом, первым делом устанавливается основание соразмерности, от которого можно отступать без колебаний; затем определяют длину и ширину помещений на площади будущей постройки...» (*Витрувий* 2003: Кн. 6, гл. II).

Приведенные рассуждения Витрувия об обманчивости зрительных впечатлений подкрепляются высказываниями древнегреческих философов о необходимости корректировать чувства при помощи разума (*Рожанский* 1972: 248). Однако Витрувий сделал парадоксальное заключение о том, что в архитектуру надо целенаправленно вносить искажения в угоду «ложным заключениям» глаз, дабы создавать иллюзию правильности формы, построенной на самом деле не совсем правильно. Т.е. архитектурные впечатления, достигаемые интуитивной «проницательностью» мастера, важнее объективной истины! Как после этого можно искать точные закономерности в построении того же Парфенона?

Размышления о модульной основе строения архитектурных форм и композиций вызвали у меня потребность в изучении древних систем мер длины. К. Н. Афанасьев в своих графических анализах использовал в основном греческий фут. Исключение он сделал только для меры Успенской церкви Киево-Печерской лавры — «пояса Шимона», который получился у него кратным меньшему по значению футу римскому. Но были исследователи, увлекавшиеся пропорциональными построениями, выражаемыми во всевозможных исторических мерах длины.

Так, А. А. Пилецкий пытался доказать, что в Древней Руси существовала стройная и разветвленная система мер, пронизанная такими закономерными математическими отношениями, которые обеспечивали при их комплексном использовании автоматическую гармонику архитектурно-пространственных форм (*Пилецкий* 1976; 1980). Он называл эту систему «Всемером» и сравнивал ее с «Модулером» Ле Корбюзье, призванным придавать «человечность» архитектурным соразмерностям, проникнутым все тем же «золотым сечением». «Модулер» оказался, как известно, практически бесполезной, но увлекательной, особенно для непрофессионалов, декларацией. Следуя в том же направлении, Б. А. Рыбаков написал свои известные ранние работы, посвященные реконструкции древнерусских сажень, якобы спропорционированных заранее таким образом, что мастерам ничего не стоило, применяя их, создавать шедевры (*Рыбаков* 1949; 1957). А. А. Пилецкий, очевидно, вдохновлялся этими работами и, как Б. А. Рыбаков, позволял себе вычислять значения некоторых мер длины, исходя из предвзятой системы закономерных математических отношений.

Не соглашаясь с указанными авторами, я написал специальную статью о построении и использовании систем мер в древности, Античности и Средневековье, где постарался показать, с одной стороны, простоту кратного соизмерения единиц этих систем между собой, а с другой — бесконечную вариабельность конкретных значений традиционных ладоней, пядей, стоп (футов), локтей, сажень (оргий) и приблизительность производившихся с их помощью измерений (Бондаренко 1988). Общий вывод, к которому я пришел, состоит в том, что архитекторам было важно знать главную большую меру, наделявшуюся особой, сакральной значимостью, найти исходящий из нее модуль и произвести общие рамочные расчеты, после чего начинался процесс строительства, сопряженный с решением множества творческих вопросов «на глаз».

Архитекторам всегда помогала опора на апробированные образцы. Вместе с тем образцы никогда не воспроизводились буквально, а это неизбежно вызывало отклонение от их пропорционального строя и поиск всякий раз в новом сооружении иных мер или числовых отношений. Работа по увязке форм и размеров, снятых с образца, в каждом конкретном случае могла получаться весьма сложной и компромиссной, совсем плохо поддающейся нашей расшивке. Но иногда в ней обнаруживаются явные подсказки, проливающие свет на творческий метод давно ушедших мастеров.

Так произошло с Парфеноном (447–438 гг. до н.э., архитекторы Иктин и Калликрат), который строился вскоре после храма Зевса в Олимпии (между 460 и 450 гг. до н.э., архитектор Либон из Элиды) и, наверное, с ориентацией на него как на образец. Эта мысль появилась у меня не из общих соображений о пре-

емственном поступательном развитии архитектуры классической Греции, а исходя из факта соответствия высоты колонн главных храмов Афин и Олимпии. Дело в том, что фасады Парфенона плохо поддаются пропорциональному анализу. Высота колонн представляется величиной иррациональной. Ее не удастся установить даже путем сложных геометрических построений.

Взявшийся за решение этой неразрешимой задачи И.Ш. Шевелев вынужден был предложить считать высоту стволов колонн отдельно от капителей. А капители он стал рассматривать вместе с антаблементом в качестве его опор. Эта чудовищная операция по обезглавливанию колонн Парфенона дала возможность заявить автору, что «золотое сечение» найдено и «логика гармонии» раскрыта (Шевелев 1973).

Высоты колонн Парфенона и храма Зевса в Олимпии практически идентичны. Их среднее значение составляет 10,43 метра (хотя имеются, конечно, расхождения в несколько сантиметров у колонн, принадлежащих разным храмам и даже разным фасадам одного и того же храма). Это было отмечено еще В.Ф. Маркузоном во втором томе Всеобщей истории архитектуры (Маркузон 1973: 197). Н.Н. Годлевский в своем учебнике (Годлевский 2011: 140) тоже обратил внимание на данный факт: он признавал справедливость моих еще студенческих рассуждений, опирающихся на него (Бондаренко 1976).

Знаменательно то, что в храме Зевса высота колонн легко определяется как 3:4 высоты ордера — от стилобата до карниза включительно (т.е. антаблемент здесь составляет 1:4 высоты колонны) и одновременно 3:8 ширины стилобата (протяженность торцевого фасада равна удвоенной высоте ордера). Т.к. ширина равна 27,68 м — почти точно

90 футам — общие габариты фасада без фронтона составляют 90×45 футов. Деление же 45 футов в отношении 1:4 и 3:4 приводит к появлению дробных значений высотных размеров колонн и антаблемента — $11,25 : 33,75$ фута. В других мерах длины тоже не получается простых соотношений.

Вероятно, высота колонны храма представлялась древним грекам существенной характеристикой его значимости. Афиняне решили перенять эту характеристику у главного храма общегреческого святилища. Они намеревались у себя создать культовый центр тоже первостепенного значения. Наверное, высотные параметры олимпийского храма в то время превышать не допускалось, горизонтальные же регламентировались не так строго. Это позволило сделать Парфенон более широким, не шести-, а восьмиколонным периптером. Пропорциональный строй его колоннады стал от этого, естественно, совсем другим.

Надо отдать должное К.Н. Афанасьеву в том, что он обратил наше внимание на заложенную в Парфеноне и в целом ряде других знаменитых памятников мирового зодчества особую меру — 100 футов (Афанасьев 1976; Афанасьев 1998). Этот факт был известен благодаря Плутарху давно. И именно он сподвиг первых исследователей Парфенона на выяснение конкретного значения древнегреческого фута, исходя из археологического изучения руин храма, прежде всего, его стилобата, насчитывающего по ширине $30,89\text{--}30,87$ м. При этом распространенным значением фута стало $30,856$ см, по-видимому, в связи с увязкой с другими известными мерами. Близка к 100 футам и длина целлы Парфенона — $29,9$ м.

Отсюда происходят заметные различия в определении размера фута,

использовавшегося в Парфеноне, сводка которых приведена в статье Р. Бриджо. Сам же автор этой статьи считает, что фут, лежавший в основе всех измерений Парфенона, запечатлен в ширине каннелюр, обрамляющих колонны, и составляет $29,8$ см. Почему-то он не делает оговорку относительно того, что колонны Парфенона различаются по диаметрам, а значит, и величинам каннелюр. Думается, что каннелюры размечались на стволах колонн при помощи построения двадцатигранника и получали меру, исходя из величины камня, а не наоборот. Тем более что благодаря энтазису колонны плавно изменяли свои диаметры на разных высотах. Неужели диаметры колонн были производными от предвзятой меры каннелюр? При таком подходе вряд ли возможно было установить в колоннаде Парфенона столь удачные соотношения пространства и массы.

Если фут был таким маленьким, то он укладывался бы в ширине стилобата Парфенона более чем 103 раза. Получается странная картина, с которой трудно согласиться. Надо заметить, что древний аттический фут был крупнее олимпийского, как принято считать, на 2 см ($32,8$ против $30,856$ см). К моменту закладки Парфенона Афины приняли меньшую меру Олимпии, что было, очевидно, немаловажным идеологическим решением. Но футы величиной в 29 см имели хождение в Риме, а не в Греции (Бондаренко 1988).

Стофутковая мера для греков, несомненно, имела какое-то особое, сакральное значение. Недаром архаический храм на афинском Акрополе издревле назывался по ней «Стофутовым» — Гекатомпедоном. Эта крупная мера носила специальное наименование — плетр. А ее десятая часть называлась акеной или декаподом.

Судя по следам основания Гекатомпедона, зафиксированным на некоторых планах Акрополя (*Judeich* 1931; *Pannetorne* 1878), ста аттическим футам была равна длина целлы этого храма. На ее оси и на примерном таком же стофутовом расстоянии от нее по направлению к Пропиляем в 448 г. до н.э. была установлена колоссальная статуя Афины Промехос (Воительницы) работы прославленного Фидия, с чего и началась реконструкция ансамбля Акрополя.

Парфенон больше Гекатомпедона по общей площади и протяженности целлы. Однако его целла состоит из двух неравных частей, большая из которых, предназначенная для статуи Афины-Девы, сделана тоже стофутовой длины, что невозможно считать случайностью. Меньшая часть, называемая опистодомом, в половину короче — 50 футов. Храмовая статуя Парфенона была поставлена в глубине целлы так, что расстояние от восточного края стилобата до ее центра составляло опять-таки 100 футов, или плетр.

К.Н. Афанасьев путем геометрических построений находил в плане Парфенона «золотое сечение». Но после того, как я ему показал свои более точные промеры, причем в древнегреческих мерах длины — бемах (шагах), насчитывавших 2,5 фута (77,14 см), он признал, что вернее будет говорить о соотношении 4:9.

Думается, что мера в 2,5 фута — бема, превосходящая локоть, близкая к позднему русскому аршину, была удобна для проведения измерений в Парфеноне. Можно найти ее применение в разных частях здания, хотя специально такую задачу ставить трудно, не обладая точными детальными обмерами. Да и при наличии таких обмеров невозможно будет обойтись без всевозможных допусков и разночтений.

Ширина стилобата Парфенона составила 40, а длина — 90 бем (30,89 × 69,54 м; по другим источникам: 30,872 × 69,519 м). Такая пропорция подходила для того, чтобы число колонн на торцевых и боковых фасадах устанавливалось в соотношении 1:2 + 1. В Парфеноне 8:17 колонн. Эти числа, по учению пифагорейцев, считались «дружественными», т.к. $1 + 7 = 8$. 4 и 9 были тоже «пифагорейскими» числами, а их произведение — 36 — называлось «прямоугольным» четно-нечетным числом. Это же число называлось и «квадратным», т.к. могло быть образовано возведением в квадрат числа 6. Одновременно 6 является средним геометрическим между 4 и 9. Как писал Б.П. Михайлов, специально изучавший данный вопрос, «“квадратные” числа, которые всегда являются суммой нечетных чисел ($36 = 1 + 3 + 5 + 7 + 9 + 11$) и, кроме того, образуют средний член пропорции между числами “прямоугольными”, особенно почитали пифагорейцы» (*Михайлов* 20). К сказанному стоит добавить, что длина целлы Парфенона вместе с опистодомом (но за вычетом антов и толщины внутренней перегородки) составляет 60 бем (150 футов), а это есть число среднее геометрическое между 40 и 90.

А вот как писал о тех же числах, присутствующих Парфенону, Н.Н. Годлевский: «Взаимосвязь цифр 9 и 4 можно рассматривать как арифметическое соответствие чисел формуле нечетного числа: $2 \times 4 + 1 = 9$. Сумма чисел составляет 13. Числа $9 = 3 \times 3$ и $4 = 2 \times 2$ могут рассматриваться как квадратные... Площадь прямоугольника равна $9 \times 4 = 36 = 6^2$ » (*Годлевский* 2011: 144).

Об отношении 4:9 между шириной и длиной стилобата Парфенона давно известно и российским, и западным ученым (*Годлевский* 2011; *Федерякин* 1984; *Долгов* 2017b; *Щетников* 2016; *Бриджо* 2014). Однако я не встречал попы-

ток связать это отношение с формулой, по которой в эпоху классики в Греции стало принято устанавливать число колонн на разных сторонах периптера: $1:2 + 1$. Очевидно, такое правило сформировалось, прежде всего, применительно к периптерам с четырьмя колоннами по торцам. Затем оно распространилось и на шестиколонные периптеры, несмотря на несоответствие пропорций $4:9$ и $6:13$. Создатели Парфенона не хотели нарушать это правило, хотя у них тоже не могло получиться точного соответствия между пропорциями стилобата ($4:9$) и соотношением числа колонн на торцевых и продольных фасадах ($8:17$).

Можно предполагать, что древнегреческие архитекторы легко допускали разночтения в числовых отношениях, когда они были незначительны, как в приведенных случаях. Но нельзя сказать, что они путались в этих отношениях, ибо числа для них имели фундаментальное мироустроительное значение. Скорее они осознанно накладывали и совмещали разные системы соизмерения частей в одной постройке, преумножая тем самым скрытые в ней сакральные смыслы.

Пропорции стилобата храма Зевса тоже близки $4:9$, хотя с погрешностью в пару метров, что много. По ширине этот стилобат насчитывает 27,68 м, т.е. 90 футов по 30,75 см. Длина же его достигает 64,12 м — 210 футов с погрешностью в 45 см. Эти расчеты позволяют предполагать, что в основание храма Зевса закладывалась пропорция $9:21 = 3:7$. Эта же пропорция присуща внутренним контурам целлы, где установлено было к тому же как раз по семь колонн с обеих сторон. Если провести диагонали из угла в угол стилобата, то на них же окажутся угловые точки интерьера храма.

Однако на это построение накладываются иные пропорциональные от-

ношения. Архитектор как будто забывал об исходной пропорции, переходя к установлению других размеров. Ширина целлы храма Зевса в основании составляет $3:5$ ширины стилобата. Длина же ее вместе с толщиной стен вдвое больше, т.е. образует в плане два квадрата, по центру одного из которых установлена статуя Зевса, что выглядит убедительно. Анты сделаны глубокими — почти в половину ширины целлы. Примерно те же $3:5$ ширины стилобата укладываются от торцевых стенок целлы до стилобата, с обеих сторон одинаково. Схема разбивки плана целлы кажется очень простой. Но она предполагает, что ширина стилобата соотносится с его длиной как $5:12$. А это менее точное соотношение, чем $3:7$, хотя погрешность не так уж и велика: $5:12 = 0,4166\dots$; $3:7 = 0,4285\dots$

Но все эти расчеты отхотят на второй план, когда мы обращаем внимание на глубину целлы от порога до задней стенки. Эта величина составляет не что иное, как 100 олимпийских футов! И расстояние от линии антов, отмеченной ступенью, т.е. от входа в проскений до центра статуи, воспроизводит ту же священную меру.

Стофутровая глубина целлы Парфенона, как отмечалось в начале, имела свою местную предысторию. Но и в Олимпии этот размер появился явно не случайно. Не может быть, чтобы его применили здесь в подражание Гекатомпедону. Наверное, он считался по всей Элладе при знаком величия Олимпийских богов.

Если так, то Перикл не нарушал иерархию, возводя храм дочери верховного бога таких больших продольных и вертикальных размеров. Широтные же размеры храмов, наверное, не подвергались строгой регламентации в расчете на их индивидуальную пропорциональную увязку с первыми и основными.

Еще при Кимоне, когда закладывался новый главный храм Афин — «старый» Парфенон, как его называют, решили создать объем, существенно превосходящий Гекатомпедон. Скорее всего, основная часть целлы, предназначенная для Афины-Парфенос, должна была оставаться все той же стофутовой глубины. Но к ней добавили помещение с запада, возможно, для другого культа (как это было сделано впоследствии в Эрехтейоне) или же для хранения союзной казны, которую как раз при Кимоне перевезли в Афины. Получилось очень протяженное здание: $75,56 \times 30,50$ м. Заметим, что ширина стилобата здесь уже была близка 100 олимпийским футам. Возможно, что именно тогда возникло намерение построить восьмиколонный периптер.

Архитекторы Перикла решили придать своему, «новому» Парфенону более умеренные и традиционные соотношения длины и ширины. Особенно заметно намерение сделать его целлу более широкой, чем у Гекатомпедона, а также и храма Зевса в Олимпии.

Надо признать достаточно скромным расширение стилобата всего лишь на 10 футов, т.е. на 3,21 м по сравнению с храмом Зевса. Да и в длину стилобат Парфенона превзошел образец только на 5,42 м. Целлу же Парфенона сделали шире на целых 20 футов — 6,16 м, что заметно изменило характер ее внутреннего пространства.

Если бы архитекторам было важно воспроизвести пропорции образца в новом произведении, то они должны были бы увеличить и высоту, и ширину восьмиколонного портика по сравнению с шестиколонным на $\frac{1}{3}$, т.е. довести высоту с антаблементом до 60 футов, а ширину до 120 футов. Они же увеличили ширину только на $\frac{1}{9}$, а высоту даже уменьшили на толщину карниза.

Прибавление к 6 колоннам храма Зевса еще двух таких же на отрезке в 100 футов привело бы к крайней и недопустимой затесненности пространства. Поэтому колонны Парфенона сделали совсем другого диаметра, добившись практически тех же соотношений между их массивами и разрывами интерколумниев, что в образце.

Был создан гораздо более легкий и изящный дорический ордер — «в ионическом духе». Высоту антаблемента тоже уменьшили, но не сильно — на толщину карниза. Метопы и триглифы Парфенона сделали мельче, а по числу больше на 4 и 5 соответственно, чем в храме Зевса. Фронтоны же от карнизов включительно до коньков уравнивали, что, естественно, слегка уменьшило угол наклона скатов в более широком восьмиколонном храме.

Для обхода вокруг целлы и размещения внешних колоннад в Парфеноне было отведено всего по 15 футов, что на 5 футов (1,9 м) меньше, чем в храме Зевса. Однако ширина прохода получилась практически такой же, т.к. стволы колонн здесь, как уже отмечалось, меньшего диаметра.

Уникальные архитектурные достоинства Парфенона возникли, как показывает анализ, благодаря искусной увязке различных параметров, заимствованных у избранного архитектурного образца и определенных на месте как из прагматических, так и из идейно-символических и эстетических соображений. Принципиальным было решение сделать Парфенон восьмиколонным при соблюдении высотных размеров храма Зевса в Олимпии. Колонны при этом нельзя было не сделать более тонкими.

И в интерьере двухъярусную колоннаду Парфенона построили по аналогии с внутренней колоннадой храма Зевса, но в гораздо более легких пропорциях.

К тому же расширенная по сравнению с образцом целла позволила создать небывалое ощущение простора вокруг статуи Афины-Парфенос, на чем заострил внимание и Н.Н. Годлевский со ссылкой на В.Л. Глазычева (*Годлевский* 2011: 141–142). Этому способствовало устройство поперечного прохода за П-образной колоннадой, размеренной в той же пропорции, что и весь периптер, — 4:9. В храме же Зевса внутреннее пространство было удлиненным и более стиснутым массивными колоннами.

Внутренний контур всей целлы Парфенона, включая помещение за перегородкой, воспроизводит пропорцию стилобата — 4:9. Углы здесь находятся на диагоналях прямоугольника стилобата, так же как это мы заметили в храме Зевса. Есть некоторые неточности построения, которые следует перепроверить на обмерных чертежах, но они не меняют общей картины, т.к. указанное соотношение длины и ширины вполне достоверно.

Следует заметить, что повторение соотношения 4:9 и во внешних очертаниях плана, и в интерьере (дважды), и на торцевых фасадах Парфенона (если считать высоту от стилобата до карниза включительно) придавало всему произведению архитектуры небывалую гармоническую целостность. Тут дело не столько в закономерной увязке разных величин, сколько в воспроизведении одной и той же пропорции в разных масштабах по принципу подобия. Греки хорошо знали этот принцип и рассуждали о том, что по природе своей «подобное стремится к подобному». Ордерная архитектура пронизана подобием разномасштабных колонных портиков, что выражает их субординацию и создает ощущение некоей пульсации родственных, но не равных по своей массивности или изяществу форм.

В нашем случае особый интерес представляет построение подобных по очертаниям пространств, вложенных друг в друга по принципу матрешки. Тем самым методично демонстрируется великая идея древности, заключающаяся в аналогии макро- и микрокосмоса. Для интерьера культового сооружения чрезвычайно важен был эффект погружения человека в иной, хотя и аналогичный земному мир, где перед его трепетным оком являлось небесное антропоморфное божество, величие которого оттенялось относительно небольшим, но подобным по очертаниям всему храму пространством, обрамленным иллюзорно очень высокой, двухъярусной колоннадой.

Нелишне заметить, что высоту внутренней двухъярусной колоннады храма Зевса сделали в половину ее длины. Это та пропорция, которая определяет габариты внешних торцевых фасадов всего храма до карниза. В Парфеноне при совершенно других пропорциях торцевых фасадов высоту колоннады в интерьере сделали тоже вдвое меньшей длины, хотя пространство за колоннами простиралось глубже благодаря организации П-образного обхода статуи. Но что особенно интересно — по высоте колонны нижнего яруса в целле Парфенона равны аналогичным колоннам в целле храма Зевса. Это служит хорошим подкреплением мысли о том, что Иктин и Калликрат сознательно использовали мерные заимствования, прежде всего высоты колоннад, из храма Либона из Элиды.

Протяженность боковых фасадов Парфенона в 225 футов позволила выстроить соотношение ее с высотой ордера близким 5:1. Но это если принимать высоту ордера храма Зевса — 45 футов. В Парфеноне же она, как отмечалось, меньше на высоту карниза. Этот факт

подтверждает перенесение мер с образа, но с последующей подгонкой и корректировкой пропорций.

Для архитекторов Парфенона было важнее, судя по вышеприведенным наблюдениям, установить соотношение 4:9 на главных, торцевых фасадах. Благодаря этому данное соотношение пронизывает все три неразрывно связанные между собой габаритные величины — длину, ширину и высоту, что позволяет говорить о применении здесь особой «двойной» геометрической пропорции: $a/b = b/c$. А если присовокупить сюда другие части храма, выстроенные в соотношении 4:9, то получится целая цепочка классических геометрических пропорций: $a/b = b/c = d/e = n/m...$

В «Застольных беседах» Плутарх сохранил интересное сообщение о том, что легендарный реформатор — спартанский царь Ликург — «...отменил в Лакедемоне арифметическую пропорциональность как демократическую и охлократическую и ввел вместо нее геометрическую, подобающую разумной олигархии и конституционной монархии: в первом, арифметическом, случае все распределяется поровну, а во втором, геометрическом, по достоинству, так что избегается смешение всех без разбора и проводится отчетливое различие добрых и худых: каждый получает свое не по назначенному весу и не по жребью, а в соответствии со своими заслугами» (*Плутарх. Застольные беседы*: Кн. 8, п. 2).

Нам трудно представить себе, как реализовывалось все это на практике, тем более что спартанцев принято считать поборниками жесткой уравнилельной системы, не допускавшей ни бедности, ни богатства, о чем писал тот же Плутарх (*Плутарх* 1994: 1–31). Однако спартанское общество, действительно, оставалось на протяжении многих сто-

летий аристократическим и сохранявшим незыблемой царскую власть. Это отличало его от большинства греческих полисов, отдавших уже в IX–VIII вв. до н.э. предпочтение ежегодному избранию архонтов и стратегов, т.е. более или менее демократическим формам правления.

Афины эпохи Перикла прославились своей демократией, но то была отнюдь не охлократия (власть толпы), а родовая, патриархальная, т.е. аристократическая по сути своей демократия с далеко не равными правами членов общества и потому не предполагавшая механического распределения материальных благ. Перикл, как известно, воспользовался союзнической казной для того, чтобы дать возможность ремесленникам не просто поправить свое материальное состояние, но начать зарабатывать в меру трудоспособности и таланта. Судя по всему, расцвет Афин пришелся на то время, когда стала общим достоянием идея не равного, а подобающего воздаяния каждому по заслугам его.

Во всяком случае, пропорциональный строй Парфенона определенно свидетельствует об отказе от простых арифметических действий сложения и вычитания в пользу более сложных и многозначительных пропорциональных построений, предполагающих умножение и деление чисел и называемых геометрическими (следует заметить, что «золотое сечение» является частным случаем именно геометрической пропорции: $a/b = b/a - b$). Надо полагать, что изысканность пропорционально-геометрического и художественно-пластического строя Парфенона служила ответом на общую высокую задачу восславить в Афинах честнейшую богиню-деву, богиню мудрости и справедливости, защитницу и покровительницу гармоничного миропорядка.

Еще раз обратимся к соотношению 4:9. Какие ассоциации оно вызывает у нас? Два квадрата с довеском — с четвертью от ширины или восьмушкой от длины. Простое соотношение 1:2, которое, кстати, рекомендовал для храмов Витрувий (*Витрувий* 2003: Кн. 4, гл. IV), почему-то не устраивало древних греков. И число колонн по длинным сторонам периптеров не просто удваивалось, но еще и дополнялось на единицу, как было сказано выше. Если длину стилобата Парфенона сделать вдвое большей ширины, т.е. в 200 футов, то статуя Афины Парфенос окажется в центральной точке. Возможно, так и нашли место для ее постановки, но после этого стилобат специально немного удлинили, «надставили» в западном направлении.

Между прочим, в Древней Руси тоже использовались измерения «с надбавкой», такие, как сажень «с четью» или пядь «с кувырком». А иногда наоборот — «без чети» (*Бондаренко* 1988). Известна и давняя традиция после взвешивания товара добавлять небольшой довесок в качестве бонуса покупателю. Может быть, смысл этого довеска заключался в преодолении сухого расчета во имя «оживления» отношений и завоевания взаимных симпатий?

Итак, можно констатировать, что древние греки из века в век вырабатывали и оттачивали единые в основе своей традиции храмостроения. Парфенон не был чем-то принципиально новым. Его создатели следовали образцам. Однако их работа была очень творческой. Известные образцы отнюдь не копировались буквально, в духе столь близкого нам реалистического формоподражания. Воспроизводились их структурные элементы, но часто в других количествах, величинах и пропорциях, не говоря уж об отделке и стилистике.

Важно уяснить, что подобие архитектурных форм достигалось благодаря перенесению только самых характерных для них признаков, имевших в глазах людей того времени существенное значение. А пропорции и конкретные абрисы этих форм довольно свободно варьировались. Об этом наглядно свидетельствуют всевозможные модели храмов и городов, трактовавшиеся в эпохи Античности и Средневековья в качестве образцов при очень большой условности, а зачастую нарочитой искаженности, «пространственной спрессованности» обозначаемых ими реальных архитектурных построек.

Можно вспомнить широко известный пример и из истории древнерусской архитектуры: закладку нового Успенского собора Москвы по образцу домонгольского владимирского, но с превышением размеров в длину, ширину и высоту на 1,5 сажени (ПСРЛ 1910: 297, 300). Такое решение свидетельствует о безразличии к факту некоторого искажения пропорций образца.

При строительстве Парфенона архитекторы Иктин и Калликрат шли на заведомое нарушение пропорционального строя перенимавшихся из храма Зевса в Олимпии ордерных форм и членений. Они комбинировали избранные параметры, свободно варьируя их архитектурные характеристики, «смотря по месту» и достигая тем самым искомого художественного эффекта. Образец давал им ориентир, опору и подсказку для поиска нового индивидуального решения, успех которого в очень большой степени зависел от их чуткости, глазомера и общего уровня профессионального мастерства и природной одаренности — «проницательности», по выражению Витрувия.

Использование определенных мер и пропорций предопределялось

заказом, идейной программой строительства. Ясно, однако, что на начальной стадии образ здания вырисовывался только в общих чертах. А завершающая стадия вовсе не могла следовать мелочным точным расчетам. На передний план в это время, несомненно, выдвигалась творческая интуиция архитекторов и скульпторов, во власти которой находилось отыскание конкретных решений, касающихся деталей и отделки здания. Наибольшее внимание расчетам конструктивных параметров и нахождению верных пропорций могло уделяться только в процессе строительства. Ведь детальные проектные чертежи, какие используются сейчас, в те времена не делались. Но при таком традиционном методе проектирования «в натуре», в процессе возведения здания, архитекторы не имели возможности заниматься пропорциями ради пропорций. Они работали в условиях многих ограничений, нарастающего числа ограничений. Поэтому им все время приходилось проявлять изобретательность для снятия противоречий, увязки всех деталей с целым, для успешного движения к достижению поставленной цели.

Общий вывод состоит в том, что нам никогда не удастся расшифровать выверенный во всех деталях пропорциональный строй памятников античной и не только античной архитектуры просто потому, что его не существовало. О модулях и соразмерностях говорили и думали, в них вкладывали большой смысл, к ним прибегали на практике, но всякий раз по-разному, с теми или иными допусками и отклонениями. Индивидуальный архитектурно-художественный результат, воспринимаемый эмоционально, был, несомненно, важнее механического воспроизведения универсальных строительных правил и математических абстракций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Витрувий* 2003 — *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. Изд. 2-е, испр. М.: УРСС, 2003.
- ПСРЛ 1910 — Полное собрание русских летописей. Т. XX. Львовская летопись. Ч. I. СПб.: Типография М. А. Александрова, 1910.
- Плутарх. Застольные беседы* — *Плутарх*. Застольные беседы. Кн. 8, п.2 / пер. Л. Сумм. URL: www.e-reading.club (дата обращения: 14.07.2019).
- Плутарх* 1994 — *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. Т. 1 / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1994. С. 1–31.
- Афанасьев* 1961 — *Афанасьев К. Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
- Афанасьев* 1976 — *Афанасьев К. Н.* 100 футов // Средневековая Русь / Под ред. Г. К. Вагнера, Д. С. Лихачева, П. А. Раппопорта. М.: Наука, 1976. С. 141–146.
- Афанасьев* 1998 — *Афанасьев К. Н.* Опыт пропорционального анализа. М., 1998.
- Болотин* 1967 — *Болотин Н. И.* Метрологические особенности некоторых памятников архитектуры и искусства: дис. ... канд. архитектуры. Новосибирск: Новосибирский инж.-строит. ин-т, 1967.
- Бондаренко* 1976 — *Бондаренко И. А.* Идейно-художественное значение Парфенона и его роль в ансамбле Афинского Акрополя // Материалы XXX научной конференции МАРХИ. М.: [б. и.], 1976.
- Бондаренко* 1988 — *Бондаренко И. А.* К вопросу об использовании мер длины в древнерусском зодчестве // Архитектурное наследство. Вып. 36. 1988. С. 54–63.
- Бриджо* 2014 — *Бриджо Р.* Математика и Архитектура Парфенона / Пер. М. К. Марьясовой и А. В. Радзюкевича. Дата выставления: 14.06.2014. URL: <http://www.artmatlab.ru/article/U92z2699rYY388dQVH352n4S3095ep0395i2s72T/> (дата обращения: 14.07.2019).
- Брунов* 1935 — *Брунов Н. И.* Пропорции в античной и средневековой архитектуре. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935.
- Гика* 1936 — *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1936.

- Годлевский 2011 — Годлевский Н. Н. История архитектуры Древнего Востока и Античности. Учебник / Под редакцией Ю. Н. Герасимова. М.: Университетская книга, 2011.
- Долгов 2016 — Долгов А. В. Теория начальных линейных отношений // Академический вестник Урал НИИпроект РААСН. № 4. 2016. С. 33–37.
- Долгов 2017а — Долгов А. В. Анализ линейного перистиля Парфенона // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. № 2. 2017. С. 32–37.
- Долгов 2017б — Долгов А. В. Доминирующее отношение линейных параметров Парфенона // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. № 4. 2017. С. 45–49.
- Жолтовский 1935 — Жолтовский И. В. Пропорционирование в архитектуре // Архитектура СССР. № 5. 1935. С. 23–25.
- Зубов 1937а — Зубов В. П. Рецензия на книгу М. Гика «Эстетика пропорций в природе и искусстве» // Архитектура СССР. № 5. 1937. С. 66–67.
- Зубов 1937б — Зубов В. П. Рецензия на книгу Д. Хэмбиджа «Динамическая симметрия в архитектуре» // Архитектура СССР. № 9. 1937. С. 70–71.
- Кринский 1955 — Кринский В. Ф. Модульные пропорции: дис. д-ра архитектуры. М.: МАРХИ, 1955.
- Маркузон 1973 — Маркузон В. Ф. ВИА — Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. II. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / Под редакцией В. Ф. Маркузона, Б. П. Михайлова и др. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Стройиздат, 1973.
- Марутаев и др. 1990 — Марутаев М. А., Шевелев И. Ш., Шмелев И. П. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990.
- Мессель 1936 — Мессель Э. Пропорции в античности и средние века. М.: Изд. Всесоюзной академии архитектуры, 1936.
- Михайлов 1967 — Михайлов Б. П. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. М.: Стройиздат, 1967.
- Пилецкий 1976 — Пилецкий А. А. Модуль в старинных русских мерах // Архитектура СССР. № 8. 1976. С. 53–57.
- Пилецкий 1980 — Пилецкий А. А. Система размеров и их отношений в древнерусской архитектуре // Естественно-научные знания в Древней Руси. М.: Наука, 1980. С. 63–109.
- Радзюкевич 2004 — Радзюкевич А. В. Методические основы проведения пропорционального анализа форм памятников архитектуры: дис. ... канд. архитектуры. Новосибирск: Новосиб. гос. архитектур.-худож. акад., 2004.
- Радзюкевич 2014 — Радзюкевич А. В. К вопросу о научном изучении пропорций в архитектуре и искусстве // Ползуновский вестник. № 1. 2014. С. 159–164.
- Рожанский 1972 — Рожанский И. Д. Анаксагор. У истоков античной науки. М.: Наука, 1972.
- Рыбаков 1949 — Рыбаков Б. А. Русские системы мер длины XI–XVII вв. // Советская этнография. № 1. 1949. С. 67–97.
- Рыбаков 1957 — Рыбаков Б. А. Архитектурная математика древнерусских зодчих // Советская археология. № 1. 1957. С. 83–112.
- Федерякин 1984 — Федерякин В. Н. Целочисленные отношения в архитектуре Древней Греции VI–V вв. до н.э.: дис. ... канд. архитектуры. М.: МАРХИ, 1984.
- Цейзинг 1876 — Цейзинг А. Золотое сечение как основной морфологический закон в природе и искусстве. С приложениями и объяснениями. М.: Тип. Т., 1876.
- Хазанов 1959 — Хазанов Д. М. Модуль в архитектуре // Вопросы теории архитектурной композиции. Вып. 2. М.: Госстройиздат, 1959. С. 41–60.
- Хэмбидж 1936 — Хэмбидж Д. Динамическая симметрия в архитектуре / Пер. с англ. В. Белюстина; под ред. Н. Брунова. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1936.
- Шевелев 1973 — Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии. М.: Стройиздат, 1973.
- Шевелев 1986 — Шевелев И. Ш. Принцип пропорции. М.: Стройиздат, 1986.
- Щетников 2016 — Щетников А. И. Разметка стилобата Парфенона и других дорических храмов Аттики. Новосибирск: Новая школа, 2016. URL: www.nsu.ru/classics/schole (дата обращения: 14.07.2019).

- Balanos* 1938 — *Balanos N.M.* Les monuments de L Acropole, relèvement et conservation. T. 1–2. Paris: Bankel, 1938.
- Berger* 1984 — Der Parthenon-Kongress Basel, Referate und Berichte, 4 bis 8 April 1982, ed. E. Berger. T. 1–2. Mainz: Philipp von Zabern, 1984.
- Collingnon, Boissonas* 1926 — *Collingnon M., Boissonas F.* The Parthenon. Paris: Hachette, 1926.
- Dinsmoor* 1973 — *Dinsmoor W.* The architecture of ancient Greece. New York: Biblo and Tannen, 1973.
- Judeich* 1931 — *Judeich W.* Topographie von Athen. München: Beck, 1931.
- Orlandos* 1977–1978 — *Orlandos A.K.* He Arhitektonike ton Parthenonos. T. 1–2. Athenes: Archaeological Society, 1977–1978.
- Pennetorne* 1878 — *Pennetorne J.* The geometry and optus of ancient architecture. London–Edinburgh: Williams and Norgate, 1878.

REFERENCES

- Afanasyev K.N. *Postroenie arkhitekturnoi formy drevnerusskimi zodchimi (The construction of architectural form by ancient Russian architects)*. Moscow: Akademia nauk SSSR Publ., 1961 (in Russian).
- Afanasyev K.N. 100 futov (100 feet). *Srednevekovaia Rus (Medieval Russia)*. Eds. G.K. Vagner, D.S. Likhachev, P.A. Rappoport. Moscow: Nauka Publ., 1976, pp. 141–146 (in Russian).
- Afanasyev K.N. *Opyt proporsional'nogo analiza (Experience of the proportional analysis)*. Moscow, 1998 (in Russian).
- Bolotin N.I. *Metrologicheskie osobennosti nekotorykh pamiatnikov arkhitektury i iskusstva (Metrological features of some monuments of architecture and art)*. Thesis Cand. architect. Novosibirsk: Novosibirskii inzhenero-stroitelnyi institut Publ., 1967 (in Russian).
- Bondarenko I.A. Ideino-khudozhestvennoe znachenie Parfenona i ego rol' v ansamble Afinskogo Akropolia (The ideological and artistic significance of the Parthenon and its role in the ensemble of the Athenian Acropolis). *Materialy XXX nauchnoi konferentsii MARKHI (Proceedings of the 30th Scientific Conference of the Moscow Architectural Institute)*. Moscow: MARKHI Publ., 1976 (in Russian).
- Bondarenko I.A. K voprosu ob ispol'zovanii merdliny v drevnerusskom zodchestve (On the question of the use of measures of length in the ancient Russian architecture). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, no. 36, 1988, pp. 54–63 (in Russian).
- Bridgio R. *Matematika i Arkhitektura Parfenona (Mathematics and Architecture of the Parthenon)*. Date of issue: 14.06.2014. URL: <http://www.artmatlab.ru/article/U92z2699rYY-388dQVH352n4S3095ep0395i2s72T/> (appel date: 14.07.2019) (in Russian).
- Brunov N.I. *Proporsii v antichnoi i srednevekovoi arkhitekture (Proportions in ancient and medieval architecture)*. Moscow: Vsesoiuznaia akademia arkhitektury Publ., 1935 (in Russian).
- Ghyka M. *Estetika proporsii v prirode i iskusstve (Aesthetics of proportions in nature and art)*. Moscow: Vsesoiuznaia akademia arkhitektury Publ., 1936 (in Russian).
- Godlevskii N.N. *Istoriia arkhitektury Drevnego Vostoka i antichnosti (The history of architecture of the Ancient East and antiquity)*. Moscow: Universitetskaya kniga Publ., 2011 (in Russian).
- Dolgov A.V. Teoriia nachal'nykh lineinykh otnoshenii (Theory of initial linear relations). *Akademicheskii vestnik UralNIIproekt RAASN (Academic Bulletin Ural-NII-proekt RAACS)*, no. 4, 2016, pp. 33–37 (in Russian).
- Dolgov A.V. Analiz lineinogo peristilia Parfenona (Analysis of the linear peristyle of the Parthenon). *Akademicheskii vestnik UralNIIproekt RAASN (Academic Bulletin Ural-NII-proekt RAACS)*, no. 2, 2017, pp. 32–37 (in Russian).
- Dolgov A.V. Dominiruiushchee otnoshenie lineinykh parametrov Parfenona (The dominant ratio of the linear parameters of the Parthenon). *Akademicheskii vestnik UralNIIproekt RAASN (Academic Bulletin Ural-NII-proekt RAACS)*, no. 4, 2017, pp. 45–49 (in Russian).
- Zholtovskaia I.V. Proporsionirovanie v arkhitekture (Proportioning in architecture). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, no. 5, 1937, pp. 23–25 (in Russian).
- Zubov V.P. Retseziia na knigu M. Ghyka “Estetika proporsii v prirode i iskusstve” (Review

- of the book "Aesthetics of proportions in nature and art" by M. Guicka). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, no. 5, 1937, pp. 66–67 (in Russian).
- Zubov V.P. Retsenziia na knigu D. Khembidzha "Dinamicheskaiia simmetriia v arkhitekture" (Review of the book "Dynamic symmetry in architecture" by D. Hambidge). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, no. 9, 1937, pp. 70–71 (in Russian).
- Krinskii V.F. *Modulnye proporsii (Modular proportions)*. Thesis Doc. of Architecture. Moscow: MARHI Publ., 1955 (in Russian).
- Markuzon V.F. *Vseobshchaia istoriia arkhitektury v 12 tomakh. T. 2: Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiia i Rim) (The history of architecture in 12 volumes. Vol. 2: The architecture of the ancient world (Greece and Rome))*. Eds. V.F. Markuzon, B.P. Mikhailov, etc. Moscow: Stroizdat Publ., 1973 (in Russian).
- Marutaev M.A., Shevelev I. Sh., Shmelev I.P. *Zolotoe sechenie. Tri vzgliada na prirodu harmonii (Golden ratio. Three views on the nature of harmony)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1990 (in Russian).
- Messel E. *Proporsii v antichnosti i srednie veka (Proportions in antiquity and the Middle Ages)*. Moscow: Vsesoiuznaia akademiia arkhitektury Publ., 1936 (in Russian).
- Mikhailov B.P. *Vitruvii i Ellada. Osnovy antichnoi teorii arkhitektury (Vitruvius and Hellas. Fundamentals of the classical theory of architecture)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1967 (in Russian).
- Piletskii A.A. Modulor v starinnykh russkikh merakh (Modulor in old Russian measures). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, no. 8, 1976, pp. 53–57 (in Russian).
- Piletskii A.A. Sistema razmerov i ikh otnoshenii v drevnerusskoi arkhitekture (The system of sizes and their relations in the ancient Russian architecture). *Estestvenno-nauchnye znaniia v Drevnei Rusi (Natural-scientific knowledge in ancient Russia)*. Moscow: Nauka Publ., 1980, pp. 63–109 (in Russian).
- Radziukevich A.V. Metodicheskie osnovy provedeniia proporsional'nogo analiza form pamiatnikov arkhitektury (Methodical foundations of a proportional analysis of the forms of architectural monuments). Thesis Cand. of Architecture. Novosibirsk: Novosibirsk State Academy of Architecture and Art Publ., 2004 (in Russian).
- Radziukevich A.V. K voprosu o nauchnom izuchenii proporsii v arkhitekture i iskusstve (On the question of the scientific study of proportions in architecture and art). *Polzunovskii vestnik (Polzunovsky Bulletin)*, no. 1, 2014, pp. 159–164 (in Russian).
- Rozhanskii I.D. *Anaksagor. U istokov antichnoi nauki (Anaxagoras: At the origins of ancient science)*. Moscow: Nauka Publ., 1972 (in Russian).
- Rybakov B.A. Russkie sistemy mer dliny v 11–17 vekakh (Russian systems of measures of length in the 11th–17th centuries). *Sovetskaiia etnografiia (Soviet ethnography)*, no. 1, 1949, pp. 67–97 (in Russian).
- Rybakov B.A. Arkhitekturnaia matematika drevnerusskikh zodchikh (Architectural mathematics of ancient Russian architects). *Sovetskaiia arkheologiya (Soviet archeology)*, no. 1, 1957, pp. 83–112 (in Russian).
- Federiakin V.N. Tselochislennye otnosheniia v arkhitekture Drevnei Gretsii v 6–5 vekakh do nashei ery (Integral relations in the architecture of ancient Greece in the 6th–5th centuries B.C.). Thesis Cand. of Architecture. Moscow: MARHI Publ., 1984 (in Russian).
- Zeising A. *Zolotoe sechenie kak osnovnoi morfologicheskii zakon v prirode i iskusstve. S prilozheniiami i obiasneniiami (The golden ratio as the main morphological law in nature and art. With appendices and explanations)*. Moscow: Tipografia T. Publ., 1876 (in Russian).
- Khazanov D.M. Modul' v arkhitekture (The module in architecture). *Voprosy teorii arkhitekturnoi kompozitsii (Questions of the theory of architectural composition)*, vol. 2. Moscow: Gosstroizdat Publ., 1959, pp. 41–60 (in Russian).
- Hambidge D. *Dinamicheskaiia simmetriia v arkhitekture (Dynamic symmetry in architecture)*. Moscow: Vsesoiuznaia akademiia arkhitektury Publ., 1936 (in Russian).
- Shevelev I. Sh. *Logika arkhitekturnoi harmonii (The logic of the architectural harmony)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1973 (in Russian).
- Shevelev I. Sh. *Printsip proporsii (The principle of proportion)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1986 (in Russian).

- Shetnikov A.I. *Razmetka stilobata Parfenona i drugikh doricheskikh khramov Attiki (Partitioning the stylobate of the Parthenon and other Doric temples of Attica)*. Novosibirsk: Novaia shkola Publ., 2016. URL: www.nsu.ru/classics/schole (appeal date: 14.07.2019) (in Russian).
- Balanos N.M. *Les monuments de L'Acropole, relèvement et conservation*, vols. 1–2. Paris: Bankel Publ., 1938.
- Der Parthenon-Kongress Basel, Referate und Berichte*, 4 bis 8 April 1982, ed. E. Berger, vols. 1–2. Mainz: Philipp von Zabern Publ., 1984.
- Collingnon M., Boissonas F. *The Parthenon*. Paris: Hachette Publ., 1926.
- Dinsmoor W. *The architecture of ancient Greece*. New York: Biblo and Tannen Publ., 1973.
- Judeich W. *Topographie von Athen*. München: Beck Publ., 1931.
- Orlandos A.K. *He Architektonike ton Parthenonos*. T. 1–2. Athenes: Archaeological Society Publ., 1977–1978.
- Pennetorne J. *The geometry and optus of ancient architecture*. London; Edinburgh: Williams and Norgate Publ., 1878.

С. С. Ваняян

КАМЕНЬ И ПРЕТКНОВЕНИЕ — I.

Священное, выстроенное, разрушенное — между Заветами

После череды храмов Первого Завета, перед нами храм, устроенный иначе: это сам Новый Завет, Евангелие и остальные тексты с финальным Откровением Иоанна. Все они — формы особой экзегетической постройки, преодолевающей прежний опыт храмового Богообщения. Можно сказать, что вместо Храма Давида, Храма Иезекииля или Ездры, выстраивается Иной Храм — Храм Иисуса, т. е. Церковь как Его плоть. И Иисус, являя Себя «камнем преткновения» (Мф. 21 и др.), начинает Свое строительство (ибо Он и камень краеугольный) — с разрушения Второго Храма, сначала символически — в виде изгнания торгующих, затем пророчески — в предсказании его физического разрушения, потом мистически — на Голгофе и, наконец, эсхатологически — в Небесном Граде. Это и деактуализация всей прежней семантики камня и земли — в раскрытии земных недр и выходе мертвых — с одновременным поглощением землей плоти Иисуса — в акте погребения (здесь и вся семантика пустого Гроба). Следующее звено — это эпизод побивания камнями Стефана со всеми ветхозаветными импликациями и сакраментально-миметическими прообразами. Важные узловые точки — храм плоти у Павла и концепция Жертвы «вне Града» в Послании к Евреям. Взыскание Нового Града венчается видением в Апокалипсисе (Откр 21 2) Нового Иерусалима при полном уже отсутствии Храма. Вся историческая судьба храмовой топика содержит в себе подобный символизм циклического созидания и разрушения материального и ритуального, соматического и мистического, критического и катартического. Мы начнем с некоторых лапидарно-краеугольных мотивов, связующих Первый и Новый Заветы, предварив обсуждением «монументальной теологии» Ф. Пипера — этой весьма отрефлексированной архитектурно-эпистемологической метафоры, с присущей ей перформативно-трансформативной эвристикой.

Ключевые слова: Первый Завет, Новый Завет, Храм, Небесный Иерусалим, экзегеза, риторика, метафора, архитектоника, краеугольный камень, монументальная теология

S. S. Vaneyan

A STONE AND THE STUMBLING — I.

The holy, the established, the ruined — between the testaments

After the temples of the First Testament, we see a temple designed differently: it is the New Testament as such, the Gospel and the other texts, with final position of the Revelation to John. All of them are forms of a special exegetic "building" overcoming the old experience of communication with God in the temple, which could be an experience of trial and temptation, a painful experience of stumbling. It is possible to say that instead of the Temple of David, the Temple of Ezekiel and Ezra, the Other Temple, the Temple of Jesus is being built, which is the Church as His Flesh. And Jesus, being 'the stone of stumbling' (Mt 21 a. o.), begins His building — because He is also the Foundation Stone — from the destruction of the Second Temple, first symbolically, when he expels the money-changers from the temple, then — prophetically, when he foretells its physical and historical destruction, after that — mystically, on the Golgotha, and finally — eschatologically, in the Heavenly City. This chain of de-structions is, at the same time, a de-actualisation of all the previous fundamental semantics, of the stone and the earth. It is manifested in the opening up of the earth and the exodus of the dead, with the simultaneous devouring of Jesus's body by the same earth, in the act of His burial. Here the semantics of His empty tomb awaits us. The next link of the chain is the episode of the Stoning of Stephen, with its old-testament implications and sacramental-mimetic proto-images, expressed in its visionary, factual, apocalyptic element. Important junctures — the temple of the flesh in Paul's writings — with necessary and characteristic architectural metaphors (1 Cor 3 a. par.) and the conception of the Sacrifice 'outside the city walls' in his Letter to the Hebrews (Hebr 13 12–14). The quest for the New City culminates in the vision of it in the Revelation of New Jerusalem, when the Temple doesn't exist any longer. The entire historical destiny of the temple topica contains a similar symbolism of the cyclic building and destruction of the material and

ritual, somatic and mystical, critical and cathartic. The entire history of 'erections' and 'collapses' accompanying the human experience of communication with God (first of all, in the case of the chosen people, as we focus on the First Testament with a view of the New Testament) shifts towards the essence of corporeality, first — natural and objective corporeality and then — through the architectural body to the human and God-human bodies. The next cycle of architectural-objective equivalents (symbols) of ecclesiological corporeality (the Christian experience of sacral building) leads us, on the one hand, outside the limits of verbal-textual architectonics; on the other — makes us remember about it all the time. This is clear, for example, in the experience of hermeneutical-theological reflection, with its ontological and metaphysical claims. I will start with certain crucial motifs that link the First and the New Testaments. However, before this I will discuss a particular and not very early experience of combining the architectonics of 'word and deed', — namely, the project of 'monumental theology' of F. Piper, a well-reflected upon metaphor characterised by performative-transformative heuristics, oriented, above all, towards specific affective aesthetics. It is here that we encounter the theme of reconstructing exegesis, which erects its sanctuaries of knowledge (archeological-apologetic) on the ruins (or in the crypts?) of the historical being of the old sacral topica.

Key words: First Testament, New Testament, Heavenly Jerusalem, exegesis, rhetoric, metaphor, architectonics, foundation stone, monumental theology

Но Всевышний не в рукотворенных
храмах живет...

Деян 7:48

После череды храмов и протохрамов¹ (это и есть, и не есть скиния²), дарованных нам Первым Заветом, мы вступаем совсем в иной храм. Им оказывается сам Новый Завет, вернее Евангелие и все сопутствующие ему тексты, венчаемые Откровением Иоанна (очень соблазнительно узреть в нем святая святых всего текстуального храмового комплекса, хотя это не так хотя бы по причине совсем иной топики этого совсем иного «храма»)³. Все они — формы особой архитектоники⁴ — экзегетической по-

стройки, преодолевающей прежний скальный опыт и в том числе — опыт храмового Богообщения. Можно сказать, что вместо Храма Давида, Храма Иезекииля или Ездры выстраивается внутри Нового Завета и Новый Храм — Храм Иисуса, т.е. Церковь как Его плоть. И бесконечно важно, что Он Сам, являя Себя «камнем преткновенения» для всех, кто держится прежнего, начинает Своё строительство (ибо Он и камень краеугольный) — с разрушения Второго Храма, сначала символически — в виде изгнания торгующих⁵, затем — пророчески — в предречении его физического

¹ См. наши публикации: (Ванеян 2017; 2018).

² Резюмируя наши предыдущие тексты и указав дальнейшую эвристическую перспективу, приведем важное наблюдение: «...скиния поэтому отсылает к такой модальности откровения, которая не есть манифестация, а дискурс, слово, открывающее интерлокутивность, попытку встречи с другим» (Vanon, Derhy 2014: 7).

³ Само Писание — это метафора, инструмент экзегезы, «огромный троп», обращенный на разумение собственно «Евангелия Иисуса Христа» (Хейз 2011: 207).

⁴ Ср.: «В истории философии архитектура как метафора планомерного действия и логически-конструктивной деятельности с самого начала играла центральную роль» ((Gleiter, Schwarte 2015: 9) — со ссылкой в том числе на Аристотеля, в «Никомаховой этике» упоми-

навшего в качестве основы «государственного искусства» именно «архитектонически-руководящую способность»). Об «архитектонике» как прежде всего эпистемологической метафоре важно говорить в терминах Канта, назвавшего, как известно, «архитектонику искусством системы» («Критика чистого разума», II. Трансцендентальное учение о методе, раздел третий — «Архитектоника чистого разума»). Существенно, что именно «архитектоника по собственному праву делает архитектуру познавательной практикой, т.е. культурной техникой...» (Gleiter 2015: 41). О структуре подобной эпистемологической метафоры (наличие элементов, организованных по пространственному принципу верхнего/нижнего) — см. ниже (в связи с нарративно-риторическими структурами того же Апокалипсиса).

⁵ О решающей роли этого символического жеста см. у Сандерса: «курок уже был возведен,

разрушения, мистически, в форме Жертвы — в Своей смерти на Кресте, в разрушении Своей Плоти, разрушившей, вернее, отменившей всякую иную жертву, упразднившей саму возможность упования на жертвоприношение⁶. Эсхатологический венец — Новый Иерусалим Откровения. В этот момент совершается и деактуализация всей прежней символики камня и земли — в раскрытии земных недр и выходе мертвых. При последующем приятии землей плоти Иисуса — в акте погребения (вся семантика Гроба сконцентрирована в событии обретения и осознания его пустующим). Телесное Воскресение Иисуса — не восстановление прежнего положения дел (и тел!), а созидание совершенно новых обстоятельств и отношений, где промежуточный этап — это побиение камнями Стефана (Деян 7) со всеми ветхозаветными импликациями и прообразами этого акта — несомненно, сакраментально-миметического. Следующие узловые («угловые»-краеугольные) точки — храм плоти у Павла (1 Кор 3 и др.) и концепция Жертвы «вне стана» в Послании к Евреям. Взыскание Нового Града (концовка Евр) венчается видением и явлением в Откр Нового Иерусалима с его Храмом, где вместо Престола — сам Агнец. Вся последующая историческая судьба

но именно демонстрация в храме сыграла роль спускового крючка» (Сандерс 2012: 391).

⁶ Ср. (Жерар 2016: 221): «Евангелия всегда говорят о жертвоприношении лишь для того, чтобы показать их ненужность и бессмысленность <...> смерть Иисуса ни разу не обозначается как жертвоприношение». Но далее — важное уточнение: «...истинное противопоставление между христианским и архаическим должно определяться как противопоставление между жертвоприношением себя и жертвоприношением другого» (Там же: 292). При том, что вопрос об «апокалиптическом насилии» (Там же: 229) в контексте наших наблюдений мы оставляем пока открытым.

храмовой (сакральной) топики не может не содержать в себе подобный символизм циклического созидания и разрушения материального и ритуального, соматического и мистического, утраченного и упущенного, обещанного и обновленного.

Мы начнем с некоторых мотивов, связующих Первый и Новый Заветы, предварив это указанием на специфическую, но для нас ключевую архитеконику такого дискурса, как монументальная теология — этого весьма отрефлексированного пути архитектурной метафоры, обнаруживающей свои эпистемологические ресурсы и претензии в рамках присущей ей, хотя и не всегда явной критической эвристики.

И только после этого мы пройдем вышеозначенными путями той, так сказать, давно выделенной под строительство местности, что сначала сокрыто, но вскоре явно и навсегда обнаруживает в своей лапидарной во всех смыслах феноменологии и свою совсем фундаментальную онтологию. В итоге мы обнаружим и отворим такую специфическую «гробницу», как человеческая память (в некоторых своих функциях) и уразумеем смысл разрушительных и катастрофических приемов критической аналитики — в самых крайних, предельных и потому самых обогащающих, ибо обновляющих ее формах⁷.

⁷ С самого начала предваряя концовку наших заметок, предложим — в качестве ориентира — замечания Брюггемана о «радикальной критике», которая того и добивается, «чтобы цари потеряли свои престолы». Речь идет о пророческом служении, предполагающем «плач как форму критики» и «скорбь о смерти», ибо «слезы разрушают барьеры», а «плач открывает двери новизне» (Брюггеманн 2012: 119–122). Ср. (Bormann 2017: 408–409) (о «вопле», обращенном к Божьему «отмщению», в эсхатологическом аспекте («доколе, Господи?») как необходимости «восстановления справедливости»,

Вопрос, обращенный уже к историческим судьбам подобной топики внутри Нового и Новейшего времени, — какова ось этого символического коловращения, сдвигается ли она вместе с культурными сдвигами и возможны ли новые повороты топологического свойства в наше время — внутри уже «эона», по крайней мере, постисторического?

В итоге мы сможем, как надеемся, описать сугубо эсхатологические формы пространства, способного в своей предельности присутствовать в своих знаково-символических вариантах в архитектурной телесности, да и не только архитектурной, но и человеческой как таковой. А быть может, и более чем человеческой: божественная Шехина ожидает нас уже внутри евангельского опыта встречи с воплотившимся Логосом — в лице и во плоти Иисуса.

Новый Завет — памятник Ветхому?

Итак, для начала задумаемся еще об одном варианте сакральной постройки, по своей природе претерпевающей перемены внутри себя, ибо это «сооружение», это построение — дискурс как таковой (при том что само порождающее его сознание — уже поток субъективности, вернее — субъектности).

Это еще одна разновидность экзегетического опыта-построения — как череды усилий чтения, выстраивания смысла и возведения значения. Мы имеем в виду буквально памятник науки об искусстве, философии творчества и теологии образа и сакрума — уже не раз упоминавшийся текст Фердинанда Пипера. С него мы начнем наше по-

степенное шествие к конечным судьбам храма и всего, что связано с ним.

Несомненно, на Пипера и его проект необходимо взирать в гегельянском и, соответственно, антигегельянском контексте. Замысел Пипера лучше проступает, если мы увидим в нем не просто попытку в рамках романтической *Erweckungstheologie* (Piper 1978: E7) произвести акт апологии искусства (в свете его возвещенной Гегелем кончины), но именно реконструировать, по выражению Хорста Бредекампа, «сакральную субстанциальность искусства» (*Ibid* E26), которая и оказывается материалом, используемым при возведении этого нового то ли здания, то ли памятника — скорее всего, того и другого вместе. Парадоксальным образом, заметим мы, «научно» реагируя на тезис о смерти искусства (тем более — сакрального), т.е. выстраивая новую науку о священном искусстве, Пипер только усиливает тезис Гегеля о науке как следующей стадии рефлексии на тему искусства. Наша идея состоит в том, что на самом деле искусство для Пипера оказывается не материалом построения новой науки, но инструментом толкования текстуального материала — собственно Писания, которое, подвергаясь воздействию именно монументальной теологии, обретает все признаки или, вернее, обнаруживает все качества уже выстроенного текстуально-вербального сооружения, демонстрирующего именно в акте своего чтения-возвещения конкретные архитектурно-риторические формы дискурсивности, которые вполне справедливо можно именовать «метанаукой» (*Ibid*: E28), когда задача реконструкции-монументализации прошлого — приобретает характер нового построения-синтеза.

Но не является ли всякая экзегеза — подражательной постройкой

в том числе и ценой упразднения всего прежнего).

и потому — меморативной по существу и иконографической⁸ — по отношению к Откровению как таковому? А уже тем более — заведомо мета-экзегеза, тем более помещенная во временном зазоре, углубленном и усугубленном идеологически?⁹

Это крайне важный момент, ибо мы имеем в виду собственно Новый Завет, понятый как новое прочтение известного и, так сказать, старого материала. Не является ли евангельская экзегеза-расчистка — отчасти (говоря осторожно) делом рук человеческих? Мы уже много раз обращались к этому опыту, попробуем в нем найти признаки все же нерукотворного вмешательства...

Пипер — это совершенно осознанный опыт эпистомологического построения, получаемого через экзегезу самой истории. Пусть и в ее церковном обличье, ставшем одновременно и материалом для новой дисциплины. Монументальная теология — это и теология монумента, и вполне монументаль-

⁸ См., например: (Ванеян 2010: 29–34) («Иконография как классический метод»). Здесь всегда важно удерживать в створе внимания проблематику «архитектуры как носителя значения», что подразумевает выбор между пониманием архитектурной семантики как декорации или, наоборот, структурообразующего аспекта (от этого может зависеть выбранная методология).

⁹ О важности и просто необходимости такого условия как всякого рода кризиса репрезентативности напоминает, по справедливому замечанию Бредекампа (Piper 1978: E28), неожиданно и по-своему и Маркс, описывающий капиталистический способ производства в терминах религиозных — как производство товара в качестве фетиша с последующим ему поклонением. Собственно, сами общественные и экономические отношения — это тоже в известной мере инсценировка культовых отношений: и там и здесь — потребность выстраивать структуры зависимости и подчиняться собственным перформативным правилам и ритуалам (см. ниже).

ная, т.е. меморативно конституирующая практика, совершенно сродни практике собственно изготовления монументов-памятников. Отчасти в духе гегелевской эстетики, склонной иметь дело со смертью искусства и историей искусства как трансформацией закончившейся художественной практики, Пипер вполне логично предпочитает и прямо постулирует церковное искусство как объект и материал новой разновидности даже не теологии, а чего-то большего и иного — именно науки, которая способна в новое время приобщаться к «триумфу религии в искусстве» (*ibid*: 31)¹⁰.

Именно это представляется нам и ценным, и показательным — обоснование подобной теологии опытом как раз Нового Завета, взятого в своем активно-экзегетическом «режиме» — как переосмысления Первого (ср. место у Иеремии о Новом Завете: 37).

Поэтому новозаветные примеры монументальности, приводимые Пипером (*ibid*: 13ff.), — крайне выразительны и при том крайне полезны для уразумения того способа обращения с теофаническим смыслом, что являет нам именно монументальная теология.

Упоминание Спасителем у Луки жены Лота (Лк 17, 32) в соотнесении с соответствующим местом из Быт 19, 26 безусловно свидетельствует о том, что соляной столп — «памятник праистории»

¹⁰ Стоит иметь в виду опять же перформативный аспект этого тезиса: теология постулируется как именно практическое знание (Piper 1978: 23) и в своем культовом аспекте, тогда как искусство являет в первую очередь свою творческую силу и способность подражать Творцу (*ibid*: 29–30), производя нечто, равное эффекту от культовых актов — действовать на душу и способствовать в ней рождению праздника (*ibid*). Именно этим занята и новая наука, именно таким образом обнаруживая, добавим мы, свой не только ре-, но и прямо презентующий потенциал.

и одновременно — «монумент иудаизма». Но перед нами, согласно Пиперу, и проявление пророческой, т.е. смыслообразующей силы толкования следов прошлого в свете грядущего нового. Равно как и указание Павлом на могилу Давида, «гроб которого у нас до сего дня» (Деян 2, 29) представляет собой не только использование памятника как средства доказательства-свидетельства, но и как материала прообразовательного толкования, где буквально один смысл преобразуется в свою противоположность (противопоставление тленности останков Давида и нетленности Воскресшего Иисуса — Деян 13, 36).

В буквальном смысле поучительно и показательно использование и языческих памятников. Тот же динарий кесаря — это не только пример того, что монументальность не обязательно есть масштабность (монета — тоже монумент¹¹) или что сила доказательности — в наглядности:

«Но Он, зная их лицемерие, сказал им: что искушаете Меня? принесите Мне динарий, чтобы Мне видеть его. Они принесли. Тогда говорит им: чье это изображение и надпись? Они сказали Ему: кесаревы» (Мк 12:15,16).

Это напоминание об актуальном положении дел, которое, подобно симптому, может вскрывать, а вовсе не скрывать скрытые процессы (иудеи не только использовали языческие вещи, но и применяли их сакрально, используя в качестве пожертвования в Храме, — т.е. фактически поклонялись тому, кто был изображен и чье имя было написано¹²). Главное

¹¹ У всякого историка искусства монета и следующая за ней нумизматика — напоминание об иконографии — этом «пренатальном» опыте искусствознания, вышедшего из утробы всеобщей истории...

¹² Очень важное уточнение, вскрывающее сакральную «экономику» храмовой жертвы:

же, согласно Пиперу, это то, как поступает с исходным и буквальным смыслом Спаситель: Он «делает следующий шаг» в толковании, указывая вообще границу между мессианским положением Израиля и приближающимся Царствием Божиим, которое эсхатологически отмеряет пределы земной империи и отменяет земную власть перед лицом Сына, Чей лик, добавим мы, те же фарисеи имели возможность лицезреть опять и воочию, и одновременно с профилем кесаря (Piper 1978: 9–10). Толкование не только как указание на некоторый смысл, но и предсказание смысла иного. И все подобное возможно через использование некоторой вещи именно в качестве монумента¹³.

языческие монеты обменивались во дворе Храма на иудейские — правило, собственно, и оказавшееся мишенью для Иисуса, опрокинувшего столы меновщиков: не только языческое имеет эквивалент законный, но и долготерпение Божие — эквивалентно Его гневу и порой не может быть ничем заменено и ни на что обменено, ибо за этим — не имеющая цены Милость. Не менее значимо, что Иисус взирает на принесенную монету — указывая тем самым на очевидное.

¹³ Ср. эпизод с «ценою крови», что вернул Иуда, прежде чем свести счеты с жизнью (Мф 27, 3). Эти деньги — осквернены и не принадлежат Храму, но все равно имеют цену и могут быть использованы для выкупа участка земли (как бы искаженная или неполная жертва искупительная Иисуса, выкупившего не фрагмент земли, но всю землю). Земля — пусть и иначе, но предваряя последующие события, оказывается вовлеченной в грядущую жертву (покупка участка для погребения — в момент повествования — напоминание, что эта земля еще есть и имеет то же название: очень непродолжительная временная дистанция — хронологически, и крайне бездонная разница — тропологически-поэтологически: намек, что в некотором месте еще сохраняется память о прошедшем и исчезнувшем — всякое погребение может иметь двойкий исход — равно как и смерть. Несомненно, этому эпизоду противостоит Мф 17 24–26 («сыновья свободны...»).

В том же духе можно толковать способ обращения со стороны апостола Павла с уже чистой и — знаменитой — надписью «неведомому богу» (Деян 17, 23). Это не только и не столько выявление первоначального значения, но и вскрытие значения глубоко спрятанного, что допустимо лишь при одном условии: процесс «смыслопридания» зависит не только от человеческого сознания, но и от активного участия Промысла, ответственного, так сказать, за все потенциальные измерения смысла, в том числе и *sensus plenior*, с включением не только толкования расширительного, но и просто отрицающего, упраздняющего первичное значение (Piper 1978: 10–11)¹⁴.

Наконец, почти беспредельно емкий по смыслу рассказ из апостольских деяний (Деян 19, 24 и далее) — это, несомненно, эпизод в Эфесе, переданный Лукой с присущим ему глубокомыслием, остротой и художественной безупречностью. Проповедь Павла нанесла непоправимый ущерб не только культу Дианы Эфесской, но и практике изготовления соответствующих культовых предметов, обслуживающих этот культ (серебряные модели храма богини в купе с «нерукотворным» ее образом — дипетом, ниспадшим с небес).

Учитывая, что разбирательство этого дела, возбужденного ремесленником Деметрием и превратившегося чуть ли не в мятеж, происходило в театре, получаем практически полную картину и иконоборческой идеологии, и иконофильской «мистики», в купе с зачатками практики «охраны памятников», а равно и всего историзированного искусствознания, где толкование — это непременно риторический процесс, связан-

ный с выступлением перед аудиторией и с экзегезой судебного разбирательства как такового (вопрос эстетического «качества» как вопрос юридической «дееспособности» — и ответственности за содеянное, то бишь — созданное, и правомочности «экспонированного», когда произведение — это своего рода предьявляемая улика, вещественное доказательство).

Пипер с характерным для него культурно-историческим масштабом и поистине монументальной фундаментальностью указывает на Гёте с его откровенно программно-провокативным поэтическим текстом (1811), посвященным все той же «Великой Диане Эфесской».

Напомним в продолжение Пипера о всей последующей традиции толкования и просто использования в качестве слогана крика толпы в эфесском театре «велика Диана Эфесская!»: это и сам Гёте в чуть более позднем письме к Якоби¹⁵, и Генри В. Мортон¹⁶, и русскоязычные авторы — Вяч. Иванов¹⁷,

¹⁵ Оттуда известная фраза: «Как поэт и художник — я политеист, как естествоиспытатель — пантеист» (6 января 1813).

¹⁶ Ср. весьма примечательное замечание-наблюдение в его «От Каира до Стамбула. Путешествие по Ближнему Востоку» (1941): «Почему же, интересно, покрывало Дианы поднималось вверх? Должна же быть причина тому, что сначала обнажали ноги богини, потом ее тело, и только потом появлялись голова и лицо».

¹⁷ «Что же касается до творчества, отвечающего требованию спроса, творчества тех кумиротворцев Дианы Эфесской, что подняли народный мятеж на Павла и Варнаву, — оно, с одной стороны, заметно клонится к тому, чтобы стать как бы официальным, т.е. обязательным, докучливо обрядовым и заранее принятым и одобренным, а следовательно, и всем окончательно наскучит <...>. И это видим мы от них, Брутов, на которых возложили столько освободительных упований. Ужели и для них не велика более единая из богини Диана Эфесская?» («О веселом ремесле и умном веселии», 1907).

¹⁴ Или, вновь добавим мы, вскрывающей сложность смысла, присутствующего в теле «памятника».

В. Розанов¹⁸, Л. Шестов¹⁹, О. Мандельштам²⁰, и, конечно же, вся тео- и антропософская словесность²¹, имя которой, по всей видимости, — легион²².

Стоит обратить внимание, что не только негативный смысл легитимен в толковании, но и просто негативное отношение к самому предмету толкования — форма и путь толкования, уже практического, т. е. трансформатив-

¹⁸ «Бедные мы смертные, от мухи до человека. "Великая Диана Эфесская", как восклицали греки апостолу Павлу; да "велика" для меня, для Ивана Ильича, и мухи, и лошади. "Земля еси и в землю отыдеши"» («Римские впечатления» 1909).

¹⁹ «Века сохранили нам имя Герострата, уничтожившего храм Дианы Эфесской. На земле человеческие руки не созидали еще храма, который мог бы сравниться по красоте своей с великой душой Пушкина. И, если бы у несчастного Дантеса было честолюбие греческого безумца, — он мог бы быть вполне удовлетворен» («А. С. Пушкин», 1899).

²⁰ «Когда похитить для чужих богов / Позволила эфесская Диана / Сто семь зеленых мраморных столбов» («Айя-София» / «Камень», 1923).

²¹ У той же Е. П. Блаватской упоминается в «Письмах из пещер и дебрей Индостана» (1883–1886, глава XXXVI). Ср. у нее же: «Эфесский храм Дианы, есть ли на свете святилище, которое могло бы сравниться с тобою в поэтичности?! Современные статуи, конные или пешие, заполонившие ныне залы Французской выставки, есть ли среди вас хотя бы одна, способная повергнуть в краску астральный фантом Олимпийского Юпитера, работы Фидия?» («Напутствие бессмертным»).

²² Стоит, конечно, напомнить о главном источнике вдохновения всякого эзотеризма — новозаветном Апокалипсисе, где, по всей видимости, тоже имеется аллюзия на Артемиду Эфесскую — в характеристике эфесской церкви («...дам вкушать от древа жизни, которое посреди рая Божия» — Откр 2: 7). Упоминание «древа» именно в связи с этой общиной связывается традиционно с устройством святилища и с материалом, из которого была первоначально (или отчасти) сделана знаменитая статуя (см.: Браун 2007: 401–402).

но-перформативного свойства²³. Тем более угроза утраты-упразднения самого значения и самого предмета — мощный стимул напоминания о нем, его буквальной монументализации, придания ему уже в некотором роде гиперзначения — гипертрофированно гиперссылочного (быть может, это один из механизмов фетишизации материальных в первую очередь символов).

И что уж говорить тогда о произведениях искусства как таковых, одно упоминание которых в тексте и в контексте Св. Писания представляет собой уже акт актуализирующей экзегезы — и реконструирующей смысл, и его же конструирующей! Пипер приводит и опять-таки истолковывает примеры как евангельской прообразовательной символики, так и апокалиптической откровенно (буквально!) эсхатологической аллегорезы, распределяя их по видам пластических искусств и выделяя в подобном факте присутствия внутри «языка и идейного круга Нового Завета» искусств и их творений процесса выстраивания «аналогий двух взаимосвя-

²³ Ср.: «Пространство понимается теперь (после феноменологического поворота конца XIX — начала XX в. — С. В.) уже не статично, но динамично. Архитектура оформляет разнообразными способами динамическое, перформативное пространство, при том что, хотя эстетические объекты суть следы, продукты или даже документы этого процесса, сам он выходит далеко за их пределы — точно так же, как он выходит и за пределы опыта восприятия постройки как таковой» (Gleiter-Schwarte 2015: 15). Заметим, со своей стороны, что уже сугубо наша позиция имеет в виду и то обстоятельство, что указанный процесс внутри «перформативного пространства» — это в том числе и процесс смыслопорождения, и он не только *выходит* за пределы архитектурного праксиса, но и *входит* в него из-за пределов, этот праксис превосходящих или прямо трансцендирующих (прежде всего — риторически).

занных областей — монументальной и теологической» (Piper 1978: 13).

Остановимся чуть подробнее на некоторых экзегетических сюжетах, обозначающих конкретные сценарии-перспективы толковательных процедур-упражнений, намечающих, в свою очередь, и наши усилия в тех же (или иных!) направлениях.

Архитектоника как метафорика

В первую очередь это весьма разнобразная архитектурная метафорика, начиная, конечно же, с речей самого Иисуса, Являющего и пример толкования Пс 117, 22 — касательно краеугольного камня (см. и наш текст — чуть ниже), и Самого Себя как исполнения сказанного псалмопевцем.

Здесь, кстати говоря, возникает специфический герменевтический парадокс: интендированный смысл автора псалма не совпадает, как выясняется, с заложенным смыслом Откровения, буквальность которого парадоксальным образом выявляется в преодолении прямого значения.

Допустимость переиначивающего уточняющего толкования принимается в том случае, если новый толкователь претендует и обосновывает свою особую позицию — как, например, более достоверного источника самого смысла, а не только его понимания. Именно в такой роли выступает Иисус (во всяком случае, у евангелистов). Это как если бы сам автор или кто-то, кто оказался более чем автор, взялся толковать соответствующий текст. Впрочем, герменевтическая ситуация еще более проясняется, если мы вспомним и о функциях прямой речи: буквальный смысл высказывания заключен и прояснен в смысле самой ситуации — в произнесении слов Иисусом

и в Его слышании и созерцании опять же воочию присутствующими. Перед нами не просто герменевтическая ситуация, а герменевтическое событие, предполагающее актуальную включенность адресата толкования в сам процесс толкования: достоверный смысл открывается и верному слуху, и верному глазу: текстуальность и визуальность, взаимодействуя, дают природу смысла уже по факту своего взаимодействия, ибо имеет значение и потому значима доступность взору того, что достигло слуха.

Два модуса чувствительности порождают новую модальность значения, семантику метафоры как того же монумента, и, так сказать, *энигмы* пророческого, предвосхищающего смысла, и *керигмы* смысла исполняемого и восполняющего уже сказанное. Церковь — это и тело, и постройка, это — Воскресение как не просто восстановление прежнего и небрежного (чем пренебрегли по беспечности), но и установление нужного и безбрежного (что приберегли для вечности).

Естественно, что креативно-демиургическая и, подчеркиваем, активная метафорика присутствует сугубым образом во всех упоминаниях, даже и скрытых, собственно пластики, где сам человек — телесно-пластическое дело рук Творца, созидающего из праха, из земли и глины его плоть. Это и напоминание (см. уже у Исайи) о зависимости, но и о милосердии (всякий творец жалеет и ценит дело своих рук). Главное же — это представление о том, что даже плоть человеческая, не говоря уж о душе, несет на себе знаки Божественного прикосновения, след присутствия Бога. И прикосновения евангельского слова к человеческой душе подобно прикосновению к миру Творящего и Промыслительного Слова, а касание человеческой мысли текста — тоже упо-

добление творцу-автору, так что и экзегеза — это тоже и зависимость, и милость, взаимность и взаимообратимость (по причине — взаимообращенности).

Но ведь и Сам Иисус в Своем Богосыновстве есть «сияние славы и образ ипостаси» Отца (Евр 1, 3), где «образ» — буквально «отпечаток», что по-гречески звучит как «характер» (ὁς ὡν ἀπαύρασμα τῆς δόξης καὶ χαρακτήρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ).

Впрочем, тот же термин применяется Павлом (под пером Луки) к богам как делам человеческих рук (Деян 17, 29: χαράγματι τέχνης καὶ ἐνθυμήσεως ἀνθρώπου), при том что первичное значение «характера» как вырезанной надписи, принадлежащей надгробию, прямо связано с погребением (Piper 1978: 16)²⁴. Так что монумент-напоминание, след и отпечаток — это погребение, сохранение в застывшем, неподвижном, затвердевшем, остановленном и потому несовершенном, ибо незавершенном состоянии.

Равно и живопись присутствует в двойном виде и как «эйкон», т.е. образ, и как «скиа», т.е. тень, так что и «скиния» — воистину «тьень небесного» (Евр 8, 5), равно как и ее служители — как будто театр теней. Тем более что и закон — «тьень будущих благ» (Евр 10, 1). А где «скиаграфия» — там и один шаг до сценографии, предполагающей буквально постановку и представление: обставленную, организованную среду предоставления на обозрение (зрелище) некоторого смысла, который именно разыгрывается. И подобная игра — во-первых, обмен впечатлениями между теми, кто являет нечто и кто его воспринимает, и, во-вто-

рых, самоотдача происходящему. И это все как раз и делает сценографию не чем иным, как условием, средством исполнения сценария, наполнения тени — как напоминания о вещи, что ее отбросила (но не выбросила), — живым опытом отзывчивой восприимчивости, чувствительности и созидательности. Тем более что всякая вещь — это и тень, и сосуд — со всеми мистическими импликациями этого термина — не только в рамках кабалы²⁵.

Но где есть сценичность, сценографичность и сценарность, там — и момент игры, исполнения и исполнительности, артистизм и, собственно, художественности внутри этой самой исполнительности, в том числе и в следовании, последовательном исполнении — воли Божией, являющей себя и в смысле слов и дел.

Апокалипсис как перформативная экзегеза

Этот творческий и прямо перформативный потенциал экзегезы величественно и монументально, буквально колоссально, как подчеркивает Пипер (Piper 1978: 17–19), явлен в Откровении Иоанна Богослова — и как литературном жанре апокалипсиса²⁶, и, как выяс-

²⁵ (Мольтманн 2017: 329) (в контексте учения о божественном втягивании (самоограничении — «цимцум») и с различием, с одной стороны, сосудов (σκεῦη), сохраняющих божественный свет, и с другой — мест (τόποι), возникающих в пустоте). И сцена мира, уставленная сосудами-вещами, — это уже и витрина мироздания! Хотя может показаться и посудной лавкой...

²⁶ Об апокалиптическом жанре удачно — у Райта: «Апокалиптика как литературный жанр — это метод, позволяющий нагрузить события нашего времени и пространства богословским значением» (Райт 2013: 508). Более подробно — (Браун 2007: 391–398) (с указани-

²⁴ Заметим, что родственное τὸ χάραγμα (например, Откр 13, 16–17 и 20, 4), т.е. «начертание» (или даже «печать», «отметина») имеет более тактильный и «графологический» опять же характер.

няется, жанре аналитически-экзегетическом, использующем художественные образы — в том числе, между прочим, языческие, — как материал для собственных построений — крайне выразительных как раз в своей наглядности-визуальности²⁷. Подобные наглядность и выразительность, как это демонстрирует Пипер, обнаруживают себя в «двойной сценичности» (*Ibid*: 17) этого воинству священного праздничного действия, обращенного одновременно и к Небу, и к земле, когда скрытый — символический — смысл земных событий открывается лишь в небесном их измерении. В самом же апокалиптическом тексте и действе складывается в единое целое весь арсенал искусств ради создания грандиозного образа Небесного святилища, где каждое искусство в отдельности и все вместе воссоздают модель Иерусалимского Храма, но в новом и вечном измерении²⁸. Уже этот образ

ем, что сама поэтика данного жанра «поднимает проблемы герменевтики», в том числе — необходимость учитывать «силу воздействия этой литературы», исключая бесстрастное комментирование, нацеленное на выявление точных исторических прообразов).

²⁷ См., безусловно, для наших целей многообещающее определение Откр как «визуальной и пространственно ориентированной коммуникации»: (*Bormann* 2017: 406). При том, что самое принципиальное понимание жанровой специфики Откр возможно лишь при «прагматическом восприятии», обнаруживающем в Откр «риторический праксис». В таком случае текст Откр, вернее — его «визионерский материал» не столько воспроизводит «экстатический опыт», сколько репрезентирует литературную технику, направленную на вовлечение слушателя-читателя внутрь «риторической стратегии автора». Этот эсхатологический жанр есть не что иное, как «литература кризиса», по нашему — собственно sci-fi fiction с характерными признаками сюрреализма (см.: *Schlüssel Florenza* 1994: 43–46).

²⁸ Обратим внимание, с какой тщательностью автор Откр перечисляет искусства, в ко-

Небесной Литургии — специфический и, по всей видимости, невольный вариант памятника-мемориала, ведь ради создания и заполнения этого святилища автор обращается к реалиям земного Храма, ко времени написания текста уже утраченного — при том что собственно христианского культа еще не было. Так что текст Апокалипсиса — буквально и монумент, обращенный и вспясть, и вперед, и служащий, таким образом, и моделью, программой, проектом, если не матрицей будущего литургического творчества уже христиан...²⁹

И этот стимулирующий характер всеобъемлющего визионерского творческого опыта делает Апокалипсис, говоря почти современным по отношению к Пиперу — вагнерианским — языком, гезамткунстверком, если не космической, то верно космологической и метафизической оперой, не просто включающей в себя все искусства, но и стимулирующей своим символически-аллегорическим языком всякое

торых отказано «Вавилону» (= Риму): «И один сильный Ангел взял камень (!), подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его. И голоса играющих на гуслях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе...» (Откр 18:21, 22).

²⁹ При том, что мы должны учитывать и возможные перформативные впечатления самого автора Откр: «христианское богослужение, греческая драма, императорские игры» (*Braun* 2007: 416). Нельзя не вспомнить и синагогальные богослужебные обычаи (*Покорны, Геккель* 2012: 602–603). Но над всем, напомним, возвышается образ Небесной Литургии (*Там же*: 580–581) — и не совсем понятно, что первичней в контексте христианской литургической истории: быть может, как раз Откр — источник последующего богослужебного творчества первых христиан (*Braun* 2007: 418–420).

будущее в том числе и визуальное творчество, как это и свойственно подлинному храмовому действу. Явленность на визионерски-литургических подмостках апокалипсиса сверхтварного мира, сверхземных лиц, событий-действ в «наглядных формах» и «абсолютно пластически»³⁰, превращает это всецелое творение-монумент и в собственно источник творческого вдохновения вообще и визуальных мотивов в частности. Можно сказать, что перед нами своего рода вместилище всякого возможного творчества («продуцирующий [фантазию] художественный материал» (*ibid*: 18)) — и экзегетического, и эстетического. Более того: Апокалипсис — это и аппарат экзегезы, где искусство — одна из ее форм (*ibid*: 18–19).

Итак, Апокалипсис — это тот, прежде всего, литературный жанр, где монументальность обнаруживает свою именно откровенно генеративную инструментальность³¹. Впрочем, и само Писание — это место, где образы и тени вещей, представлений и понятий обретают дополнительно-дополняющее транзитивное значение, где соверша-

³⁰ (*Piper* 1978: 18).

³¹ Ср.: «Прагматическая риторика понимает литературный жанр не столько как предсуществующую модель, скрывающуюся внутри текста, сколько как научную конструкцию...» (*Schlüssel Fiorenza* 1994: 46). Сильно забегая вперед, заметим, что в свою очередь рецептивная эстетика, имеющая дело со структурами воздействия на адресата (слушателя-читателя-зрителя), обнаруживает в том же Откр и трехмерные языковые (глагольные) конструкции (с выделением как линейно-хронологических структур времени, так и структур сугубо гештальтно-характерологических). Ср.: «В Откр греческий глагол [аорист. — С. В.] имеет не темпоральную, а перспективную функцию, служа составителю Откр для того, чтобы изображать изменения в его визионерской конструкции (выделено мной. — С. В.) в разных перспективах» (*Kowalski* 2013: 248).

ется трансляция смысла от одной инстанции к другой силою меморативной функции, не заключенной в линейные структуры повествования, но обнаруживающей себя в циклически-обсессивных структурах повтора-подтверждения, что дает герменевтический эффект расширения и приращения смысла через разрывы, сломы, конфликты — и неизбежные репарации.

Так что Писание, согласно Пиперу, подводит нас к монументу двояким способом: демонстрируя, с одной стороны, и весь диапазон монументальности, и весь ассортимент, так сказать, памяти, а с другой — обозначая и насыщая все герменевтическое поле, образуемое перформативно-трансформаторными функциями, письменной фиксацией того меморативного содержания, которое иначе — материально — оформляется в памятниках и монументах³².

Так практика вербально-материального сопровождения и поддержания памяти — вплоть до ее трансцендентных и сакральных истоков и итогов — трансформируется и в практику рефлексии на эту тему: в практике уже сугубо теологической, а главное — культовой (хотя всякая перформативность — это ритуал)³³.

³² Одновременно мы не забываем то напоминание о замещающей (и фактически вытесняющей) память мнемотехнике, которое в свое время вынужден был озвучить Деррида (адресат — Поль де Ман): мышление определяется связкой с тем, что, на самом деле, обслуживает «плохую память», так что «техника — это всегда паразит по отношению к настоящей Мнемозине, этой матери муз и живого источника всяких инспираций» (*Pethes, Ruchatz* 2001: 379).

³³ Можно сказать, что экзегеза обнаруживает литургический потенциал, но в том смысле, что всякий культовый аспект сакрального прорабатывается и перерабатывается усиленным смыслопорождением — как именно смыслоисполнения!

От перформативности к трансформативности

Но в глазах теолога-протестанта Пипера функциональная содержательность религиозного искусства приобретает дополнительный — поучительно показательный оттенок, когда он справедливо напоминает, что требования культа, приложенные к искусству, обозначают особую функциональную настроенность такого искусства. С точки зрения обязательных потребностей христианского культа — совершение Тайной Вечери — необходимость его художественного оформления или сопровождения вызывает сомнения. Только условия гонения заставили христиан искать и находить закрытые пространства и замкнутые места для своих религиозных собраний. Зато нужды благочестия — вот что оправдывает даже в глазах евангелического богослова существование и архитектурных, и пластических форм искусства. Это выражение праздничного чувства — поклонения и радости. И именно настроение — содержание, значение и, соответственно, назначение этого искусства. И более того: его строй и его настроенность на праздник и эмоции выстраивает и нашу теологическую рефлексию по поводу религиозного искусства.

Заметим, что для Пипера нет понятия, так сказать, субстанционально сакрального искусства: оно может быть священным только в своем посвящении — Единому Святому и в практическом обслуживании священнодействий, причем так, чтобы на сугубо эстетическом уровне отделять от обыденной повседневности совершающую праздник общину, не отвлекая внимание от самого таинства. Т.е. в известной степени доля негативности, так сказать, *практической апофатичности* в такого рода понимании религиозного искусства просто не-

обходима: оно все — подобно тем же литургическим сосудам — не более чем оболочка для всего, что свершается незримо и потому реально внутри Церкви и потому и внутри церковного здания³⁴.

Так что теология религиозного искусства — это тоже монумент в своем роде: эпистемологический памятник-напоминание о том, что искусство обозначает отношения между идеями и чувствами, в том числе и религиозными. Тем более необходимо правильное *построение* этой дисциплины, чтобы оно не стало умозрительным, т.е. чисто теоретическим «надгробием» над заживо погребенной в эстетизме практикой Богообщения.

И, продолжая эту тему, мы со всей отчетливостью замечаем, что требование культово-литургической практичности этой теологии, призванной именно в этом аспекте рассматривать монументы-памятники, делает ее саму практикой и создания, так сказать, воздвижения новой монументальности. Как культ — это творчество, так и культовая рефлексия — следующий виток или уровень

³⁴ Показательно, как Пипер в этой связи вспоминает разницу между протестантским обычаем открывать церковное здание только ради богослужения и католическим — держать открытым постоянно. Вне акта священнодействия художественные формы не могут претендовать на самостоятельную сакральную действительность. Мы ведь не можем представить себе некую самостоятельную жизнь предметно-литургической атрибутики вне ее применения в культовых актах, — если следовать этой логике. Она, между прочим, — почти общеобязательна в контексте современной литургики — не только протестантской, но и католической, одинаково ставящих под вопрос возможность автономной «сакральности» — места, постройки, предмета и т.п. «Сакральность состоит в ориентации на Бога и потому всегда — персональное высказывание: христианство не знает никакого священного из себя самого места» (Richter 1999: 85).

творчества, но уже в рамках герменевтики, которая может быть и вербальной, и визуальной.

Настроиться на подобный экзегетический лад и означает построить и наладить науку монументальной теологии (забегая вперед, скажем, что и католическая монументальная теология не есть только памятник научного прошлого³⁵).

После этой несколько затянувшейся, но, как мы надеемся, бесполезной преамбулы, попробуем обратиться к некоторым краеугольным (в буквальном — тематическом — смысле слова) мотивам-сюжетам и архетипам-парадигмам, представленным — в том числе и в наше распоряжение — корпусом новозаветных текстов. Разобраться в них — это буквально разобрать в них себя, разглядеть в них свое место и в себе — источник или, вернее, условие смысла. В этом истолковательном «разбирательстве» (и разборке!) заключено условие и всякого «собрательства» (и переборки!) — устремленности к по-новому значимым связям, отношениям и обстоятельству, а равно — и ко всякой «собранности» — мобилизованности навстречу новому, непривычному и неприемлемому на первых порах — в том числе и смыслу.

Камень и гора

Итак, напомним, разрушение могут быть неизбежными, если разрушается нечто неправильное или нечестивое. Возникающая руина — это знак или памятник справедливости. Даниил именно так трактует постигшие Израиль беды — тот же вавилонский плен. Это невыносимое дежавю (Вавилон как новый Египет!) следует истолковать: найти произошедшему если не смысл, то хотя бы объясне-

ние. Но выбранный Даниилом способ — мотив сновидения, предназначенного к толкованию, предполагает еще и очень конкретную предметную ситуацию, имеющую вид и форму словесно-предметной — имагинативной — инсталляции.

Как вещь камень содержит в себе и предполагает тот или иной способ своего использования. И уже этот способ — метафора (вещь переносится из одной ситуации в другую), причем метафора, так сказать, праксеологическая: оппозиция необработанного и обработанного камня, т.е. и как исходной вещи (в том числе и в контексте Исхода и перехода — Пасхи), и как материала, т.е. того, что преодолевает (как правило, пассивно претерпевая воздействие извне) свое первичное положение-происхождение (в материале присутствует и, так сказать, «материальность»). Во-первых, и как нерукотворного, нематериального, неущественного, духовного явления, и как всего лишь творения рук человеческих — во-вторых. Причем — со всеми коннотациями в сторону кумиров, ложных культов — и ложных святилищ, соответственно.

Наконец, и это самое существенное, переход от одного к другому (реального — к текстуальному) предполагает и обратное движение-проникновение в повторном акте чтения-экзегезы как акта припоминания с порождением нового (не просто добавочного!) смыслового эффекта. Ярчайший пример помимо отдельных образов (отброшенный камень при строительстве становится краеугольным — см. далее) — это целые и законченные образные построения (например, Евр и Откр), где мы встречаем не просто комментирование, а продолжение-корректуру, т.е. чтение как уточнение, что есть по существу та же обработка исходного материала. Хотя, конечно, истолковать — не обязатель-

³⁵ См. самый свежий пример: (Корп 2018).

но истолочь, хотя в случае с Даниилом так и происходит, а толково обойтись со смыслом — это часто преодолеть всякого рода толки³⁶.

И эта связь реального того же камня как описываемой вещи — и камня как темы дает следующие феноменологические сдвиги: это уже то, что больше отдельного (и зачастую отделенного!) камня. Например, горы, которая не просто очень большой каменный массив, а нечто, не отделенное от земли, особенность которой — отсутствие самостоятельного облика-формы (гора остается всегда частью, несмотря на размеры, и всегда есть нечто большее и просто необъемлемое и неохватное ничем и никем).

Хотя гора и присутствует с самого начала истории камня, как мы уже видели³⁷, но она может быть и прямо альтернативной сущностью всякой постройке и конструкции — как человеческой вообще, так и нечестивой — в особенности. Такова смысловая подоплека знаменитого места из Даниила:

«Ты посмотрел, о царь, и вот, перед тобой стояла большая статуя — огромная, сияющая ослепительным блеском, ужасная на вид статуя. Голова статуи была из чистого золота, грудь и руки из серебра, живот и бедра из бронзы, ноги из железа, а ступни частью из железа, частью из обожженной глины. Пока

³⁶ Ср.: «В таком до- и проговаривании, через которое уже изначальная нехватка почвы достигает полной беспочвенности, конституируются толки <...>. Толки (das Gerede) есть возможность все понять без предшествующего освоения дела <...> толки формируют <...> индифферентную понятливость, от которой уже ничего не сокрыто <...> толки <...> суть размыкание» (Бытие и время § 37). Цит. по: (Хайдеггер 2006: 168–169).

³⁷ Емкое место — у Исайи: «И будет Он освещением и камнем преткновения, и скалою соблазна для обоих домов Израиля, петлюю и сетью для жителей Иерусалима» (Ис 8:14).

ты смотрел, откололся камень, без помощи человеческих рук. Он ударил статую по ступням из железа и обожженной глины и раздробил их. И в тот же миг железо и обожженная глина, бронза, серебро и золото разбились на куски и стали, как мякина на току летом. <...> Но камень, который ударил в статую, превратился в огромную гору и заполнил всю землю» (Дан 2:31–35).

Кроме того, что разбит нечестивый идол (статуя), кроме того, что перед нами — царский сон (тогда как толкование Даниила — прямо видение от «Бога небес», т.е. Всевышнего³⁸), это еще и визуальный опыт, записанный (и на арамейском! (Брюггеманн 2009: 460–461)³⁹). И это опыт трансформации как трансценденции — в виде нерукотворного камня, функция которого — быть передатчиком воли, власти, силы и основанием нового опыта и места — новой горы (что выражается, например, в переходе от Синая к Сиону⁴⁰).

³⁸ Крайне полезны и хорошо известные параллели к эпизоду сокрушения Давидом (будущим царем) идола — Голиафа (1 Цар 17: 4 и далее).

³⁹ Языковое деление достаточно значимо, во-первых, текстологически: арамейская часть, т.е. главы 2–7, относится к периоду плена, к VI в. до н.э., иврит — 8–12 — это уже, вероятно, II в. до н.э.) Во-вторых, идеологически: арамейский текст — как бы документальный рассказ о вполне возможных событиях — того же сновидения в сочетании с «репортажной» апокалиптикой. Иврит — это уже признак каноничности текста. Впрочем, деление языковое не полностью совпадает с жанровым (7-я глава — еще арамейская, хотя и связующая, и содержащая две главные фигуры — «Ветхого днями» и грядущего на облаках «Сына Человеческого»). Ср. (Ценгер 2008: 668) (история возникновения единого текста похожа на процесс «надстраивания» относительно готовых поздних фрагментов поверх базовой ранней части, т.е. глав 2–6).

⁴⁰ Не без контекста и коннотаций «мерзости запустения», относящейся к Иерусалимскому храму (Дан 9: 27 и др.) и предполагающей свое

Гора как альтернатива камня, т. е. отдельной вещи, появляется, что характерно, в Новом Завете более, чем многожды. Взять хотя бы гору искушения Иисуса, к которой (как к мотиву) примыкает и здание Храма: то и другое мыслится как оппозиция самому Иисусу (про кровлю Храма и гору мы вспомним еще раз в сцене пророчества об разрушении, хотя и здесь есть же мотив разрушительно-разлагающего — дьявольского! — посягательства, в данном случае на замысел Божий как таковой).

А вот и гора Фавор, где появляется опять, так сказать, микроархитектонический мотив, когда Петр, смущенный и дезориентированный теофаническим зрелищем, просто не зная, что сказать и как себя повести, — кстати говоря, сразу после сна! (Лк 9:32–33), — пытается найти опору в богослужебно-праздничной традиции Суккот. Он предлагает построить три кущи (скинии!), что совсем оказывается неуместным, хотя теология этого праздника⁴¹ (Лев 23 и Втор 16) имеет и исторические коннотации: возобновление Иерусалимского храма началось в этот же самый праздник (Езд 5:50). Но кроме того, Петр, вероятно, связал Преображение именно с пасхальным временем и хотел выразить так свою радость (ср. Втор 16:13, 14).

преодоление в радикальном смещении топика, что и производит Марк в «синоптическом апокалипсисе» (13 26–27), который не есть чужеродное место в этом евангелии, ибо оно само — один единый «метаапокалипсис» (*Païm* 2013: 510). Если у пророка — видение «Сына Человеческого», истолкованное ангелом, то у евангелиста — сам Сын Человеческий, не просто истолковывающий историю и предрекающий грядущее, а устраивающий царство Бога — уже сейчас и с помощью рассказа!

⁴¹ Ср.: «Скажи сынам Израилевым: с пятнадцатого дня того же седьмого месяца праздник кущей, семь дней Господу; <...> в кущах живите семь дней» (Лев 23:34, 42).

Хотя сравнение с синайским открытием подтверждается и последующими обстоятельствами. Схождение с горы — несомненно, аллюзия к схождению Моисея с Синая: он встретил внизу неверие в виде тельца, Иисус — в виде бессилия «рода неверного» и развращенного» в лице, скорее всего, своих учеников, не способных исцелить бесноватого отрока.

Но белый цвет одежд Преображения — это и напоминание, что белые одежды — погребальное одеяние (об этом свидетельствует, напоминает и это предрекает белый не столько свет, сколько цвет Фавора, — о Жертве, смерти, погребении и Воскресении, что не в силах обеспечить никакой земной, — только небесный белильщик и чему свидетели и поручители Моисей и Илия)⁴². И очищаются, выбеливаются одежды и тела, и души — Кровию Агнца (Ин 1:29 и Откр 5:6), т. е. прямым освящением как посвящением Богу⁴³.

Мы совершенно очевидно видим, как работает метафора, принятая в форме

⁴² Это следует подчеркнуть со всей серьезностью: белизна — это не признак светового потока, это признак-символ чистоты и это — цвет, получаемый через усилие очищения, избавления от не просто нечистого, а смешанного (оппозиция чистого/нечистого — в разрушение и превращения в прах «ингредиентов» истукана из видения Даниила: 2, 35). Другими словами, здесь не ньютоновская оптика, а гетевское цветоведение. Да и наличие одежд — абсолютно ключевой момент: это пара-оптика, преобразованная парамантикой (или наоборот).

⁴³ В этом смысл «одухотворения» не в тривиальном, но, так сказать, в пневматологическом аспекте: готовность измениться и служить, а не довольствоваться наличным, хотя наличное — естественно (как все природное и все привычное). Это борьба не с плотью, а за плоть — ради нее, по крайней мере, Преображения (трансформации-метаморфозы). И один из аспектов плоти как живого и живущего начала — ее способность претерпеть конец-смерть. Перестать принадлежать только себе.

предметного мотива, в роли перехода-переноса — опосредующего звена между Первым и Новым Заветами. Камень, участвующий в разрушении, — это тот же камень, что и способен участвовать в созидании (ср. сюжет ниже с побиением Стефана — как актом праведности и актом предательства в Первом и в Новом Заветах).

Так и обеспечивается после этого мотива «камня трансформации» в аспекте материала (камень — руины-остатки идола — гора) переход к камню в аспекте инструментальном — как строительного средства.

Краеугольный камень

Это и тема, и реальная проблема правильного и неправильного строительства как воплощения и фиксации всякого целенаправленного и вроде бы осмысленного человеческого труда, на самом деле — подлинного и ложного делания, выражения праведных и неправедных усилий и забот, причем не только перед лицом Того, Кто Истинен, и Праведен, и Свят, но перед фактом Его — не безучастности в делах человеческих, которые лишь при условии Его не просто благоволения относительно этих дел, но Его заботливого явления в качестве просто основания всех трудов и их исполнения.

Это труды и заботы Того, Кто созиждет все и вся, но при этом не гнушается самым малым и ничтожным — ведь Он во всем и Им всё без исключения, прикасаясь ко всему Своей дланью и перстом Своим. Этот сюжет, можно сказать, есть смысловое основание всего Откровения как Первого, так и Нового Заветов, при том, что есть, по нашему мнению, точка схода мотивов, которые могут показаться почти что параллельными, но в устах, что совсем не маловажно, Иисуса, как

об этом свидетельствует Лука, встречаются и сливаются ради появления и явления следующего смыслового уровня.

Итак, после притчи о злых виноградниках (об этой последовательности — ниже) Иисус, «взглянув на них, сказал: что значит сие написанное: камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла? Всякий, кто упадет на тот камень, разобьется, а на кого он упадет, того раздавит» (Мф 21, 42-44; Лк 20:17,18).

Здесь соединятся два, так сказать, камня: прямо цитируемый Пс 117, 22 с упоминанием именно отвержения краеугольного камня неразумными строителями (в евангельской притче — отвержение злыми работниками) и камень преткновения из Ис, 14-15:

«И будет Он освящением и камнем преткновения, и скалою соблазна для обоих домов Израиля, петлю и сетью для жителей Иерусалима. И многие из них преткнутся и упадут, и разобьются, и запутаются в сети, и будут уловлены».

Сразу заметим, что здесь говорится о Господе Саваофе устами пророка, у Луки и Матфея — говорится об Иисусе, причем Его же устами. Лука в Деян (4, 11) уже комментирует слова Иисуса словами Петра («и нет ни в ком иного спасения»), что можно сравнить и с 1 Петр 2, 6, не говоря уж о Павле, который без обиняков называет и преткновение свершимся фактом, и того, с кем это произошло:

«А Израиль, искавший закона праведности, не достиг до закона праведности. Почему? Потому что искали не в вере, а в делах закона. Ибо преткнулись о камень преткновения, как написано: вот, полагаю в Сионе камень преткновения и камень соблазна; но всякий, верующий в Него, не постыдится» (Рим 9, 31-33).

Важное расширение темы у того же Исаяи:

«Посему так говорит Господь Бог: вот, Я полагаю в основание на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный: верующий в него не постыдится» (28:16).

Существенно то, что упоминается Сион, и это будет иметь продолжение. Тот же самый 117-й псалом проясняет и делает буквально наглядным смысл того, каким образом о краеугольный камень можно споткнуться и соблазниться: он предназначен для строительства (Храма!), он отвергнут строителями, которые строят не то, что — в конце концов (и в начале начал!) намерен возводить и возводит Бог — в своем новом и ином — строительстве, где отверженному полагается основополагающее место. И потому-то так основательно и совершенно прямо подхватывается и развивается это место и эта тема уже в апостольской рефлексии, в устроении новозаветной Церкви, постигающей все тот же порядок построения истинной постройки. Уверовавшие во Христа воспринимаются как все те же строители, но уже благоразумные и сознательные, знающие, на каком основании строить (Мф 7:24–27) и не оставляющие без дела то, что есть «камень живой»:

«Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, уставляйте из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу Иисусом Христом» (1 Петр, 2:4).

Это место из круга текстов, приписываемых Петру, но созданных в результате рецепции теологии Павла (да и текстологии) (*Vormann* 2017: 376)⁴⁴, — как вариант его собственных положений:

⁴⁴ Ср. (*Локорны, Геккель* 2012: 689) (автор послания — все-таки не прямой ученик Павла).

«Я, по данной мне от Бога благодати, как мудрый строитель, положил основание, а другой строит на нем; но каждый смотри, как строит. Ибо никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос» (1 Кор 3:10).

Эта экзегетическая цепочка толкований и перетолковываний, как кажется, может тянуться в самую бесконечность или в вечность (к чему она и призвана Тем, Чье имя звучит здесь рефреном). Причем не только потому, что налицо единая и сквозная тема строительства, но и сквозная и единая именно его метафора, одинаково (как трансфер) действующая и на поверхности восковой дощечки (а затем — папируса), и на поверхности земли (а затем — и неба)⁴⁵.

Главное здесь — окончание этого «долгостроя», его то ли завершение, то ли прекращение — по разным причинам, о которых ниже. Нам скоро представится возможность обратиться к расширительным и конечным импликациям этого экзегетического горизонта, когда строительство будет окончательно свернуто — между прочим, вместе с небом и землей (Откр 20:11). Но это будет, впрочем, только начало.

⁴⁵ Обращает на себя внимание не столько уже линейная, сколько скорее циклическая конструкция: отвергнуть краеугольный камень невозможно потому, что он уже уложен. И т.к. этот камень Христос, то, получается, Его поместил иной строитель — Отец, Которому усваивается функция и Творца, и Зодчего. Так что разумный строитель просто способен уразуметь, что он только строитель-подрядчик, а мастер — не он, как не он и автор проекта, как не он — и заказчик. Иначе говоря, работы начались уже прежде, и выстраивание миро-здания в какой-то момент превратится в созидание Храма, но завершится устроением города, а быть может, утверждением такого пространства-места, которому пока еще нет никакого имени. Ср. у Брауна относительно разницы этой экклезиологической метафоры в 1 Кор и Эф (*Браун* 2007: 240–241).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Браун 2007 — Браун Р. Введение в Новый Завет / Пер. Л. Ковтун. О. Кандырина. Т. II. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007.
- Брюггеман 2009 — Брюггеман У. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское воображение / Пер. С. Бабкиной. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009.
- Ванеян 2010 — Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- Ванеян 2017 — Ванеян С.С. Камень откровения — I. Топика и топология сакрального, текстуального и тектонического // ВВИА. Вып. 9. 2017. С. 9–24.
- Ванеян 2018 — Ванеян С.С. Камень и откровение — II. Архитектурные аспекты библейского повествования и экзегезы // ВВИА. Вып. 10. 2018. С. 22–43.
- Жерар 2016 — Жерар Р. Вещи, сокрытые от создания мира / Пер. А. Лукьянов, О. Хмельевская. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2016.
- Мольтманн 2017 — Мольтманн Ю. Пришествие Бога. Христианская эсхатология / Пер. А. Тихомиров. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2017.
- Покорны, Геккель 2012 — Покорны П., Геккель У. Введение в Новый Завет. Обзор литературы и богословия Нового Завета / Пер. В. Витковского. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2012.
- Райт 2013 — Райт Н.Т. Новый Завет и народ Божий / Пер. Н. Холмогорова. Черкассы: Коллоквиум, 2013.
- Сандерс 2012 — Сандерс Э.П. Иисус в контексте иудаизма / Пер. с англ. А.Л. Чернявского. М.: Мысль, 2012.
- Хайдеггер 2006 — Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. 3-е изд., испр. М.: Наука, 2006.
- Хейз 2011 — Хейз Р. Отголоски Писания в посланиях Павла. Черкассы: Коллоквиум, 2011.
- Ценгер 2008 — Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера; пер. К. Биттнер, М. Паит, Е. Солодухина. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008.
- Banon, Derhy 2014 — Banon D., Derhy D. Lo Spirito dell'Architettura. Dialogo o Babele? Comunità Bose: Edizioni Qiqajon, 2014.
- Bormann 2017 — Bormann L. Theologie des Neuen Testaments. Grundlinien und wichtigste Ergebnisse der internationalen Forschung. Göttingen-Bristol: Vandenhoeck&Ruprecht, 2017.
- Gleiter 2015 — Gleiter J.H. Condicio architectonica: Zum Verhältnis von Philosophie und Theorie der Architektur // Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven. Hg. J.H. Gleiter, L. Schwarte. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 39–57.
- Gleiter, Schwarte 2015 — Gleiter J.H., Schwarte L. Architektur und Philosophie. Einleitung // Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven. Hg. J.H. Gleiter, L. Schwarte. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 9–20.
- Kopp 2018 — Gott begegnen an heiligen Orten. Hg. S. Kopp. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2018.
- Kowalski 2013 — Kowalski B. Endgericht und Himmlisches Jerusalem. Eschatologie und Ekklesiologie in der Offenbarung des Johannes (Offb 20–21) // Die Offenbarung des Johannes. Kommunikation im Konflikt. Hg. Von Th. Schmeller, M. Ebner und R. Hoppe. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2013.
- Pethes, Ruchatz 2001 — Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. N. Pethes, J. Ruchatz. Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Piper 1978 — Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik von Ferdinand Piper. Nachdruck der Ausgabe 1897 mit einer Einleitung von Horst Bredekamp. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1978.
- Richter 1999 — Richter K. Heilige Räume. Eine Kritik aus theologischer Perspektive // Raum Erfahrungen. Raum und Transzendenz — Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur / D. Ansgorge, Ch. Ingenhoven, J. Overdiek (Hrsg.). München; Hamburg; London: LIT-Verlag, 1999. S. 82–101.

Schüssel Fiorenza 1994 — Schüssel Fiorenza E. Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer, 1994.

REFERENCES

- Brown R.E. *Vvedenie v Novyi Zavet (An Introduction to the New Testament)*. Trans. L. Kovtun and O. Kandyrina. Vol. 2. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ., 2007 (in Russian).
- Bruggeman W. *Vvedenie v Vekhii Zavet. Kanon I khristianskoe voobrazhenie (Introduction to the Old Testament. Canon and the Christian imagination)*. Trans. S. Babkina. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ., 2009 (in Russian).
- Vaneyan S.S. *Arkhitektura i ikonografiya. «Telo simvola» v zerkale klassicheskoi metodologii (Architecture and iconography. "The body of the symbol" in the mirror of classical methodology)*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2010 (in Russian).
- Vaneyan S.S. Kamen otkroveniia — I. Topika i tipologiiia sakralnogo, tekstualnogo i tektonicheskogo (The stone of the theophany — I: Topic and topology of sacrum, textuality and tectonic). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the history of world architecture)*, vol. 9, 2017, pp. 9–24 (in Russian).
- Vaneyan S.S. Kamen i otkrovenie — II. Arkhitekturnye aspekty bibleiskogo povestvovaniia i ekzegezy (The stone and the theophany — II: Architectural aspects of biblical narrative and exegesis). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the history of world architecture)*, vol. 10, 2018, pp. 22–43 (in Russian).
- Girard R. *Veshchi, sokritye ot sosdaniia mira (Des choses cachées depuis la fondation du monde)*. Trans. A. Lukianov and O. Chmelevskia. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ., 2016 (in Russian).
- Moltmann J. *Prishestvie Boga. Khristianskaia eskhatologiia (The coming of God. Christian eschatology)*. Trans. A. Tyhomirov. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ., 2017 (in Russian).
- Pokorný P., Heckel U. *Vvedenie v Novyi Zavet. Obzor literatury i bogosloviia Novogo Zaveda (Introduction to the New Testament. A review of the literature and theology of the New Testament)*. Trans. V. Vitkovskii. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ., 2012 (in Russian).
- Wright N.T. *Novyi Zavet i narod Bozhii (New Testament and the people of God)*. Trans. N. Cholmogorov. Cherkassy: Colloquium Publ., 2013 (in Russian).
- Sanders E.P. *Iisus v kontekste iudaizma (Jesus in the context of Judaism)*. Moscow: Misl' Publ., 2012 (in Russian).
- Heidegger M. *Bytiie i vremia (Being and time)*. Trans. V.V. Bibihin. Moscow: Nauka Publ., 2006 (in Russian).
- Hays R.B. *Otgoloski Pisaniia v poslaniakh Pavla (Echoes of Scripture in the Epistles of Paul)*. Cherkassy: Colloquium Publ., 2011 (in Russian).
- Tsenger E. *Vvedeniie v Vekhii Zavet (Introduction to the Old Testament)*. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. apostola Andreia Publ., 2008 (in Russian).
- Banon D., Derhy D. *Lo Spirito del'Architettura. Dialogo o Babele? (Communitá Bose: Qiqajon Publ., 2014)*.
- Bormann L. *Theologie des Neuen Testaments. Grundlinien und wichtigste Ergebnisse der internationalen Forschung*. Göttingen-Bristol: Vandenhoeck&Ruprecht Publ., 2017.
- Gleiter J.H. *Conditio architectonica: Zum Verhältnis von Philosophie und Theorie der Architektur. Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*. Eds. J.H. Gleiter, L. Schwarte. Bielefeld: Transcript Publ., 2015, pp. 39–57.
- Gleiter J.H., Schwarte L. *Architektur und Philosophie. Einleitung. Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*. Eds. J.H. Gleiter, L. Schwarte. Bielefeld: Transcript Publ., 2015, pp. 9–20.
- Gott begegnen an heiligen Orten*. Ed. S. Kopp. Freiburg; Basel; Wien: Herder Publ., 2018.
- Kowalski B. *Endgericht und Himmlisches Jerusalem. Eschatologie und Ekklesiologie in der Offenbarung des Johannes (Offb 20–21). Die Offenbarung des Johannes. Kommunikation im Konflikt*. Eds. von Th. Schmel-

- ler, M. Ebner und R. Hoppe. Freiburg; Basel; Wien: Herder Publ., 2013.
- Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon.* Eds. N. Pethes, J. Ruchatz. Hamburg: Rowohlt Publ., 2001.
- Piper F. *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik.* Nachdruck der Ausgabe 1897 mit einer Einleitung von Horst Bredekamp. Mittenwald: Mäander Publ., 1978.
- Richter K. Heilige Räume. eine Kritik aus theologischer Perspektive. *Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz — Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur.* Eds. D. Ansorge, Ch. Ingenhoven, J. Overdiek. München; Hamburg; London: LIT Publ., 1999, pp. 82–101.
- Schüssel Fiorenza E. *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt.* Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer Publ., 1994.

АРХИТЕКТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

А. А. Холомеева

ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ ИРАНЦЕВ IX–XI ВЕКОВ

Присоединение иранских территорий к Халифату стало событием, следствием которого явилось изменение образа жизни, мировоззрения, восприятия населением окружающего мира. Именно эти изменения в образе мышления привели, в свою очередь, к последующей трансформации художественных вкусов эпохи и формированию характерных стилистических черт в архитектуре. Из этого следует необходимость анализа вышеназванных изменений в духе эпохи, Zeitgeist, чему и посвящен второй раздел статьи. Вектор ислама стал движущей силой этих преобразований Zeitgeist.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы наметить условия для зарождения и становления исламской архитектуры иранцев в русле современной теории восприятия и принципов видения.

Выбранный путь достижения поставленной цели соотносится с принципами осознанного видения: «видения как». Суть предлагаемого метода заключается в том, что результат восприятия субъекта зависит от трех фигур силы: самого объекта, субъекта и самого акта восприятия. На проблемном поле иранской архитектуры объектом являются иранские художники IX–XI вв., а субъектом — художественные и архитектурные формы прошлого иранцев.

Вследствие применения предлагаемого метода на основе визуального опыта иранцев были выявлены составляющие процессов, задействованных в сложении художественного стиля. Едва архитекторы обращаются к традиционным формам своей культуры, они сразу же трансформируют их согласно новому исламскому дискурсу, дискурсу Zeitgeist. Другим результатом исследования является доказательство того, что архитектурный стиль IX–XI вв. является отличным от предыдущего по своей сути, несмотря на то что внешне порой угадывается развитие былых форм.

Ключевые слова: архитектура иранцев, «видение как», Венская школа искусствознания, теория видения, саккадическая зрительная память.

A. Kholomeeva

THE FORMATION OF IRANIANS' ARCHITECTURAL STYLE OF THE 9TH–11TH CENTURIES

The joining of the Iranian territories to the Caliphate was the event resulting in a transformation of a way of life, thinking and a local population's perception of the outside world. These changes in mindset, in turn, led to a subsequent transformation of the artistic tastes and the formation of the distinctive stylistic features in architecture. There is therefore a need to identify the aforementioned changes in the spirit of the times, Zeitgeist. Islam has become a driving force to the transformation of Zeitgeist.

The primary aim of this article is to outline the specific conditions for the emergence and formation of Iranian Islamic architecture in accordance with the contemporary theory of perception and principles of vision.

The aim is accomplished through the application of the principles of conscious vision. The essence of the proposed method is that the result of the perception of a subject depends on three components. These are object, subject and the act of perception. In our case the Iranian artists of the 9th–11th centuries are the object, the artistic and architectural forms of the past of Iranians are the subject.

This procedure demonstrates, therefore, the principle of the formation of artistic forms, based on the visual experience of Iranians. Hardly had the architects appealed to their traditional architectural forms when they transformed them in accordance with the new Islamic discourse, discourse of Zeitgeist. The study also revealed that the architectural style of the 9th–11th centuries is different from what came previously, by its very nature.

Key words: architecture of Iranians, Vienna School of art history, theory of vision, saccade-based visual memory.

Зрение служит для извлечения назидания из следов премудрости, которые [человек] видит в творениях, и для вывода по сотворенному о творце.

Бируни

Введение и описание методологии

Присоединение иранских территорий к Халифату стало событием, следствиями которого явились рождение новых потребностей эпохи и формирование нового типа мировоззрения у последующих поколений иранцев, что повлекло за собой изменения и в художественных вкусах эпохи. Многообразие художественных форм, инновативность в технологической сфере отражают креативность иранских художников, которая в основе своей предполагала поиск: поиск новых идей, новых стилистических и технических приемов. Попытка взглянуть по-новому на формирование основных принципов иранского искусства первых веков ислама будет принята в настоящей статье. Целью исследования ставится определение направлений для дальнейших исследований формирования архитектурного стиля иранцев-мусульман.

Малое количество сохранившихся архитектурных памятников VII–XI вв. является причиной того, что исследователи нечасто обращаются к анализу этого периода. Исключением, пожалуй, является построенный в конце X в. мавзолей Саманидов в Бухаре, о котором написано много и на разных языках.

Письменные источники не могут быть единственной опорой для исследователей иранского искусства. Они скорее являются подспорьем для понимания атмосферы и вкусов времени, уточнения датировки памятников, обнаружения новых исторических фактов. Пись-

менные труды средневековых ученых оказываются чрезвычайно полезными в описании не дошедших до нас памятников архитектуры, но описание, порой представляющее собой весьма общий обзор памятников, оставляет больше вопросов, чем ответов. Невозможно проследить этапы формирования и становления стиля в искусстве, основываясь исключительно на описательных трудах путешественников прошлого, которые во многом являются результатом их индивидуального восприятия.

Из вышесказанного следует необходимость поиска методов, позволяющих объяснить и решить возникающие проблемы в условиях недостатка фактического материала в виде промежуточных звеньев в цепи художественного процесса.

Методологический подход к архитектуре средневековых иранцев требует уточнений в условиях современной науки: советские исследователи рассматривали архитектуру Средней Азии или Ирана по отдельности, что, безусловно, имело свое основание. Однако подобное разделение не представляется эффективным, когда речь идет об основных идеях в архитектуре и их проекциях на определенный момент времени и пространства. В современных западных работах зачастую не ставят подобное разделение, однако не всегда объясняя это решение.

Необходимость поисков новых методов в искусствоведении и применения их на проблемном поле искусства отдельных регионов с доминантой ислама обнаруживает свою актуальность. Первым на этот путь встал О. Грабар, используя наследие теории искусства.

Следуя заветам О. Грабара в вопросах, касающихся исследования архитектуры в целом (Katz 1980: 11), мы намерены видеть в архитектуре компоненты

повсеместных человеческих потребностей, чувств, способов восприятия, как и то, каким образом это было адаптировано в конкретных экологических условиях; экологические условия здесь и далее понимаются как дух эпохи: *Zeitgeist*.

Грабар, очевидно, был хорошо знаком с идеями ярчайших представителей Венской школы искусствознания — А. Ригля и Х. Зедльмайра, которые предлагали видеть вариативность принципов стиля, укорененную в «фундаментальных изменениях группы людей, в изменениях “идеалов”, в переоценке “ценностей” и возможных целей воли во всех областях» (*Зедльмайр* 2000: 48).

Универсальность выявленных принципов формообразования во всех видах искусства, описанная Х. Зедльмайром (*Там же*: 53–54) вкупе с теорией восприятия, вероятно, и послужили краеугольным камнем в его исследовании, посвященном орнаменту (*Grabar* 1992).

В настоящей работе предлагается проанализировать пути формирования архитектурного стиля посредством теории восприятия и принципов видения, тем самым продолжая поиски методов анализа архитектуры в психологии, предпринятые Х. Зедльмайром. Иными словами, основное внимание в данной статье будет уделено именно восприятию создателя художественного образа и анализу той атмосферы, в которой он творил.

Методически статья основана на выводах исследования Ш.М. Шукурова, посвященного проблемам формирования процесса видения, выявления «тех аспектов восприятия, которые способны обогатить и обострить процесс видения» (*Шукуров* 2009).

Автор намерен понять становление художественных форм и стиля в искусстве иранцев IX–XI вв. посредством гештальтирующей вещи «видения как». Под

гештальтирующим видением подразумевается видение, при котором любая отдельная форма будет всегда обусловлена целым.

Смысл процедуры «видение как» сводится к работе, которую совершает субъект по отношению к воспринимаемому объекту с тем, чтобы этот предмет был воспринят. Результатом будет являться образ, имманентный всем трем участникам: субъекту, объекту и способу восприятия.

Забегая вперед, стоит отметить, что на проблемном поле иранской архитектуры субъектом будут являться иранские художники IX–XI вв., а объектом — художественные образы и архитектурные формы прошлого иранцев. Именно эта модель представляется наиболее эффективной для выявления психологии создающего художественные образы в ее возможной объективности.

Приведенный механизм является упрощенной моделью из гештальтпсихологии, основные идеи которой были сформулированы в 20–30-е гг. прошлого века в Германии. Основной принцип целостности, уже описанный выше, является определяющим для гештальттеории.

Следует пояснить неявное допущение, сделанное в определении субъекта осознанного видения. Не умаляя личных достижений художников, речь будет идти не об индивидах, но о создателях прежде всего как о представителях своего поколения. Это допущение подкрепляется тезисом одного из основателей гештальтпсихологии М. Вертгеймера о побочной роли индивидуальности в отношении «великих проблем», передающихся из поколения в поколение (*Вертгеймер* 1987).

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы наметить условия и механизм зарождения и становления исламской архитектуры иранцев, для чего

будут намечены основные направления для выявления процессов, задействованных в сложении художественного образа, основываясь на современной теории восприятия.

Предварительные замечания

Предваряя представление исторической среды, в атмосфере которой создавались памятники иранского искусства IX–XI вв., сделаем несколько общих замечаний.

Первым из них является критерий выбора периода, который ограничивает поле настоящего исследования XI в. Этот период является стилеобразующим для всего иранского искусства последующих веков. Результаты зарождавшихся в IX–XI вв. принципов в художественном процессе отражены в последующей архитектуре Тимуридского и Сефевидского времени. Эти принципы и мотивы выходят за рамки искусства Ближнего Востока и могут быть найдены и в Китае, и в Испании.

Знаком архитектуры Средней Азии С. Хмельницкий отделяет стиль IX–XI вв. от последующих этапов, подчеркивая «характер мутационного сдвига» (*Хмельницкий* 1996: 8), который был вызван принятием ислама и реорганизацией ориентиров *Zeitgeist*.

Стоит отметить, что предлагаемый принцип видения уместен и при рассмотрении архитектуры последующего периода. Однако между поколениями иранских художников IX–XI вв. и их последователей, вплоть до прихода монголов, разница в религии, мировоззрении, в духовных устремлениях и вкусах не будет принципиально иной. Чего нельзя сказать о поколении их предков накануне прихода арабов.

Какова эта степень различия и каковы были изменения духа иранцев в IX–

XI вв., которые привели к «мутационному сдвигу» в архитектурном стиле? Попытка ответить на эти вопросы будет предпринята далее в тексте.

Вторым предварительным замечанием является вопрос обоснованности поставленных в статье целей и задач. Следует подчеркнуть, что объектом настоящей работы являются «архитектура в целом» и процессы, формировавшие художественный образ архитектуры. Одно из критических замечаний, сопровождающих исследование, направленные на сущность явлений в искусстве, представляет собой неуверенность в том, осознавали ли сами создатели и творцы поставленные в настоящей работе проблемы.

В этом вопросе стоит согласиться с авторитетным мнением Х. Зедльмайра, который не находит необходимым оценку сущностных процессов самими художниками. «Для познания первичных феноменов все равно, осознаны ли (и если да, то в какой степени) их тенденции теми, кто занят творчеством» (*Зедльмайр* 2008: 250–252). Быть может, осознание этого является не только неважным, но и невозможным, ввиду отсутствия необходимой для восприятия и объяснения непосредственного акта создания произведения дистанции.

Первенство применения в отечественной историографии выводов теоретиков Венской школы искусствознания на проблемном поле иранского искусства принадлежит Ш. М. Шукурову. На Западе плодотворность подобной методологии находит свое подтверждение у широкого круга ведущих исследователей в последние годы: от Ш. Блейра (*Blair* 2006) до Ю. Кадои, доклад которой в апреле 2019 г. был посвящен переоценке истории персидского искусства в рамках Венской школы (*Kadoi* 2019).

Подчеркивая актуальность в современной науке изложенного подхода, следует вернуться к идеям Х. Зедльмайра и А. Ригля и определить специфические аспекты атмосферы в восточно-иранских землях в период их присоединения к Халифату.

Историческая атмосфера

Колыбель мусульманской религии — Аравию в VII в. обрамляли две империи, на основе богатого наследия которых и формировались культура и искусство нового государства. Соседями Арабского халифата, возникшего сразу после смерти Мухаммада в 632 г., были Византийская империя (395–1443) и Сасанидское государство (224–642).

В 637 г. арабы заняли Ктесифон — столицу Сасанидской империи. К 651 г. был присоединен к Халифату Хорасан — восточная часть бывшего иранского государства.

Существует множество причин падения государства Сасанидов под натиском арабов, наиболее плодотворной из которых в русле настоящего исследования представляется точка зрения покинувшего этот мир в минувшем году ираниста Эхсана Яршатера. Он отмечает старение и отсутствие жизненной силы у культуры и населения: ослабленное и раздробленное общество с отсутствием желания самообороны у молодого поколения в период, предшествующий приходу арабов (Yarshater 2009). Центробежные тенденции внутри империи и затяжная война с Византией способствовали вышеописанным настроениям в обществе. Таким образом, одной из ключевых причин падения Сасанидов является падение силы духа общества. Таков был дух эпохи, *Zeitgeist*, накануне прихода арабов и последующего присоединения иранских территорий к Халифату.

В отличие от Ирака, Сирии и Египта, где вследствие принятия ислама народы потеряли свою идентичность, включая язык своих предков, у иранцев все случилось иначе: они сохранили свою идентичность, которая выражалась среди прочего и в языке. Согласно современной теории этничности, язык может определять этнос и как самосознание народа, как носитель истории и традиций прошлого (Smith 1999: 12–14).

Единый язык возник уже в государстве Сасанидов. Во многом его рождение послужило ликвидации изначального деления империи, основанного, прежде всего, на этнорелигиозном принципе, на «Эраншахр» и «Ан-Иран» (присоединенные земли). На позднем этапе существования Сасанидской державы к Ирану стали относить все земли, вне зависимости от процента исконно иранского населения. Сложение среднеперсидского единого языка сыграло в этом процессе ведущую роль.

Среднеперсидский язык был языком литературы и науки, благодаря его появлению была кодифицирована Авеста и созданы художественные произведения, питаемые легендарным иранским эпосом. Впоследствии эти произведения сохранились в пересказе Фирдоуси и других поэтов исламской эпохи. Однако письменный среднеперсидский язык оставался доступным лишь образованным слоям населения ввиду сложности его кодификации. С приходом арабов эта проблема была решена. Арабский язык внес недостающий элемент в среднеперсидский язык в виде своего алфавита. Таким образом, результатом прихода арабов стало возникновение новоперсидского языка фарси-дари в IX–X вв. Графический стиль мышления арабов привнес новые грани иранской традиционной культуре, выраженной в том числе и в языке.

Язык и поэзия, которую Э. Яршатер называл «драгоценным камнем в короне персидской культуры», играли одну из главных ролей в утверждении самосознания народа и расцвете иранской культуры после прихода арабов. Современный нидерландский исследователь С. Гораб обоснованно видит в языке также и причину того, что иранцы не были ассимилированы арабами (*Seyed-Gohrab* 2018: 43).

Таким образом, к середине IX в. восточные территории Аббасидского халифата становятся все менее зависимыми от центральной власти. С возникновением одной из независимых династий в Северном Хорасане, династии Саманидов (819–1005), связывается расцвет иранской культуры.

Прошлое как объект видения

Архитектурный стиль формируется под воздействием целого ряда факторов, и не все из них представляется возможным выявить и объяснить. Географическое положение во многом определяет назначение зданий, их конструктивные особенности и в некоторой степени — убранство. Приемы строительства, характерные для конкретного региона, веками вырабатываются и совершенствуются зодчими. Последние в свою очередь являются частью социального общества, которое адаптирует согласно нуждам своего времени природные факторы. Устройство городов, ирригационные системы, строительство торговых путей — все это подчиняет естественную природную среду потребностям социума. Однако именно намерение человека является первичным, как в освоении стихий.

Вследствие притока арабов и установления новой религии возникла по-

требность в строительстве религиозных зданий, отвечающих доктрине новой религии. Первые иранские мечети были преобразованными общественными зданиями и зороастрийскими храмами. Они еще не являлись примерами сформировавшегося архитектурного стиля как результата расцвета иранской культуры и осознания собственной идентичности. Это произойдет позднее, при Сельджуках, в XI–XII вв., когда все заложенные идеи в культуре IX–XI вв. кристаллизуются в архитектурный стиль иранцев-мусульман.

Архитектура как вид искусства не подвержена быстрым изменениям. От присоединения иранских территорий к Халифату примерно до X в. архитектурный стиль развивался медленно, в том числе и по причинам того, что в этот ранний период происходило новое формирование общества, его самосознания. Должно было пройти время с момента прихода арабов до описанного ранее расцвета культуры иранцев-мусульман.

Одним из примеров формирования нового типа архитектурного пространства является старейшая из сохранившихся иранских мечетей: Тарик-хане в Дамгане, построенная в IX в. Памятник представляет собой синтез арабского плана мечети с сасанидской художественно-конструктивной техникой. Двор мечети окружен аркадами эллиптической, слегка заостренной формы, опирающимися на массивные опоры. Арка центрального прохода, ориентированного по оси киблы, акцентирована большей высотой и шириной в сравнении с остальными звеньями аркады. Этот прием характерен для доисламской архитектуры иранцев.

Эта мечеть является примером медленного развития нового архитектурного стиля и отражением художественных

поисков архитекторов. Понадобилось время для рождения иранского типа религиозных зданий. Однако основные формы восточной мусульманской архитектуры находят свои корни в традиционных формах прошлого иранцев.

Архитектурные решения IX–XI вв. не являлись продолжением былого стиля иранцев. Этого не могло произойти в силу разлома, случившегося не с момента присоединения к Арабскому халифату, но уже с конца Сасанидского периода, как уже было отмечено. Природа иранцев доисламского периода разнится с мусульманской эпохой по своей сути, хотя внешне во многом просматривается развитие былых форм. Схожую ситуацию можно проследить и в Древнем Риме с приходом новой христианской религии (Riegl 1973: 4–5). Мировоззрение людей изменилось, былые формы стали восприниматься по-новому, что не могло не отразиться в искусстве.

Таким образом, иранцы обращались к былому наследию как к инспирирующему источнику. Перерабатывая его идеи согласно процедуре «видение как», они формировали новый архитектурный стиль, отдельные принципы которого распространились и на другие области Халифата.

Но былое наследие, к которому обращались средневековые художники, — это всегда лишь часть объективной картины прошлого, если она существует. Мерло-Понти отмечает роль физиологии тела, определяющей способ переживания объекта: «Я не смог бы ощутить объект в его единстве без посредничества моего телесного опыта» (Мерло-Понти 1999: 261). Психофизиологический характер восприятия зрительной информации обусловлен работой центральной нервной системы человека.

Современная теория саккадического видения объясняет сам способ воспри-

ятия объекта и обработки зрительных образов, который всегда связан со скачкообразным движением глаз и выборкой уже известных фрагментов (Barrington 2008). Вкупе с результатами восприятия теоретиков гештальтпсихологии эти данные говорят не просто о фрагментарном способе видения, но и о том, что каждый отдельный фрагмент представляет собой отдельный образ. Иными словами, каждая часть целостной картины, на которую направлен взор, представляет собой отдельный образ, и синтез этих образов рождает новый образ, имманентный тому, на который был направлен взгляд.

Связь и зависимость стилистического формообразования в искусстве от восприятия внешнего мира, найденная Риглем и Зедльмайром (Зедльмайр 2000: 48–53), позволяет использовать принципы саккадического видения индивида на проблемном поле иранского искусства. Это может быть соотнесено и с видением визуально-пространственной памяти иранцев, о котором будет сказано позднее.

Вектор ислама

Zeitgeist домонгольских иранцев был пронизан духом ислама. В этой связи представляется закономерным понимать ислам как вектор, преобразующий иранскую культуру, выделяя слова американских исследователей Дж. Блум и Ш. Блэйр, которые вместе со многими ведущими специалистами современности уточняют универсальный и весьма условный термин «исламское искусство».

В действительности «исламское искусство» не соответствует идейной логике религиозного искусства как такового (термин «религиозное искусство» также является весьма условным

и размытым по своей сути), т.к. назначение художественных памятников выходит за рамки веры в ее обрядовой и символической составляющей. «Понятие “исламское искусство” имеет отношение не только к религиозному началу, но к громадной культуре с доминантой ислама» (Blair 2006: 11). Причины тому следует искать в исторической судьбе мусульманской религии, которая в природе своей обладала изначальным интегрированным элементом. Речь идет о доисламском значении «священных городов», среди которых священным для мусульман город Мекка, обладающий сакральным статусом для язычников, или Иерусалим и Хеврон, города, считающиеся иудейской и христианской традициями.

Исламский визуальный мир принимал наследие богатых символическими традициями культур, адаптируя их согласно своим нуждам, наделяя их своими символическими смыслами. Благодаря чему и становилась возможной адаптация различных по своей визуальной культуре построек, от индонезийских пагод до римских храмов, к нуждам ислама: а именно их трансформация в мечеть.

Ярким примером подобной трансформации может служить мечеть Омейядов в Дамаске, возведенная при халифе Валиде I в 705–715 гг., на месте римского храма III в., определившего не только занимаемую площадь постройки, но также расположение восточного и западного порталов мечети (Ettinghausen 2001: 22–26). Черты внутреннего убранства памятника во многом являются результатом восприятия византийского и сасанидского художественного наследия.

Говоря об образном происхождении арабского типа мечети, Ш. М. Шукуров приходит к важному выводу: колон-

ная или гипостильная мечеть «является ярко выраженным примером синопсиса, не синтеза, и именно синопсиса, собирания воедино, интеграции и единства в многообразии наиболее известных и наглядных образов храмовых построек от древности до времени зарождения отличительных черт классической мечети» (Шукуров 2002: 51).

Этим свойством единства обладает ислам как вектор, пронизывающий мировоззрение и дух народов, принявших мусульманскую религию. Механизм становления стиля в каждой из присоединенных к Халифату областей объясним посредством осознанного видения «видения как». И различие между искусствами того или иного региона составляет в первую очередь глубина традиций и осознание причастности к своему прошлому, своей идентичности. Безусловно, вектор ислама — это вектор, который привнес не только новую религию, но и обновленное мировоззрение. И поскольку он нес в себе идею синопсиса, не синтеза, то результирующая нового вектора восприятия различилась у каждой культуры, и у иранцев она оказалась наиболее плодотворной. Таким образом, корректнее говорить не об исламском искусстве, а об искусстве отдельных стран, народов.

Идея синопсиса с прошлым наследием заложена в самой сути мусульманской религии, что не могло не отразиться на памятниках арабского зодчества, как было показано на примере мечети Омейядов.

Тот же путь прошли и иранские зороастрийские святилища, как уже было отмечено ранее. Одним из образцов подобной трансформации является мечеть XII в. Магоки Аттори в Бухаре. Внутри мечети археологи выявили остатки построек доисламского времени, которые могли принадлежать зороастрий-

скому храму. Свидетельство историка Бухары X в. Мухаммада Наршахи указывает на то, что в X в. «одна из самых замечательных мечетей Бухары» располагалась на месте доисламского святилища. Остатки мечети X в. трансформированы в новую мечеть XII в. (*Хмельницкий* 1992).

Для иранцев идея обращения к предыдущим традициям имеет давние корни. Например, сасанидские правители, устанавливая свою божественную легитимность, устраивали свои гробницы там же, где покоятся архаичные цари: на склонах Накш-и Рустам, где найдены рельефы с изображением царя вместе с богом или персонажами иранского эпоса. Но это всегда было обращение художника как представителя своего времени к былому наследию.

Эта идея условной преемственности нуждается в разъяснении на проблемном поле иранской архитектуры с точки зрения теории видения. Т.к. в сложении новых форм и образов, имманентных былому наследию, играют роль и другие факторы. Рассмотрим механизм сложения этих образов на примере отдельных элементов архитектуры иранцев IX–XI вв.

Архитектурные формы

Обратимся, прежде всего, к отличительным пространственным формам иранской архитектуры, т.к. из всех элементов архитектуры конструкция является самой консервативной (*Роге* 1964–1965: 904), и это означает, что она менее всего подвержена мимолетным веяниям вкусовых изменений. И подтолкнуть этот процесс могут только радикальные изменения в духе общества, в *Zeitgeist*.

В первую очередь обратимся к уникальному для истории мировой архитектуры пространственному элементу — айвану, который представляет со-

бой сводчатое помещение, раскрытое с одной из 4 сторон. Доподлинное происхождение этой формы на настоящий момент неизвестно. Первый из сохранившихся примеров был обнаружен в храмовой архитектуре г. Хатра в I в. до н.э. — I в. н.э. Однако на основании имеющихся данных форма айвана была широко распространена не только в храмовой, но и в дворцовой архитектуре к началу I в. н.э.

Более поздний пример — это легендарный памятник сасанидской архитектуры Так-е Кисра, датированный VI в. Он служил дворцом Сасанидов и тронным залом шаха в Ктесифоне, столице Сасанидского государства. Памятник находится в руинированном состоянии. На фотографии конца XIX в. оставшийся на тот момент его фрагмент состоит из центрального зала — большого сводчатого айвана, выделенного аркой параболического силуэта между фасадных стен. Вероятно, параболическая дуга свода трансформировалась в исламское время в килевидную.

Другой характерной архитектурной формой визуально-пространственной памяти иранцев является былая форма чахар-така (в переводе «четыре арки»). Она представляет собой кубическое сооружение, увенчанное куполом и четырьмя широкими арками по всем четырём сторонам. Тип сводчатого чахар-така восходит к Сасанидам, при которых подобные сооружения были святилищами и связывались с культом огня.

Две упомянутые формы являются частью архитектурного наследия иранцев. Посредством осознанного «видения как» было преломлено пространство прошлого как объект (в нашем случае бывшее архитектурное наследие иранцев) посредством нового мышления иранцев (в основе этих изменений были, прежде всего, ислам и осознание

своей идентичности), результатом которого стало пространство новых архитектурных форм и художественных образов иранцев.

Иными словами, объект видения художника (былое наследие) в результате взаимодействия с ним становился отличным от изначального поля субъектов, с иным смысловым оформлением, часто соответствующим мусульманскому мышлению.

Новая религия нуждалась в проекции идеи храма — мечети. Уже сложившийся к IX в. арабский тип мечети не являлся присущим духу и художественным вкусам иранцев. Однако мечети именно этого типа строились на иранских территориях в первые века присутствия арабов, не считая тех мечетей, которые являлись трансформированными храмами огня и общественными зданиями.

Примером может служить соборная мечеть в Исфахане, построенная в VIII–IX вв. в виде мечети гипостильного типа и впоследствии неоднократно перестраиваемая согласно меняющемуся видению творцов. Сперва на южной стороне мечети был возведен купольный зал с михрабной нишей, открытый во двор большим монументальным айваном, фланкированным двумя минаретами. Уже это пространственное решение компоновки подкупольного помещения и айвана является результатом осознанного видения архитекторами конструктивных форм дворцовой и храмовой архитектуры легендарного прошлого иранцев. Таким образом, айван и чахар-так, две простые и столь характерные формы для традиционной архитектуры иранцев, трансформировались в XI в., согласно *Zeitgeist*, в грандиозные усложненные формы, послужившие, в свою очередь, основой для становления отличительного иранского типа мечети в XII в.

Соборная мечеть Исфахана после очередных перепланировок стала представлять собой образец четырехайванной мечети. Схожая судьба постигла и мечеть в Ардестане, изначальный арабский тип которой был расширен путем добавления купольных пространств и айванов в XII в., вследствие чего здание стало еще одним примером перепланировки гипостильного типа мечети в четырехайванной.

Однако более ранний пример указанного типа являет собой соборная мечеть 1135 г. в Заваре. Памятник не подвергался множественным перестройкам, а изначально задуман как целостный архитектурный ансамбль. Центр каждой из сторон двора отмечен айваном, два из которых по оси с севера на юг выделены большей высотой. Этот прием был отмечен и в двух указанных выше примерах, и в ранее описанной мечети Тарихане, где таким же способом был сделан акцент на арку киблы. Такое решение было воспринято мастерами из архитектуры иранского прошлого и преобразовано в духе нового времени и новых эстетических потребностей эпохи.

Таким образом, формы прошлого не являлись простым цитированием из прошлого, а результатом восприятия былого наследия, «выведением горизонтов прошлого в историческое настоящее» (*Шукуров 2016: 213*).

И через осознанное видение сложились и другие типы мечети, с присущими прошлому формами и образами. Они рождались на различных комбинациях гипостильного зала, айвана и чахар-така.

Например, результатом простого восприятия формы чахар-така иранцами-мусульманами стали мечети типа купольного зала. Одним из примеров является мечеть Шир-Кабир в Машаде.

Другим примером может послужить мечеть в г. Урмия, уже XIII в. представля-

ющая собой лишь купольное помещение на одной стороне двора. В иных случаях можно обнаружить здание с пятью купольными ячейками, как в мечети Деггарон, или даже с девятью, как это было в ныне руинированной мечети IX в. Нух Гунбад в окрестностях Балха. Были также памятники с одним айваном, например, мечеть в Ардебиле. Отсутствием купольного зала и двумя айванами отмечены мечети XIII в. Фарумада и Гунабада. (Hillenbrand 1994: 102–106).

Указанные примеры компоновки пространств и форм являют собой вариативность результатов восприятия форм религиозной и дворцовой архитектуры Сасанидского периода. Большинство из этих типов мечетей не получило широкого распространения позднее, однако, наряду с формированием четырехайванного типа мечети, они также являются примерами осознанного видения иранских архитекторов.

Следует также отметить, что в конце XI — начале XII в. при Сельджуках оформляется и закрепляется архитектурный стиль иранцев, формировавшийся в предыдущие века. До этого времени мастера были заняты разработкой основных принципов будущего архитектурного стиля. Все заложенные в эпоху Саманидов идеи в искусстве нашли свое воплощение в сложении пространственных форм архитектуры и в ее убранстве.

Как уже было сказано, традиционные купольные сооружения являлись воспринимаемой формой для иранцев-мусульман. Традиционными оказывались и проблемы, связанные с формой купола. Основной задачей было найти подходящие варианты перехода от формы свода к кубическому основанию, разрешив при этом проблему нагрузок.

Для этого в месте требуемого перерастания к купольной форме от четырех верхних углов кубического основания

зодчие отсекали, в зависимости от желаемого результата, либо трехгранные, либо восьмигранные призмы, либо все четыре угла срезались до основания, для создания дополнительных гранями восьмигранника. Далее проблема перехода нагрузок решалась работой с усеченными плоскостями посредством арок, парусов, конических тромпов и полусводов. Детальное описание построения форм предлагает Л. Ремпель (Ремпель 1978: 91–103).

Следует отметить, что форма тромпов была известна уже в сасанидской архитектуре. Самым распространенным в то время был тромп в виде конической воронки или чуть более усложненный, в виде «перспективного» тромпа. Последний походил на анфиладу пропорционально уменьшающихся к углу арок. В исламское время эти и обновленные формы перехода от купольного основания стали представлять собой целую конструктивную систему, образуя дополнительную форму между куполом и основанием памятника.

В рамках настоящего исследования важны решения ранее описанных арок в виде формы ячеистого тромпа и ячеистого паруса, представляющие собой ряды выступающих кирпичиков. Развитие именно этих конструкций явилось основой создания уникальной сталактитовой формы в последующие века иранской архитектуры — мукарнас.

Так называемые из-за схожести с геологическими пещерными образованиями сталактиты были созданы для заполнения и смягчения срезанных углов переходов от несущих стен к венчающему пространству в памятниках центрально-купольного типа.

Новые разработки конструктивных форм, вдохновленные образцами прошлого, в некоторых аспектах предопределяли принципы художественных решений.

В первую очередь это касается организации кирпичной кладки, ритмический характер которой определил во многом стилистику новой архитектуры и сформировал ее художественный образ.

Этот образ присущ доисламскому архитектурному стилю, но и не является синтезом всех включенных в процесс формирования этого стиля аспектов. Мусульманские зодчие, по всей видимости воспитанные уже в новой атмосфере ислама, разрабатывая новые архитектурные приемы для решения задач эпохи, пришли не только к новым строительным методам, но и к художественным принципам, отвечающим вкусам эпохи.

С позиции теории видения-восприятия показательны некоторые архитектурные формы расположенной в 60 км от Бухары мечети Дегаррон, версии датировки которой расходятся в промежутке от VIII до XI в. (*Хмельницкий* 1992: 72–73). Особенно интересны колонны. Возведенные из жженого кирпича, они опираются на уникальные для Среднего Востока профилированные базы, которые являются ярким примером трансформации баз ионического ордера согласно технологиям, материалу и вкусам своего времени.

Ионические колонны встречаются в храмовой архитектуре и Селевкидов, и Парфян. Архитекторы парфянского периода, восприняв весь репертуар классических форм и трансформировав элементы ордерной системы согласно вкусам своей эпохи, создали уникальные памятники.

Нет оснований полагать, что эти базы являются прямым продолжением античных традиций. Мы не имеем возможности увидеть промежуточные памятники, но очевидным представляется факт того, что поколение строителей мечети Дегаррон видели вдохновляющий их пример ордерной системы. В рамках предлагае-

мого гештальтирующего вещь «видения как» это становится понятным.

Завершая этот раздел, стоит сказать несколько общих слов об орнаментальной программе. Безусловно, она заслуживает отдельного исследования, выходящего за рамки настоящей статьи. Стоит отметить, что и форма сталактитов, и орнаментальные художественные решения связаны с обновленной в IX–XI вв. кирпичной кладкой. Произошел переход от кирпича-сырца крупной прямоугольной формы к обожженному кирпичу квадратной формы уменьшенных размеров (*Хмельницкий* 1996). Этот момент во многом стал принципиальным для последующего сложения архитектурного стиля иранцев. И орнамент также может быть рассмотрен в русле теории восприятия-видения.

Целью этого раздела было показать принцип предлагаемой методологии на конкретных примерах в рамках *Zeitgeist*. Следует пояснить в заключение этот общий принцип рождения новых архитектурных элементов и художественных образов в русле теории видения в упрощенной форме.

Иранцы перерабатывали впечатления от некогда увиденных ими архитектурных памятников и на этой основе создавали новые образы. Это могло касаться не только объектов архитектурного наследия; вдохновляющим могло быть все что угодно, например природные мотивы. Об этом говорил еще А. Ригль, описывая принципы формирования орнамента. Однако именно пространственные формы прошлого закономерно являлись главным объектом внимательного взгляда иранских архитекторов.

Некогда воспринятое ими осталось в их визуально-пространственной памяти. Психофизиологическая особенность саккадического зрения человека делает более наглядным механизм восприятия, т. к. результат восприятия всегда яв-

ляется новым по отношению к самому объекту, не тождественным последнему, но имманентным ему.

Саккадический путь восприятия, иными словами, фрагментарное присваивание отдельных образов целого, имманентных и воспринимающей стороне (художнику), и самому объекту видения, не только объясняет процесс усвоения изначального целого, но также может объяснить последующий порядок сложения нового художественного образа. Для зарождения последнего требуется время. Сами творцы зачастую не осознают истоки их вдохновения, но воспринятое ими в прошлом всегда остается частью их картины реальности.

Сложившийся в их памяти образ некоей формы мог явиться повторным объектом видения по прошествии времени, с тем, чтобы создать на его основе проявленный в архитектуре новый образ.

И возможно, это «двойное» восприятие объекта архитектурного наследия позволяет объяснить в том числе и один из приемов актуализации топосов, находящихся «в заповеданной кладовой мировых культур и цивилизаций» (Шукуров 2002: 366). Примером может служить возвращение к цвету в экстерьере памятников спустя столетия монохромной архитектуры.

Иными словами, некий запечатлевшийся в сознании образ увиденного в прошлом проявляется в настоящем посредством осознанного видения (художника, поколения художников, культуры) и рождает имманентный актуальной культуре художественный образ.

Таким образом, идея преемственности не является плодотворной, скорее уместно говорить о «кросс-историческом сохранении топологической логики» (Шукуров 2002: 74–75) ряда форм и мотивов, принадлежащих традициям прошлого.

Заключение

Малое количество сохранившихся памятников первых веков ислама и их руинированное состояние оставляют множество вопросов. Отчасти восстановить недостающие звенья возможно через принципы осознанного видения, объясняющие актуализацию многих приемов и образов.

Предложенная в статье методология может объяснять и механизм сохранения пучков топологических образований, которые, подобно саккадическому движению глаз, способны воспринять фрагменты — образы целостного воспринимаемого образа в виде сгустков составляющих этот воспринимаемый объект мотивов. В настоящем исследовании объектом служили былые формы и образы доисламской архитектуры. Воспринятые в русле *Zeitgeist* архитекторами IX–XI вв. традиционные формы айвана и чахар-така нашли свое выражение в появлении иранского типа мечети.

В тексте статьи была приведена общая характеристика рассматриваемого периода, были намечены основные вехи *Zeitgeist*, которые вкупе с современной теорией искусства позволяют объяснить некоторые принципы процесса формирования архитектурного стиля иранцев IX–XI вв.

Цель настоящей статьи достигнута относительно того, что Зедльмайр называет прогрессом в исследовании. Прогресс заключается «в том, что становятся понятными те черты и свойства, которые прежде просто приходилось принимать как данность» (Зедльмайр 2000: 85). В остальном были намечены лишь общие тенденции, которые требуют дополнительных исследований и уточнений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вертгеймер* 1987 — *Вертгеймер М.* Продуктивное мышление / Пер. с англ. и общ. ред. С. Ф. Горбова, В. П. Зинченко. М.: Прогресс, 1987.
- Зедльмайр* 2000 — *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб.: Аxiōта, 2000.
- Зедльмайр* 2008 — *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. с нем. С. С. Ваняна. М.: Прогресс-традиция; Территория будущего, 2008.
- Мерло-Понти* 1999 — *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Ремпель* 1978 — *Ремпель Л. И.* Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М.: Советский художник, 1978.
- Хмельницкий* 1992 — *Хмельницкий С. Г.* Между арабами и тюрками. Раннеисламская архитектура Средней Азии. Берлин; Рига: Continent, 1992.
- Хмельницкий* 1996 — *Хмельницкий С. Г.* Между Саманидами и Монголами. Архитектура Средней Азии XI — начала XIII в. Берлин; Рига: Гамаюн, 1996.
- Шукуров* 2002 — *Шукуров Ш. М.* Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Шукуров* 2009 — *Шукуров Ш. М.* Гештальт и теория видения // Историческая психология и социология истории. Т. 2. № 1. 2009. С. 154–179.
- Шукуров* 2016 — *Шукуров Ш. М.* Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция 2016.
- Barrington* 2008 — *Barrington L., Marks T. K., Hsiao J., Cottrell G. W.* NIMBLE: A kernel density model of saccade-based visual memory. *Journal of Vision*. Vol. 8. № 14: 17. 2008. P. 1–14. URL: <http://journalofvision.org/8/14/17/> (дата обращения: 28.08.2019).
- Blair* 2006 — *Blair Sh. S., Bloom J. M.* Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2006.
- Ettinghausen* 2001 — *Ettinghausen R., Grabar O.* The art and architecture of Islam 650–1250. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Grabar* 1992 — *Grabar O.* The Mediation of Ornament. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Hillenbrand* 1994 — *Hillenbrand R.* Islamic architecture: form, function and meaning. New York: Columbia University Press, 1994.
- Kadoi* 2019 — *Kadoi Y.* East Meets West, West Meets East: Critical Reassessments of Persian Art Scholarship at the Vienna School of Art History // The International Conference “Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918”. Prague: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, 2019. P. 7.
- Katz* 1980 — *Katz J. G.* (ed.) Architecture as Symbol and Self-Identity. Proceedings of Seminar Four in the series “Architectural Transformation in the Islamic World”, 1979 Fez, Morocco. Philadelphia: The Aga Khan Awards for Architecture, 1980.
- Pope* 1964–1965 — *Pope A. U.* (ed.), *Ackerman Ph.* (asst. ed.) A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present. Vol. III. Architecture. Tokyo: Meiji Shobo, 1964–1965.
- Riegl* 1973 — *Riegl A.* Spätromische Kunstindustrie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- Seyed-Gohrab* 2018 — *Seyed-Gohrab A.* Het kroonjuweel: een millennium aan Perzische poëzie // *Glans en Geluk. Kunst uit de Wereld van de Islam. Gemeentemuseum Den Haag*, 2018. P. 43–49, 261–263.
- Smith* 1999 — *Smith A. D.* Myths and Memories of the Nation. New York: Oxford University Press, 1999.
- Yarshater* 2009 — *Yarshater E.* Re-emergence of Iranian Identity after Conversion to Islam // *The Rise of Islam (The Idea of Iran. Vol. IV)*. London: I. B. Tauris, 2009. P. 5–12.

REFERENCES

- Wertheimer M. *Produktivnoe myshlenie (Productive thinking)*, ed. S. F. Gorbova, V. P. Zinchenko. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 1987 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina: teoriia i metod istorii iskusstva (Art and truth: theory and me-*

- thod of art history*), ed. Yu. N. Popov. St. Petersburg: Axioma Publ., 2000 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Verlust der Mitte. Utrata srediny. Revolyutsiya sovremennogo iskusstva. Smerťsveta (The loss of the middle. The revolution of modern art. Death of light)*, ed. S. S. Vanyan. Moscow: Progress-traditsiia Publ., Territoriiia budushchego Publ., 2008 (in Russian).
- Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya (Phenomenology of perception.)*, ed. I. S. Vdovina, S. L. Fokina. St. Petersburg: Iuventa Publ., Nauka Publ., 1999 (in Russian).
- Rempel' L. *Iskusstvo srednego vostoka. Izbrannyye trudy po istorii i teorii iskusstv (Art of the Middle East. Selected Works on the History and Theory of Arts)*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1978 (in Russian).
- Khmel'nitskiy S. *Mezhdru arabami i tyurkami. Ranneislamskaia arkhitektura Srednei Azii IX–X vv. (Between arabs and turks. Early Islamic architecture of Central Asia in the 9th–10th centuries)*. Berlin: Continent Publ., 1992 (in Russian).
- Khmel'nitskiy S. *Mezhdru Samanidami i Mongolami. Arkhitektura Srednei Azii XI–XIII vv. (Between Samanids and Mongols. Architecture of Central Asia of the 9th–13th centuries)*. Berlin, Riga: Gamajun Publ., 1996 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Obraz khrama (The image of the temple)*. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 2002 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Geshtal't i teoriiia videniia (Gestalt and Theory of Vision). Istoricheskaiia psikhologiiia i sotsiologiiia istorii (Historical Psychology and Sociology)*, vol. 2, no. 1, 2009, pp. 154–179 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Khorasan. Territoriiia iskusstva (Khorasan. The Art Territory)*. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 2016 (in Russian).
- Barrington L., Marks T. K., Hsiao J., & Cottrell G. W. *NIMBLE: A kernel density model of saccade-based visual memory. Journal of Vision*, vol. 8, no. 14: 17, 2008, pp. C1–14.
- Blair Sh. S., Bloom J. M. *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art Publ., Boston College Publ., 2006.
- Ettinghausen R., Grabar O. *The art and architecture of Islam 650–1250*. New Haven: Yale University Press Publ., 2001.
- Grabar O. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press Publ., 1992.
- Hillenbrand R. *Islamic architecture: form, function and meaning*. New York: Columbia University Press Publ., 1994.
- Kadoi Y. *East Meets West, West Meets East: Critical Reassessments of Persian Art Scholarship at the Vienna School of Art History. The International Conference "Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918"*. Prague: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences Publ., 2019. P. 7.
- Katz J. G. (ed.) *Architecture as Symbol and Self-Identity. Proceedings of Seminar Four in the series Architectural Transformation in the Islamic World, 1979 Fez, Morocco*. Philadelphia: The Aga Khan Awards for Architecture Publ., 1980.
- Pope A. U. (ed.), Ackerman Ph. (asst. ed.) *A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present, vol. III. Architecture*. Tokyo: Meiji Shobo Publ., 1964–1965.
- Riegl A. *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1973 (in German).
- Seyed-Gohrab A. *Het kroonjuweel: een millennium aan Perzische poëzie. Glans en Geluk. Kunst uit de Wereld van de Islam*. Gemeentemuseum Den Haag Publ., 2018, pp. 43–49, 261–263 (in Dutch).
- Smith A. D. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press Publ., 1999.
- Yarshater E. *Re-emergence of Iranian Identity after Conversation to Islam. The Rise of Islam (The Idea of Iran. Vol. IV)*. London: I. B. Tauris Publ., 2009, pp. 5–12.

А. Ю. Казарян, Е. А. Лошкарева

ПАМЯТНИК СРЕДНЕВЕКОВОГО АРМЯНСКОГО ЗОДЧЕСТВА. ЦЕРКОВЬ В НИЖНЕЙ КРЕПОСТИ (АХЧКАБЕРД) АНИ*

Это вторая наша статья, освещающая итоги исследования церкви в Нижней крепости (Ахчкаберд) столицы средневековой Армении Ани, до сих пор должным образом не изучавшейся. В ней подробнее раскрываются особенности пространственной композиции и пластического декора фасадов храма, впервые обращено внимание на богатство пластики барабана, уточняется место этой постройки в развитии архитектуры и орнаментального искусства средневековой Армении. Обозначены истоки архитектурного типа крестообразных церквей с помещениями в четырех углах, легшего в основу композиции храма, и круг построек XII–XIII вв., в которых очевидна вариативность воплощений этого типа. При анализе пластики фасадов особое внимание уделено аркатуре на спаренных колонках на западном и южном фасадах церкви и оформлению окон. Замечено, что мастер Ахчкабердской церкви моделирует формы орнаментов с определенной живостью. В исполнении некоторых растительных мотивов он свободен от плоской поверхности, и резьба местами напоминает скульптуру. В статье использованы наблюдения и обмеры архитектурных фрагментов, сделанные в ходе нового посещения памятника в конце мая 2019 г. Эти данные и пока не опубликованные материалы позволяют составить реконструкцию церкви, включая ее купольную главу, которая станет основой следующей статьи об этом памятнике Ахчкаберда. Исследование убеждает в том, что эта небольшая церковь, считавшаяся ранее стоящей особняком от главных произведений средневекового армянского зодчества, являлась на самом деле одним из ключевых памятников начавшегося на рубеже XII–XIII вв. возрождения национальной архитектурной традиции.

Ключевые слова: архитектура Армении, скульптура, аркатура, Нижняя крепость, Ахчкаберд, Ани, искусство конца XII — начала XIII в.

A. Yu. Kazaryan, E. A. Loshkareva

A MONUMENT OF THE MEDIEVAL ARMENIAN ARCHITECTURE. CHURCH IN THE DOWN FORTRESS (AGHJKABERD) OF ANI

This is the authors' second article highlighted the results of the study on the architectural monument that has not been properly studied so far — the church in the Inner Fortress of the capital of the Medieval Armenia, Ani. The article discusses the features of the plan and plastic decor of the church's facades in more detail; for the first time attention is paid to the richness of the drum's plasticity. The essay also seeks to specify the place of this building in the development of architecture and ornamental art of the Medieval Armenia while tracing back the origins of the architectural type of cruciform churches with rooms in the four corners, which formed the basis of the composition of the Ani church; the spectrum of buildings of the 12th–13th centuries, in which the variations of this type are evident, are spoken about in the text as well. In the analysis of the church's exterior special attention is paid to the blind arcade on the paired columns on the western and southern façades and window decoration of the building. It has been noticed that the master of the Aghjkaberdd church designed the ornament from vegetative motives artistically, and the carving in some places resembles sculpture. For the first time the relief crosses and decorative forms in the interior of the church are thoroughly analyzed, as are some carved elements in the rubble; they allow us to evaluate the variety of forms on this small monument of the medieval architecture.

The authors have come to the conclusion that the architect who worked on the newly minted city ruler's orders was an outstanding master who denied a mechanistic approach to work. This is primarily manifested in his decision to "spare" the blind arcade on the northern and eastern facades, because they can be properly seen only from afar.

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1.

The article uses the results of observations and measurements made during a recent visit to the site at the end of May 2019. These materials, that have not yet been published, enable an entire reconstruction of the church, including the dome, be made; it will become the basis for the next article on this monument in Aghjkaberd.

The present study promote the notion that this small church, which was previously considered apart from the main works of the medieval Armenian architecture, is in fact one of the key monuments of the period of the national architectural tradition revival commenced at the turn of the 12th–13th centuries. The Aghjkaberd church was one of the first ecclesiastical buildings erected by Zakare, the ruler of the central provinces of Armenia. With it, a new image of an Armenian monastic church in its most solemn form was forging here; the image, which, on the one hand reflected the interpretations of the architectural forms of the Bagratids' era and, in particular, the Ani Cathedral, and on the other hand, demonstrated new opportunities for the façades' decoration.

Key words: *architecture of Armenia, sculpture, blind-arcade, Down Fortress, Aghjkaberd, Ani, art of the late 12th—early 13th century.*

Не только многие рядовые постройки, но и некоторые выдающиеся образцы средневековой армянской архитектуры до сих пор не удостоились внимательного изучения. Необходимость в этом существует, поскольку в результате исследования отдельного памятника появляется возможность по-новому взглянуть на круг сооружений, с которыми он был связан, и на более широкие явления архитектуры. Статья представляет исследование именно такого памятника — так называемой церкви Закаре в Ани, стоявшей, с одной стороны, поодаль от других храмов этого большого столичного города, а с другой, особняком от десятков тех построек, которые составляли круг важнейших произведений в трудах по средневековому армянскому зодчеству. Обращение к этой церкви требовало проведения натурного исследования и обязательное привлечение к анализу как письменных источников, так и архивных фотоматериалов.

Руины этой постройки находятся в восточной части Неркин Берда, или, в переводе, Нижней крепости Ани (ил. 1). Народное название крепости — Ахчкаберд (арм.), или Кыз Кале (тур.), т.е. Девичья крепость. Считается, что она, именуемая в источниках также Ани, гораздо древнее основанного позже города и даже его цитадели, где можно воочию встретить камни античных построек. Средневековый историк Маттеос Урхаеци упоминает Неркин Берд наря-

ду с Верин Бердом Ани, то есть Верхней крепостью, которая в Новое время стала называться цитаделью, вышгородом, а в армянской традиции миджнабердом (*Матевосян* 1984: 112–113)¹. В основе нашего исследования лежат материалы посещения памятника А.Ю. Казаряном в сентябре 2012 и, повторно, в мае 2019 г. Последнее из них позволило яснее представить композицию храма и сконцентрировало внимание на фрагментах стен и давно обрушившейся купольной главы, внести новые данные и продвинуться в интерпретации особенностей памятника по сравнению с нашей первой статьёй, опубликованной в этом году на английском языке (*Kazaryan, Loshkareva* 2019). Тем не менее мы не затронем вопроса реконструкции барабана и купола церкви, чему будет посвящена отдельная статья в следующем номере журнала «Вопросы всеобщей истории архитектуры».

Город Ани был основан и разросся в качестве столицы Армении в эпоху Багратидов (961–1045), затем пережил византийское и сельджукское завоевания (в 1045 и 1064 гг. соответственно) и более века управлялся мусульманскими эмирами. На протяжении XII в. владение

¹ Выражаем свою благодарность д. ист.н. К.А. Матевосяну (Матенадаран, Ереван) за ценную консультацию. Приносим свои извинения за распространённый, но ошибочный перевод Неркин Берда на английский язык в первой нашей статье (*Kazaryan, Loshkareva* 2019).



Ил. 1. Ани. Часть скалы Нижней крепости и церковь Закаре (слева), цитадель Ани и река Ахурян (справа). Панорама с востока. Фото А. Казаряна, 2019

им оспаривалось грузинскими царями Багратидской династии. Историко-культурная ситуация изменилась на рубеже XII–XIII вв., когда Ани стал возрождаться и восстанавливать свой статус общенационального центра христианской культуры. Важнейшим стимулом такого поворота истории явилось освобождение северных и центральных областей страны войсками грузинской царицы Тамары (1166–1207 (также 1209, 1210 или 1213)) и восставших армянских феодалов. Многолетнюю борьбу возглавили братья из рода Закарянов, прозванных Мхаргрдзели (Долгорукими) — Закаре и Иване, первому, старшему из которых в управление досталась армянская столица со значительными другими территориями. При нем город обрел новое процветание, возродилось интенсивное строительство христианских храмов и появились монастыри в пределах го-

родского пространства. Сам же Закаре вошел в историю Ани строителем новой церкви в Нижней крепости. В литературе эта церковь так и именуется церковью Закаре.

Согласно пространной надписи на восточном окончании ее южной стены, в двух полях аркатуры, церковь была построена во времена грузинской царицы Тамары назначенным править Арменией амирспасаларом и шахиншахом Закаре (*Орбели* 1966: 58, № 172; *Uluhogian* 1984: 82) (ил. 2). С сокращениями и в нашем переводе она сообщает:

«...во времена... царицы цариц Тамар, я, верный слуга ее, сын великого князя князей амирспасалара Мхаргрдзели Саргиса, мардатортухуцес амирспасалар шахншах Закаре Божьей волей возвел... святую катогике... обители рядом с церковью, построенной просветителем нашим святым Григором...»



Ил. 2. Церковь Закаре. Фрагмент южной стены со строительной надписью. Фото начала XX в. из архива Института истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург

Таким образом, датировка памятника вписывается во временные границы между 1198/1199 — началом правления Закаре — и 1207 г. — концом царствования Тамары. Вероятность строительства Закаре церкви в ознаменование своей новой должности допускает отнесение этого события к отмеченной нижней границе, т. е. к самому концу XII в. или рубежу веков.

Следовательно, это один из самых первых храмов эпохи нового расцвета армянской архитектуры, начавшейся в последней четверти XII в. и продолжавшейся в отдельных областях страны и в том числе в Ани вплоть до середины XIV в. Хронологически ближайшими Ахчкабердской церкви постройками являются Сурб Аствацацин (Богородицы) в Макараванке (1198), большие монастырские церкви в Аричаванке (1201) и Макараванке (1205) и жаматун того же монастыря 1207 г. Еще два жаматуна — церкви Аракелоц в Ани и Сурб Аствацацин близлежащего монастыря Багнайр (содержит надпись 1201 г.) — предположительно были построены в конце XII в. Изучение расцвета армянского зодчества в этот исторический период является задачей отдельной большой работы. Однако необходимо отметить одно свойство этой архитектуры — ее исключительно высокое качество с точки зрения как оригинальности некоторых архитектурных идей, так и отточенности исполнения пространственных форм и декоративных деталей. Слово и не было почти полуторавекового перерыва в церковном строительстве. Богатством архитектурного декора отличается и церковь Нижней крепости Ани, и это привлекло к памятнику наше особое внимание.

Памятник занимает северо-восточную часть небольшой площадки скалистого утеса, некогда укрепленного кре-

постной стеной со стройными круглыми башнями, остатки которых сохраняются по сей день. Церковь находилась в руинах еще в конце XIX в. Ее состояние изменилось в худшую сторону во время землетрясения 1988 г., когда обрушилась восточная часть южной стены — тот единственно сохранившийся участок, на котором находилась строительная надпись (ил. 3). Причиной этого обрушения и угрозы обвала других стен следует считать не столько руинированность постройки, как изъятие блоков из нижних рядов кладки по всему периметру плана — распространенное явление порчи памятников армянской архитектуры на пространстве Ани и соседних территориях (*Каранетян* 2011: 147). Случай с Ахчкабердской церковью, из которой невозможно вынести камни для современного строительства, доказывает злоумышленность подобных деяний, носивших во второй половине XX в. массовый характер. Ныне чудом сохраняются восточная и северная стены основного объема храма и северная сторона западной стены, а внутри — апсида вместе с конхой, угловые помещения северной стороны и фрагменты юго-восточных комнат. Почти все пространство церкви, основания западной и южной стен, а также пространство около них заполнено упавшими при разрушении церкви камнями. Расчисткой и изучением этих фрагментов никто не занимался.

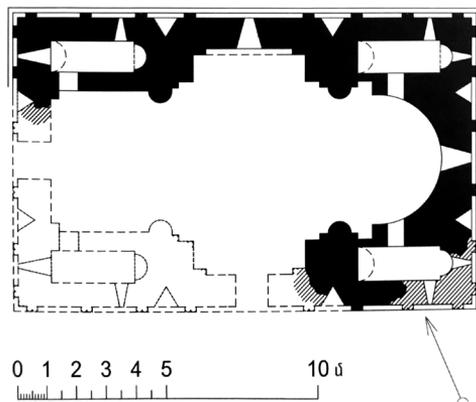
История Нижней крепости восходит к очень древним временам. Упоминания о ней присутствуют в хрониках XIII в., а также в одном Евангелии 1298 г. Также известно, что в языческие времена там находилось святилище и что в начале IV в. Григорий Просветитель крестил там князя этой крепости. Надписи XIII–XIV вв. на церкви свидетельствуют об оживлении культурной жизни



Ил. 3. Церковь Закаре. Вид руины с юго-запада. Фото А. Казаряна, 2019

на этой территории именно в эпоху князей Закарян или эпоху царицы Тамары (Матевосян 1997: 14, 294–295). Подтверждая содержащуюся в строительной надписи Ахчкабердской церкви информацию о ее сооружении рядом с часовней, возведенной Григором Лусаворичем, К. Матевосян замечает, что, независимо от возможной легендарности этого и подобных сообщений, переданных нам источниками XIII в., важно отсутствие сомнений в достоверности этого факта в среде самих анийцев (Там же: 15). Будучи уверенным в существовании в Нижней крепости древнейшей церкви Ани, основанной Григорием Лусаворичем, ученый в то же время опровергает вкрадшуюся в научную литературу неточность о ее посвящении этому святому (Там же: 153–154). Так или иначе, остатки той церкви не сохранились и могли бы быть выявлены в результа-

те археологических работ у церкви Закаре. Можно быть уверенным, что древняя постройка располагалась к югу от нее, поскольку с севера не было для нее места, а с запада и востока перед стенами церкви поныне находятся свободные от застройки зоны. Армянские монастыри XIII в. содержат многочисленные примеры непосредственного примыкания старой и более новой церковью своими продольными стенами (Ованнаванк, Сагмосаванк, Аствацнгал, Бардзракаш и др.). Скорее всего, и в рассматриваемом случае могло быть реализовано такое решение. Присутствие строительной надписи на восточном конце южного фасада церкви Закаре — месте, необычном для этого, — подсказывает вероятность сокрытия значительной части ее южной стены более древней постройкой, вероятно, меньшей по длине.



Ил. 4. Церковь Закаре. План по обмеру
Т. Тораманяна (Карпетян 2011: fig. 387)

Церковь была известна путешественникам, художникам и ученым, посещавшим Ани еще до систематического изучения архитектурного наследия городища в начале XX в. архитектором Т. Тораманяном и русской Археологической экспедицией под руководством Н. Я. Марра. Изображение скалы Ачкаберда вместе с этим храмом присутствует на литографии, опубликованной М.-Ф. Броссе (Brosset 1860–1861: pl. XVI) и на акварели художника Аршака Фетвачяна (Чукасян 2011). Надписи на ее стенах были впервые изучены И. А. Орбели, а позже опубликованы в первом томе «Свода армянских эпиграфических надписей». Кроме упомянутой уже надписи амирспасалара Закаре известно еще семь других, в основном посвященных. Примечательна одна из них, расположенная над входом в южный пастофорий, которая называет Закаре и Иване армянскими царями (Орбели 1966: 57, № 171). План церкви обмерялся Тораманяном в 1906 г. и публиковался в различном графическом исполнении П. Кунео (Cuneo 1988: 650, 728) и С. Карпетяном (Карпетян 2011: fig. 387) (ил. 4). Упоминания этого памятника,

иногда с пространственными замечаниями по истории Нижней крепости и с высказываниями мнений о посвящении церкви, имеются во многих книгах и альбомах, посвященных Ани (Kamsarakan 1987: 282–301, 288; Cuneo 1977: fig. 15; Акçайöz 2018: 124–128). Однако во всех них отсутствует анализ архитектуры этой постройки. Краткие описания ее в книге Н. М. Токарского (Токарский 1961: 321–322) и в статье М. М. Асратяна (Асратян 2011: 17) до публикации нашей первой статьи о церкви Закаре не выводили памятник из разряда малоизученных.

Церковь Ачкаберда принадлежит к архитектурному типу храмов, которые прямоугольны снаружи и крестообразны изнутри, с крестово-купольным завершением наоса и дополнительными помещениями по углам. Этот тип восходит к довольно ранним поздне-неримским образцам и имел развитие в ранне- и средневизантийском зодчестве — нам он известен, в частности, по церкви Осииос Давид в Фессалонике (около 500 г.) и таким церквям средневизантийского периода, как переделанная в мечеть Атик Мустафа Джами в Константинополе и Св. Николая в Аулисе в Беотии (XI в.) (Krautheimer 1986: 239–240, 295; Ćurčić 2010: 109–110, 272–273, 334–335). Особого развития этот тип в основном монастырских церквей получил в Армении эпохи Багратидов: в церкви Каркопа (910), церквях Св. Акопа (IX в.), Аствацацин (928–944) и Аменапркич (966) в Санаине, церквях крепости Амберд (1026) (ил. 5) и монастыря Цахац-Кар (1041), южной церкви монастыря Мармашен (XI в.) и др. Позже, в XIII в., наряду с наиболее распространенными постройками типа купольного зала, созданного армянскими зодчими еще в VII в., композиционно преобразованного в X–XI вв. (Kazarian 2001; Kazaryan 2018), такие хра-



Ил. 5. Церковь в Амберде, 1026. Интерьер. Фото А. Казаряна, 2013



Ил. 6. Церковь Сурб Аствацацин в Аричаванке, 1201. Интерьер. Фото А. Казаряна, 2015

мы приобретают значительную популярность. Именно на заре этой новой эпохи, на рубеже XII–XIII вв., в Ахчкаберде Ани и в расположенном неподалеку от столицы монастыре Аричаванк старанием братьев Закаре и Иване возводятся две церкви этого типа, причем в их наиболее развитом варианте, с восемью дополнительными помещениями, попарно в два яруса размещенными по углам здания (ил. 6).

Следует отметить, что в соседней Грузии, под юрисдикцией царской власти которой развивалась северная и центральная Армения того времени, популярен был совершенно иной тип крестовокупольного храма, с двумя свободными, западными подкупольными столбами. Очевидно, что уже первые постройки, строившиеся Закарянами, продолжили развитие собственной традиции армянского зодчества. Речь

не идет об особом направлении процветавшей в те же годы архитектуры армян-халкидонитов, тесно связанной с грузинским зодчеством эпохи царицы Тамары. Речь о церквях традиционной для Армении конфессиональной принадлежности, которые, несомненно, следовали типологии и стилю, окончательно сформировавшимся еще в эпоху Багратидов. Удивительным можно считать то, что новый этап развития начался сразу с расцвета, и нами не замечаются какие-то памятники, которые могли бы отражать робость мастеров перед поставленной задачей или неумелое воплощение старых идей.

Более трех десятков однотипных Ахчкаберду храмов, которые представлены в единой таблице энциклопедического труда П. Кунео (Cuneo 1988: 728), демонстрируют многообразие вариаций пропорций и деталей планов,

а также применение этого типа в самых разных по размерам церквях — от больших соборных храмов до крошечных церквушек. Ахчкаберд занимает среднюю позицию по габаритным размерам плана — $9,7 \times 15,4$ м (Карпетян 2011: 146–152). В то же время эта церковь наиболее вытянута по оси запад — восток среди однотипных построек. Такая удлиненность плана в большей мере свойственная купольным залам и тем крестообразным церквям с угловыми помещениями, которые, как и Ахчкаберд, схожи с купольными залами еще одной особенностью — утолщением стен поперечных рукавов, т.е. представлением этих стен в виде мощных пилонов (Аменаприкч в Санаине (966), Аствацацин в монастыре в Мравяне (X–XI вв.), церковь монастыря Макараванк (1205)).

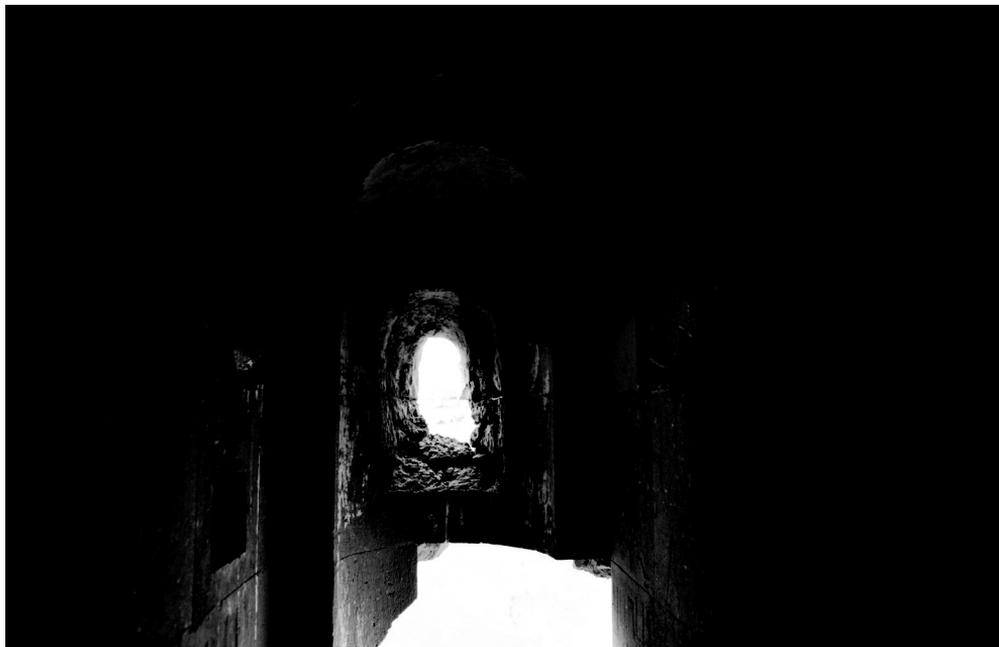
Другой особенностью Ахчкабердской церкви является ее принадлежность к той наиболее распространенной группе построек своего типа, угловые помещения которых имеют с восточной стороны полукруглые апсиды, подчеркивающие функционирование сводчатых камер в качестве часовен. Присутствие их в двух ярусах свидетельствует, видимо, о необходимости в отправлении значительного числа ежедневных служб — этот вопрос пока не освещен в исследованиях по армянской архитектуре в достаточной мере. Пропорции креста в основании композиции наоса исследуемой церкви предопределили узкие размеры и продольную вытянутость угловых помещений. Все они перекрыты циркульными сводами, все имеют полукруглые апсиды с короткими заплечиками, и во всех них с северной стороны вблизи апсиды присутствует нишка с декоративно оформленным сводиком. Последнее обстоятельство свидетельствует в пользу использования помещений

с литургической целью, несмотря на отсутствие (или нынешнее отсутствие) в них престолов (ил. 7).

Судя по сохранившимся частям постройки, в западных комнатах вели дверные проемы в продольных стенах этих часовен, расположенные один над другим и примыкающие к западной стене церкви. В восточной стороне места проходов в помещения, расположенные в разных уровнях, были рассредоточены: в нижние вели двери в их западных коротких сторонах, т.е. сквозь толщу пилона; в верхние — проемы в апсиде, размещенные высоко над ее возвышением. В нижнюю северо-восточную камеру ведет еще одна дверь из простенка вимы, пробитая, судя по притолкам, явно впоследствии (ил. 8). Следовательно, в какой-то момент изменились требования к богослужбной практике. Подобная пробивка проема осуществлена и в церкви Тиграна Оненца (1215), что позволяет считать эти перестройки результатом деятельности халкидонитов, к которым в XIII в. могли перейти обе эти церкви. Об Ахчкаберде, впрочем, никакой информации на сей счет не имеем.

Завершая размышления над типологией, можно добавить, что, наряду с Ахчкабердом, большие церкви Аричаванка и Макараванка рубежа XII–XIII вв. послужили воспроизведению этого типа храма в кратковременный и очень плодотворный домонгольский период в таких значимых для Армянской церкви монастырях, как Гегардаванк (1215), Ованаванк (1216–1221) и Гандзасар (1216–1238).

Высокий вкус зодчего Ахчкабердской церкви отразился в трактовках архитектурных форм в интерьере. Поперечные стенки рукавов креста изрезаны вертикальными членениями, углы которых оформлены округлыми тягами, а центральным элементом каждого пилона



Ил. 7. Церковь Закаре. Верхнее северо-восточное помещение. Вид на апсидиолу. Фото А. Казаряна, 2019

служит полукруглая в сечении пилястра, обращенная в сторону условного центрального нефа. Этой чертой мастера продемонстрировали родство к композиции интерьеров типа купольного зала, подчеркнув ориентацию основных подкупольных опор. Устремленность пучков вертикальных членений, переходящая в соответствующие им формы наложенных друг на друга арок, компенсирована присутствием широкого профилированного карниза. Он проходит по линии основания всех сводов, включая апсиду, и пластично огибает подкупольные опоры. Такое деление интерьера церкви на ярусы — черта, проникающая в арийские памятники из константинопольской школы еще в XI в. Ее мы, в частности, встречаем в церкви Сурб Ованнес монастыря Оромос (1038) и церкви Спасителя в Ани (1035).

Ритмичная расстановка стройных проемов — затемненных проходов в угловые помещения и световых окон по осям храма — способствует оживлению пластики стен, огибающих крестообразное пространство. Окна поперечных рукавов подняты максимально высоко, занимая в том числе и тимпаны под сводами. Вероятно, на той же высоте могло находиться и западное окно, тогда как алтарное расположено гораздо ниже, на уровне окон в верхние восточные комнаты, составляя с ними единую трехчастную композицию в полукружии апсиды. Системность прослеживается и в распределении небольших окон, освещавших часовни. Это узкие арочные окошки, устроенные по продольной оси помещений и выходящие на поперечные фасады храма, а также окулусы во внешних продольных стенах.



Ил. 8. Церковь Закаре. Северо-восточная сторона интерьера: оформление подкупольной опоры и входы в пастофорию. Фото А. Казаряна, 2019



Ил. 9. Церковь Закаре. Ниша в северо-западной подкупольной опоре. Фото А. Казаряна, 2019



Ил. 10. Церковь Закаре. Северная часть западного фасада. Фото А. Казаряна, 2019

В дополнение к описанию внутренней структуры памятника, отметим присутствие невысокой, но созданной от пола округлой ниши в западной стороне северного рукава, конха которой украшена веерно расходящимися рельефными лепестками (ил. 9).

Подкупольный переход несомненно был парусным, а барабан цилиндрическим, свидетельством чему служат его фрагменты, находящиеся в завалах вместе с другими упавшими деталями.

Снаружи постройка сочетала традиционные для средневековых армянских храмов формы: прямоугольный в плане объем основного яруса, приподнятые над ним двускатные осевые рукава, формирующие средокрестие с высокой купольной главой над ним. Большинство этих форм утрачено, но на них указывают остатки конструкций на самой руине и многочисленные упавшие фрагмен-

ты кладки (ил. 10). Ознакомление с ними способствует восстановлению главы с декоративной аркатурой, орнаментальным фризом и зонтичным шатром над зигзагообразным карнизом.

Небольшая церковь Нижней крепости Ани исключительно интересна с точки зрения изучения ее декоративного оформления: пластики архитектурных деталей и резьбы в интерьере, внешнего скульптурного декора, аниконичной орнаментальной росписи некоторых деталей на фасадах.

Храм традиционно включается в обособленную группу памятников Анийского зодчества Захаридской эпохи. Это церкви с аркатурным декором или церкви «живописного стиля»: церковь Тиграна Оненца (ил. 11), церковь Бахтагека и церковь из Девичьего монастыря (Кусанац). Во всех них стены основного объема оформлены аркатурой



Ил. 11. Ани. Церковь Сурб Григор, построенная Тиграном Оненцем, 1215. Фото А. Казаряна, 2012

на спаренных полуколоннах, ее арочки покрыты резьбой, которая продолжается на антресольях, где можно встретить также животных, птиц и рельефные кресты. Рассматриваемая церковь, в отличие от остальных памятников этого круга, не была целиком опоясана аркадой, но имела ее лишь на западной и юж-

ной стенах, в которых находились входы и которые могли быть обозреваемы посетителями крепости. Форма аркатуры традиционная для армянской архитектуры, знакомая еще по памятникам VII в., таким как храм Звартноц и собор в Таллине, а также по ряду анийских церквей эпохи Багратидов (Казарян 2011;



Ил. 12. Ани. Кафедральный собор. Архитектор Трдат. Посл. четверть X в. Фрагмент фасадной аркатуры. Фото А. Казаряна, 2018

Kazaryan 2011). Как почти в каждом памятнике, пропорции и детали аркатуры Ахчкаберда обладают своими особенностями. Ширина колонок, их пропорции и расстояния между ними напоминают некоторые храмы Ани и соседних монастырей, созданные в первой половине XI в.: собор Аракеоц (Апостолов), церкви монастырей Хцконк и Мармашен. Формы баз и капителей состоят из шарообразных торцов при каждой полуколонке и при общем для пары этих полушаров высоком параллелепипедном объеме, представляющем собой основание базы или импост капители. В предшествовавших памятниках такие детали известны на церкви Спасителя в Ани (1035) (Kazaryan, Özkaya, Pontioğlu 2016: par. 65–67, fig. 15). Профиль полуциркульных арок состоит из высокой полки и чуть меньшей ширины скоса. Аналогичные архивольты известны по барабану Эчми-

адзинского собора (около 620 г.) и по аркатуре на фасадах Анийского кафедрального собора (посл. четверть X в.) (ил. 12).

Фрагмент аркатуры из северной части западной стены исполнен многообразными декоративными элементами. Арочки декорированы двумя орнаментальными лентами, проходящими по полке и скосу. Между ними, как и по нижней окантовке арок, присутствуют валики, имитирующие туго закрученные жгуты. Все это, как и заполнение декором антревольтов, создает эффект сплошного, коврового орнамента. Разнообразный для каждого архивольта, рисунок орнаментов представлен по большей части в модификациях переплетений узкого волнообразного двойного стебля с другими растительными или геометрическими элементами. Так, в нижней ленте левой целой



*Ил. 13. Церковь Закаре. Фрагмент крайнего северного звена аркатуры западного фасада.
Фото А. Казаряна, 2019*

арочки простой волнообразный стебель переплетается с другим волнообразным стеблем, окольцовывающим своими листочками первый. В то время как в верхней ленте этой же арки, в левой ее части, находим орнамент из тесно переплетающихся колец и полуколец, образующих шестилепестковые «розетки», слегка наложенные друг на друга, а в правой части арочки орнамент состоит из двух симметрично расходящихся волнообразных стеблей и переплетенных между собой полукружий лент. Во второй арочке (полуарке) находим более усложненное плетение. Зодчий интересно решает проблему чередования орнаментов на стыке двух арочек: два разных орнамента слегка «распутывают» рисунок основных стеблей и сплетаются вместе, сужаясь к концу до одного завитка (ил. 13–14).

Импосты под стыками архивольтов украшены резьбой в вариациях симметрично расходящихся закрученных стеблей с листочками и завитками. Шары капителей имеют ребристо-выпуклую форму и снизу опоясаны узкими кольцами и двумя более широкими лентами: жгута и вереницы полукружий.

Антревольты заполнены орнаментом из круглящихся завитков двойного стебля. В угловом полуантревольте на фоне их плетения вырастает изящная профильная фигура лани. Правее, в треугольном поле между сохранившимися арочками помещен процветший крест, который имеет необычную для армянского зодчества форму: все четыре рукава креста расширяются к концу в виде трех «лепестков». Центральный «лепесток» уподоблен бутону, а два боковых представляют собой



Ил. 14. Церковь
Закаре. Фрагмент
аркатуры
западного фасада.
Фото А. Казаряна,
2019



Ил. 15. Церковь Закаре. Камень с завершением ниши западного фасада. Фото А. Казаряна, 2019



Ил. 16. Церковь Закаре. Камень, предположительно относившийся к раме западного портала. Фото А. Казаряна, 2019

тонкие побеги, развернутые под углом почти в 180 градусов и имеющие закругления на концах.

Внутри поля сохранившегося архивольта — блок с широкой орнаментированной бровкой окна и тремя медальонами над ним. Центральный медальон содержит крест в утопленном плоском поле, соседние — растительные орнаменты сложного плетения, которые выступают над основным фоном плиты. Все три медальона словно срезаны округлой границей каменного блока, соответствующей нижней линии архивольта. Может показаться, что блок предназначался для другого места, и в ходе строительства его подогнали под арку, срезав медальоны. Однако правый из них содержит вторящую краю «среза» узкую полоску, не затронутую орнаментом, что означает первоначальное предназначение блока для этого места. Примечательно, что верхняя ветвь креста оказалась не «срезанной»,

а буквально подошла к границе с архивольтом. Центральный медальон с крестом представляет вполне традиционную для армянского зодчества форму: равные по длине рукава расширяются к концам в виде слегка вогнутых треугольников с трехлопастными завершениями на каждом из двух уголков. Последнее обстоятельство отличает этот крест от его первообразов в раннехристианском зодчестве.

Картину дополняют фрагменты оформления западного фасада, раскиданные перед его остатками. Тут можно встретить широкий архивольт центрального звена аркатуры, капитель с ребристыми шарами, деталь перекрытия ниши (ил. 15), деталь оконной рамы, а также блок с широкой орнаментальной полосой, который, возможно, принадлежал раме несохранившегося портала (ил. 16).

Северная стена церкви не отличается столь богатым резным декором, но все же оформлена весьма достойно.



Ил. 17. Церковь Закаре. Фрагмент восточного фасада с алтарным окном. Фото А. Казаряна, 2019

На гладкой поверхности стены эффектно выделяется высокое центральное окно, украшенное профилированной бровкой и поддерживающими ее спаренными полуколонками. Два круглых окулуса из пары колец, вписанных в квадратные плиты с сокращенными надписями в углах и вдоль наличника, служат источником освещения для помещений нижнего яруса боковых компартиментов. Композицию стены поверху обрамляет резной карниз. Его сохранившаяся горизонтальная часть содержит орнамент, повторяющийся на некоторых отвалившихся блоках карниза, которые лежат к югу от храма. Заключенное между двумя узкими валами орнаментальное поле зигзагообразной лентой разделяется на вереницу треугольников, которые заполнены поочередно обращенными вверх и вниз лилиеобразными мотивами. Карниз повышенного рукава северной стены украшен сложно переплетающимся вьюном.

В том же достаточно строгом ключе решена восточная стена. Однако здесь, как и в большинстве других армянских церквей, аналогично украшенное бровкой и колонками алтарное окно устроено ниже, вровень с завершениями треугольных ниш и оформленных профилированными бровками боковых окон (ил. 17).

Южная стена церкви, помимо декоративной аркады, формы которой нам доподлинно неизвестны, имела не менее двух окулусов, расположенных в соответствии с теми, что на северной стене, а также поставленную выше декоративную розетку (или пару розеток), также вписанную в квадрат. Окулусы обрамлены скрученными жгутами и растительным орнаментом. В углах квадратов неповторяющиеся мотивы из вьющихся стеблей и листиков дополняют узорочье. Аналогично решена и верхняя розетка, центральное круглое поле которой занимает восьмилепестковый цветок.



Ил. 18. Церковь Закаре. Фрагмент кладки южного фасада, с архивольтами аркатуры.
Фото А. Казаряна, 2019

Среди фрагментов разрушившейся стены любопытен конгломерат блоков с двумя архивольтами южной аркатуры, один из которых шире пролетом и гораздо выше второго (ил. 18). Несомненно, что повышенное звено аркатуры представляло ее центральное поле. Сохранился среди обломков и фрагмент прямоугольной рамы с профилировкой и орнаментом из переплетенных ромбов и колец. Скорее всего, он принадлежал центральному окну южного фасада, которое располагалось над архивольтом аркатуры (аналогично на реконструкции церкви Бахтагека по Т. Торама-няну) (Карпетян 2011: 453–454).

Завершая рассуждения о пластике фасадов, остается отметить автономность аркатуры на каждой стене. Углы храма были украшены вертикальной профилировкой — элегантно при-

мом, известным в анийском зодчестве X–XI вв.

Некоторые фрагменты архитектуры содержат информацию, проливающую свет на технологию строительства и метод осуществления пластического декора. Особо показателен резной архивольт над дверным проемом в часовню второго яруса в северо-восточном углу. Вход этот открывается из пространства апсиды и, возможно, поэтому украшен лентой легкого, ненавязчивого орнамента, имитирующего арку над слегка заглубленным тимпаном. Орнамент этот не был завершен. В его левой части присутствует только разметка полос и выделение рисунка растительного плетения углублением фона. В центральной и правой частях орнамент высечен полностью, с характерными для этого памятника особенностями пластики пле-



Ил. 19. Церковь Закаре. Перемычка над входом в верхнее северо-восточное помещение.
Фото А. Казаряна, 2019

тения и завитков. Становится очевидной последовательность действия мастера с поэтапным достижением замысла (ил. 19).

Изучение церкви Ахчкаберда выявляет продуманную своеобразную идею каменного убранства этого храма. Похоже, что работавший над заказом новоиспеченного властителя города зодчий был незаурядным мастером, отрицающим механистический подход к работе. Это в первую очередь проявляется в его решении «сэкономить» на аркатуре двух фасадов — северного и восточного, которые обозреваются лишь издали.

Во многих формах и резных мотивах наблюдается тяготение к декорации Анийского кафедрала, построенного знаменитым зодчим Трдатом в царствование Смбата и Гагика Багратуни. В аркатуре (на западных фасадах) оче-

видно равенство полей обеих построек. Церковь Сурб Григор, построенная Тиграном Оненцом в Ани в 1215 г., также имеет пять полей аркады на западной стене. Исследователи неоднократно отмечали сходство аркатуры этой церкви с аркатурой Анийского собора в качестве факта, подтверждающего желание ктитора для своего заказа подражать облику главного храма города (Мнацаканян 1987). Обрамление окон бровкой на колонках, вписанные в квадрат резные окулусы известны как в Ахчкаберде, так и в кафедральном соборе. То же можно сказать о медальоне с восьмилепестковым цветком, присутствующим не только на южном фасаде Ахчкаберда, но и под северным щипцом собора и, как выясняется, в вернице фриза на барабане (Казарян 2018). Интересно подобие расположения

круглых медальонов с крестом в полях аркатуры западных стен обоих памятников. Схожи и кресты внутри медальонов, но крест из собора вместо трилистников на концах рукавов имеет традиционные «яблоки». Капители колонок, на которые опирается аркада церкви, тоже находят свой прототип на соборе. Так, на южной стене кафедрала несколько капителей имеют торы ребристо-выпуклой формы, в точности такой же, как и на западной стене Ахчкаберда (сравни ил. 12 и 14). В анийском зодчестве именно на соборе впервые и столь явно прослеживается идея ковровой орнаментации из череды разных резных мотивов, особенно в украшении завершенных фасадных ниш.

Совсем иначе обстоит дело в сравнении рассматриваемой церкви с современными ей постройками как в самом Ани, так и в пределах коренной Армении. Аналоги отдельным орнаментам, использованным мастерами Ахчкаберда, особенно те, которые применены на карнизах и обрамлениях окон, присутствуют на отдельных постройках эпохи. Схожий пример капителям западного фасада можно обнаружить в церкви Катогике монастыря Нор Гетик, построенной Иване Мхаргрдзели в конце XII в., где в убранстве вимы применены ребристые капители и такие же базы, как и в аркатуре Ахчкаберда. Однако многие использованные орнаменты и декоративные элементы не находят даже приближенных аналогий среди памятников начала Захаридской эпохи. Это повышает интерес к исследуемому памятнику в перспективном изучении художественных основ ее развития.

Результатом настоящего исследования явилась демонстрация возможности раскрытия достоинств архитектуры и пластического декора отдельного памятника эпохи второго расцвета

Ани. Обозначился круг армянских храмов, показывающих вариации композиций в рамках архитектурного типа крестообразных церквей с помещениями в четырех углах. Очевидно, что церковь Нижней крепости Ани явилась одной из первых попыток воплощения этого типа в эпоху Захаридов, вероятно, в рамках возрождения национальной традиции зодчества. Вполне вероятно, что именно с этого храма началась традиция оформления фасадов важнейших монастырских церквей аркатурой, а также торжественной декорации барабана главы. Очевидно, что начало этой традиции связано с интерпретацией идеи украшения и декоративных форм Анийского кафедрального собора.

Говоря о стилистических особенностях, следует отметить, что мастер из Ахчкаберда не стремится к формальной безупречности в выражении формы орнамента, как, например, в церкви Тиграна Оненца или в монастыре Арич и Макараванке, где прослеживается некоторая сухость исполнения. Его моделировки обладают определенной живостью, что особенно заметно в растительном орнаменте: мастер свободен от плоской поверхности, а резьба местами напоминает скульптуру. Обращает на себя внимание то, как ложатся завитки листиков над стеблем и как стебель вьется не только в его основной волне, но изменяется и по высоте (выпуклости), местами с большим диапазоном.

Исследование убеждает в том, что эта небольшая церковь, считавшаяся ранее стоящей особняком от главных произведений средневекового армянского зодчества, являлась на самом деле одним из ключевых памятников начавшегося на рубеже XII–XIII вв. возрождения национальной архитектурной традиции. В этом одном из первых храмов, возведенных

правителем центральных провинций Армении Закаре, формировался обновленный образ армянского монастырского храма в его самом торжественном варианте, который, с одной стороны, отражал интерпретации форм эпохи Багратидов и, прежде всего, Анийского собора, а с другой — демонстрировал новые возможности декоративного оформления фасадов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Асратян* 2011 — *Асратян М.М.* Անիի ճարտարապետությունը (Архитектура Ани) // Историко-филологический журнал. № 3. 2011. С. 3–27.
- Казарян* 2011 — *Казарян А.Ю.* Фасадная аркатура в средневековом зодчестве Армении и других стран Востока // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 3. М.; СПб., 2011. С. 27–59.
- Казарян* 2018 — *Казарян А.Ю.* Новые данные о куполах храмов Ани. Часть первая. Кафедральный собор зодчего Трдата // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 10. 2018. С. 145–169.
- Карапетян* 2011 — *Карапетян С.* Ани — 1050. Иллюстрированный альбом. Ереван: Фонд изучения армянской архитектуры, 2011 (на арм., англ. и рус. языках).
- Матевосян* 1984 — *Матевосян К.* Անի քաղաքի Ներքին բերդի պեղումներ (Евангелие Неркин Берда крепости города Ани) // Էջմիածին (Эчмиадзин). № 11–12. 1984. С. 110–115.
- Матевосян* 1997 — *Матевосян К.* Անի, եկեղեցական կյանքը և ձեռագրական ժառանգությունը (Ани, церковная жизнь и рукописное наследие). Ереван: Св. Эчмиадзин, 1997.
- Мнацаканян* 1987 — *Мнацаканян С.* Формирование Анийской архитектурной школы в XII–XIV веках и проблемы «живописного стиля» // Вестник общественных наук. № 3. 1987. С. 41–53.
- Орбели* 1966 — *Орбели И.А.* Դիվան հաշվապետության (Корпус армянской эпиграфики). Т. 1. Ереван: АН АрмССР, 1966.
- Токарский* 1961 — *Токарский Н.М.* Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван: Армгосиздат, 1961.
- Чукасян* 2011 — *Чукасян Л.* Аршак Фетвачян. Ереван: Printinfo, 2011 (на арм. яз.).
- Akçayöz* 2018 — *Akçayöz V.* New Discoveries in Ani. Istanbul: DenizBank Publ., 2018.
- Brosset* 1860–1861 — *Brosset M.* Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe s, histoire et description. St.-Petersbourg, 1860–1861.
- Cuneo* 1977 — *Cuneo P.* L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale. Roma: Accademia nazionale dei lincei, 1977.
- Cuneo* 1988 — *Cuneo P.* Architettura Armena dal quarto al diciannovesimo secolo / Con testi e contribute di T. Breccia Fratadocchi, M. Hasrat'yan, M. A. Lala Comneno, A. Zarian. Vol. 1–2. Roma: De Luca Editore, 1988.
- Ćurčić* 2010 — *Ćurčić S.* Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent. London: New Haven, 2010.
- Kamsarakan* 1987 — *Kamsarakan A.* Les principaux sites d'Ani et de sa périphérie // Ani. Capitale de l'Arménie en l'an mil. Ed. Kévorkian R.H. Paris: Paris-Mussées, 1987.
- 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. Lám. I–VI.
- Kazaryan* 2011 — *Kazaryan A.* The Blind Arcade in Medieval Architecture of Armenia and Georgia. Springs of Ideas and Principal Stages of Development // Professor Mine Kadiroglu festschrift / ed. by B. Isler. Ankara: Hacettepe University, 2011. P. 1–34.
- Kazaryan* 2018 — *Kazaryan A.* On the Character of the Medieval Architecture on the Example the Domed Halls of Ani and Vicinity of the 10th–11th Centuries // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 284: 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). Paris: Atlantis Press Publ., 2018. P. 363–366.
- Kazaryan, Loshkareva* 2019 — *Kazaryan A., Loshkareva E.* Preliminary Study of the Architecture and the Plastic Arts of the Zak'are Church in the Inner Castle (Aghjkaberd) of Ani // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume

- 324: Proceedings of the 2019 International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (AHTI 2019). Paris: Atlantis Press Publ., 2019. P. 111–116.
- Kazaryan, Özkaya, Pontioğlu 2016 — Kazaryan A., Özkaya İ. Y., Pontioğlu A. The Church of Surb Prkich in Ani (1035). Part 1: History and Historiography — Architectural Plan — Excavations of 2012 and Starting of Conservation // RIHA Journal 0144, 15 November 2016. URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2016/0143-kazaryan-ozkaya-pontioğlu> (дата обращения: 15.07.2017).
- Krautheimer 1986 — Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture / 4th edition (with S. Ćurčić). New Haven and London: Yale University Press, 1986 (1st edition — Harmondsworth: Penguin books, 1965).
- Uluhogian 1984 — Uluhogian G. Le testimonianze epigrafiche // Documenti di architettura Armena. Vol. 12. Milano: Edizioni Ares, 1984. P. 72–83.
- REFERENCES
- Hasratian M.M. Anii tcartarapetutiune (Architecture of Ani). *Historical-Philological Journal*, no. 3, 2011, pp. 3–27 (in Armenian).
- Kazaryan A. Yu. Fasadnaia arkatura v srednevekovom zodchestve Armenii i drugikh stran Vostoka (Façade blind arcade in the medieval architecture of Armenia and other countries of the Orient). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the general history of architecture)*, vol. 3. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2011, pp. 27–59 (in Russian).
- Kazaryan A. Novye dannye o kupolakh khramov Ani. Chast' pervaya. Kafedral'nyi sobor zodchego Trdata (New data on the cupolas of Ani's churches. Part first. The cathedral by an architect Trdat). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the general history of architecture)*, vol. 10, 2018, pp. 145–169 (in Russian).
- Karapetyan S. *Ani — 1050. Illustrated album*. Yerevan: Research on Armenian Architecture Foundation Publ., 2011 (in Armenian, English and Russian).
- Matevasyan K. Ani kaghaki Nerkin berdi Avetaran (The Gospel from the Nerkin Berd of the city of Ani). *Etchmiadzine*, no. 11–12, 1984, pp. 110–115 (in Armenian).
- Matevasyan K. *Ani: Ekeghetsakan kianke ev dzeragrakan jarangutiune (Ani: Ecclesiastical life and manuscript heritage)*. Yerevan: Holy Etchmiadzin Publ., 1997 (in Armenian).
- Mnatsakanian S. Formirovanie Aniiskoi arkhitekturnoi shkoly v XII–XIV vekakh i problema 'jivopisnogo stilia' (Formation of the Ani architectural school in the 12th–14th centuries and the problem of 'picturesque style'). *Lraber Hasarakakan Gitutyunneri (Bulletin/Review of Social Sciences)*, no. 3, 1987, pp. 41–53 (in Russian).
- Orbeli I.A. *Divan hai vimagrutian (Corpus of Armenian epigraphy)*, vol. 1. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ., 1966 (in Armenian).
- Tokarskii N.M. *Arkhitektura Armenii IV–XIV vv. (The Architecture of Armenia of the 4th–14th Centuries)*. Yerevan: Armgosizdat Publ., 1961 (in Russian).
- Chookaszian L. *Arshak Fetvadjian*. Yerevan: Print-info Publ., 2011 (in Armenian and English).
- Akçayöz V. *New Discoveries in Ani*. Istanbul: DenizBank Publ., 2018.
- Brosset M. *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe s, histoire et description*. St.-Petersbourg, 1860–1861, pl. XVI.
- Cuneo P. *L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale*. Roma: Accademia nazionale dei lincei Publ., 1977, fig. 15.
- Cuneo P. *Architettura Armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, vol. 1–2. Roma: De Luca Editore Publ., 1988.
- Ćurčić S. *Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent*. London: New Haven Publ., 2010.
- Kamsarakan A. Les principaux sites d'Ani et de sa périphérie. *Ani. Capitale de l'Arménie en l'an mil*, ed. R. H. Kévorkian, Paris: Paris-Musées Publ., 1987, pp. 282–301, 288.
- 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.
- Kazaryan A. The Blind Arcade in Medieval Architecture of Armenia and Georgia. Springs of

- Ideas and Principal Stages of Development. *Professor Mine Kadiroglu festschrift*, ed. by B. Isler. Ankara: Hacettepe University Publ., 2011, pp. 1–34.
- Kazaryan A. On the Character of the Medieval Architecture on the Example the Domed Halls of Ani and Vicinity of the 10th–11th Centuries. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 284: 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICAS-SEE 2018)*. Paris: Atlantis Press Publ., 2018, pp. 363–366.
- Kazaryan A., Loshkareva E. Preliminary Study of the Architecture and the Plastic Arts of the Zak'are Church in the Inner Castle (Aghjk-berd) of Ani. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 324: Proceedings of the 2019 International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (AHTI 2019)*. Paris: Atlantis Press Publ., 2019, pp. 111–116.
- Kazaryan A., Özkaya İ.Y., Pontioğlu A. The Church of Surb Prkich in Ani (1035). Part 1: History and Historiography — Architectural Plan — Excavations of 2012 and Starting of Conservation. *RIHA Journal* 0144, 15 November 2016. URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2016/0143-kazaryan-ozkaya-pontioğlu> (appeal date: 15.07.2019).
- Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*, 4th edition (with S. Ćurčić). New Haven and London: Yale University Press Publ., 1986 (1st edition — Harmondsworth: Penguin books, 1965).
- Uluhogian G. Le testimonianze epigrafiche. *Documenti di architettura Armena*, vol. 12. Milano: Edizioni Ares Publ., 1984, pp. 72–83.

С. А. Клюев

ЦЕРКОВЬ МАРЬЯМ ДЕБРЕ ЦИОН В ИСТОРИИ СКАЛЬНОГО ЗОДЧЕСТВА ЭФИОПИИ*

Скальная церковь Марьям Дебре Цион в районе Геральта региона Тыграй — это просторный светлый храм с высокими сводами, сохранивший красочные росписи двух периодов (последней трети XIV и середины XV в.). Памятник примечателен по ряду признаков. Храм отделен от скального массива с юга, запада и востока широким туннелем обходной галереи. Северный фасад, декорированный имитацией аксумской кладки, является частью скального склона. Этот трехалтарный храм принадлежит к позднесредневековому «открытому типу», где зона макдаса (алтарная часть) не отделена от кеддеста (наоса) стеной. В этой церкви, помимо богатых росписей, выполнен выразительный резной декор — нетипично многочисленные арочные ниши, размещенные в три ряда одна над другой как в зоне макдаса, так и на северной и южной стенах. Подобный декор известен лишь в двух эфиопских храмах. В статье рассматриваются вопросы генезиса плана храма Марьям Дебре Цион, проблема происхождения нетипичного декора интерьера памятника. Другой целью работы является попытка проследить влияние форм этого, во многом «новаторского» для скального зодчества Тыграй храма на ряд других скальных церквей региона.

Ключевые слова: скальное зодчество, церковная архитектура, базилика, Эфиопия, Тыграй, Марьям Дебре Цион.

S. A. Klyuev

THE CHURCH OF MARYAM DEBRA-TSION IN THE HISTORY OF ETHIOPIAN ROCK-HEWN ARCHITECTURE

The rock-hewn church of Maryam Debra TSION is located in the Garalta rocks in the Tigray region (Ethiopia). It is a well-lit church, with high arches, where there are preserved colorful paintings in two cycles (the last third of the XIVth and middle of the XVth centuries). The monument is remarkable for a number of features. The church is separated from the main-rock by a tunnel of ambulatory from the south, west and east sides. The northern facade, decorated with imitation Aksumite masonry, is part of the scarp of the rock. This three-altar church belongs to the late medieval "open type", where the maqdas (sanctuary) is not separated from the qeddest by a wall. In addition to the rich murals, this church has an expressive carved decoration — numerous arched niches atypically placed in three rows, both in the Maqdas and on the north and south walls. This type of decoration is known only in two Ethiopian churches. The article deals with the genesis of the plan of the church of Maryam Debra TSION and the problem of the origin of the atypical decoration of the interior of this monument. Another goal of the work is to detect the influence of the forms of this, in many aspects "innovative" church, on a number of other rock-hewn churches of the Tigray region.

Key words: rock-hewn, church architecture, basilica, Ethiopia, Tigray, Maryam Dabra TSION.

Скальная церковь Марьям Дебре Цион (Богородицы горы Сионской) да-

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.15 «Храмовая архитектура

тируется на основании агиографических сведений и стилистическо-иконографического анализа росписей между 1380–1413 гг. (Lepage, Mercier 2005: 146; Balicka-Witakowska 2005b: 42–43).

на периферии византийского мира. Вариативность развития».

Она расположена на вершине одной из скал в районе Геральта в области Тыграй, на севере Эфиопии. Время строительства храма относится к периоду так называемого монашеского ренессанса (начавшегося с середины XIII в.) (*Lepage, Mercier* 2005: 108–110). Этот период ознаменован появлением множества новых монастырей в Тыграе. Создание базилики Марьям Дебре Цион связано с деятельностью Абуны Абрехама (Авраама), христианского подвижника, жившего около 1350–1425 гг. (*Teweldemedhin* 1969: 88; *Lepage, Mercier* 2005: 146). Согласно тексту жития, он основал здесь общину и вместе со своими последователями высек из скалы храм, а также заповедовал своим ученикам создавать как можно больше новых церквей (*Lepage, Mercier* 2005: 159). Абуне Абрехаму и его последователям приписывают авторство как минимум пяти храмов в восточной части Тыграя.

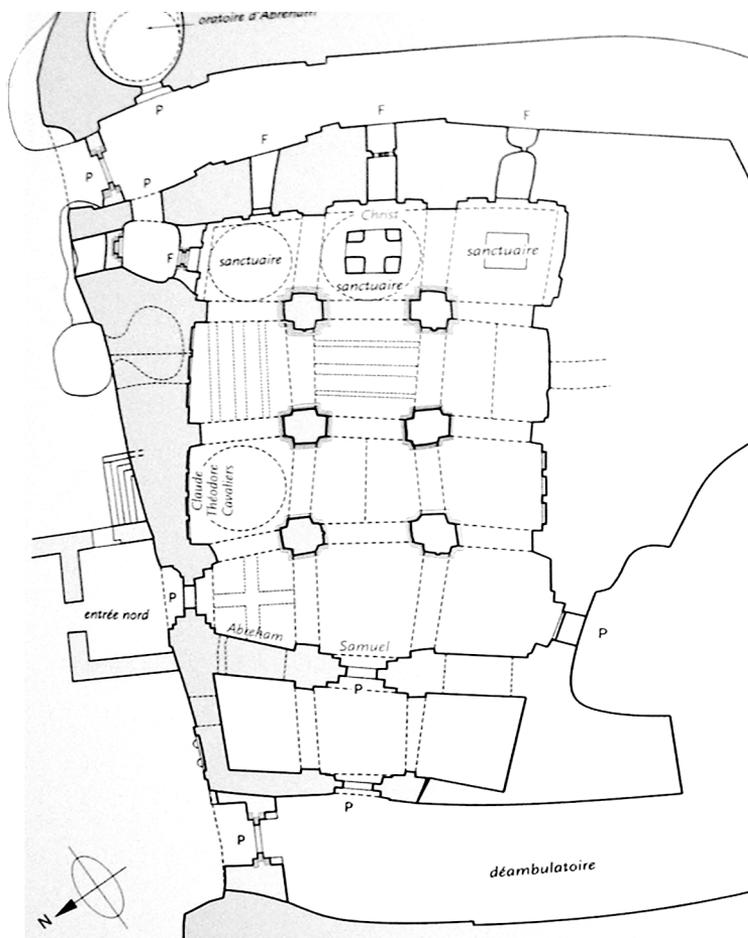
Этот важный памятник, несомненно, рассматривался рядом исследователей, выдвигались различные версии о происхождении некоторых его особенностей, в том числе приведенные и в данной статье. Тем не менее не была представлена полная картина, которая отражала бы место памятника в истории тыграйской и эфиопской архитектуры в целом, его влияние на локальную традицию и вопросы происхождения некоторых ярких черт памятника. В отечественной науке тема скальной архитектуры региона Тыграй в Эфиопии другими авторами не поднималась. В статье предложен новый взгляд на происхождение декора, место рассматриваемого памятника в истории скальной архитектуры Эфиопии, его влияние на другие памятники.

Марьям Дебре Цион — это хорошо освещенный благодаря окнам северной стены просторный трехнефный храм, с тремя парами высоких креща-

тых столбов, соединенных между собой и с пилястрами стен имитацией арочных перекрытий. Высота сводов около 7,3 м (*Balicka-Witakowska* 2005b: 42). В наосе они практически равной высоты. Здесь нет традиционного для аксумских и постаксумских базилик (до конца XIV в.) повышения свода центрального нефа по отношению к боковым (*Phillipson* 2009: 26). Решение, представленное здесь, вероятно, было для Тыграя на тот момент новаторским. Однако впоследствии оно получило широкое распространение. Другими примечательными чертами этого храма являются: расположение относительно массива скалы, наличие обходной галереи в виде прорубленного вокруг храма туннеля, «открытый тип» алтарной части, т.е. отсутствие преград между зонами наоса (кеддеста) и алтарной части (макдаса), отсутствие вимы, декор стен в виде рельефной аркатуры, расположенных в два-три яруса арочных ниш (*Lepage, Mercier* 2005: 146–159). Рассмотрим эти признаки подробнее.

I. План

Храм ориентирован относительно скалы, в которой высечен, нетрадиционным образом. Главным фасадом служит северная стена. С запада, востока и юга храм отделен от скалы широким туннелем галереи, вырезанным в глубине скального массива (*Plant* 1985: 47) (ил. 1). К востоку от церкви высечена циркулярная в плане келья-часовня Абуны Абрехама. Она отделена от основного объема обходной галереей таким образом, что храм и расположенная восточнее келья святого формируют небольшой комплекс. До недавнего времени туннель к западу и востоку от северного фасада был открыт вовне. В настоящее время проходы в него заложены каменной



Ил. 1. План Марьям Дебре Цион (фрагмент) по К. Лепажу и Ж. Мерсье (Lepage, Mercier 2005: 154)

кладкой, с деревянными дверными проемами (ил. 2).

Вероятно, наиболее ранним скальным памятником, размещенным аналогичным образом в ландшафте, является Бет-Абба-Либанос (церковь Святого Ливания) из комплекса Лалибэлы в области Ласта, датируемый, по одной из версий, первой третью XIII в. (Lepage, Mercier 2012: 60–62). Он соединен с массивом скалы лишь в верхней части. В отличие от Марьям Дебре Цион, все его фасады, включая обращенные вглубь ска-

лы, детально проработаны, и южный — идентичен в своем решении северному (Phillipson 2009: 143–144).

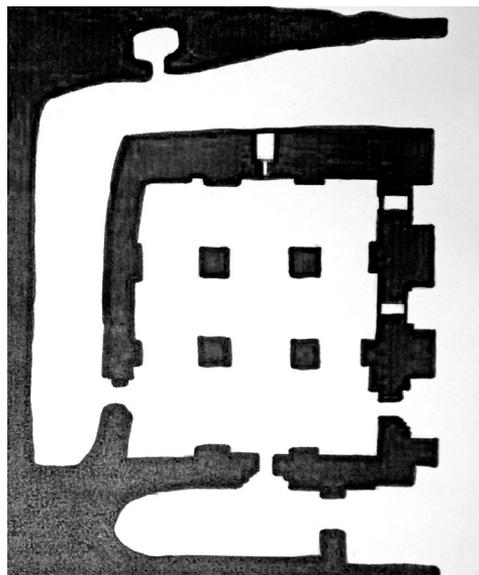
Другой, несколько более поздний памятник области Ласта — Гийоргис Зоз Амба (XIII в.) во многом копирует и декор, и расположение церкви Бет Абба-Либанос (Gervers, Balicka-Witakowska, Fritsch 2014: 198–200). Декор его экстерьера, за исключением отдельных деталей, следует традициям Лалибэлы: членение фасада на вертикальные объемы, профилированные карнизы, высеченные



Ил. 2. Фасад храма Марьям Дебре Цион с открытыми проходами обходной галереи (реконструкция автора)

аксумские рамы дверей и окон¹, решетки окон с геометрическими мотивами, решение сводов.

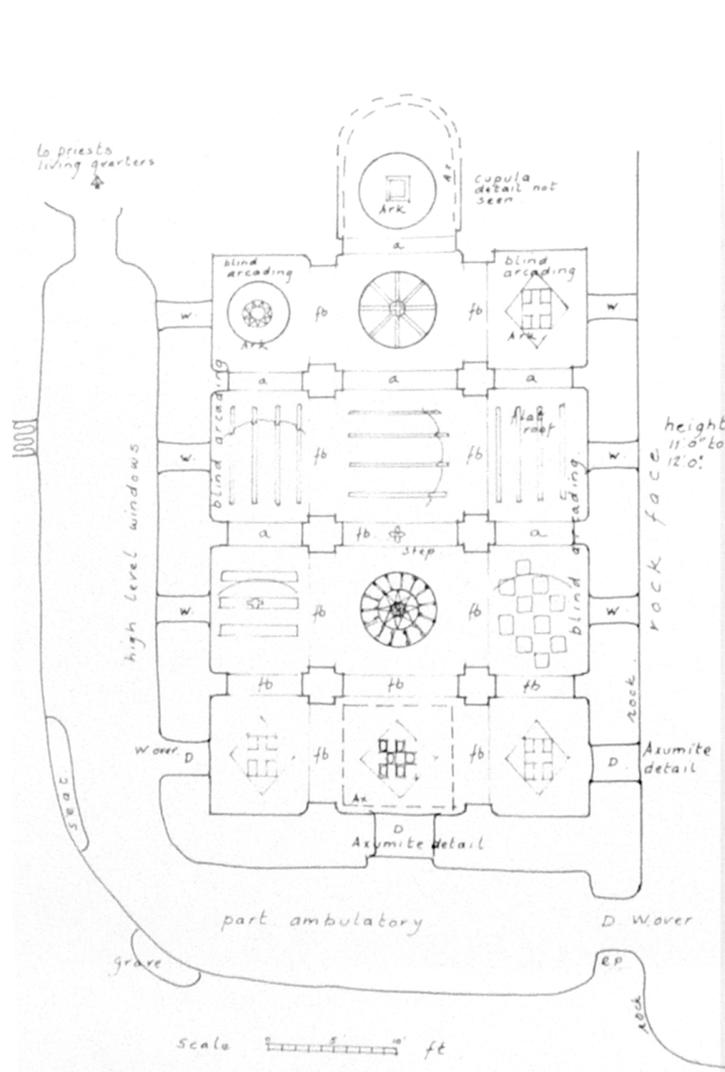
Еще один храм Ласты с аналогичным расположением в ландшафте — Билбала Гийоргис (вторая половина XIII — начало XIV в.) (Buxton 1947: 30; Sauter 1963: 260). Эта церковь продолжает следовать декору Лалибэлы, но, в отличие от Зоз Амба, здесь он имеет более грубое исполнение. Южный фасад, являющийся основным, отделен от скалы с запада и востока проходами. Однако обходная галерея не полностью опоясывает церковное пространство, а прерывается в северо-западной части (Buxton 1947: 25) (ил. 3). Таким образом, прорубленный в глубь скалы к западу от храма проход обособлен от обходной галереи и служит нартексом. Тем не менее образ



Ил. 3. План храма Билбала Гийоргис по Д. Р. Бакстону (Buxton 1947: 25, fig.16a)

¹ Аксумская рама — характерное решение оконного или дверного проема, образованное его традиционной конструкцией. Ее особенность — выступающие по углам проема кубические элементы, представляющие собой концы ригелей.

обходной галереи в данном памятнике сохраняется. Билбала Гийоргис примечателен также арочным фризом, декорирующим фасад (его формы мы рассмотрим подробно далее).



Ил. 4. План храма Йесус Гибджет по Р. Плант (Plant 1985: 82)

Возможно, отмеченная особенность расположения храма относительно скалы могла появиться в Ласте как результат трансформации образа наземного храма, размещенного внутри пещеры. В период XII–XV вв. в области Ласта ряд церковных зданий был возведен внутри естественных укрытий (начиная с храма Йемреханна Крестос (XII в.) и заканчи-

вая За-Йаммаду Марьям (XV в.)) (Gervers 2014: 25–64).

Французские исследователи Лепаж и Мерсье справедливо отмечают, что наиболее близким к церкви Марьям Дебре Цион по целому ряду признаков (арочные ниши, размещение элементов декора сводов, расположение в ландшафте и наличие обходной галереи)

является скальный храм Йесус Гибджет, расположенный в Тыграе, несколько южнее (Plant 1985: 82–83) (ил. 4). Исследователи предполагают, что его создание, также приписываемое Абуне Абрехаму, незначительно предшествует по времени вырубке из скалы церкви Дебре Цион (Lepage, Mercier 2005: 153).

Лепаж и Мерсье предложили концепцию развития плана с обходной галереей от Бет-Абба-Либанос Лалибэлы через Зоз Амба, Йесус Гибджет к Марьям Дебре Цион (*ibid.*: 146). Автор предлагает дополнить эту схему включением еще одной церкви области Ласта — Билбала Гийоргис.

II. Макдас «открытого типа»

Храм Марьям Дебре Цион относится к «базиликам открытого типа»: алтарная часть здесь не отделена стеной или простенками от наоса, а фактически образует с ним единое пространство (Phillipson 2009: 105). В настоящее время ее отделяют занавесы. Возможно, использование подобных занавесов здесь планировалось изначально. В этой церкви нет и характерного повышения уровня пола перед алтарной частью — вимы, традиционной для базилик Тыграя и Эфиопии предшествующего периода (Balicka-Witakowska 2005b: 43). Самые ранние известные нам базилики Эфиопии, датируемые IV–VI вв., имеют характерные черты, сохранявшие свою значимость вплоть до середины XIII в. (Phillipson 2009: 26–27). Это трехчастная структура плана и трехчастная структура макдаса, к центральному помещению которого примыкали два прямоугольных в плане помещения пастофориюв (*Di Salvo* 2017: 12–29). В ранних храмах имелись дверные проемы, соединяющие пастофорию с соответствующими боковыми нефами и с центральной частью макдаса.

В восточной части наоса, перед триумфальной аркой были выполнены незначительное повышение уровня пола — вима и соответствующая ей невысокая алтарная преграда, декорированная орнаментальной резьбой, с проходом в центральной части, оформленным арочкой на двух колонках (Lepage 2006: 12–21). Вероятно, начиная с середины XIII в. в храмах Эфиопии происходят изменения в алтарной части, касающиеся в первую очередь пастофориюв (*Fritsch, Gervers* 2007: 14). Происходит отказ от пастофориюв либо от одного из них. В этих помещениях начинают размещать дополнительные мэнбара-таботы (т.е. престолы). Среди скальных церквей Лалибэлы большинство имеет традиционную структуру (датируются до середины XIII в.) (Lepage, Mercier 2012: 47–52, 57–62). Однако храмы Бет-Гийоргис и трехчастный храм-комплекс Дебре-Сина-Голгота-Селассие уже существенно отличаются своим строением зоны макдаса (предположительно датируются рубежом XIV–XV вв.) (*Fritsch, Gervers* 2007: 15–34).

Ряд скальных храмов Тыграй также демонстрирует отказ от пастофориюв или размещение в них дополнительных мэнбара-таботов². Вероятно, одним из самых ранних храмов, подвергшихся таким изменениям в Тыграе, стала базилика Марьям Дебре Коркор, расположенная здесь же, в Геральте (Lepage, Mercier 2005: 112–125). В этом храме отсутствует южный пастофорий. Впервые храмы с «открытым» макдасом появляются, вероятно, в области Ласта. Среди наземных памятников такой план имеет базилика Дебре-Такла-Хайманот Бетле-хем в Гайенте (*Di Salvo* 2000: 61). В Тыграе, вероятно, самым первым храмом с «открытым» макдасом является именно

² Например: Укро Марьям Амба Сенейти, Гийоргис Май Кадо, Медхане Алем Ади Кешо (Plant 1985: 77, 135, 177).

Марьям Дебре Цион. Так, наиболее близкий к Марьям Дебре Цион и, вероятно, предшествующий ему по времени храм Иесус Гибджет имеет несколько иное решение алтарной части. Здесь макдас трехчастный³, центральная часть представляет собой апсиду с конхой. Она отделена от наоса триумфальной аркой, а дополнительные монолитные мэнбара-таботы расположены в «открытых» восточных концах северного и южного нефов наоса. Вима здесь не только занимает все пространство восточной части наоса, но и выступает на одну ячейку в центральный неф, что соответствует традиционному решению с размещением на границе вимы алтарной преграды⁴ (Phillipson 2009: 12–21).

В Дебре Цион алтарная часть не имеет апсиды и занимает полностью три ячейки восточной части наоса. Здесь нет и вимы. Центральный и южный нефы в восточных концах имеют по монолитному алтарю: в центре «высокий алтарь с киворием», в боковом нефе монолитный кубический алтарь (Fritsch, Gervers 2007: 47). На восточной стене за центральным алтарем с киворием изображен Христос во славе, а на восточной стене северного нефа — Богородица с младенцем Христом и двумя архангелами (Lepage, Mercier 2005: 148–149; Balicka-Witakowska 2005b: 43). Однако в северном нефу по какой-то причине мэнбара-табот отсутствует. Возможно, это связано с примыкающим с севера небольшим

³ В действительности из центральной части макдаса имеются проходы в дополнительные помещения по типу пастофориев с севера и юга (не отмеченные у Плант), однако автор предполагает, что они не являются оригинальными и были добавлены позднее.

⁴ Вероятно, в самом этом храме деревянной алтарной преграды не было изначально. Отказ от использования таких преград происходит в Тыграе двумя веками позже, чем в Ласте, лишь в XIV в. (Lepage, Mercier 2005: 127).

помещением, в настоящее время изолированным каменной кладкой как внутри храма, так и снаружи. Его назначение неясно, но можно предположить погребальную функцию (Lepage, Mercier 2005: 154).

Т.к. вима в храме Дебре Цион отсутствует, вероятно, зональность внутреннего пространства создается другими методами, в частности, посредством декора.

III. Декор

Фасад храма оформлен имитацией аксумской кладки с «обезьяньими головами». В наземных прототипах они представляют собой выступающие из стены закругленные концы деревянных ригелей (Phillipson 2009: 105). Распространенное в Аксумский период (IV–IX вв.), это решение продолжало свое существование приблизительно до X в.⁵ (Gerster 1970: 53–54). Впоследствии оно стало утрачивать как декоративное, так и конструктивное значение. В скальных и дошедших до нас наземных церквях области Ласта «обезьяньи головы» полностью отсутствуют, в отличие от других аксумских элементов — традиционной кладки, оконных и дверных рам (Phillipson 2009: 76, 137–141). В оформлении фасада Марьям Дебре Цион нарушена конструктивная логика, что говорит об утрате ко времени создания церкви понимания оригинальной технологии. Вероятно, такой фасад должен был под-

⁵ Один из поздних примеров — в храме Микаэль Дебре Селам X–XII вв. Здесь при сохранении образа «обезьяньи головы» уже не являются конструктивным элементом, т.к. сама кладка здесь абсолютно декоративна. Штукатуренные ряды каменной кладки оригинальной конструкции здесь имитированы блоками известняка, со стесанными углами для того, чтобы вплотную «подогнать» их к окружностям «обезьяньих голов» (Di Salvo 2017: 48; Phillipson 2009: 69).

черкнуть преимущество по отношению к многовековой традиции церковного зодчества, подражая экстерьеру церкви раннего времени. Учитывая посвящение храма, можно предположить, что в решении фасада рассматриваемого памятника отразился образ особо значимого собора Марьям Цион (Богородицы горы Сионской) в Аксуме (*Di Salvo* 2017: 6–7). У нас нет достоверных сведений о том, как выглядел собор Марьям Цион в Аксуме к концу XIV в. Вероятно, здание собора, существовавшее на тот период времени⁶, было впоследствии разрушено во время нашествия Ахмада Граня в 1530-е гг. и отстроено заново лишь в середине XVII в. в новых формах (*Phillipson* 2009: 37–40). Т.к. в храме Йесус Гибджет, наиболее близком к Дебре Цион по ряду признаков, имитация аксумской кладки с «обезьяньими головами» отсутствует, можно предположить, что его посвящение имеет в данном контексте ключевое значение. Еще одно примечательное декоративное решение обнаруживается в интерьере, где на крещатых столбах вырезаны три пары рельефных церемониальных крестов. Одна пара крестов в медальонах на высоких древках фланкирует центральный арочный проем непосредственно перед зоной макдаса, таким образом акцентируя ее границы. Другие две пары размещены на западных столбах: два из них в медальонах на коротких древках с западной стороны столбов, у их основания; два других, равноконечных креста на древках, обращены в пространство центрального нефа (*Di Salvo* 2006: 116). Изображения крестов, вырезанные на столбах, известны и в других храмах. В частности, в церкви Бет-Марьям Лалибэлы на столбах в центральном

нефе храма вырезаны процветшие кресты, некоторые из которых совмещены с геометрическим орнаментом (*Gerster* 1970: pl. 66). В Тыграе наиболее близкое к представленному в Дебре Цион решение обнаруживается в храмах типа «тыграйский крест-в-квадрате»⁷. В каждой из трех церквей этого типа пара церемониальных крестов на пилястрах в интерьере фланкирует центральный дверной проем, соединяющий наос и нартекс (*Gerster* 1970: 179, 194; *Plant* 1985: 98). Почему в Дебре Цион создано несколько пар таких крестов? Вероятно, помимо церемониальной функции они являются здесь еще и разграничителями литургических зон во внутреннем пространстве храма. Так, восточная пара обозначает границы «открытого» макдаса, а две западные отделяют ту часть наоса, в которой находятся входы в храм: здесь с запада (через нартекс), севера и юга устроены три традиционных входа. Возможно, изображениям крестов также приписывали некую «защитную» функцию, по аналогии с распространенной в Эфиопии традицией размещения изображений святых всадников (в качестве защитников от злых сил) поблизости от входов и алтарной части (*Balicka-Witakowska* 2005c: 347–351). В некоторых из церквей, вероятно созданных под влиянием Марьям Дебре Цион, также вырезаны кресты на древках: в Медхане Алем в Ади Кешо пара крестов высечена на пилястрах в пролете триумфальной арки, а в храме Микаэль Барэка подобный крест вырезан у основания юго-западного столба (*Plant* 1985: 102).

Теперь обратимся к особенностям декора сводов храма Марьям Дебре Цион. Здесь, как отмечалось выше, мы наблюда-

⁶ Т.е. возведенное на месте более древнего собора около X в. (*Phillipson* 2009: 37–40).

⁷ Следует отметить, что в одном из храмов этого типа — Урко Черкос кресты аналогичным образом вписаны в округлые медальоны (*Lepage, Mercier* 2005: 88–89).



Ил. 5. Фрагмент свода центрального нефа храма Марьям Дебре Цион. Тыграй. Фото автора, 2014 год

даем практически равную высоту сводов центрального и боковых нефов. Расположение элементов декора на первый взгляд кажется бессистемным, но следует отметить некоторые закономерности.

Свод северо-западной ячейки, у северного входа, декорирован равноконечным крестом, в полях между рукавами которого изображены четыре евангелиста (*Lepage, Mercier* 2005: 158). Этот сюжет типичен и встречается в фигуративных росписях или символических изображениях в ряде церквей Тыграй⁸. В храмах до середины XIII в. равноконечный крест в декоре сводов, как правило, представляет собой имитацию балочной конструкции, поддерживаемой консо-

⁸ Например, в Марьям Коркор; возможно, символика евангелистов выполнена в декоре свода макдаса в Укро Марьям Амба Сенейти (*Plant* 1985: 41; *Gerster* 1970: 128).

лями. Такой декор известен и в Лалибэле и в храмах типа «тыграйский крест-в-квадрате». Он располагается либо в средокрестии, либо в небольшом притворе (*Di Salvo* 2017: 82, 86–87).

Свод двух других западных ячеек подвергся обрушению, однако крошечные фрагменты сохранившихся росписей позволяют предположить, что здесь его плоскость покрывали орнаментальные росписи. В алтарной части выполнено три купола (южный не сохранился). Над центральной частью макдаса расположен неглубокий купол с акцентированием восьми ребер и округлого элемента по центру, в северной ячейке — неглубокий купол с четырьмя ребрами (*Lepage, Mercier* 2005: 151).

Отметим декор свода центрального нефа. Здесь с запада на восток, за ячейкой свода с орнаментальными роспися-

ми, размещены имитация седловидного⁹ перекрытия, нетипично занимающая всего одну ячейку, и ориентированный по оси север — юг полуциркульный свод с тремя выделенными ребрами (ил. 5). Основное декоративное решение сводов боковых нефов — расположенные симметрично неглубокие купола (южный не сохранился). В северном нефе по оси запад — восток высечен полуциркульный свод с тремя ребрами.

Отдельно следует отметить декор сводов нартекса. Здесь выполнены имитация перекрытия по системе вписанных квадратов, с размещенным в поле внутреннего квадрата равноконечным крестом, и имитация кессонов, ряды которых расположены с небольшим смещением относительно друг друга, что придает им динамический характер (Buxton 1971: 58–60, pl. XXVIII). Схожее решение известно в одной из ячеек свода нартекса церкви Медхане Алем в Ади Кешо (Plant 1985: 135). Декоративный сюжет «динамических» кессонов также встречается в других храмах в комбинации с имитацией перекрытия по системе вписанных квадратов. Кессоны помещены в центральное поле квадрата в базиликах Йесус Гибджет, Микаэль Барэка и Габриэль Цилалмео (*Ibid*: 82–83, 102–103, 133).

При сравнении планов и особенностей декора сводов двух храмов, Марьям Дебре Цион и Йесус Гибджет, обнаруживается сходство в нехарактерных для других памятников Тыграй решениях. Прежде всего, оно заключается в уже упомянутом расположенном попе-

рек основной оси храма полуциркульным своде с имитацией трех ребер. Возможно, таким образом строители храма пытались придать этому пространству образность трансепта. Также вероятно, что это один из способов разграничения литургических зон в пространстве церкви, т.к. в Йесус Гибджет данный элемент свода соответствует выступающей к западу в пространство центрального нефа платформе вимы, отсутствующей в Дебре Цион. Отдельно следует отметить, что аксумский фриз, традиционно опоясывающий пространство центрального нефа, в Марьям Дебре Цион размещен на северной, южной и восточной стенах, в каждом сегменте по четыре окошка. Такое же решение известно в храме Микаэль Барэка (Plant 1985: 102–103).

Наиболее характерной чертой церкви Марьям Дебре Цион является выразительный арочный декор стен интерьера. Арочные ниши, размещенные по три-четыре штуки в два-три яруса, декорируют восточную, а также северную и южную стены храма, за исключением западной зоны, где устроены дверные проемы (ил. 6). Подобный декор неизвестен более нигде в Эфиопии, за исключением церкви Йесус в Гибжете. С чем связано столь необычное решение?

Арочные ниши с размещенными в них изображениями святых — характерный прием, встречающийся в ряде храмов Эфиопии¹⁰. Использование в сюжетах росписей архитектурных элементов было широко распространено в книжной миниатюре (Balicka-Witakowska 1997: pl. III–VI), а также известно в коптском искусстве, в частности, в росписях монастыря Святого Антония в Египте (Bolman 2002: 49, 52, 56). В отдельных скальных

⁹ Термин «saddle-back» используется для описания типичного для эфиопского зодчества перекрытия центрального нефа, известного в наземных храмах Тыграя и Ласты вплоть до XV в.: Дебре-Дамо, Зарема Гийоргис, Йемре-ханна Крестос, Эмакине Медхане Алем и др. (Phillipson 2009: 56–85).

¹⁰ Бет-Марьям и Бет-Голгота Лалибэлы, Марьям Коркор, Дебре Маар, Укро Черкос и некоторые другие (Phillipson 2009: 162–171; Plant 1985: 41, 44–45, 92).



Ил. 6. Арочные ниши. Северная стена храма Марьям Дебре Цион. Тыграй. Фото автора, 2014 год

церквях Эфиопии неглубокие арочные ниши обрамляют живописные фигуративные изображения: например, в Марьям Дебре Коркор (Gerster 1970: pl. 37) и Укро Черкос. Арочный фриз присутствует также в центральном нефе Гийоргис Дебре Маар (Balicka-Witakowska 2005a: 30). В редких случаях в полях ниш выполнены рельефные изображения, как в Канканет Микаэль (Phillipson 2009: 110–112) и в Бет-Голгота Лалибэлы (Gerster 1970: pl. 80). В большинстве других скальных храмов с арочными нишами росписи не сохранились¹¹. Аркатурный пояс декорирует фасады Бет-

Медхане Алем и Бете-Мескель Лалибэлы (Phillipson 2009: 156–157; Gerster 1970: pl. 59). Однако арки, аналогичные аркам Дебре Цион, с характерным профилированным архивольтом, встречаются только в двух памятниках — в интерьере Йесус Гибджет и в виде фриза на фасаде Билбала Гийоргис в области Ласта (Buxton 1947: pl. IX-c).

В более поздних храмах такое решение интерьера неизвестно. Возможно, причина создания столь необычного декора кроется в особой роли и символике храмов Йесус Гибджет и Марьям Дебре Цион. Образ горы Сион имеет в эфиопской церковной мифологии важнейшее значение. Идея Сиона многоплановая: это и связь с топографией Святой Земли в контексте обоснования права на власть династии Соломонидов, согласно трактату «Кебра Нэгаст», — потомков царя Соломона и царицы Савской (Kaplan 2014: 190), и эсхатологический образ горы Сион как места Страшного суда после Второго Пришествия Христа (Lepage, Mercier 2005: 147). Также гора Сион связана с образом Богородицы (Kaplan 2014: 190). Вероятно, декор храма, прежде всего его росписи, может являться визуализацией этих идей. Следует учитывать значительное внимание к самому Абуне Абрехаму и созданному им храму со стороны царей, в частности Давида II (1379–1413) и Зара Якоба (1434–1468) (Lepage, Mercier 2005: 153–159).

В данном контексте интересно обратиться к храму Бет-Голгота в Лалибэле, в символической образности которого ряд исследователей предполагает наличие в том или ином виде связи с храмом Гроба Господня (Gerster 1970: 99–102). А часовня Селассие (т.е. Святой Троицы), входящая в состав комплекса Дебре-Сина-Голгота, несет в себе символику видения Пророка Иезекииля и Иоанна Богослова (описанного в Апокалипси-

¹¹ Например, Медхане Алем в Ади Кешо, Габриэль Укиен, Абба Йоханни (Plant 1985: 135, 153–156).



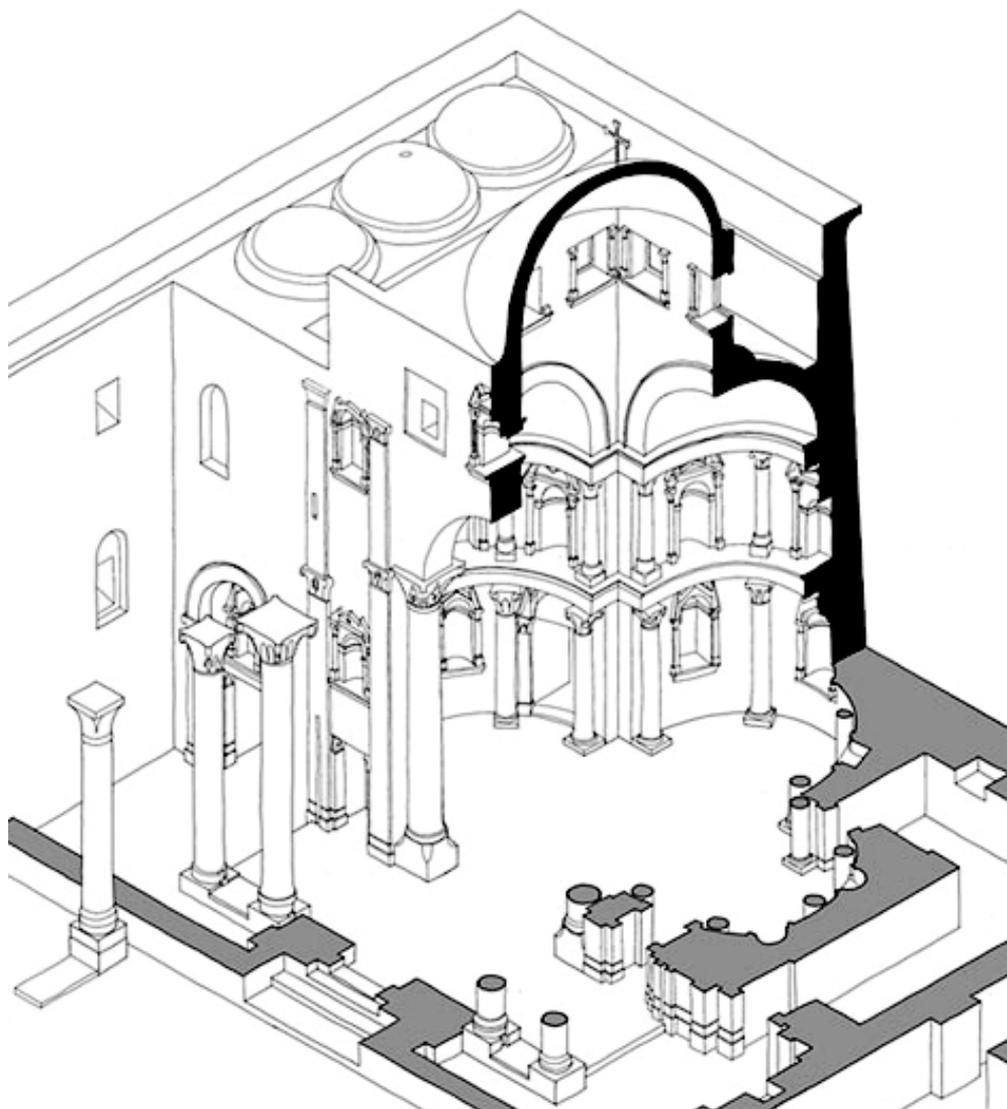
Ил. 7. Богородица с младенцем Христом, Двенадцать Апостолов, святые Павел, Феодор и Георгий. Икона, XV век (по Chojnacki 2000: cat. 106)

се) (Lepage, Mercier 2012: 189–199). Это также косвенно может свидетельствовать о популярности в тот период эсхатологических идей, возможно связанных с усиливающимся противостоянием с близлежащими мусульманскими султанами (Чернецов 2004: 86–98).

Фигуративные росписи в Йесус Гибджет не сохранились, поэтому мы не можем утверждать их сюжетную близость росписям в Дебре Цион. Остается вопрос, был ли этот храм, созданный, согласно легендарным сведениям, тем же Абуной Абрехамом, символически связан с Дебре Цион и является ли его посвящение оригинальным (Lepage, Mercier 2005: 153).

Однако символика росписей в Марьям Дебре Цион не вполне объясняет само декоративное решение — расположение рядов арочных ниш в несколько

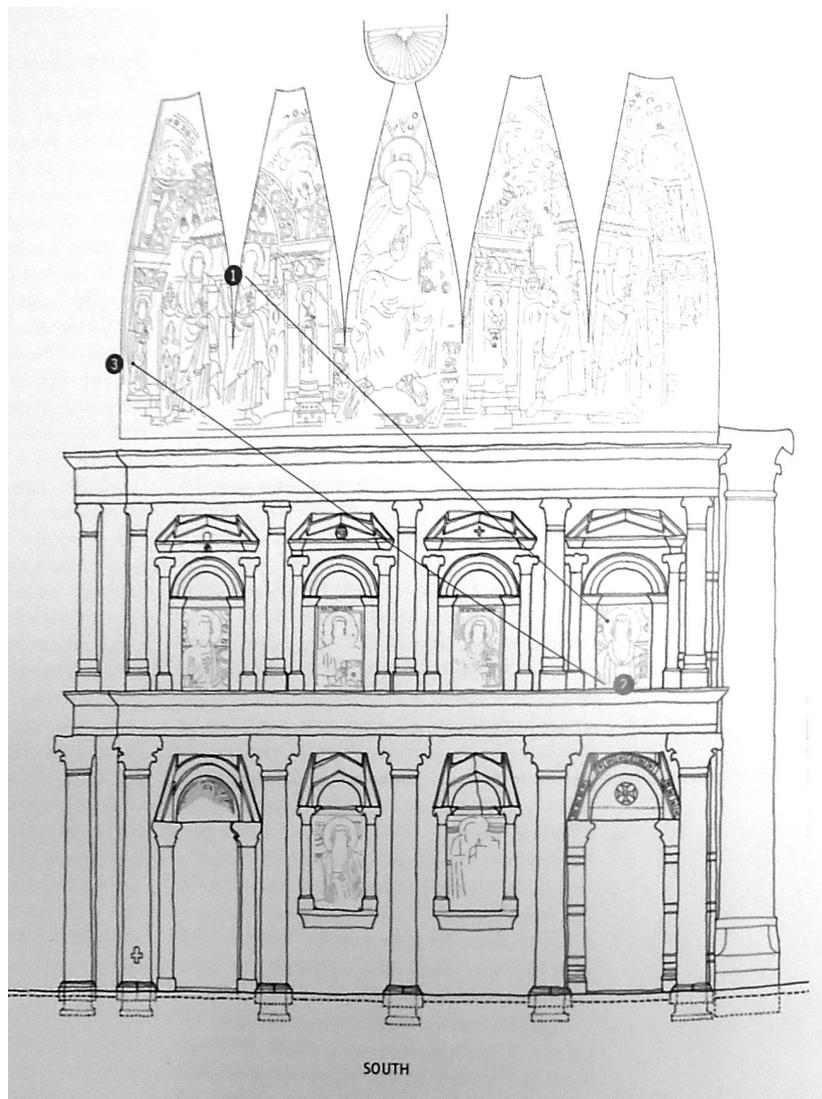
ярусов. Его происхождение может быть связано с особой иконографией. На ряде икон XV–XVII вв. Богородица с Младенцем Христом и двумя архангелами изображена с обращенными к ней святыми (в частности, апостолами), размещенными, учитывая их большое число, в трех регистрах (Chojnacki 2000: cat. 101, 106, 113, 120, 146) (ил. 7). В архитектуре отдаленное сходство имеет решение алтарной части триконхов так называемых Белого и Красного монастырей Египта — монастырей Святого Шенуды и Святого Псоя (Bolman 2016: 165–173). Здесь в каждой из апсид триконха созданы экседры, размещенные в два яруса, по четыре-пять ниш в каждом (ил. 8, 9). Такое решение, очевидно, уходит корнями в античную традицию (Ibid: 47). Существенна разница во времени между созданием грандиозных египетских христианских храмов



Ил. 8. Триконх Красного монастыря, Сохаг, Египет. Аксонометрия (фрагмент) (по Bolman 2016: XXVIII, fig. 17)

в V в. и скального храма в горах Геральты в Эфиопии на рубеже XIV–XV вв. Однако несомненно значение египетских памятников для христианской культуры всего обширного региона и непосредственная связь Коптского Египта со средневековой Абиссинией (митрополит Эфиопии

назначался в Египте, откуда и отправлялся в свою далекую митрополию (*Lepage, Mercier* 2012: 36–38; *Phillipson* 2009: 31)). В качестве исторической параллели можно привести историю создания собора Дебре Метмак, описанную в эфиопских текстах. Когда до эфиопского царя



Ил. 9. Триконх Красного монастыря, Сохаг, Египет.
 Схема южной апсиды (по Bolman 2016: 170, fig. 12.5)

Зара Якоба дошла новость о том, что султаном Египта был разрушен коптский монастырь Иоанна Крестителя, он приказал «возродить» обитель в своих землях (Чернецов 2004: 121).

Нам известно, что на период первой половины XV в. Красный и Белый мона-

стыри Египта подверглись серьезному разрушению, а на руинах Белого монастыря жили эфиопы (Coquin, Martin 1991: 764–765). Утверждать прямую связь решений алтарной части в указанных памятниках Египта и Дебре Цион представляется затруднительным, однако

в эфиопском храме можно обнаружить и некоторые другие элементы декора, в какой-то степени близкие декору коптских храмов. Например, описанный выше тип полуциркульного свода с ребрами жесткости, декорированными орнаментами, находит сходство с решением свода хуруса в храме Святого Антония одноименного монастыря (*Bolman* 2002: 27).

Отдельно следует отметить роль церкви Марьям Дебре Цион в развитии скального церковного зодчества Тыграй. Влияние плана и декора этого храма прослеживается в Тыграе в следующих памятниках конца XIV — первой половины XV в.:

— Габриэль Укиен имеет аналогичный план: обходная галерея, «открытый тип» макдаса, отсутствие повышения уровня пола, расположение трех монолитных алтарей по одной линии, обозначение границы зоны макдаса арочным фризом, расположенным в простенке (*Buxton, Plant* 1970: 236–237; *Balicka-Witakowska* 2010: 1135–1136);

— Микаэль Барэка — базилика «открытого типа», с несколько укороченным планом (в наосе всего две пары столбов) — имеет схожий с Дебре Цион тип декора сводов, в частности, неглубокие купола с «ребрами» в макдасе; на одном из крещатых столбов вырезан церемониальный крест на древке, на стенах храма размещен аксумский фриз (*Buxton, Plant* 1970: 221);

— Марьям Хибиито — базилика «открытого типа», с арочным фризом в простенке центрального нефа, редуцированной обходной галереей, совмещенной с нартексом (*Plant* 1985: 162–163);

— в Медхане Алем в Ади Кешо имеет близкое к представленному в Марьям Хибиито решение нартекса. Храм имеет сходство с Дебре Цион как в решении сводов (в частности, «динамические кес-

соны» в нартексе), так и благодаря арочным нишам на нескольких стенах и церемониальным крестам, вырезанным в пролете триумфальной арки (*Buxton* 1971: 38–41, pl. XX–XXI);

— расположенный неподалеку храм Гийоргис Дебре Маар, как уже отмечалось ранее, примечателен своим арочным фризом центрального нефа, в нишах которого изображены святые (*Plant* 1985: 44–45; *Balicka-Witakowska* 2005a: 29–31).

В заключение можно сделать следующие выводы

Храм Марьям Дебре Цион, имеющий неординарные архитектурные черты, занимает важное место в истории скальной архитектуры как Эфиопии в целом, так и региона Тыграй в частности. Особенности плана, расположения в ландшафте, «открытый тип» макдаса, ставшие во многом новаторскими для Тыграя, вероятно, восходят к прототипам из области Ласта, где находился в ту эпоху политический центр страны. Наиболее близким, прежде всего по использованию в интерьере храма рядов арочных ниш, является храм Йесус Гибджет. Декор этих двух церквей уникален для Эфиопии. Храм Марьям Дебре Цион, учитывая специфику иконографической программы его росписей, глубоко символичен и, вероятно, связан с эсхатологической концепцией и образом горы Сион. Нетипичный арочный декор мог появиться как в результате развития местной иконографической живописной традиции, так и гипотетически мог быть связан с образами двух важнейших храмов коптского Египта — триконхов Белого и Красного монастырей. Следует отметить значительное влияние архитектурных форм церкви Марьям Дебре Цион на дальнейшее развитие скального зодчества Тыграй. Оно прослежива-

ется в распространении плана базилик с «открытым» макдасом, а также, вероятно, в появлении арочных фризов в интерьере ряда церквей, таких как Гийоргис Дебре Маар, Габриэль Укиен, Марьям Хибиито.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Чернецов 2004 — Чернецов С.Б. Эфиопия в первые шестнадцать веков нашей эры. СПб.: МАЭ РАН, 2004.
- Balicka-Witakowska 1997 — *Balicka-Witakowska E.* La Crusifixion sans Crucifie dans l'art ethiopien (Bibliotheca nubica et aethiopica, vol. 4). Warsaw; Wiesbaden: ZAS PAN, 1997.
- Balicka-Witakowska 2005a — *Balicka-Witakowska E.* Dabra Ma'ar // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 2: D-Ha / ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005. P. 29–31.
- Balicka-Witakowska 2005b — *Balicka-Witakowska E.* Churches of Dabra Seyon // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 2: D-Ha / ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005. P. 42–43.
- Balicka-Witakowska 2005c — *Balicka-Witakowska E.* Equestrian saints // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 2: D-Ha / ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005. P. 347–351.
- Balicka-Witakowska 2010 — *Balicka-Witakowska E.* Waqen Gabre'el // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 4: O-X / ed. S. Uhlig, A. Bausi. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010. P. 1135–1136.
- Bolman 2002 — *Bolman E. S.* Monastic Visions. Wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea. New Haven; London: Yale University Press, 2002.
- Bolman 2016 — *Bolman E. S.* The Red Monastery Church. Beauty and asceticism in Upper Egypt. New Haven; London: Yale University Press, 2016.
- Buxton 1947 — *Buxton D. R.* The Christian antiquities of northern Ethiopia // *Archaeologia*. Vol. 92. 1947. P. 1–42.
- Buxton 1971 — *Buxton D. R.* The rock-hewn and other medieval churches of Tigre Province, Ethiopia // *Archaeologia*. Vol. 103. 1971. P. 33–100.
- Buxton, Plant 1970 — *Buxton D. R., Plant R.* Rock-hewn churches of the Tigre province [by R. P.] with additional churches [by D. R. B.] // *Ethiopia Observer*. Vol. 13. 1970. P. 157–268.
- Chojnacki 2000 — *Chojnacki S.* Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University. Milano: Skira, 2000.
- Coquin, Martin 1991 — *Coquin R.-G., Martin M. S.* J. Dayr Anba Shinudah. History // *The Coptic encyclopedia*. Vol. 3. 1991. P. 761–766.
- Di Salvo 2000 — *Di Salvo M.* Churches of Ethiopia. The Monastery of Narga Sellase, with texts by Stanislaw Chojnacki, Osvaldo Raineri. Milano: Skira, 2000.
- Di Salvo 2006 — *Di Salvo M.* Crosses of Ethiopia. Milano: Skira, 2006.
- Di Salvo 2017 — *Di Salvo M.* The Basilicas of Ethiopia. An architectural History. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- Fritsch, Gervers 2007 — *Fritsch E., Gervers M.* Pstophoria and Altars: Introduction in Ethiopian Liturgy and Church Architecture // *Aethiopica*. Vol. 10. 2007. P. 6–51.
- Gervers, Balicka-Witakowska, Fritsch 2014 — *Gervers M., Balicka-Witakowska E., Fritsch E.* Zoz Amba // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 5: Y-Z / ed. A. Bausi, S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. P. 198–200.
- Gervers 2014 — *Gervers M.* Churches Built in the Caves of Lasta (Wallo Province, Ethiopia): A Chronology // *Aethiopica*. Vol. 17. 2014. P. 25–64.
- Gerster 1970 — *Gerster G.* Churches in Rock. London: Phaidon, 1970.
- Kaplan 2014 — *Kaplan S.* Zion // *Encyclopaedia Aethiopica*. Vol. 5: Y-Z / ed. A. Bausi, S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. P. 189–191.
- Lepage 2006 — *Lepage C.* Entre Aksum et Lalibela : les églises du sud-est du Tigray (IXe-XIIIe s.) en Éthiopie // *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150^e année. Vol. 1. 2006. P. 9–39.
- Lepage, Mercier 2005 — *Lepage C., Mercier J.* Les églises historiques du Tigray / The ancient churches of Tigray. Paris: ADPF, 2005.
- Lepage, Mercier 2012 — *Lepage C., Mercier J.* Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. London: Paul Holberton Publ., 2012.

- Phillipson 2009 — Phillipson D.W. Ancient churches of Ethiopia: fourth-fourteens centuries. New Haven [Conn.], London: Yale University Press, 2009.
- Plant 1985 — Plant R. Architecture of the Tigre, Ethiopia. Worchester: Ravens Educational and Development Services, 1985.
- Sauter 1963 — Sauter R. Ou en-est notre connaissance des églises rupestres d'Éthiopie // Annales d'Éthiopie. Vol. 5. 1963. P. 235–292.
- Teweldemedhin 1969 — Teweldemedhin Y. Introduction générale aux églises monolithes du Tigray // Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies, Addis Ababa. Vol. 1. 1969. P. 83–98.
- REFERENCES
- Tchernetsov S. B. *Efiopiia v pervye shestnadsat' vekov nashei ery (Ethiopia in the first sixteen centuries of our era)*. St. Petersburg: Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences Publ., 2004 (in Russian).
- Balicka-Witakowska E. *La Crucifixion sans Crucifie dans l'art éthiopien* (Bibliotheca nubica et aethiopica, vol. 4). Warsaw; Wiesbaden: ZAŚ PAN Publ., 1997.
- Balicka-Witakowska E. Churches of Dabra Seyon. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 2: D-Ha, ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2005, pp. 42–43.
- Balicka-Witakowska E. Dabra Ma'ar. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 2: D-Ha, ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2005, pp. 29–31.
- Balicka-Witakowska E. Equestrian saints. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 2: D-Ha, ed. S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2005, pp. 347–351.
- Balicka-Witakowska E. Waqen Gabre'el. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 4: O-X, ed. S. Uhlig, A. Bausi. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2010, pp. 1135–1136.
- Bolman E. S. *Monastic Visions. Wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*. New Haven; London: Yale University Press Publ., 2002.
- Bolman E. S. *The Red Monastery Church. Beauty and asceticism in Upper Egypt*. New Haven; London: Yale University Press Publ., 2016.
- Buxton D. R. The Christian antiquities of northern Ethiopia. *Archaeologia*, vol. 92, 1947, pp. 1–42.
- Buxton D. R. The rock-hewn and other medieval churches of Tigre Province, Ethiopia. *Archaeologia*, vol. 103, 1971, pp. 33–100.
- Buxton D. R., Plant R. Rock-hewn churches of the Tigre province [by R. P.] with additional churches [by D. R. B.]. *Ethiopia Observer*, vol. 13, 1970, pp. 157–268.
- Chojnacki S. *Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*. Milano: Skira Publ., 2000.
- Coquin R.-G., Martin M. S. J. Dayr Anba Shinudah. History. *The Coptic encyclopedia*, vol. 3, 1991, pp. 761–766.
- Di Salvo M. *Churches of Ethiopia. The Monastery of Narga Sellase, with texts by Stanislaw Chojnacki, Osvaldo Raineri*. Milano: Skira Publ., 2000.
- Di Salvo M. *Crosses of Ethiopia*. Milano: Skira Publ., 2006.
- Di Salvo M. *The Basilicas of Ethiopia. An architectural History*. London-New York: I. B. Tauris Publ., 2017.
- Fritsch E., Gervers M. Pastophoria and Altars: Introduction in Ethiopian Liturgy and Church Architecture. *Aethiopica*, vol. 10, 2007, pp. 6–51.
- Gervers M., Balicka-Witakowska E., Fritsch E. Zoz Amba. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 5: Y-Z, ed. A. Bausi, S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2014, pp. 198–200.
- Gervers M. Churches Built in the Caves of Lasta (Wallo Province, Ethiopia): A Chronology. *Aethiopica*, vol. 17, 2014, pp. 25–64.
- Gerster G. *Churches in Rock*. London: Phaidon Publ., 1970.
- Kaplan S. Zion. *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 5: Y-Z, ed. A. Bausi, S. Uhlig. Wiesbaden: Harrassowitz Publ., 2014, pp. 189–191.
- Lepage C. Entre Aksum et Lalibela : les églises du sud-est du Tigray (IXe-XIIe s.) en Éthiopie. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 150^e année*, vol. 1, 2006, pp. 9–39.
- Lepage C., Mercier J. *Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures*. London: Paul Holberton Publ., 2012.

- Lepage C., Mercier J. *Les églises historiques du Tigray (The ancient churches of Tigray)*. Paris: ADPF Publ., 2005.
- Phillipson D.W. *Ancient churches of Ethiopia: fourth-fourteens centuries*. New Haven [Conn.], London: Yale University Press Publ., 2009.
- Plant R. *Architecture of the Tigre, Ethiopia*. Worchester: Ravens Educational and Development Services Publ., 1985.
- Sauter R. Ou en-est notre connaissance des églises rupestres d'Ethiopie. *Annales d'Éthiopie*, vol. 5, 1963, pp. 235–292.
- Teweldemedhin Y. Introduction générale aux églises monolithes du Tigray. *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies, Addis Ababa*, vol. 1, 1969, pp. 83–98.

Е. И. Кононенко

«ЗАМЕЩЕНИЕ СВЯТЫНЬ»: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АРХИТЕКТУРНОЙ ОСМАНИЗАЦИИ КОНСТАНТИНОПОЛЯ В XV–XVI ВЕКАХ

После завоевания Константинополя перед османами встала задача визуального маркирования своей победы в пространстве древнего города. Инструментом такой индикации явилось возведение султанских мемориальных комплексов (куллие) и триумфальных улу-джами (версией которых стала «большая османская мечеть») на месте наиболее значимых объектов в сакральной топографии Второго Рима, расположение которых в свою очередь было продиктовано рельефом местности. Последовательное появление новых доминант городской застройки зафиксировано на европейских гравюрах. Протянувшаяся по вершинам стамбульских холмов цепочка огромных куполов, фланкированных минаретами, не только создала новую панораму города, но повторила направление Месы — одной из главных магистралей византийской столицы. «Замещение святынь» при сохранении существовавшей сакральной топографии позволяет уточнить и расширить ряд замечаний О. Грабара, высказанных применительно к раннеисламскому материалу.

Ключевые слова: османская архитектура, «большая османская мечеть», Константинополь, сакральная топография, иеротопия, политическая риторика.

Е. I. Kononenko

"THE SUBSTITUTION OF SHRINES": SOME ASPECTS OF THE ARCHITECTURAL OTTOMANIZATION OF CONSTANTINOPLE IN THE 15TH–16TH CENTURIES

After the conquest of Constantinople, the Ottomans faced the task of visually marking their victory in the space of the ancient city. The instrument of such indication was the erection of the Sultan's memorial complexes (kulliye) and the triumphal ulu-jami (the version of which was the "Great Ottoman mosque"); they were built on the site of the most significant objects in the sacral topography of the Second Rome whose location was in turn dictated by the terrain. The consistent emergence of new dominants of urban development was fixed on European prints. The chain of huge domes flanked by minarets stretching across the peaks of the Istanbul hills not only created a new panorama of the city, but repeated the direction of Mesa, one of the main highways of the Byzantine capital. The "substitution of shrines" while preserving the existing sacral topography makes it possible to clarify and expand the range of comments by O. Grabar expressed in relation to the Early Islamic material.

Key words: Ottoman architecture, the "Great Ottoman mosque", Constantinople, sacred topography, hierotopy, political rhetoric.

С первых десятилетий существования ислама активно заявившей о себе новой религии пришлось решать щекотливые вопросы сосуществования с иными верованиями и освоения их культурного наследия. Не случайно О. Грабар, говоря о формировании исламского искусства, в качестве особой проблемы выделил «символическое присвоение зем-

ли» и оговорил: «Овладение какой-либо страной или территорией, совершаемое какой-либо культурой или просто присутствием в какой-нибудь стране чужого или нового элемента, часто выражается посредством какой-либо визуально воспринимаемой формы» (Грабар 2016: 43).

Безусловно, визуальные маркеры религиозного «присутствия» появились за-

долго до ислама — достаточно вспомнить изображения чужеземных божеств, отмечавшие маршруты военных походов, или возведение крупных эллинистических и римских храмовых комплексов на территориях Малой Азии и Ближнего Востока (*Hartmanşah* 2011; *Knapp* 2009). Однако пропагандистский пафос ислама не мог ограничиваться лишь «индикацией присутствия»: концепция *таухида* (Единобожия) предполагала безоговорочную победу истинной веры и демонстрацию этой победы. Если в основанных арабами новых поселениях было достаточно определить (и лишь позже — архитектурно оформить) место поклонения Единому Богу (*Creswell* 1989: 6–7), то в вошедших в состав Халифата древних городах Сирии и Палестины, с которыми были связаны прочные идеологические коннотации, исламские памятники рано или поздно «наследовали» древние теменосы: так, например, произошло в Дамаске и Иерусалиме (*Грабар* 2016: 70–84; *Flood* 2001). Аналогичный процесс имел место в Иране: «Когда в основании многих мечетей оказываются зороастрийские храмы огня, в этом нет ничего странного, так происходило всегда, победившая религия утверждала себя на руинах разрушенных храмов покоренных народов» (*Шукуров* 2012: 108).

Тюрки, устремившиеся на земли Западной Анатолии накануне и после падения султаната Сельджуков Рума (начало XIV в.), во многом следовали примеру арабов, иногда основывая новые поселения (*Кононенко* 2017а: 419–423; *Caner* 2007: 33–37), но чаще, учитывая плотность населения и плодородность приэгейских земель, занимали византийские города и либо экспроприировали здания церквей, либо сразу же строили небольшие квартальные мечети. Так же поступали и османы, отвоевывая у Визан-

тии Вифинию в 1330-х гг. — примерами являются изникские мечети Айя-София (собор Св. Софии в Никее) и Хаджи Озбек, Алаеддин в Бурсе, Орхание в Биледжике (*Кононенко* 2017а: 261–271).

Строительство мечетей имело не только понятное культовое назначение (предоставить мусульманам оформленное ритуальное пространство для коллективной молитвы) и градостроительную функцию (становиться центрами новых кварталов) (*Кононенко* 2014), но и риторическое значение — продемонстрировать господство новой религии; это особенно заметно в небольших городках (например, в Изнике), где квартальные мечети быстро возводились в непосредственной близости от христианских храмов, наскоро приспособленных для исламского богослужения.

В начале XV в. в османской архитектуре оформился особый тип «триумфальной» мечети — *улу-джами*, вместительные залы которых «комплектовались» из одинаковых купольных ячеек (*Кононенко* 2016). После возведения 20-купольной *улу-джами* в Бурсе — азиатской столице Османского государства — аналогичная мечеть (правда, в уменьшенном варианте — с 9 купольными ячейками) появилась и в румелийской столице Эдирне; этот же тип вскоре был заимствован архитектурой княжества Караман — главного политического конкурента Дома Османа в борьбе за «сельджукское наследство» (*Кононенко* 2017б). Здание, предназначенное для коллективной молитвы, превратилось в действенный инструмент визуализации политической риторики, фиксируя успехи *газавата* и победы исламского государства.

Важным шагом в эволюции *улу-джами* стало строительство в Эдирне мечети Юч Шерефели (1437–1447), после возведения которой уже существовавшее

в городе большое культовое здание получило название Эски-джами — «Старая мечеть» (Кононенко 2017а: 362–370). Одной из принципиальных новаций эдирнской постройки явилось возвращение в османскую культовую архитектуру двухчастной композиции, от которой некогда отказались анатолийские мусульманские мастера, — ритуальное пространство мечети разделено на молитвенный зал (*зулла*) и открытый двор (*сахн*), окруженный купольной галереей. Вторым новшеством стала конструктивная и композиционная доминанта купола диаметром 27 м, обеспеченная абсолютным подчинением подкупольному пространству четырех угловых купольных ячеек, не объединенных в боковые нефы. Новым композиционным приемом стала также фиксация всех четырех углов двора Юч Шерефели-джами минаретами — тем самым мечеть превратилась в очевидную городскую доминанту, более столетия (до возведения синановской Селимие-джами) маркировавшую центр города.

Решения, реализованные в Новой мечети Эдирне, предопределили дальнейшее развитие турецкой архитектуры и появление особого типа культовых зданий — «большой османской мечети», связанной с прямым султанским заказом (Кононенко 2018). Архитекторы Юч Шерефели-джами продемонстрировали понимание градостроительных задач и готовность к «имперскому» масштабу мусульманского зодчества, недостижимому в сельджукских и раннеосманских памятниках.

Поворотной точкой самосознания османов — в том числе архитектурного — стало взятие Константинополя в 1453 г.: с этого момента правомерно говорить о «стамбулоцентричности» османского мира (Angold 2012: 145; Darling 2014: 90–91). Падение Византии было

предсказано еще Пророком — в целом ряде сборников приводится достоверный хадис, гласящий: «Константинополь непременно будет завоеван, и как же прекрасен тот предводитель, который завоеует его, и как же прекрасно то войско, что завоеует его!» (Ахмад. Муснад. IV, 335; Бухари. Тарикуль кабир. 2/81; Хаким. Мустадрок. 4/468); кроме того, это событие было предопределено всем развитием византийско-тюркских отношений, и символический эффект в данном случае безусловно превалировал над политическим (Рансимен 1983: 6–10; Шукуров 2008: 106). Османы не только исполнили предначертанное, но и получили все основания считать себя наследниками Второго Рима, тем более перенеся столицу своей мировой империи в Константию — город, воспринимавший сам себя и действительно воспринимаемый как центр мира (Шукуров 2002: 306).

На холмах Константинополя уже найденные турецкими архитекторами пространственно-композиционные решения и достигнутый в Эдирне масштаб зального пространства, перекрытого куполами, нашли мощный стимул для дальнейшего развития в несинхронном, но оттого не менее важном «соревновании возможностей» со Св. Софией. Великому храму, построенному Юстинианом, было суждено войти в число знаковых культовых памятников ислама, подобно тому как дамаская базилика Иоанна Крестителя стала мечетью Омейядов и Храмовая гора Иерусалима стала «мечетью Отдаленнейшей» (*Масджид аль-Акса*) — фактически Мехмед II Завоеватель лишь следовал алгоритму, заложенному халифами Умаром и Валидом I (*Там же*: 113–118, 246–277). «Космичность» легендарной Софии, программно воплощавшей «концепцию божественного домостроительства», легко позволила ей стать мечетью, но этот акт так же лег-

ко обрел обоснование в мусульманских легендах (*Там же*: 312, 305–350; *Шукуров* 2008: 107; *Ousterhout* 2004: 170). Достаточно указать на очевидную параллель между действиями Пророка Мухаммада, очистившего Каабу от идолов и сделавшего ее святыней Единогобожия, и демонстративным шагом его тезки Мехмеда II, превратившего знаменитый христианский храм в место поклонения Аллаху: «Вход Мухаммада в Каабу и Мехмеда в Софию — события сходные, знаменующие повержение старого религиозного порядка, прежних кумиров и торжество нового религиозного знания» (*Шукуров* 2002: 331). Важно отметить, что сравнение с грандиозным византийским храмом — прием не поздних исследователей архитектуры, но османских историографов, современников и очевидцев превращения Константинополя в новую столицу совершенно иного государства: хронист XV в. Турсун-бей в «Книге Завоевателя» отмечал, что стамбульская мечеть Мехмеда II — Фатих-джами — построена по подобию Св. Софии, но в соответствии с новейшей строительной практикой (*Tursun Bey* 1977: 70).

Безусловно, Мехмед II и/или его советники (не важно, турки, славяне, греки или итальянцы, мусульмане или христиане) не могли не осознавать духовное значение Константинополя и риторическое значение его превращения в столицу мусульманского государства, что требовало, помимо необходимой организации ритуальных пространств (выразившейся в экспроприации церкви и строительстве мечетей), создания исламской сакральной топографии взамен старой христианской (*Краутхаймер* 1998: 127–142; *Guran* 2009; *Лидов* 2006). Превращение храма Св. Софии в мечеть Айя-София было (да простят меня византилисты!) актом необходимым, но недостаточным. Нетождественные процессы

исламизации и османизации города требовали создания собственных мемориалов, религиозных и политических. Мехмед II не только был прекрасно образован, но и, судя по его библиотеке, знал античную литературу и вдохновлялся примером не только Пророка, но и Александра Великого, воспринимавшегося как объединитель Европы и Азии; перед началом строительных работ в новой столице султан изучал топографические сочинения и инициировал несколько одновременных крупных проектов, хорошо осознавая программную роль новой архитектуры в процессе османизации Константинополя (*Raby* 1982: 3–8; *Ousterhout* 2004: 165, 170; *Kafescioğlu* 1999: 211).

Первым крупным архитектурным проектом Мехмеда Завоевателя стало оформление важнейшей мусульманской реликвии — могилы Абу Айуба (Эйюпа) аль-Ансари¹, чудесным образом обнаруженной на берегу Золотого Рога недалеко от Адрианопольских ворот Константинополя во время длительной осады 1453 г. Уже через три года вокруг гробницы сподвижника Пророка было возведено вакуфное куллие, традиционно включавшее мечеть, медресе, имарет и хамам; поклонение гробнице Айуба аль-Ансари зафиксировано на миниатюрах в османских хрониках (например, «Сулейман-наме»). Мечеть Эйюп — «первая имперская мечеть в Стамбуле» (*Kuran* 1968: 176) — стала местом, где проводился ритуал коронации султанов («опоясывание мечом Османа»), и безусловная важность этого сооружения предопределила его закрепление уже

¹ Халид ибн Зейд Абу Айуб аль-Ансари — сподвижник Пророка Мухаммада, участник омейядского похода на Константинополь 669 г. Образ Абу Айуба широко использовался в мусульманской пропаганде антивизантийского гавата.

в XVI в. на планах города работы Насуха Матракчи. Показательно, что название пригородного куллие с одноименной мечетью перешло на целый городской район, явив, очевидно, наиболее ранний пример османской топонимики в завоеванном Константинополе.

Куллие Эйюп было разрушено землетрясением 1766 г. и «восстановлено» (вернее, полностью перестроено) три десятилетия спустя, так что «первую Эйюп-джами» 1456 г. приходится реконструировать по отрывочным описаниям Эвлии Челеби (*Derin* 2016). Мечеть имела центральный купол диаметром около 13 м на парусах, опиравшийся на боковые сводчатые ячейки и небольшой полукупол михрабной ниши. История раннеосманской архитектуры показывает, что подобная конструкция в середине XV в. уже не представляла никаких сложностей. С севера распор купола передавался на купольные ячейки портика, оформлявшего южную часть двора, из-за чего правомерно говорить о том, что после эдирнской Юч Шерефели-джами окруженный галереями двор становится обычной частью композиции османских мечетей. К основному объему здания были пристроены два минарета.

Нас не будут интересовать архитектурные особенности куллие Эйюп и его влияние на конструкцию «раннестамбульских» мечетей (*Kuran* 1968: 96–97; *Goodwin* 2003: 114–115). Отмечу лишь, что в нем, совместившем функции религиозного реликвария, объекта паломничества и места политической церемонии, были использованы новации мечети в Эдирне, уже воспринимавшиеся как норматив, и в первой же султанской культовой постройке Стамбула проявились характерные элементы будущих «больших османских мечетей» — центрально-купольный зал, окруженный га-

лереями двор и парные минареты, обеспечивающие пространственную доминанту здания. Благодаря расположению на холме на изгибе Золотого Рога отсюда открывался один из лучших видов на османскую столицу, позволявший охватить взглядом всю цепочку куполов «имперских» мечетей, поэтому комплекс Эйюп (правда, уже перестроенный) попал на пейзажи А. Меллинга, Х. Саттлера, В. Лейтча, А. Прециози и др. (ил. 1).

Однако основание куллие Эйюп вблизи загородного Влахернского дворца никак не влияло на необходимость «корректировки» сакральной топографии Константины и решения градостроительных задач в плотной застройке внутри Феодосиевых стен. Важным мероприятием явилось основание в 1463 г. на Четвертом холме на месте разрушенной двумя годами ранее церкви Св. Апостолов — второго по значению храма Константинополя и династического некрополя — куллие Фатих с беспрецедентной для османской архитектуры симметричной планировкой комплекса, мечетью, превосходившей по размерам всех своих турецких предшественниц (с куполом диаметром 26 м), и гробницей самого Мехмеда II как преемника императоров (*Özgümüş* 2002: 393–413; *Kafescioğlu* 1999: 211; *Kuran* 1968: 192–193; *Necipoglu* 2010: 266–268) (ил. 2). Закладку огромной мечети и гигантского — 200×220 м — куллие на столь знаковом месте и для сакральной, и для реальной топографии Константинополя (на гребне водораздела Мраморного моря и Золотого Рога) следует рассматривать как очередной (после обращения Св. Софии в мечеть) акт «замещения святынь», ставящий Мехмеда Завоевателя в один ряд с Константином Великим и Юстинианом.

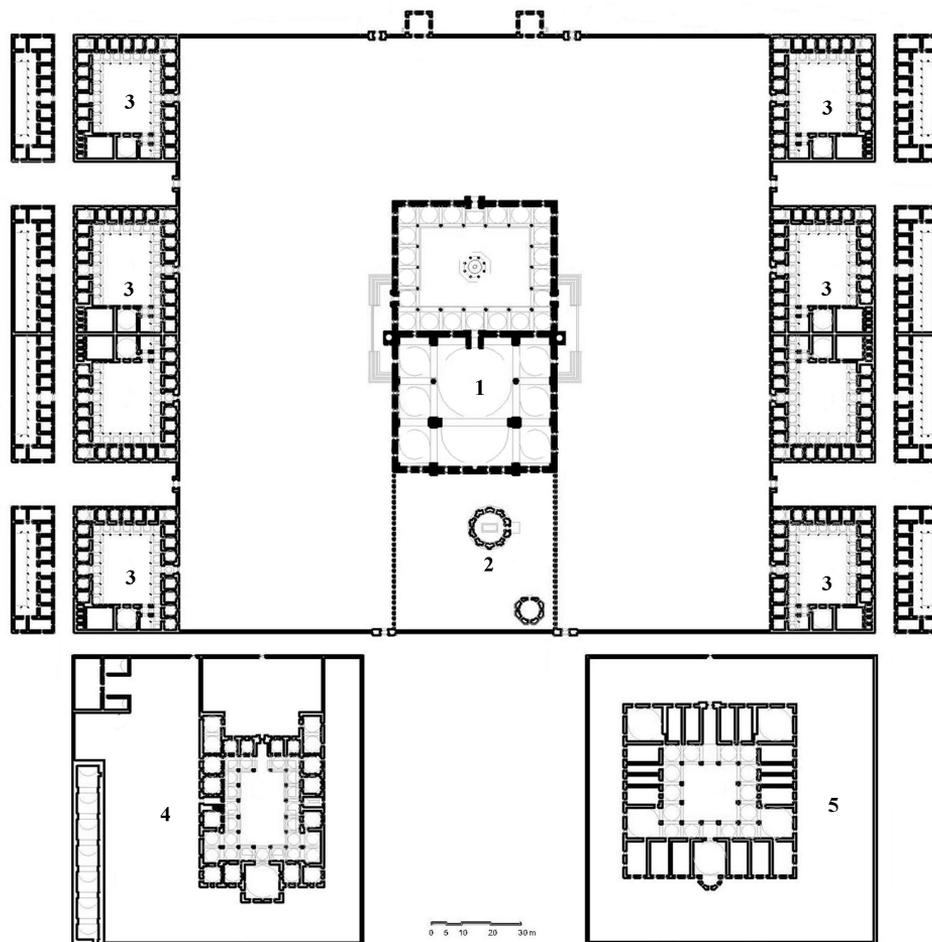
Композиция Фатих-джами следует образцу мечетей Юч Шерефели и Эйюп:



Ил. 1. А. И. Меллинг. Вид Константинополя со стороны Золотого Рога. Ок. 1819. Фрагмент (справа — мечеть Эйюп)

купольный зал, предваряющий его больший по площади двор, два минарета на северных углах здания. Ее принципиальным новшеством, во многом предопределившим эволюцию османской культовой архитектуры, стало объеди-

нение южных модульных квадратов в единую михрабную ячейку, перекрытую полукуполом, что в сочетании с купольными боковыми нефами обеспечило эффект перетекания сферических перекрытий и перекличку очертаний



Ил. 2. Куллие Фатих. План (Goodwin 2003): 1 — мечеть, 2 — мавзолей, 3 — медресе, 4 — дервишеская обитель и караван-сарай, 5 — госпитальный корпус

и форм, которая станет неотъемлемой составляющей образа «большой османской мечети» (ил. 3).

Необходимо учесть и «ренессансные коннотации» османской архитектуры II половины XV в. В планировке куллие Фатих отмечаются параллели с идеальными ансамблями итальянского Ренессанса, прежде всего с миланским Ospedale Maggiore, законченным Антонио Филарете в 1456 г., — через три года по-

сле взятия османами Константинополя (Necipoglu 2007: 82–94).

Два реконструируемых культовых здания — Эйюп-джами и Фатих-джами — составляют особую группу памятников, появившихся в новой османской столице именно благодаря прямому монаршему заказу Мехмеда II. Явное отличие этих построек, схожих по конструкции и композиции, от квартальных мечетей, синхронно возводивших-



Ил. 3. П. Кок. Выезд османского султана. 1533 (?). Фрагмент (на заднем плане — мечеть Фатих)

ся османскими вельможами, лишенных двора и следующих отработанной типологии айванных зданий, свидетельствует о формировании представления об особых качествах объектов монаршего патроната, аналогично отличиям «официальной сельджукской мечети» от межджитов Конийского султаната (Конonenko 2017a: 165–171). Эти памятники объединяет и ритуально-риторическая программа: первая мечеть архитектурно оформила реликвию ислама, вторая возникла на месте важнейшего культового центра Византии, «заместила» византийский императорский некрополь и зафиксировала новую политическую реальность (Kafescioğlu 2009: 130–142). Эта программность предопределила особое место султанских куллие в городской застройке — они и организовали вокруг себя крупные площади (это более характерно для Фатих-джами, помещенной в центр симметричного ансамбля), и, отмеченные парными минаретами, стали ориентирами в застройке

Стамбула, что подтверждает, например, панорама Джованни Андреа Вавассоре (1535 г.), на которой комплекс Фатих (с обелисками вместо минаретов) занимает значительную часть городской территории (ил. 4).

Как конструктивные и композиционные, так и риторические достижения стамбульских мечетей Мехмеда Завоевателя были в полном объеме оценены и архитекторами Баязида II. Мечеть Баязид, возведенная на Третьем холме в 1500–1506 гг., следует считать «нуклеарной» «большой османской мечетью» и, насколько позволяло развитие османской архитектуры, посильным воспроизведением образа Св. Софии: купол диаметром 17 м фланкирован по михрабной оси уже двумя полукуполами. Правда, после «ренессансной симметрии» комплекса Фатих и продуманных композиций ансамблей Баязидие в Амасье и Эдирне стамбульское куллие Баязида II удивляет возвращением к раннеосманской «разбросанности» зданий: тер-



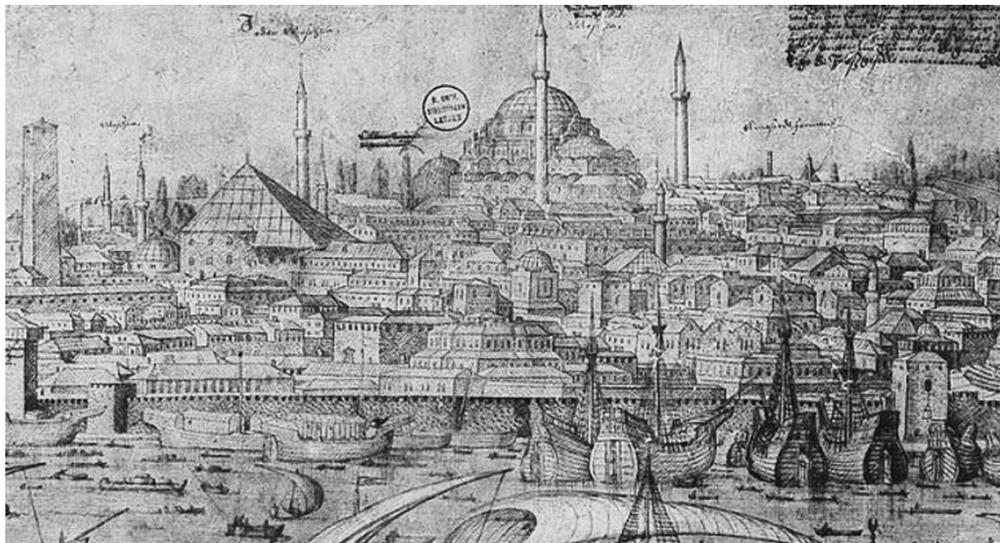
Ил. 4. Дж. А. Вавассоре. Панорама Константинополя. 1535.
Фрагмент (куллие Фатих — под легендой в верхней части гравюры)

ритория комплекса не выделена в городской застройке, медресе отнесено на сто метров к северо-западу от мечети, а еще в сотне метров в том же направлении выстроено здание хамама (Goodwin 2003: 168–173).

Местом для основания куллие Баязидие стал расположенный на плато Третьего холма константинопольский Форум Феодосия, спланированный по образцу римского форума Траяна, на котором находились, в частности, базилики, бани, фонтан и триумфальный ансамбль, состоявший из колонны Феодосия и двух триумфальных арок (мотив арки Феодосия, запечатленной на старых гравюрах, позже воспроизведен в пропилеях Стамбульского университета). Очевидно, именно из руин византийского форума происходят споллии, использованные при строительстве комплекса. Лег-

ко предположить, что разброс зданий куллие Баязидие, идущий вразрез с четкой планировкой предшествующих султанских ансамблей, свидетельствует о стремлении сохранить уже существовавшую застройку, в том числе остатки форума, поблизости от Старого дворца Мехмеда II (*Saray Atik*) (Иванов 2011: 265–268).

Расположение мечети, небольшой купол которой поднят на высоту 44 м и фланкирован двумя минаретами вдвое большей высоты, на линии стамбульского водораздела в южной части плато Третьего холма обеспечило ей положение второй пространственной доминанты: два огромных здания Мехмеда II и Баязида II, хорошо видные и с юга, с Мраморного моря, и с севера, из Перы, с двух сторон замыкали территорию Старого дворца с прилегавшими

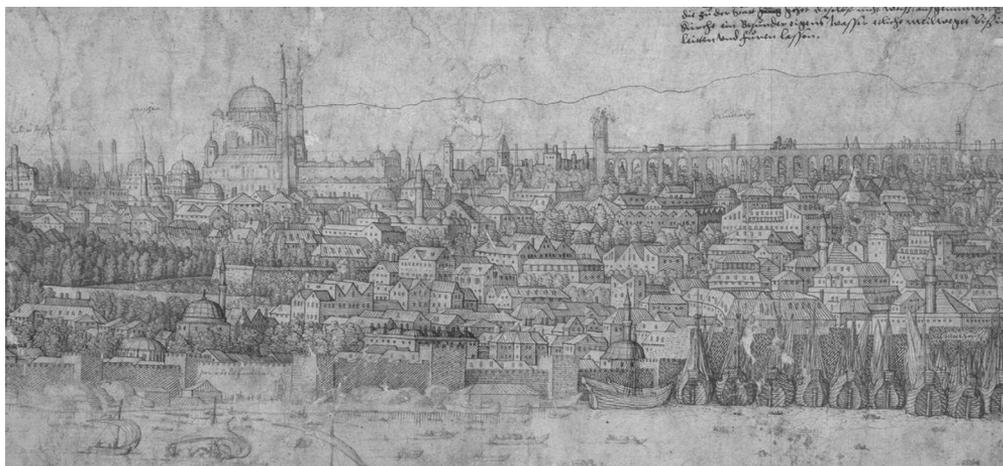


Ил. 5. М. Лорк. Панорама Константинополя. 1559. Фрагмент (в центре — мечеть Баязид)

садами. Для нашей темы важно, что постройки куллие Баязидие «наследовали» византийскому форуму, располагавшемуся на Месе — центральной магистрали Константинополя, и в топографии османской Константинии новый комплекс занял не менее значимое место, чем ансамбль Фатих (ил. 5).

Следующий султанский заказ оказался связан с мемориальным куллие Селима I Явуза, заложенным в 1520 г. — году смерти правителя, и вопрос, была ли очередная большая мечеть основана самим Селимом или уже Сулейманом I в память отца, остается открытым (Goodwin 2003: 184); работы продолжались до 1527 г. После мечетей Баязид и Фатих Селимие-джами выглядит архаизмом: квадратный в плане зал перекрыт единственным 24,5-метровым куполом на парусах, к объему молитвенного зала пристроены двор, два корпуса помещений для дервишей и два минарета; очевидно, перед зодчими не стояла задача поиска новаций. Однако сле-

дует отметить, что комплекс Селима Явуза, в состав которого, помимо мечети, вошли медресе, имарет, хамам и мавзолей, возведен на Пятом холме Стамбула, обращенном к Золотому Рогу, — такое расположение дополнило спускающуюся по дуге к заливу цепочку больших мечетей (Баязид — Фатих — Селимие — Эйюп) и обеспечило наилучшее восприятие архитектуры с воды, из гавани, превратив Селимие-джами в одну из «визитных карточек» османской столицы для прибывавших морем иностранцев, — достаточно напомнить, что Ле Корбюзье на основании впечатления именно от этого памятника описывал «турецкую мечеть вообще» (Ле Корбюзье 1991: 51–53). Немаловажным обстоятельством для выбора места явилось, вероятно, и то, что новое куллие «вклинилось» в греческий квартал Фенер, не подвергшийся разграблению при османском завоевании Константинополя и сохранивший действующие церкви, в том числе монастырь Паммакаристос,



Ил. 6. М. Лорк. Панорама Константинополя. 1559. Фрагмент (мечеть Шехзаде и акведук Валента)

являвшийся патриаршей резиденцией; появление именно здесь султанской мечети устанавливало буквальную доминанту минаретов над крестами. Наконец, фактором для строительства султанского комплекса именно здесь послужили руины римской цистерны, использованной и как фундамент, и как источник споллий — третья султанская мечеть Стамбула также «наследовала» древнему памятнику.

Следующий этап развития османской архитектуры связан с работами Синана — возведенные великим архитектором мечети оказались визуальными маркерами предельного могущества династии Османов, а их купола и минареты превратили образ «большой османской мечети» в полноценный бренд и сформировали новую линию горизонта в панораме турецких городов, прежде всего Стамбула (Кононенко 2018: 110–114). Уже через пять лет после назначения Синана главным зодчим он приступил к возведению куллие Шехзаде. Мечеть Шехзаде, в которой композиция «большой османской мечети» оказалась новаторски совмещена с конструкцией квадрифолия

опорных полукуполов, задала новый стандарт османской культовой архитектуры и стала прообразом для целого ряда памятников вплоть до XXI в. (Kiel 2002). Место для нового ансамбля было отведено в западной части южного склона Третьего холма в непосредственной близости от Старого дворца и Баязид-джами, и для строительства была снесена часть старых янычарских казарм, что свидетельствует как о приоритетности нового проекта, так и о готовности властей к перепланировке уже османских кварталов столицы. Шехзаде-джами с двумя 55-метровыми минаретами стала средним звеном в цепочке османских доминант на линии стамбульского водораздела, что зафиксировано, например, на знаменитой «Панораме Константинополя» (1559) Мельхиора Лорка (Necipoglu 2007: 193; Westbrook 2010) (ил. 6).

Но важно и то, что мемориальное куллие Шехзаде стало очередным шагом в проекте демонстративного присвоения османами антично-византийского «контекста» Константинополя: с севера ансамбль ограничен акведуком Валента (IV в.), а в северо-восточной его части

сохранилось здание комниновской церкви Богородицы Кириотиссы (мечеть Календерхане), в свою очередь возведенной на месте римских терм (Иванов 2011: 312–317). Шехзаде-джами, как и другие «большие османские мечети», занимавшие вершины стамбульских холмов по линии водораздела, оказалась включена в программу «замещения святынь» как части османизации Второго Рима.

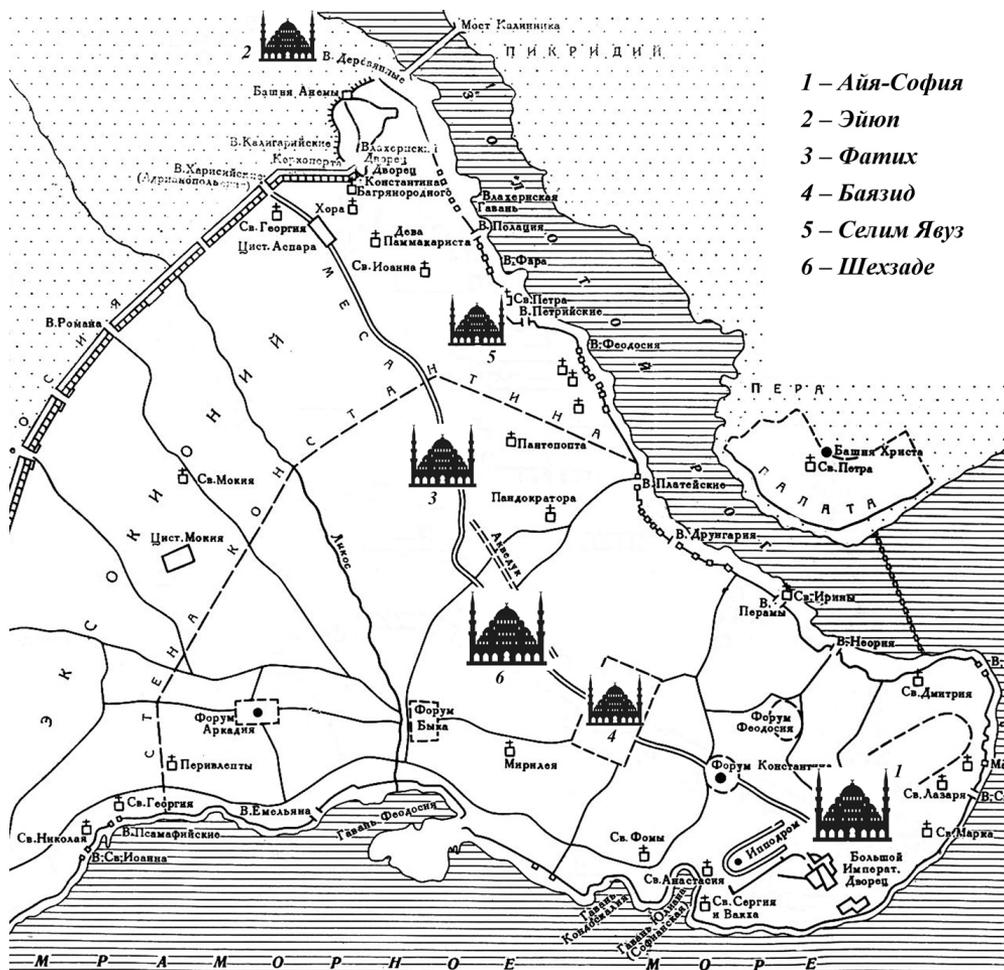
Очевидно, что выбор места для мемориальных султанских куллие, возводимых в новой столице в течение первого столетия после завоевания Константинополя, в значительной степени диктовался не только рельефом местности и возможностями наилучшего обзора, обеспечивавшими доминанту куполов и минаретов в панораме города, но и задачей создания новой сакральной топографии. При этом османское градостроение не могло взять на вооружение методы иеротопии, описанные применительно к византийским практикам (создание «пространственных икон», реконструкция «образов-парадигм», перенесение сакральных пространств (Лидов 2009)), в силу как традиционной аиконичности, так и отсутствия образцов. Мусульманские (в том числе османские) владыки воспроизводили не конкретные сооружения и/или пространственные отношения, а акты Пророка: субъект действия для них был важнее объекта.

Вероятно, можно говорить о том, что в Константинополе был реализован иной способ иеротопии: османы воспользовались готовой сакральной топографией, веками создававшейся иными религией и культурой, и последовательно «замещали» значимые объекты, существовавшие в городской застройке (храмы, некрополи, форумы, цистерны), собственными (мечетями и куллие). Такой подход полностью соответствует

«осознанному стремлению обоснованно присоединить к завоеванному миру путем исламизации формы и идеи прошлого», выделенному О. Грабаром в качестве «сущностной стороны раннеисламской культуры» (Грабар 2016: 96); видимо, эту характеристику правомерно распространить и на более поздние периоды истории ислама. В пространстве Константинополя, насыщенном религиозными и политическими коннотациями, османы не просто уничтожали или экспроприировали чуждые им памятники, но заполняли город собственными постройками, визуально маркируя «обретение Стамбула» мусульманскими культовыми зданиями и мемориальными ансамблями, а заодно «экспроприруя» и готовые коннотации.

Результатом этого стало создание протянувшейся от Айя-Софии по холмам цепочки «больших османских мечетей» — Баязид, Шехзаде, Фатих, Селим Явуз, Эйюп, — в основном совпадавшей с Месой — «средней улицей» Константинополя, соединявшей дворцовые площади и общественные форумы Второго Рима и направлявшей религиозные и церемониальные процессии (ил. 7, 8). Купола и минареты огромных зданий, возведенных в течение первого столетия после падения Византии, сформировали новую линию горизонта, хорошо знакомую по европейским «видам Константинополя», а крупные куллие создали новую топографию и урбониимику мусульманского города.

Правда, с середины XVI в. султанским архитекторам для возведения новых «больших османских мечетей» в целом ряде случаев пришлось «вклиниваться» уже в османскую застройку: так, Синану при планировке Сулеймание-джами (1550–1557) потребовалось уничтожить сады Старого дворца, строителям Йени-джами (1597–1665) — снести еврейские

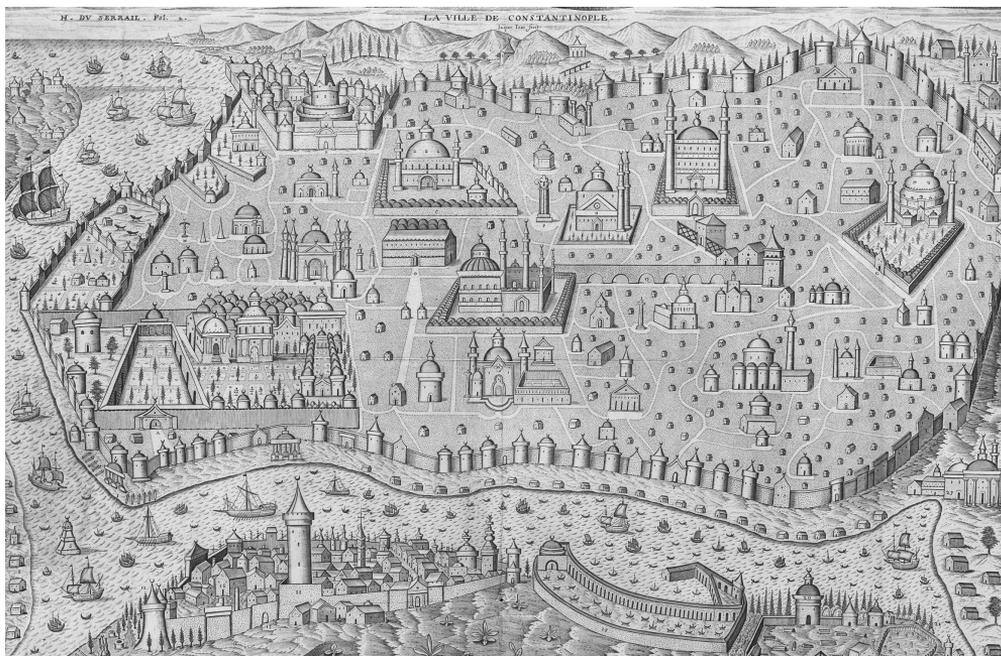


Ил. 8. «Большие османские мечети» XV — середины XVI в. на плане Константинополя (основа: Сказкин 1967)

кварталы в Эминону, а зодчим Нурсмание-джами (1748–1755) — расширить территорию сгоревшей мечети Фатмыхатун за счет торговых лавок возле Большого базара (Goodwin 2003: 215–218, 340–343, 381–386). Однако и в последующие столетия византийское наследие Константинополя оставалось значимым фундаментом (как в риторическом, так и в конструктивном смысле) для мусульманского строительства: например,

куллие Султанахмет (1609–1616) «наследовало» Большому императорскому дворцу, а комплекс мечети Лалели (1760–1763), как и Селим Явуз-джами, поднят над старой цистерной (*Ibid*: 342–345, 388–391)...

Константинополь неизбежно и постепенно уступал свое пространство Стамбулу, причем османизация в восприятии и турок, и европейцев происходила быстрее, нежели исчезали древ-



Ил. 9. Я. Исаак. Вид Константинополя. До 1654 г. Фрагмент

ние памятники. Колонна Феодосия возле мечети Баязид сохранялась до начала XVIII в. (Филатов 2011: 486–487), грандиозные субструкции южной части ипподрома около ансамбля Султанахмет были заняты университетскими корпусами только на рубеже XIX–XX вв., а обелиски перед Голубой мечетью стоят до сих пор, но, например, антверпенские картографы поместили в I том знаменитого атласа «Civitates orbis terrarum» (1572–1576) чуть измененный план Дж. Вавасоре, на котором выделены только Св. София и куллие Фатих (Schefold 1965); на «Виде Константинополя» Яспара Исаака середины XVII в. город заполнен исключительно мечетями, купола и минареты которых увенчаны полумесяцами (ил. 9). Разрозненные византийские «древности», наполнявшие Стамбул, уже не воспринимались как достойное внимание наследие предшествующей куль-

туры; архитектурная индикация победы османов оказалась действенным средством «монументальной пропаганды».

Приведя в качестве примеров лишь несколько памятников первых столетий существования ислама, О. Грабар пришел к выводу, что некоторые произведения искусства, обладавшие «значимыми ассоциациями», попав в ареал мусульманской культуры, порождали уже иные ассоциации и становились «активными создателями новых потребностей и значений»; по мнению исследователя, именно «символическое и практическое выражение присвоения той или иной территории вкупе с корпусом ее традиций» явилось стимулирующим фактором формирования исламского искусства (Грабар 2016: 96–97). Обращение к процессам архитектурной османизации Константинополя демонстрирует, что внимание к «значимым ассоциаци-

ям», закрепленным в иеротопии, и визуализация идеи присвоения остались важными факторами развития и османской идеологии, и османского зодчества спустя столетия после «этапа формирования» культуры ислама. Практика «замещения святынь» привела не только к заимствованию существовавшей сакральной топографии Константинополя, во многом продиктованному рельефом местности, но и к довольно быстрому (в единичных последовательно появившихся памятниках и в течение лишь нескольких десятилетий) формированию нового типа культового здания — «большой османской мечети», ставшей эмблемой всей турецкой культуры (Кононенко 2018: 92–94, 116–117).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Грабар 2016 — Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: Садра, 2016.
- Иванов 2011 — Иванов С.А. В поисках Константинополя. Путеводитель по византийскому Стамбулу и окрестностям. М.: Вокруг света, 2011.
- Кононенко 2014 — Кононенко Е.И. Фактор исламской благотворительности в турецком градостроении // Исламоведение. №4. 2014. С. 73–79.
- Кононенко 2016 — Кононенко Е.И. Улу-джами: история, особенности, возможности // Исламоведение. №2. 2016. С. 73–83.
- Кононенко 2017а — Кононенко Е.И. Анатолийская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
- Кононенко 2017б — Кононенко Е.И. Улу-джами Аксарая: между Османами и Караманом // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 8. 2017. С. 150–164.
- Кононенко 2018 — Кононенко Е.И. «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.
- Краутхаймер 1998 — Краутхаймер Р. Три христианские столицы: топография и политика (Главы из книги) // Сакральная топография средневекового города. Известия Института христианской культуры средневековья. Т. 1. М.: Издательство ИХКС, 1998. С. 127–142.
- Ле Корбюзье 1991 — Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. М.: Стройиздат, 1991.
- Лидов 2006 — Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М: Прогресс-Традиция, 2006. С. 9–31.
- Лидов 2009 — Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009.
- Рансимен 1983 — Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. М.: Наука, 1983.
- Сказкин 1967 — История Византии. Т. 3 / Под ред. С.Д. Сказкина. М.: Наука, 1967.
- Филатов 2011 — Византийский словарь / Ред. К.А. Филатов. Т. 2. СПб.: Амфора, 2011.
- Шукуров 2002 — Шукуров Ш.М. Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Шукуров 2008 — Шукуров Ш.М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М., 2008. С. 106–122.
- Шукуров 2012 — Шукуров Ш.М. Сила памяти и феноменология восприятия в архитектуре Великолуги Хорасана и Ирана // Искусство Востока. Вып. 4: Сохранность и сакральность. М.: ГИИ, 2012. С. 106–122.
- Angold 2012 — Angold M. The Fall of Constantinople to the Ottomans: Context and Consequences. Harlow: Pearson, 2012.
- Caner 2007 — Caner C. Townscape and Building Complexes in Medieval Western Anatolia under Turkish-Islamic Culture // Power and culture: identity, ideology, representation. Pisa, Plus-Pisa University press, 2007. P. 27–48.
- Creswell 1989 — Creswell K.A. C. A Short Account of Early Muslim Architecture. Aldershot: Scholar Press, 1989 [1958].
- Darling 2014 — Darling L. T. Istanbul and the Late Sixteenth-Century Ottoman Elite: The

- Significance of Place // *Osmanli Istanbulu II. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri 27–29 Mayıs 2014*, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi. İstanbul, 2014. S. 89–97.
- Derin* 2016 — *Derin S.* Tarihî süreçte Eyüp Sultan camisi // *Sanat Tarihi Dergisi*. D. XXV. №2. 2016. S. 177–191.
- Flood* 2001 — *Flood F.B.* The Great Mosque of Damascus: Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture. Boston: Brill, 2001.
- Goodwin* 2003 — *Goodwin G.* A History of Ottoman Architecture. L.: Thames & Hudson, 2003 [1971].
- Guran* 2009 — *Guran P.* The Constantinople — New Jerusalem at the Crossing of Sacred Space and Political Theology // *Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств*. М.: Индрик, 2009. С. 35–57.
- Harmanşah* 2011 — *Harmanşah Ö.* Monuments and Memory: Architecture and Visual Culture in Ancient Anatolian History // *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia* / eds. S.R. Steadman, G. McMahon. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 623–651.
- Kafescioğlu* 1999 — *Kafescioğlu Ç.* Heavenly and Unblessed, Splendid and Artless: Mehmed II's Mosque Complex in Istanbul in the Eyes of Its Contemporaries // *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran* / ed. Ç. Kafescioğlu, L.Thys-Şenocak. İstanbul: YKY, 1999. P. 211–222.
- Kafescioğlu* 2009 — *Kafescioğlu Ç.* Constantinopolis/Istanbul. Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital. Philadelphia: Penn State University Press, 2009.
- Kiel* 2002 — *Kiel M.* The Quatrefoil plan in Ottoman Architecture Reconsidered in light of the "Fethiye Mosque" of Athens // *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*. Vol. XIX. 2002. P. 109–122.
- Knapp* 2009 — *Knapp B.A.* Monumental Architecture, Identity and Memory // *Bronze Age Architectural Traditions in the Eastern Mediterranean: Diffusion and Diversity* / ed. A. Kyriatsoulis. Weilheim: Verein zur Förderung der Aufarbeitung der Hellenischen Geschichte, 2009. P. 47–59.
- Kuran* 1968 — *Kuran A.* The mosque in early Ottoman architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Necipoglu* 2007 — *Necipoglu G.* The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire. L.: Reaktion Books, 2007.
- Necipoglu* 2010 — *Necipoglu G.* From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II // *From Byzantion to Istanbul. 8000 years of a Capital*. İstanbul: Sakip Sabancı Müzesi, 2010. P. 262–277.
- Ousterhout* 2004 — *Ousterhout R.* The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture // *Gesta*. V. 43. №2. 2004. P. 165–176.
- Özgümüş* 2002 — *Özgümüş F.* New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostles from Fatih Camii, İstanbul // *Oxford Journal of Archaeology*. №21. 2002. P. 393–413.
- Raby* 1982 — *Raby J.* A Sultan of Paradox: Mehmet the Conqueror as a Patron of the Arts // *Oxford Art Journal*. Vol. V. №1. 1982. P. 3–8.
- Schefold* 1965 — *Schefold M.* Beschreibung und Contrafactur der Vornembster Stät der Welt. Plochingen: Müller und Schindler, 1965.
- Tursun Bey* 1977 — *Tursun Bey.* Tarih-i Ebu'l-Feth / ed. M. Tulum. İstanbul: Fetih Publ., 1977.
- Westbrook* 2010 — *Westbrook N., Dark K.R., Van Meeuwen R.* Constructing Melchior Lorichs's 'Panorama of Constantinople' // *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 69 (1). 2010. P. 62–87.

REFERENCES

- Vizantiyskii slovar' (Byzantine dictionary)*, ed. K.A. Filatov, vol. 2. St. Petersburg: Amphora Publ., 2011 (in Russian).
- Grabar O. *Formirovanie islamskogo iskusstva (The Formation of Islamic art)*. Moscow: Sandra Publ., 2016 (in Russian).
- Ivanov S.A. *V poiskah Konstantinopolia. Putevoditel' po vizantiiskomu Stambulu i okrestnostiam (In search of Constantinople. Byzantine Istanbul Travel Guide)*. Moscow: Vokrug sveta Publ., 2011 (in Russian).
- Kononenko E.I. *Faktor islamskoi blagotvoritel'nosti v turetskom gradostroenii (Factor of Islamic Charity in Turkish Town Planning)*. *Islamovedenie (Islamic Studies)*. no. 4, 2014, pp. 73–79 (in Russian).

- Kononenko E.I. Ulu-dzhami: istoriia, osobennosti, vozmozhnosti (Ulu-cami: history, features, opportunities). *Islamovedenie (Islamic Studies)*. no. 2, 2016, pp. 73–83 (in Russian).
- Kononenko E.I. *Anatoliiskaia mechet' XI–XV vekov. Ocherki istorii arhitektury (Anatolian mosque of the XI–XV centuries. Essays on the History of Architecture)*. Moscow: Progress-Tradicia Publ., 2017 (in Russian).
- Kononenko E.I. Ulu-djami Aksaraia; mezhdru Osmanami i Karamanom (Ulu-cami of Aksaray: between Ottomans and Karamanids). *Voprosy vseobschei istorii arhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 8, 2017, pp. 150–164 (in Russian).
- Kononenko E.I. «Bolshaia osmanskaia mechet'» («The Great Ottoman mosque»). *Kul'tura Vostoka. Vypusk 3: «Vizitnye kartochki» vostocnykh kul'tur (Culture of the Orient. Issue 3. "Business Cards" of Oriental Cultures)*. Moscow: GII Publ., 2018, pp. 92–117 (in Russian).
- Krautheimer R. *Tri hristianskie stolitsy: topografiia i politika. (Three Christian Capitals: Topography and Politics)*. *Sakral'naia topografiia srednevekovogo goroda. Izvestiia Instituta hristianskoi kul'tury sradnevekovia (Sacral topography of the medieval city. News of the Institute of Christian culture of the Middle Ages)*, vol. 1. Moscow: IHKS Publ., 1998, pp. 127–142 (in Russian).
- Le Corbusier. *Puteshestvie na Vostok (Journey to the East)*. Moscow: Stroyizdat Publ., 1991 (in Russian).
- Lidov A.M. Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniia (Hierotopy. Creating sacred spaces as a type of creativity and a subject of historical research). *Ierotopiia: Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi (Hierotopy: Creation of sacred spaces in Byzantium and Ancient Russia)*. Moscow: Progress-Tradicia Publ., 2006, pp. 9–31 (in Russian).
- Lidov A.M. *Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoi kul'ture (Hierotopy. Spatial icons and paradigm images in Byzantine culture)*. Moscow: Dizain Publ. Informaciya. Kartografiya, 2009 (in Russian).
- Ransimen S. *Padenie Konstantinopolia v 1453 godu (Fall of Constantinople in 1453)*. Moscow: Nauka Publ., 1983 (in Russian).
- Skazkin S.D. (ed.). *Istoriia Vizantii (History of Byzantium)*, vol. 3. Moscow: Nauka Publ., 1967 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Obraz Khrama (Image of Temple)*. Moscow: Progress-Tradicia Publ., 2002 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. Vizantiia i Islam. Preodolenie chuzhdosti. Formirovanie tsivilizacionnykh otnoshenii (Byzantium and Islam. Overcoming alienity. Formation of civilization relations). *Iskusstvo Vostoka. 3. Sravnitel'noe izuchenie tradicii (Art of the Orient. Vol. 3. Comparative study of traditions)*. Moscow: GII Publ., 2008, pp. 106–122 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. Sila pamiati i fenomenologiiia vospriiatiia v arkhitekture Velikogo Khorasana i Irana (The power of memory and the phenomenology of perception in the architecture of the Great Khorasan and Iran). *Iskusstvo Vostoka. 4. Sokhrannost' i sakralnost' (Art of the Orient. Vol. 34. Safety and sacredness)*. Moscow: GII Publ., 2012, pp. 106–122 (in Russian).
- Angold M. *The Fall of Constantinople to the Ottomans: Context and Consequences*. Harlow: Pearson Publ., 2012.
- Caner C. *Townscape and Building Complexes in Medieval Western Anatolia under Turkish-Islamic Culture. Power and culture: identity, ideology, representation*. Pisa: Plus-Pisa University press Publ., 2007, pp. 27–48.
- Creswell K.A.C. *A Short Account of Early Muslim Architecture*. Aldershot: Scholar Press Publ., 1989 [1958].
- Darling L.T. Istanbul and the Late Sixteenth-Century Ottoman Elite: The Significance of Place. *Osmanli Istanbulu II. Uluslararası Osmanlı Istanbulu Sempozyumu Bildirileri 27–29 Mayıs 2014, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi*. İstanbul, 2014, pp. 89–97.
- Derin S. Tarihi süreçte Eyüp Sultan camisi. *Sanat Tarihi Dergisi*, vol. XXV, no. 2, 2016, pp. 177–191.
- Flood F.B. *The Great Mosque of Damascus: studies on the makings of an Umayyad visual culture*. Boston: Brill Publ., 2001.
- Goodwin G. *A History of Ottoman Architecture*. L.: Thames & Hudson Publ., 2003 [1971].

- Guran P. The Constantinople — New Jerusalem at the Crossing of Sacred Space and Political Theology. *Novye Ierusalimy. Ierotopia i ikonografiya sakralnyh prostranstv (New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces)*. Moscow: Indrik Publ., 2009, pp. 35–57.
- Harmanşah Ö. Monuments and Memory: Architecture and Visual Culture in Ancient Anatolian History. *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia*, eds. S.R. Steadman, G. McMahon. Oxford: Oxford University Press Publ., 2011, pp. 623–651.
- Kafescioğlu Ç. *Heavenly and Unblessed, Splendid and Artless: Mehmed II's Mosque Complex in Istanbul in the Eyes of Its Contemporaries. Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran*, eds. Ç. Kafescioğlu, L.Thys-Şenocak. Istanbul: YKY Publ., 1999, pp. 211–222.
- Kafescioğlu Ç. *Constantinopolis/Istanbul. Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*. Philadelphia: Penn State University Press Publ., 2009.
- Kiel M. The Quatrefoil plan in Ottoman Architecture Reconsidered in light of the "Fethiye Mosque" of Athens. *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, vol. XIX, 2002, pp. 109–122.
- Knapp B.A. Monumental Architecture, Identity and Memory. *Bronze Age Architectural Traditions in the Eastern Mediterranean: Diffusion and Diversity*, ed. A. Kyriatsoulis. Weilheim: Verein zur Förderung der Aufarbeitung der Hellenischen Geschichte Publ., 2009, pp. 47–59.
- Kuran A. *The mosque in early Ottoman architecture*. Chicago: University of Chicago Press Publ., 1968.
- Necipoglu G. *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*. L.: Reaktion Books Publ., 2007.
- Necipoglu G. *From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II. From Byzantion to Istanbul. 8000 years of a Capital*. Istanbul: Sakip Sabanci Muzesi Publ., 2010, pp. 262–277.
- Ousterhout R. The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture. *Gesta*, 2004, vol. 43, no. 2, pp. 165–176.
- Özgümüş F. New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostles from Fatih Camii, Istanbul. *Oxford Journal of Archaeology*, no. 21, 2002, pp. 393–413.
- Raby J. A Sultan of Paradox: Mehmet the Conqueror as a Patron of the Arts. *Oxford Art Journal*, vol. V, no. 1, 1982, pp. 3–8.
- Schefold M. *Beschreibung und Contrafactur der Vornembster Stät der Welt*. Plochingen: Müller und Schindler Publ., 1965.
- Tursun Bey. *Tarih-i Ebu'l-Feth*, ed. M. Tulum. Istanbul: Fetih Publ., 1977.
- Westbrook N., Dark K.R., Van Meeuwen R. Constructing Melchior Lorichs's 'Panorama of Constantinople'. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 69 (1), 2010, pp. 62–87.

О. В. Баева

ЖИЛИЩА КРЫМА В ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ. К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И КУЛЬТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ*

Своеобразие архитектурного облика Крыма возникло из сложного переплетения природно-климатических, социально-политических и культурных факторов. Жилая архитектура, рассматриваемая в статье, отражала смену культурных доминант в регионе и вместе с тем демонстрировала устойчивые черты, незначительно эволюционировавшие на протяжении долгого времени. В итоге здесь сложились определенные типы жилища, синхронный и диахронный анализ которых позволил высказать предположения о цивилизационных влияниях и возможных источниках распространения некоторых архитектурных форм. При этом автор подчеркивает, что в Крыму из взаимодействия и взаимовлияния разных традиций рождается культурный синтез, проявившийся в утверждении устойчивых принципов и приемов в строительстве жилищ, которые длительное время сохраняли узнаваемые элементы. На конкретном фактическом материале в статье показано, что эти элементы крымского жилища распространяются за пределы региона.

Ключевые слова: архитектура Крыма, жилища Крыма, жилища донских армян.

O. V. Baeva

THE DWELLING OF CRIMEA IN THE PERIODS OF THE MIDDLE AGES AND THE NEW TIME. TO THE PROBLEM OF TRADITIONS AND CULTURAL INFLUENCES

The specificity of the Crimea's cultural image derives from the complex interweaving of climatic, socio-political and cultural factors. The ethnocultural history of the peninsula, located at the crossroads of civilizations, is characterized by diverse manifestations of acculturation, consolidation, assimilation, and coexistence of various ethnic groups. The residential architecture, examined in the article, was one of the main cultural components of this historical community. It reflected the change of cultural focuses in different historical periods, and at the same time showed some common features that have evolved rather slightly over a long time. The article analyzes residential development of the Crimea in the Middle Ages and Modern Times in order to identify the common characteristics and ways of shaping the local traditions, their origins and cultural influences.

Unfortunately, the history of the Crimean dwellings remains one of the least studied components of the architecture on the peninsula, although that can be easily explained by the considerably limited nature of the factual material. The lack of interest in this issue allowed the narrow understanding of the phenomenon of the residential architecture of Crimea to be affirmed, while it has been given the role of a recipient in intercultural interaction, only assimilating influence from outside. Until now, vast majority of studies have been limited to the attempts to find the original source of its forms. Certainly, such an analysis can be considered justified because many settlers were carriers of the advanced culture of their time, and their influence can be traced quite clearly.

The article surveys the architecture of several prevailing types of dwellings that have been established in Crimea: stone houses with an imposing second floor, houses with balconies on consoles, structures made of flat boards folded "v oblo" (with the ends protruding), and houses with a flat earthen roof. It has been demonstrated that these structures had minor "ethnic" differences, which manifested mainly in floor plans due to particular religious regulations. The architectural traditions of these dwellings represent various layers that have been formed by the culture

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 гг. в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.16.

of peoples who lived in these territories in different historical periods; these traditions were closely associated with the architecture of the ancient and "barbarian" world and demonstrated a significant influence from the architecture of the Western Asia, especially Asia Minor. By the end of the researched period, the urban settlements of the peninsula bore a close resemblance to the cities of the Ottoman Empire. The specificity of an Islamic city is manifested here in the architectural appearance, social organization and structure of the city.

*At the same time, the interaction of different customs formed a synthesis displayed in the formation of enduring types of housing with their recognizable features. An important trait of the Crimean houses was almost obligatory presence of an *avivan-gallery* (open porch) or an overhanging balcony, located on the longitudinal or transverse facade. Over time, they begin to be covered with boards or glass, which can be explained by the desire to increase the total space of the house. Such a desire to increase the space was manifested in the arrangement of the protruding second floor with its hanging part supported by the brackets or columns. The author notes that gallery houses were common among many nations, but their origins, evolution, and forms are defined by initially different functions.*

On the specific factual materials, the article illustrates that the forms and elements of the Crimean dwellings extend beyond the region. For example, Armenians who were resettled from the Crimea to the territories of the Lower Don built their houses based on the Crimean patterns. Therefore, we can talk about the cultural contribution of the Crimean architecture beyond its borders. Outlining this problem, the author emphasizes that it requires further scrutiny and attention from representatives of various sciences.

Key words: *architecture of Crimea, Crimean dwellings, houses of the Don Armenians.*

Уникальность культуры Крыма обусловлена всем ходом его исторического развития. Регион, расположенный на перекрестке цивилизаций, подвергался завоеваниям, становился территорией миграционных потоков, входил в зоны разных религиозных влияний. Этнокультурные процессы, протекавшие на этой земле, отличаются сложными и многообразными проявлениями аккумуляции, консолидации, ассимиляции и сосуществования различных общностей. В итоге здесь сформировался своеобразный культурный ареал, состоящий из набора, казалось бы, известных культурных черт, каждую из которых при детальном рассмотрении можно соотнести с определенной этноконфессиональной группой. Однако впечатление это обманчиво, и чем дальше исследователь погружается в проблемы генезиса тех или иных культурных форм, пытаясь выявить традиции и влияния, тем яснее для него становятся вся сложность и неоднозначность данных явлений. Наглядно и ярко указанный феномен крымской культуры проявился в архитектуре полуострова.

Научная значимость и специфика данного объекта познания, сложного и многопланового по содержанию,

требуют от ученых особого внимания, а многие их попытки проникнуть в суть исследуемой реальности зачастую приводили к дискуссиям (Халпахьян 1996: 22–32; Казарян, Лошкарева 2017: 31–34), отражавшим преимущественно изучение культового зодчества народов и исторических периодов Крыма и недавно проанализированным в историографическом очерке (Kazaryan 2017: 153–156).

Все же о некоторых типах домов, получивших распространение на полуострове, мы можем судить по этнографическим материалам конца XIX — первых десятилетий XX в. и по некоторым сохранившимся постройкам. Однако почти все эти сведения относятся к татарскому жилищу, получившему наибольшее освещение в литературе (Дубровский 1914: 12–20; Куфтин 1925; Pannonopt 1939: 69–74). Поэтому наше изложение требует привлечения дополнительного исторического материала и косвенных свидетельств, на основе которых можно составить представление о традициях и культурных влияниях на жилую архитектуру в Крыму.

В статье анализируются жилые постройки Крыма в эпохи Средневековья и Нового времени с целью выявле-

ния характерных черт и возможных путей формирования местных традиций, их истоков и культурных влияний. Учитывая многоаспектность проблемы, для достижения поставленной цели представляется разумным сузить хронологические границы исследования и сосредоточить внимание на наиболее информативном с точки зрения интересующей нас темы периоде XIII–XVIII вв., являвшимся отдельной эпохой в истории Крыма, которая, с одной стороны, уходит своими корнями в предшествующую историю полуострова, а с другой — повлияла на дальнейшее развитие его культуры.

К XIII в. стихают волны варварских переселений, которые способствовали появлению в Крыму достаточно неустойчивых этнических групп, смешивающихся или соседствующих с другими народами и греческими колонизаторами; окончательно теряет свое влияние Византия — наследница великой цивилизации, что знаменует символический конец греко-римской эры полуострова. Экономика региона, оправившись от упадка раннего Средневековья, приспособляется к новым социально-политическим реалиям, возрождаются торговля и сельское хозяйство. К концу века на территории полуострова формируется относительно устойчивое в национально-религиозном отношении население, что дает возможность вплотную приблизиться к вопросам выявления определенных типов жилищ.

В последние десятилетия XVIII в. культурный вектор крымской истории меняет свое направление. В 1778 г. греческое и армянское население полуострова было переселено в пределы Российской империи, а в 1783 г. Крым стал частью ее территории. Несмотря на наличие некоторых сохранявшихся традиций в жилой архитектуре и после этих событий, все

же наблюдаются значительные перемены, требующие отдельного научного осмысления.

Средневековый Крым был полиэтничным регионом. В интересующий нас период здесь жили аланы, черкесы, караимы, греки, армяне, татары, итальянцы и др. Некоторые из них сохранили свою этническую самобытность, другие ассимилировались. В XIII в. юго-восточные территории полуострова оказались вовлечены в западноевропейскую торговлю. Здесь появляются генуэзские торговые фактории Кафа, Солдайя, Чембало и др. Помимо генуэзцев, их населяют греки, армяне, караимы, татары и др. В этот же период в восточной части полуострова устанавливается господство татар, со временем распространившееся на большую часть полуострова. Генуэзцы и татары не всегда мирно уживались на этих территориях, но первых интересовали прибрежные земли, а вторых — внутренние территории, на которых начинают оформляться феодальные владения татарской знати, включавшие поселения проживавших здесь земледельческих народов. Сами татары почти до конца изучаемого периода оставались кочевниками, хотя городское татарское население появляется уже с XIV в.

В Юго-Западном Крыму сосредоточилось греческое население и развивалось сельское хозяйство. В этом районе располагалось княжество Феодоро, власть в котором принадлежала выходцам из византийского императорского рода. Столицей их владений стал Мангуп, который они окружили крепостными стенами. А.Л. Якобсон писал, что «на плато Мангупа доживала старая греческая культура» (Якобсон 1964: 126), не избежавшая западноевропейского, в первую очередь итальянского влияния.

После 1475 г. политическая карта Крыма меняется. Турки-османы захва-

тили генуэзские крепости, земли княжества Феодоро, включив эти территории в состав своего государства. Южный берег полуострова оказался под властью Османской империи, а в предгорном и степном Крыму господствовали татары, признавшие вассальную зависимость от султана.

Таким образом, история крымской земли с XIII по XVIII в. может быть разделена на два этапа. Первый продолжался с конца XIII по конец XV в. Его основными чертами стали усиливающееся влияние западноевропейского зодчества и снижение греческой строительной деятельности. На облик возводимых в этот период фортификационных сооружений, замков с донжонами влияние оказала итальянская архитектура. В зарождающихся татарских городах строятся караван-сарай, мечети, медресе, формы которых восходят к образцам построек Передней Азии (*Зиливинская* 2012).

Период с конца XV до конца XVIII в. характеризовался тюркизацией населения. Начинается процесс оседания татар на земле, что особенно заметно в юго-восточной части полуострова, в крупных городах Солхате, Бахчисарае, Карасубазаре и окрестных предгорных районах¹. Ведущей тенденцией этого периода становится строительство ханских дворцов, усадеб татарской знати, культовых зданий, развивавшееся под влиянием османского зодчества и вобравшее некоторые черты европейского искусства (*Якобсон* 1964: 120–130).

Вместе с тем описанные тенденции определяли лишь один из векторов развития архитектуры, на каждом исто-

рическом этапе он оказывался далеко не единственным, а скорее определявшим облик «высокого» зодчества. Известны случаи привлечения татарами к строительству европейских и османских архитекторов (*Там же*: 144–148), при этом большинство жилых построек возводилось местными мастерами.

Наряду с генуэзцами, татарами и турками-османами наиболее активными в сфере строительства были греки, армяне, доказательством чему служат многие их храмы и монастыри, обогатившие своим обликом местную архитектуру периода Средневековья и Нового времени. Некоторые исследователи считают, что во многом благодаря армянским строителям в Крыму распространяются традиции малоазийского творчества, формируется единство стиля, выражавшееся, прежде всего, в распространении «крымско-сельджукского» орнамента, «на самом деле армянского по происхождению» (*Там же*: 117).

На формы и образ крымского жилища должны были повлиять указанные тенденции, а также строительные традиции народов, проживавших здесь в разные периоды истории. Поскольку архитектура жилища является достаточно консервативной и медленно развивается от архаичных форм, которые могут «читаться» в его облике и через века, то греки и армяне, вероятно, должны были сохранить узнаваемые черты своих народных построек и, возможно, повлиять на татарское население, достаточно поздно перешедшее к оседлости. Вместе с тем татары являлись носителями культуры Золотой Орды, развивавшейся под воздействием многих завоеванных ими народов и стран мусульманского Востока. Однако и сам Крым был для этого государственного образования одной из развитых провинций, способной привнести элементы своей культуры.

¹ Мартин Броневский, побывавший в Крыму в XVI в., писал, что знатные татары «живут не в степях, но в селениях, поблизости лесов, и хотя многие не имеют своих поместий, однако ж имеют свои поля, обрабатываемые пленными...» (*Броневский* 1867: 46).

Данные исторические реалии значительно обогатили и усложнили строительную культуру полуострова. Исследователи отмечали, что жилища Крыма имеют, прежде всего, не этнические, а территориальные различия (*Там же*). Не противоречат такому утверждению и сведения путешественников, в разные периоды посещавших полуостров. Они, как правило, не отмечают различий жилищ по принципу этнической или религиозной принадлежности хозяев, хотя этноконфессиональный состав поселений интересует многих из них, и они скрупулезно перечисляют количество жителей, разделяя их по данному признаку. Между тем в городах и селах представители разных религий проживали бок о бок. Имеются многочисленные сведения, что в Кафе, Бахчисарае и др. городах кварталы формировались по этническому или религиозному принципу² (*Еманов 1997; Фират 2018: 183–200*). С развитием городов и усложнением их структуры появляются кварталы, засе-

² Очевидно, религиозно-этнический принцип расселения не был жестко фиксирован. Я. Фират, исследовавший делопроизводственные документы кадия Бахчисарая XVII в., отмечает, что во многих мусульманских кварталах города проживали и представители других религий. Сами кварталы различались, прежде всего, своим расположением в структуре города: близостью к пятничной мечети региона и ханскому дворцу, и, следовательно, выделялись кварталы домохозяев с высоким и низким социально-экономическим статусом. Автор написал о существовании в городе отдельных кварталов греков, армян, цыган, черкесов и др., отметив, что случаев проживания мусульман в немусульманских кварталах зафиксировано не было. Интересен приведенный им факт продажи дочери Абдуллаха Делляле Бенефше своих домов в армянском квартале Бахчисарая армянину Гирогазу. Исследователь предположил, что это связано с обращением Бенефше в ислам и желанием переселиться в мусульманский квартал (*Фират 2018: 183–200*).

ленные представителями определенных профессий.

Все же встречается одно упоминание об отличии жилищ по этническому признаку. Путешественник XVII в. Э. Челеби записал, что армянские дома с. Топлы похожи на строения Эрзурумской страны: «...из сосновых бревен, с куполами из сосновых бревен, подобных крыльям ласточки» (*Челеби 2008: 176*). Повествуя об остальных поселениях Крыма, автор не указывает на различия в их жилых постройках, но старается точно перечислить численность проживающих в них «неверных» и мусульман. Возможно, Челеби писал о типе жилища, распространенном на территории Армении, известном в литературе под названием глхатун. Т. Саргсян предположила, что если его внимание привлекли дома этого селения, то они были нечасто встречающимся явлением в Крыму (*Саргсян 2015*).

Вообще же на территории Крыма сложилось несколько господствующих типов жилища. На них мы сосредоточим внимание. При этом за рамками данной статьи останутся усадьбы крупных феодалов, дворцовые и замковые постройки, монастырские поселения, а также мобильные жилища кочевников. Во-первых, многие из этих форм достаточно хорошо изучены, а во-вторых, описываемые ниже жилища получили преобладающее распространение и возводились людьми с разными социально-экономическими статусами³. От статуса, конечно, зависели многие характеристики дома: этажность, количество помещений, на-

³ «Если присмотреться к существу Бахчисарайского дворца, — пишет А.Л. Якобсон, — то будет нетрудно разглядеть народную основу его архитектуры. Эти легкие, полудеревянные постройки дворца, сложенные из калыба... всем своим существом близки к жилой татарской архитектуре хотя бы того же Бахчисарая» (*Якобсон 1964: 147*).

личие или отсутствие архитектурно-декоративных элементов на фасадах и т. д. Бедные домохозяева до конца изучаемого периода строили одно-двухкамерные хижины из самого дешевого материала, а состоятельные — двухэтажные дома с большим количеством помещений. Но в их основе лежали одинаковые принципы, зависящие, прежде всего, от рельефа местности, климатических условий и сложившихся на конкретной территории культурных традиций.

В Юго-Западном и Южном Крыму в зонах предгорной лесостепи, горных лесов и лугов распространение получили дома, весьма близкие по своим объемно-планировочным решениям, но различные по технологии строительства. Значительный вклад в эту сферу вносили переселявшиеся сюда армяне и греки. Причем местные греки, по мнению исследователей, «тяготели не столько к Византии, сколько к Каппадокии и Пафлагонии», из Малой Азии направлялся и основной поток населения в период иконоборчества (Куфтин 1925: 14). Торговля средневекового Херсона была налажена с малоазийскими провинциями Византии (Якобсон 1964: 59). Татары, со временем расселявшиеся здесь, находились в том числе под влиянием малоазийских сельджуков. Итальянские торговые фактории, расположенные на побережье, стали источником распространения фортификационной строительной культуры и отчасти архитектуры жилищ знати (Там же: 112–121, 126–127), но в долгосрочной перспективе не повлияли на народное жилище.

В городах княжества Феодоро строили одноэтажные или двухэтажные дома, подобные тем, которые были обнаружены и на территории Херсонеса. Такую постройку описал А. Л. Якобсон на примере усадебного дома Херсонеса XII–XIII в. (Там же: 85). Нижний этаж склады-

вали из камня на глиняном растворе, сверху на него помещали деревянный каркас, заполнявшийся саманом. Под частью дома устраивали подвал. В горной местности первый этаж часто уходил в скалу, и подвальные помещения отсутствовали. На верхний, нависающий над нижним (Сафонов 1999: 114) этаж вела лестница, примыкавшая к галерее. Такой тип дома был распространен на территориях, входивших в зону античной и византийской культур.

К XIX в. в Бахчисарае также распространяется тип дома с выступающими стенами второго этажа (ил. 1). Ф. Домбровский в 1848 г. писал, что в Бахчисарае частных каменных домов имеется 686, деревянных 1530. «Все, или почти все, дома, — уточняет автор, — показанные в числе каменных, суть, так сказать, полукаменные, т. е. нижний этаж... построен из камня-известняка, а верхний из плетня, обмазанного глиной» (Домбровский 1848: 380–397). Более подробное описание оставил нам Б. А. Куфтин, изучавший татарские дома в первой трети XX в. «Нижний этаж делается из камня, причем задняя каменная стена... выходящая на улицу, выкладывается значительной до 1 метра толщины и продолжается в верхнем этаже дома. Обычно второй этаж складывается из воздушного кирпича — “калыба”, на каркасе из узких деревянных планок. Часто верхний этаж не соответствует нижнему по величине и форме и выдается над ним широким навесом или выступающими углами... Выступающая часть верхнего этажа — “теремэ” — поддерживается деревянными гнутыми подпорками, которые нижними концами упираются в стену первого этажа. Со стороны двора верхний этаж также выступает над нижним, причем выступающая часть представляет собою галерею...» (Куфтин 1925: 13).



Ил. 1. Бахчисарай. Конец XIX. Фотография с сайта pastvu.com

Подобные постройки существовали на территориях современных Турции, Армении, Грузии, других стран региона. Куфтин считал, что такой «византийский тип» дома распространился у татарского населения через турецкое влияние и указывал на его изначально малоазийские истоки. Это мнение подтверждает замечание М. Броневского, посетившего Крым в XVI в.: «Салачик⁴ — поселение

⁴ Салачик — средневековое поселение, резиденция крымского хана. Сейчас район Бахчисарая.

с хорошими домами, построенными турецкими жителями» (Броневский 1867: 45). Вместе с тем археологические данные свидетельствуют о существовании подобного типа построек в районе Херсона в XII–XIII вв. (Якобсон 1964; Сафонов 1999). Следовательно, эти дома могли возводиться под влиянием некогда сложившейся традиции с наложением на нее заимствований из Османской империи, что особенно наглядно проявлялось в интерьере городских и отчасти сельских домов.



Ил. 2. Деревня Б. Узенбаш. Дом Рамазана Ахметова. Фотография Б. А. Куфтина, 1920-е гг. (Куфтин 1925: приложения)

Схожим способом строили дома «с нависающими балконами» (ил. 2). Это жилища с нижним каменным этажом или высоким цоколем и со вторым этажом, представлявшим собой деревянный каркас, заполняемый саманными кирпичами, или каменный с горизонтальной прокладкой дубовых досок (лежней)⁵. Для этих домов характерно наличие выступающей за основной объем дома галереи или веранды на деревянных подпорках, примыкавших к стене продольного фасада (ил. 3–4). На второй этаж

⁵ Подавляющее большинство домов, заборов, хозяйственных построек, возводимых из бута (ракушечника), строились с горизонтальной прокладкой лежней, обмазывались глиной и белились.

вела наружная лестница, выходившая к галерее. Иногда на поперечном фасаде дополнительно устраивали свисающий частично закрытый досками балкон. Совмещение каменного низа и верхнего деревянного каркаса — распространенный прием строительства у многих народов. Как отмечалось выше, он был давно известен и в Крыму. Дома на сырцово-кирпичном цоколе со стенами на деревянном каркасе или фахверковыми были известны в городах Золотой Орды (Надырова 2014: 242).

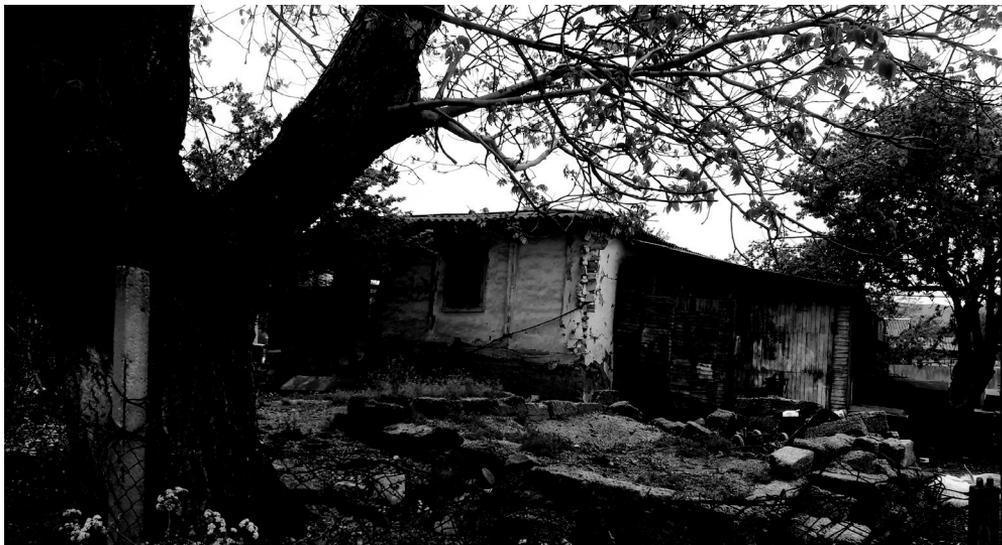
В селах предгорной и горной местности строили «плаховые» дома. Они складывались из плоских досок, которые ставились ребром друг на друга и скреплялись на углах накрест (Свод памят-



Ил. 3. Дом в с. Плотинное. Фотография автора, 2019 г.



Ил. 4. Общий вид армянского монастыря Сурб Хач. 1886 г. Институт истории материальной культуры РАН, фотоархив



Ил. 5. Плаховый дом с пристройкой в с. Плотинное. Фотография автора, 2019 г.

ников 2016: 120), как правило, «в обло». Дома перекрывались двускатной или четырехскатной крышей. Несколько таких построек сохранилось до наших дней (*Там же*: 121). Вдоль протяженного дворового фасада первого или второго этажа устраивалась галерея-веранда, к которой примыкала наружная лестница, ведущая на второй этаж. Галерея, как правило, выполнялась из другого материала (*Куфтин* 1925). Она представляла собой дополнительный объем, приставленный к основному дому, и первоначально была открытой с деревянными подпорками-столбами. Позже их стали обкладывать камнем, деревом, кирпичом-сырцом или стеклить (ил. 5–6). К ним могли пристраивать крытые крылечки или небольшие веранды, через которые осуществлялся вход в дом.

Источник распространения этого типа дома неизвестен. Некоторые исследователи указывали на его готские истоки (*Там же*: 18), возможно, имея в виду шале, распространенные в Альпах. Однако есть

свидетельство М. Броневского, посетившего Крым в XVI в. Он отмечал, что «татары строят дома деревянные, наподобие турецких» (*Броневский* 1867: 27). Неизвестно, какие именно дома имел в виду путешественник, но в начале XX в. учеными был зафиксирован такой плаховый дом, построенный турком для себя в XVI или XVII в. (*Свод памятников* 2016: 136–137).

На некоторых территориях Золотой Орды также строили дома из дерева, однако их конструкции недостаточно подробно описаны в литературе. Насколько можно судить, они отличались по технике исполнения (*Зиливинская* 2012: приложения) либо были бревенчатыми, со стенками, обшитыми горизонтальными досками (*Надырова* 2014: 252). Иногда дома из плах или расколотых бревен встречаются и на территории России.

Еще один тип дома, распространенный в горной местности, — это одно-двухэтажные жилища галерейного типа, примыкавшие одной стороной к скале (ил. 7). Реконструкцию подобной



Ил. 6. Плаховый дом с боковой плетневой стеной в с. Плотинное. Фотография автора, 2019 г.



Ил. 7. Деревня Шелень. Дома с «плоской крышей». Фотография Б. А. Куфтина, 1920-е гг. (Куфтин 1925: приложения)

постройки приводит Сафонов (*Сафонов* 1999: 145). Куфтин называет их «домами с плоской крышей» и пишет, что деревни с такими жилищами еще сохраняются в восточной части южного берега (*Куфтин* 1925: 20). Их описание оставил нам и путешественник Ж. Ромм, в 1786 г. посетивший Алушту: «Дома в Алуште расположены амфитеатром по склону горы. Крыши каждого дома представляют собой горизонтальную террасу из утрамбованной земли, насыпанной на потолок, сделанный из коротких и плоских деревянных брусьев. Дымовая труба проходит сквозь террасу, и отверстие ее обделано камнями, образующими круглый футляр. Во время дождей или в тех случаях, когда земля на террасе почему-нибудь разрыхлена, они обычно утрамбовывают ее, чтобы уплотнить и тем воспрепятствовать просачиванию воды; для этого на террасе у них всегда лежит специальное приспособление — доска в 2–3 фута, изогнутая в виде дуги с палкой сверху, тоже изогнутой; за нее и приводят в действие это орудие, когда утрамбовывают землю» (*Ромм* 1941: 34). Подобным же образом расположены дома и в Малом Ламбате — сообщает Ж. Ромм. Однако они отличаются тем, что в них нет окон, и свет проникает в эти «берлоги только сквозь очень большую трубу, и через квадратные дыры, проделанные в террасе, служащей крышей» (*Там же*: 35).

Традиции возведения домов с плоской земляной крышей, располагавшихся на склонах, были распространены в горной местности Кавказа. Например, они сохранялись в селах на территории современной Армении еще в XX в. Возможно, эти дома в Крыму и Армении имели какие-то различия в деталях, но типологически они близки: обычно это прямоугольное в плане строение с плоским земляным перекрытием, балконом и/

или галереей (открытыми сенями) вдоль всего дома. Возводимые на склоне, они задней стеной врезались в скалу. «В конструкции дома такого типа, — пишут исследователи традиционного жилища армян, — несущими... являются стены, на которые кладут балки... грубой отделки, поверх которых поперечно укладываются плотными рядами тонкие, прямые жерди или доски, а сверху все это постилалось камышом и соломой и засыпалось довольно толстым слоем... глины. Специальными каменными катками, а нередко и ногами, трамбовали землю на крыше, уплотняя ее; особенно это практиковалось после дождя» (*Культура жизнеобеспечения* 1983: 160).

В плане все описанные выше жилища были прямоугольными, первоначально одно-двукамерными. Дома представляли собой вытянутый прямоугольник и имели одно-два помещения. Часто они дополнялись галереей или открытыми сенями. Размеры двух помещений могли быть как примерно одинаковыми, так и незначительно отличающимися. Подобные планировки, например, сохранились еще в конце XIX — начале XX в. на территории Армении. Даже при появлении дополнительных комнат основа дома из двух-трех линейно расположенных помещений в большинстве случаев сохраняется (*Там же*: приложения; *Гаспарян* 1983: приложения).

Распространены были такие линейные планировки и на территории Золотой Орды. Дома формировались из однокамерного жилища, к которому пристраивались новые (*Зиливинская* 2012). Поэтому все помещения имели, как правило, отдельный вход и были примерно равны по площади. Известные нам планировки начала Нового времени в Крыму — это два-три одинаковых по размеру помещения, часто имеющих линейное расположение. Вместе с тем планиро-

вочные структуры домов в этот период демонстрируют тенденцию к усложнению, но в большинстве находим основу из двух равноразмерных помещений (Куфтин 1925: приложения).

Данные археологии свидетельствуют, что уже в XIII–XIV вв. ранние города, основывавшиеся на обширных территориях Монголии, Забайкалья, Тувы, Поволжья и др., имели разнотипные постройки, выполненные с применением каркасных конструкций, заполненных сырцовым или обожженным кирпичом и крытых тростником или желобчатой черепицей (Кызласов 1975: 178–191). Известны жилые постройки и из дерева (Надырова 2014: 242). В смысле применения строительных материалов Крымское ханство не отличалось от остальных территорий Золотой Орды. Еще в XVII в. подавляющее большинство домов Бахчисарая составляли одноэтажные, построенные из дерева и самана (Фират 2018: 183–200). Если отличия и отмечаются, то связаны они с наличием тех или иных материалов на конкретной территории.

Значительным отличием крымских домов можно считать практически обязательное наличие галереи (открытых сеней) или навесного балкона, располагавшихся на продольном или поперечном фасаде. Этот архитектурный элемент хорошо известен в строительстве многих стран и народов. В Средней Азии его называют айван и выделяют два типа. Айван-лоджия располагалась между двумя комнатами и связывалась с ними дверными проемами. Айван-галерея ставится перед фасадом здания (Вороница 1982). Э. Д. Зиливинская отмечает, что на территории Золотой Орды преимущественное распространение получила айван-лоджия. Дома, состоящие из двух помещений, разделенных айваном, были распространенным типом жилища на территории Золотой Орды. Иссле-

дователь указывает, что такая айванная планировка пришла из Средней Азии (Зиливинская 2012: 404).

На территории Крыма безусловное преобладание получает другой тип — айван-галерея, или открытые сени. Подобные галерейные дома были распространены в Малой Азии, на Северном Кавказе и многих других территориях. В Армении и Грузии большинство крестьянских домов были галерейными. Происхождение айвана-галереи в корне отличается от лоджии. Если последняя формируется путем пристройки дополнительных однокамерных домов и служит их связующим элементом, то появление галереи можно объяснить иными функциональными назначениями. Здесь наблюдаем и особую конструкцию кровли, значительно выступающей за стены дома, что предопределяет ее опору на специальные деревянные столбы. Крышей этого помещения служит продолжение скатов кровли, образуемых либо стропильными ногами, либо кобылками из более тонких жердей. При этом дом и галерея находятся под одной крышей, покрываемой черепицей. В двухэтажных домах галереи могли устраивать на двух этажах или только на втором.

Такие галереи, или открытые сени, становятся чуть ли не обязательным элементом крымского жилища. Со временем они преобразуются в закрытые сени или остекленную веранду, зачастую уже отдельно пристраиваемую к фасаду, и перекрываются более низкой наклонной кровлей (ил. 8). По такому же принципу часто делались «прирубы» в русских избах. Эволюцию такой галереи наблюдаем в крымском жилище⁶,

⁶ Галерейные дома были распространены у многих народов, однако их истоки и эволюция могут быть объяснены изначально разной функцией. Так, например, на Северном Кавказе



Ил. 8. Дом в с. Головановка. Фотография автора, 2019 г.

что можно объяснить желанием увеличить площадь дома. Такое стремление к увеличению площади проявлялось и в устройстве выступающего второго этажа, с опорой его свисающей части на кронштейны или колонны.

Еще одна особенность крымских домов — использование плетневых технологий. Плетневые дома на каменном фундаменте строили в сельских поселениях Юго-Западного и Восточного Крыма еще в IX в. (Якобсон 1964). В Новое время многие городские и сельские дома имели одну плетневую стену, обмазанную глиной. В ней устраивали вход и большинство оконных проемов. Вместе с тем применение комбинированных материалов и техники строительства в разных частях одного дома можно считать приемом, ха-

галереи могли использоваться в качестве помещений для скота, а массовое распространение они получают только во второй половине XIX в. (Кобычев 1982: 147–148).

рактерным для территории всей Золотой Орды (Зиливинская 2012: 353–427).

Плетневые дома получили распространение и в степных районах полуострова. Данные археологии свидетельствуют о том, что эти территории со времен раннего Средневековья и до утверждения татар в Крыму были практически не заселены. Кочующие здесь татары позже остальных перешли к оседлому образу жизни. М. Броневский сообщил, что они в XVI в. строили «хижины из тонких деревьев, обмазанных тиной, грязью или навозом и крытых камышом...». Летом и осенью они покидали эти «хижины» и кочевали (Броневский 1867: 35). Строительство подобных плетневых жилищ можно наблюдать в культуре многих народов Балкан, Украины, Северного Кавказа, характерно оно и для кочевого населения Золотой Орды на стадии перехода к оседлому образу жизни.

К концу XIX в. в степном Крыму сохраняются плетневые дома, однако их конструкция, по всей видимости, становится более сложной. Подробно она описана Куфтиным (*Куфтин* 1925: 21–23). Вместе с тем здесь существуют и постройки из саманного кирпича. Первоначально они были однокомнатными с сенями и помещением для скота, которое было продолжением жилой части удлиненного дома и находилось под одной с ней крышей. Усадебный дом стоял, как правило, в центре двора, ориентируясь глухой стеной в сторону улицы, что является признаком восточной строительной культуры.

В период перехода степных татар к оседлости восточные и степные территории Крыма были густо заселены армянами. Их было много в предгорных лесостепях и степях. Они жили как в небольших поселениях, так и в крупных центрах совместно с татарами, греками и др. Об этом же свидетельствуют и многочисленные культовые постройки армян на этих территориях. К сожалению, не сохранилось сведений об их жилищах. Однако известно, что большинство тех из них, что сохранили приверженность Армянской Апостольской церкви, переселились на территорию Нижнего Дона, где основали в 1779 г. город Нахичеван (Нахичевань-на-Дону)⁷ и несколько сел в его окрестностях. В этих поселениях, по сведениям академика Палласа, посетившего их в конце XVIII в., дома «построены по тому же образцу, как строят в Крыму, а именно: прихожая с очагом, затем две очень чистенькие комнаты с низенькою лежанкою» (*Паллас* 1914: 32).

Жилища в донских армянских селах строили из бута на глиняном раство-

⁷ В 1928 г. Нахичевань-на-Дону присоединен к Ростову-на-Дону. Сегодня является одним из районов Ростова-на-Дону.

ре с двускатной черепичной кровлей. Они располагались в глубине двора, фасад, ориентированный в сторону улицы, окон не имел. Был распространен тип прямоугольного в плане дома с совмещением жилой и хозяйственной зон (*Халпахчян* 1988: 80, рис. 61). Подобные же дома с совмещенными зонами сохранялись в селах Армении и в XIX–XX вв. (*Культура жизнеобеспечения* 1983: приложения).

Отапливались дома нахичеванских армян печью для выпечки хлеба, которую они называют «пур». Ее выкладывали из камня и обмазывали глиной. Достаточно большая печь размещалась в стене между помещениями дома и лицевой стороной выходила в кухню, а иногда пристраивалась к дворовому фасаду или могла помещаться отдельно во дворе. Она отличалась от традиционной армянской печи, называемой тонири, как правило, углублявшейся в пол в центре специального помещения. Однако печи, подобные «пур», получили широкое распространение в Крыму. Б. А. Куфтин, описывая дома степных татар, отметил: «В спальне у стены, отделяющей ее от кухни, устраивается куполообразная печь, служащая для обогрева этой комнаты и для выпечки хлеба» (*Куфтин* 1925: 29). Она называлась у татар фурун. Автор указывает на ее римские аналоги и достаточно широкое распространение. Под разными названиями она известна в Иране, некоторых регионах Украины, России и др. Примечательно, что такая печь была известна в Передней Азии, в том числе у грузин она называлась «пурни» (*Пантюхов* 1896: 91).

Еще одним элементом жилища нахичеванских армян были открытые сени, которые со временем стали обкладывать кирпичом или закрывать досками, а в новых домах сразу делать закрытыми. Устройство их аналогично



Ил. 9. Ростов-на-Дону. Дворик в бывш. Нахичевани-на-Дону. Фотография автора, 2016 г.

«прирубам», перекрывавшимся низкой скатной крышей⁸. В жилищах с четырехскатной кровлей такие сени могли располагать с любой стороны и, как правило, ориентировали в сторону двора (ил. 9). В домах с двускатной крышей они чаще пристраивались к фасаду перпендикулярно улице.

Иной вариант развития галереи наблюдается на территории самой Армении, что особенно заметно в домах с плоской кровлей, широко распространенных там. В XIX в. нависающие помещения второго, веранды или галереи первого этажей зачастую имеют отдельную крышу, не связанную с основным покрытием здания (ил. 10). Этот прием могли исполь-

⁸ Такое устройство остекленных веранд или сеней до сих пор весьма распространено на юге России и в других регионах.

зовать и при устройстве скатной кровли (Гаспарян 1983: приложения).

На территории Крыма сложилось несколько типов жилых построек, которые имели незначительные этнические различия, проявлявшиеся, как правило, на уровне планировочных решений, определявшихся религиозными нормами. Традиции этих жилищ представляли различные наслоения, пришедшие из культуры народов, проживавших на этих территориях в разные исторические периоды, и были тесно связаны с зодчеством античным и варварского мира, демонстрировали значительное влияние архитектуры Малой Азии. К концу изучаемого периода городские поселения полуострова имели облик, весьма схожий с городами Османской империи. Специфика исламского города проявля-



Ил. 10. Ереван. Дом Викария церкви Св. Саркиса. Фотография с сайта pastvu.com

лась здесь в архитектурном облике, социальной организации и структуре города.

Культурный синтез привел к формированию на полуострове устойчивых типов жилища с узнаваемыми чертами. Даже немногие факты, приведенные в настоящем исследовании, свидетельствуют о распространении за пределы региона некоторых форм и элементов этих жилищ⁹. Следовательно, крымская культура была не только реципиентом, усваивающим разные культурные традиции, но и транслировала свои устоявшиеся особенности.

⁹ Есть основания считать, что представители разных этнических групп, переселявшиеся за пределы полуострова, приносили на новые места архитектурно-строительные традиции, усвоенные в Крыму. Также можно ставить вопрос об их влиянии на архитектурную культуру населения, проживавшего на этих территориях. Данная проблематика должна стать темой самостоятельного исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Броневский* 1867 — *Броневский М.* Описание Крыма // Записки Одесского общества истории и древностей. Т. VI. 1867. С. 46–59.
- Воронина* 1982 — *Воронина В. Л.* Жилище народов Средней Азии и климат // Жилище народов Средней Азии и Казахстана / Отв. ред. Е. Е. Неразик, А. Н. Жилина. М.: Наука, 1982. С. 48–69.
- Гаспарян* 1983 — *Гаспарян М. А.* Архитектура жилых домов Еревана XIX — начала XX в.: дис. ... канд. архитектуры. М.: Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры, 1983.
- Домбровский* 1848 — *Домбровский Ф.* Историко-статистический очерк Багчесерай // Новороссийский календарь на 1849 год. Одесса: Изд. от Ришельевского лицея, 1848. С. 380–397.
- Дубровский* 1914 — *Дубровский М.* Жилища крымских горных татар // По Крыму. Симферополь: тип. О. Д. Усовой, 1914. № 1. С. 12–20.
- Еманов* 1997 — *Еманов А. Г.* Образование городской коммуны Кафы (до сер. XV в.):

- дис. ... д-ра ист. наук. Екатеринбург: Тюменский гос. ун-т, 1997.
- Зилилинская* 2012 — *Зиливинская Э.Д.* Взаимодействие культурных традиций в зодчестве Золотой Орды по данным археологии: дис. ... д-ра ист. наук. М.: Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 2012.
- Казарян, Лошкарева* 2017 — *Казарян А.Ю., Лошкарева Е.А.* Загадки церкви Иоанна Крестителя в Феодосии и задачи ее нового архитектурно-археологического исследования // *Материалы научной конференции «Археология средневекового храма», 25–29 сентября 2017 г. / Ред.-сост. В.В. Майко, Т.Ю. Яшаева. Севастополь: музей-заповедник «Херсонес Таврический», 2017. С. 31–34.*
- Кобычев* 1982 — *Кобычев В.П.* Поселения и жилища народов Северного Кавказа в XIX–XX вв. М.: Наука, 1982.
- Культура жизнеобеспечения* 1983 — *Культура жизнеобеспечения и этнос. Опыт этнокультурологического исследования (на материалах армянской сельской культуры) / Отв. ред. С. А. Арутюнов, Э.С. Маркарян. Ереван: АН АрмССР, 1983.*
- Куфтин* 1925 — *Куфтин Б.А.* Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова. *Материалы и вопросы. М.: Тайнинский печатник, 1925.*
- Кызласов* 1975 — *Кызласов Л.Р.* Городище Оймак на Улуг-Хеме // *Археология Северной и Центральной Азии / Под ред. А.П. Окладникова, А.П. Деревянко. Новосибирск: Наука, 1975. С. 178–191.*
- Надырова* 2014 — *Надырова Х.Г.* Градостроительная культура Волго-Камья X — середины XVI в.: концепция формирования и исторического развития: дис. ... д-ра архитектуры. Нижний Новгород: Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т, 2014.
- Паллас* 1914 — *Паллас.* Заметки академика Палласа о Ростове-на-Дону и его окрестностях // *Записки Ростовского-на-Дону Общества истории, древностей и природы: в 2 т. Ростов-на-Дону: типография Ф.А. Закройцева, 1914. Т. 2. С. 356–360.*
- Пантюхов* 1896 — *Пантюхов В.* О пещерных и позднейших жилищах на Кавказе. Тифлис, 1896.
- Раннопорт* 1939 — *Раннопорт Т.* Крымский татарский жилой дом // *Архитектура СССР 1939, №4. М.: Изд-во литературы по строительству, 1939. С. 69–74.*
- Ромм* 1941 — *Ромм Ж.* Путешествие в Крым в 1786 г. Л.: Издание Ленинградского гос. ун-та, 1941.
- Саргсян* 2015 — *Саргсян Т.* Село Тополевка в Крыму и его армянские памятники // *Вестник Арменоведения = Journal of Armenian Studies. 2015. №2. Р. 84–118. URL: <http://armstudies.asj-oa.am/86/1/84.pdf>.*
- Сафонов* 1999 — *Сафонов А.А.* Эволюция архитектуры усадебного дома в Крыму: дис. ... д-ра архитектуры, 18.00.02. Симферополь: Крымский институт природоохранного и курортного строительства, 1999.
- Свод памятников* 2016 — *Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. Т. II: Бахчисарайский район / Под ред. Р.С. Хакимова. Симферополь, 2016.*
- Фират* 2018 — *Фират Я.* Типология бахчисарайских осель та кварталів (1650–1675 рр.) // *Україна в Центрально-Східній Європі / Под ред. В. Смоля. Вып. 18. Киев, 2018. С. 183–200.*
- Халпахчян* 1988 — *Халпахчян О.Х.* Архитектура Нахичевани-на-Дону. Ереван: Айстан, 1988.
- Халпахчян* 1996 — *Халпахчян О.Х.* Стилистические особенности армянских памятников Крыма // *Архитектурное наследие. Вып. 41. М., 1996. С. 22–32.*
- Челеби* 2008 — *Челеби Э.* Книга путешествия. Крым и сопредельные области. (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). Симферополь: Изд-во «ДОЛЯ», 2008.
- Якобсон* 1964 — *Якобсон А.Л.* Средневековый Крым. Очерки истории и истории материальной культуры. М.; Л.: Наука, 1964.
- Kazaryan A.* 2017 — *Kazaryan A.* Contemporary State of Research, Goals and Preliminary Conclusions regarding the Architecture of Medieval Crimea // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, vol. 171. International Conference on Art Studies: Science, Experience,*

Education (ICASSEE 2017). Paris: Atlantis Press, 2017. P. 153–156. DOI: 10/2991/icassee-17.2018.33.

REFERENCES

- Bronevskiy M. Opisanie Kryma. *Zapiski Odeskogo obshchestva istorii i drevnostei (Notes of the Odessa Society of History and Antiquities)*, 1867, vol. VI, pp. 46–59 (in Russian).
- Voronina V. L. Zhilishche narodov Sredney Azii i Kazakhstana. *Zhilishche narodov Sredney Azii i Kazakhstana (Dwelling of the peoples of Central Asia and Kazakhstan)*. Moscow: Nauka Publ., 1982, pp. 48–69 (in Russian).
- Gasparyan M. A. *Arkhitektura zhilykh domov Yerevana XIX — nachala XX v. (The architecture of residential houses in Yerevan in the 19th — early 20th centuries)*. Dissertatsiya candidate architecture. Moscow: Tsentral'nyi Nauchno-Issledovatel'skii Institut Teorii i Istorii Arkhitektury Publ., 1983 (in Russian).
- Dombrovskiy F. Istoriko-statisticheskii ocherk Bagcheseraia (Historical statistical essay of Bagcheseray). *Novorossiyskii kalendar' na 1849 god (Novorossiysk calendar for 1849)*. Odessa: Izd. ot Rishel'yevskogo litseia Publ., 1848, pp. 380–397 (in Ukrainian).
- Dubrovskiy M. Zhilishcha krymskikh gornyykh tatar (Dwellings of the Crimean mountain Tatars). *Po Krymu. (In the Crimea)*. Simferopol: tip. O. D. Usovoy Publ., 1914, no 1, pp. 12–20 (in Russian).
- Yemanov A. G. Obrazovaniye gorodskoi kommuny Kafy (do serediny XV v.) (Formation of the urban Commune of Kafa (until the middle of the 15th century)). Dissertatsiya doktora istoricheskikh nauk, Yekaterinburg: Tyumenskii gos. un-t Publ., 1997 (in Russian).
- Zilivinskaya E. D. *Vzaimodeystviye kul'turnykh traditsii v zodchestve Zolotoi ordy po dannym arkhologii (Interaction of Cultural traditions in the Architecture of the Golden Horde according to archeology data)*. Doctoral dissertation. Moscow: Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Science Publ., 2012 (in Russian).
- Kazaryan A. Y., Loshkareva Y. A. *Zagadki tserkvi Ioanna Krestitelia v Feodosii i zadachi ieie novogo arkhitekturno-arkheologicheskogo issledovaniia (Riddles of the Church of John the Baptist in Feodosia and the tasks of its new architectural and archaeological research)*. *Materialy nauchnoy konferentsii "Arkhologiya srednevekovogo khrama" (Proceedings of the Scientific Conference "Archeology of a Medieval Church")*. Sevastopol: Muzei-zapovednik «Khersones Tavricheskii» Publ., 2017, pp. 31–34 (in Russian).
- Kobychev V. P. *Poseleniia i zhilishcha narodov Severnogo Kavkaza v XIX–XX veke (Settlements and dwellings of the peoples of the North Caucasus in the XIX–XX centuries)*. Moscow: «Nauka» Publ., 1982 (in Russian).
- Kul'tura zhizneobespecheniya i etnos. Opyt etnokul'turologicheskogo issledovaniya (na materialakh armyanskoj sel'skoj kul'tury) (Life support culture and ethnos. The experience of ethnocultural research (on the materials of the Armenian rural culture))*. Eds. S. A. Arutyunov, E. S. Markaryan. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1983 (in Russian).
- Kuftin B. A. *Zhilishche krymskikh tatar v svyazi s istoriyey zaseleniya poluostrova. Materialy i voprosy (Dwelling of the Crimean Tatars in connection with the history of the settlement of the peninsula. Materials and questions)*. Moscow: Taininskii pechatnik Publ., 1925 (in Russian).
- Kyzlasov L. R. *Gorodishche Oimak na Ulug-Kheme (Oymak ancient settlement on Ulug-Khem)*. *Arkheologiya Severnoi i tsentral'noi Azii (Archeology of North and Central Asia)*. Eds. A. P. Okladnikova, A. P. Derevyanko. Novosibirsk: «Nauka» Publ., 1975, pp. 178–191 (in Russian).
- Nadyrova KH. G. *Gradostroitel'naia kul'tura Volgokam'ia X — serediny XVI vekov.: kontseptsii formirovaniia i istoricheskogo razvitiia (Town-planning culture of the Volga-Kama X — mid-XVI centuries: the concept of formation and historical development)*. Thesis Doc. of Architecture. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering Publ., 2014 (in Russian).
- Palass. *Zametki akademika Pallasa o Rostove-na-Donu i ego okrestnostiakh (Notes of Academician Pallas about Rostov-on-Don and its surroundings)*. *Zapiski Rostovskogo-na-Donu Obshchestva istorii, drevnostey i prirody (Rostov-on-Don Notes of the Society of*

- History, Antiquities and Nature*). Rostov-on-Don: Tipografiya F.A. Zakroytseva Publ., 1914, vol. 2, pp. 356–360 (in Russian).
- Pantyukhov V. *O peshchernykh i pozdneysikh zhilishchakh na Kavkaze (About cave and later dwellings in the Caucasus)*. Tiflis: Publ., 1896 (in Russian).
- Rappoport T. *Krymskii tatarskii zhiloi dom (Crimean Tatar residential building)*. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*. Moscow: Publishing house of literature Publ., no. 4, 1939, pp. 69–74 (in Russian).
- Romm J. *Puteshestviie v Krym v 1786 godu (Journey to the Crimea in 1786)*. Leningrad: Izdaniye Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1941 (in Russian).
- Sargsyan T. *Selo Topolevka v Krymu i ego armianskii pamiatniki (The village of Topolevka in the Crimea and its Armenian monuments)*. *Journal of Armenian Studies*, no. 2, 2015, pp. 84–118. <http://armstudies.asj-oa.am/86/1/84.pdf>.
- Safonov A. A. *Evolutsiia arkhitektury usadebno-go doma v Krymu (The evolution of the manor house architecture in the Crimea)*, Doctor of Architecture dissertation. Simferopol: Crimean Institute of Environmental Protection and Resort Construction Publ., 1999 (in Russian).
- Svod pamiatnikov istorii, arkhitektury i kul'tury krymskikh tatar Tom II: Bakhchisaraiskii raion (The corpus of monuments of history, architecture and culture of the Crimean Tatars. Volume II: Bakhchisarai District)*. Ed. R.S. Khakimov. Simferopol: Bakhchisaray district Publ., 2016 (in Russian).
- Firat J. *Typologiya bakhchisarays'kykh osel' ta kvartaliv (1650–1675) (Typology of Bakhchisarai donkeys and quarters (1650–1675 pp.))*. *Ukraina v Tsentral'no-Skhidnii levropi (Ukraine in the Central Schidnyi Evropi)*. Kiev Publ., 2018, pp. 183–200 (in Ukrainian).
- Khalpakhchian O. Kh. *Arkhitektura Nakhichevani-na-Donu (Architecture of Nakhichevan-on-Don)*. Yerevan: Ayastan Publ., 1988 (in Armenian).
- Khalpakhchian O. Kh. *Stilisticheskie osobennosti armianskikh pamiatnikov Kryma (Stylistic features of the Armenian monuments of the Crimea)*. *Arkhitekturnoe Nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 41, 1996, pp. 22–32.
- Chelebi E. *Kniga puteshestviia. Krym i sopredel'nyye oblasti. (Iz vlecheniia iz sochineniia turetskogo puteshestvennika XVII veka) (Book travel. Crimea and adjacent areas. (Extracts from the writings of the 17th century Turkish traveler)*. Simferopol': Dolya Publ., 2008 (in Russian).
- Yakobson A. L. *Srednevekovi Krym. Ocherki istorii i istorii material'noi kul'tury (Medieval Crimea. Essays on the history and history of material culture)*. Moscow; Leningrad: Nauka Publ., 1964 (in Russian).
- Kazaryan A. 2017 — Kazaryan A. Contemporary State of Research, Goals and Preliminary Conclusions regarding the Architecture of Medieval Crimea. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 171. International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2017). Paris: Atlantis Press, 2017, pp. 153–156. DOI: 10/2991/icassee-17.2018.33.

АРХИТЕКТУРА НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

В. Л. Попова

ОРДЕРНЫЕ КНИГИ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ

Статья посвящена специфике освоения ордерной формы мастерами заальпийской Европы, показанной на примере немецкоязычных ордерных книг XVI–XVII вв. Ордерные руководства систематизированы в хронологическом порядке, показано влияние на их авторов итальянских и нидерландских трактатов, а также роль архитектурного орнамента и его взаимосвязь с ордером в единой системе оформления фасадов зданий. Акцент при этом сделан на приоритет семантики ордера и, в частности, опоры над архитектурной как главной особенности архитектурного менталитета немецкоязычных архитектурных теоретиков.

Ключевые слова: ордер, архитектурный орнамент, иконология, ордерные книги, Германия, Нидерланды, Эрик Форссман.

V. L. Popova

BOOKS ABOUT ORDERS AND THEIR ROLE IN THE GERMAN ARCHITECTURAL THEORY

The article is about the specific reception of the architectural orders by the masters of transalpine Europe on the example of German books about orders in the period of the 16th–17th centuries. The material is chronologically systemized in the light of the influence of Italian and Netherlandish theoretical sources and of the cross-influence of order and ornament in the frames of the holistic system of façade decoration, stressing the semantics of the order and its priority over architectonic as the main trait of the German architectural mentality.

Key words: order, architectural ornament, books about orders, Germany, Netherlands, Erik Forssman.

Архитектурные памятники Северного Ренессанса производят удивительное впечатление. Не в последнюю очередь это связано с очень специфическим способом украшать фасады зданий. Если рассмотреть в этой связи, например, ратушу Ганноверского Мюндена (ил. 1–2), то одного взгляда достаточно, чтобы понять, что имел в виду шведский ученый Эрик Форссман, сравнивая подобный декор с орденом (Forssman 1956: 32). Совокупность герм, замещающих ордерные колонны, и затейливых орнаментальных форм производит впечатление единой визуально-смысловой системы. Однако, рассматривая здание в целом, понимаешь, что эта целостность существует лишь на своем, локальном уровне. Декор как бы «наложен» на стену и дей-

ствительно выглядит как орден на груди своего владельца, свидетельствуя о его чинах, достоинстве и положении в обществе. Тектоника явно не играет решающей роли. На первый план выступает внутренняя интрига, вызывающая желание понять смысл, скрытый за всем этим хитросплетением декоративных элементов.

XVI в. — особый период в истории архитектуры заальпийской Европы, в частности Нидерландов и Германии. В это время здесь происходит проникновение идей итальянского Ренессанса в национальную традицию и их ассимиляция в среде местных ученых и мастеров. Результатом этого процесса становится появление совокупности своеобразных стилистических черт и приемов,



Ил. 1. Ратуша, Ганноверский Мюнден. Северный фасад. 1603–1619. Георг Кроссманн.
Фото Г. К. Смирнова, 2019 г.



Ил. 2. Ратуша, Ганноверский Мюнден. Фрагмент фасада. Фото Г. К. Смирнова, 2019 г.

получивших широкое распространение на территории всей Северной и Центральной Европы.

В чем же заключается эта заальпийская специфика? В первую очередь — в особой трактовке и специфическом применении ордерной формы и широким использовании архитектурного орнамента, объединенных в единую систему фасадного декора в рамках сохранения традиционной объемно-пространственной композиции зданий. Интерес заальпийской Европы к трактату Витрувия в отношении ордера дал очень своеобразные всходы: в силу стойкости средневекового менталитета иконология возобладала над тектоникой, опора рассматривалась с гендерных позиций, «очеловечивалась», наделялась определенным смыслом (*Ibid*: 46). Неудивительно, что в рамках этой традиции широкое распространение в заальпийском декоре получили кариатиды и атланты в виде герм — четырехгранных столбов или пилястр, увенчанных вместо капителей изваяниями человека или божества.

Ведущая роль в распространении витрувианских идей в архитектурной теории Германии принадлежала ордерным книгам, или *Säulenbücher*¹. Впервые появившись в XVI в., эти книги благодаря изобретению печатного станка наряду со сборниками готовых образцов и отдельных гравюр получили широкое распространение и вплоть до XVII в. оставались практически единственной формой репрезентации идей архитектурных теоретиков Германии.

1540-е гг. стали тем периодом, когда в Северной Европе начали распространяться как опубликованные тексты Витрувия, так и комментарии к ним итальянских теоретиков. На начальном

этапе систематизации знаний об ордере нельзя недооценивать роль вышедшего в 1521 г. в Комо первого печатного перевода Витрувия на итальянский язык ломбардского гуманиста Чезаре Чезариано. Перевод был снабжен обширным авторским комментарием и стал очень популярен, а его иллюстрациями впоследствии пользовались многие авторы как ордерных руководств, так и многочисленных отдельных гравюр. По мнению немецкого исследователя Х. Хиппа, в распространении интереса к возможностям использования «наложенного» декора и, в частности, колонны в Германии существенную роль сыграл трактат Л. Б. Альберти «Десять книг о зодчестве» (*Hipp* 2000: 195–196).

Решающая роль во влиянии на немецкоязычную архитектурную теорию традиционно признается за Себастьяно Серлио. Он выделил учение об ордерах в самостоятельный том и опубликовал его первым в серии книг своей «Архитектуры» в 1537 г. (Книга IV — *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifice...*) (*Serlio* 1537). С тех пор характерной особенностью архитектурной теории заальпийской Европы XVI в. стало сосредоточение исключительно на теории ордеров и инструкциях по их применению. Серлио же стал первым, кто, сфокусировав основное внимание на понятии «декор», связал его с особенностями «характера» каждого из ордеров. Именно его версия Витрувия создала благодатную почву для дальнейших изысканий заальпийских теоретиков, и он стал, по выражению Э. Форссмана, «выдающимся учителем Севера» (*Forssman* 1956: 62).

Еще один итальянский теоретик, оказавший влияние на развитие ордерных руководств, но уже в XVII в. — Джакомо Бароцци да Виньола, автор «Правил пяти ордеров архитектуры»,

¹ Нем. Säule — колонна, Buch — книга.

опубликованных в 1562 г. (*Vignola* 1562). В отличие от Серлио, Виньолю интересовала не иконология ордера (чем Форссман объясняет его меньшую, чем у Серлио, популярность в Германии), а только расчет пропорций. Однако именно ему удалось создать единую модульную систему для вычисления пропорций пьедестала, колонны и архитрава, где модуль — нижний радиус колонны.

Говоря о значении этих трудов для развития немецкоязычной архитектурной теории, следует помнить о том, что они были лишь одним из множества возможных источников информации об ордере. В XVI в. широкое распространение получили отдельные гравюры, созданные на основе зарисовок римских античных руин и сохранившихся архитектурных фрагментов. Являясь с технической точки зрения принципиально новыми носителями информации, эти гравюры должны были бы, как полагают некоторые исследователи, зафиксировать единый ордерный канон или, по крайней мере, лимитировать количество предлагаемых моделей, т.к. тиражирование с помощью печатного станка исключало возможность многочисленных творческих модификаций при рисовании. М. Уотерс оспаривает эту точку зрения, указывая на то, что, напротив, большинство подобных гравюр скорее вносили хаос и способствовали размыванию образа Античности. И действительно, их извлекали из альбомов и вставляли в собственные или чужие трактаты часто без указания авторства, даже если оно было известно, дополняли собственными рисунками и комментариями, снабжали собственными размерами и т.п. Кроме того, различные ошибки и неточности вкрадывались и непосредственно в самом процессе изготовления гравюр и печати (*Waters* 2012: 489–490).

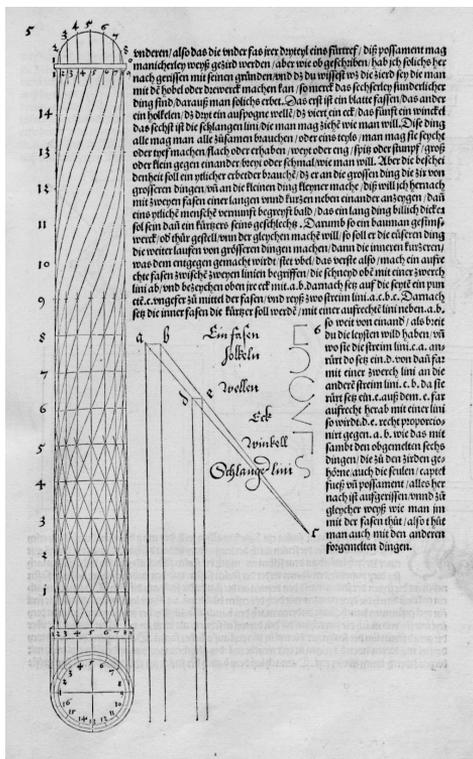
Тем не менее рассматривать влияние авторов отдельных гравюр исключительно с этой стороны было бы несправедливо. Х. Гюнтер называет Ханса Зебальда Бехама наряду с Августинем Хиршфогелем и Мастером W.H. самыми значительными мастерами в рамках этого жанра. У последнего автор первого немецкоязычного ордерного руководства Ханс Блюм позаимствовал последовательное вертикальное расположение всех частей ордера и сквозную масштабную линейку, что позволило наглядно видеть, какую долю каждая часть ордера занимает в общей высоте (*Günter* 1998: 114–115).

Первым переводчиком трудов Серлио стал фламандский художник, скульптор, архитектор Питер Кук ван Алст. В 1539 г. вышел его перевод «Учения об ордерах» на фламандский язык. Он же занимался и переводами Книги IV на французский и немецкий языки, которые вскоре также были изданы в Антверпене. Ван Алст внес вклад и в распространение учения об ордере. В том же 1539 г. вышла его книга *Die Inventie der colommen...* (*Coecke van Aelst* 1539), посвященная пропорциям колонны. В своем труде он кратко изложил учение Витрувия, опираясь на перевод Чезаре Чезариано и на трактат *Medidas del romano* Диего де Сагрето в анонимном французском переводе 1536 г. Автор задался целью сделать расчет пропорций колонны доступным для широкой аудитории, включавшей в себя как эрудированных любителей архитектуры, так и обычных мастеров-строителей. Эта книга была более доступной, чем перевод Серлио, и с точки зрения финансов, т.к. была выполнена в карманном формате. Кук ван Алст был не единственным нидерландским автором, интересовавшимся тектоникой архитектурного ордера. В 30-е гг. XVI в. в Нидерландах работал неизвест-

ный художник, экспериментировавший с репрезентацией ордерных пропорций с помощью окружностей и, так же как и Ван Алст, использовавший в дополнение к традиционному готическому геометрическому методу построения чертежей шкалы с арифметическими и буквенными обозначениями. Из его ордерной книги образцов, посвященной пяти ордерам, впоследствии черпали идеи такие авторы, как Жак Андруэ Дюсерсо и Ханс Блюм (*De Jonge 2011: 14*).

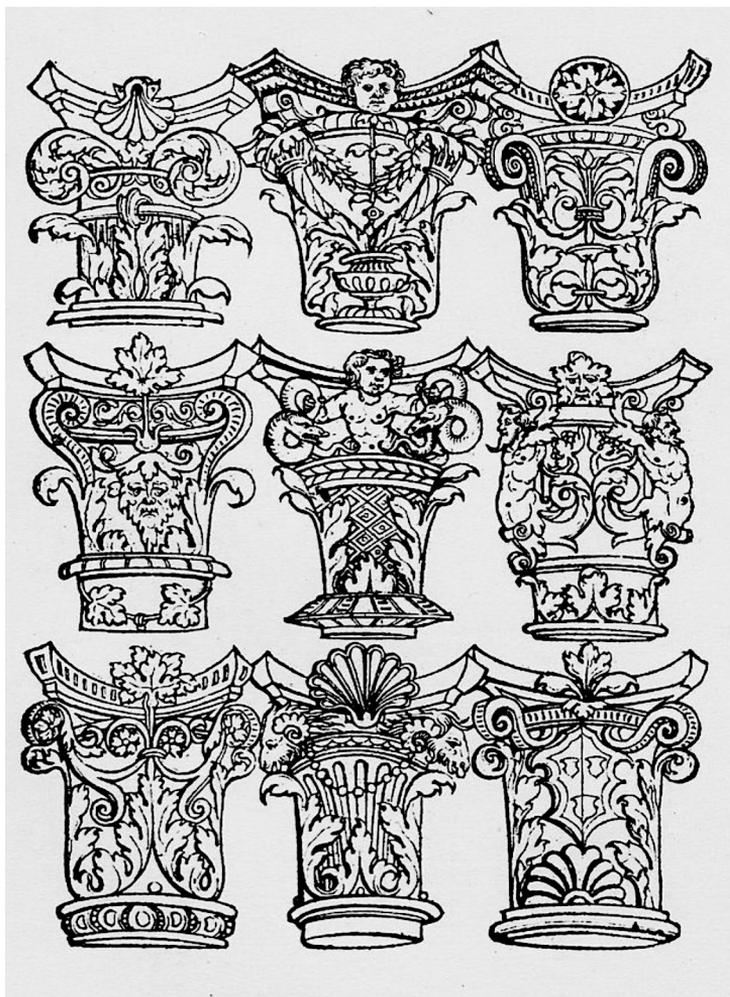
Ханс Блюм является автором первой немецкоязычной ордерной книги, познакомившей немецких мастеров с трудами Серлио. О Блюме известно немного. Он родился в Лоре-на-Майне между 1520 и 1527 г. Возможно, в период до 1549 г. ездил в Рим, где занимался изучением античных руин. С 1549 по 1553 г. Блюм жил в Цюрихе, где и женился. В это же время он вел переговоры с издателем Кристофером Фрошауэром об издании своего ордерного руководства. О том, что Блюм, возможно, был архитектором по профессии, позволяют судить его многочисленные высказывания на страницах книги (*Günter 1998: 140*). Впервые его труд *Von den fünf Säulen...* (*Blum 1550*) был издан в Цюрихе в 1550 г. на латинском и немецком языках (*De Jonge 2011: 14*), впоследствии многократно переиздавался и был переведен на французский, английский и голландский языки. Однако к моменту его появления на свет немецкоязычная архитектурная теория уже проделала определенный путь в новом направлении.

В 1525 г. был опубликован трактат Альбрехта Дюрера *Underweysung der Messung...* (*Dürer 1525*), много раз переиздававшийся, в том числе и на латыни. Он состоял из 4 книг и являлся, по сути, пособием по геометрии, которое, по мнению автора, следовало изучить всем молодым художникам и применять на практике во всех сферах искусства. В третьем



Ил. 3. Иллюстрация 5 из тома 3 книги А. Дюрера (*Dürer 1525*). URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00084858&pimage=6&v=100&nav=&l=ru>

томе, посвященном трехмерным телам, содержались идеи Дюрера относительно построения колонн и их пропорций (ил. 3). Так, по мнению Дюрера, высота колонны составляла 8,5 нижнего диаметра, что соответствовало ионическому ордеру Витрувия, с трактатом которого автор познакомился во время своих поездок в Италию. Дюрер не привязывается к определенному канону, но повторяет главную мысль Витрувия о том, что высота колонны с базой и капителью имеет определенное соотношение с нижним диаметром ствола колонны. В своем руководстве он совмещает геометрические



Ил. 4. Иллюстрация б/н из книги Х. Фогтхера (Vogtherr 1572). URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vogtherr1913/0001>

построения с текстовыми пояснениями и арифметическими обозначениями, что впоследствии, по мнению К. де Йонге, могло послужить примером для Кука ван Алста при написании его *Inventie...* (De Jonge 2011: 14).

Еще одним изданием, внесшим свой вклад в систематизацию существовавших на тот момент знаний об ордере, стала *Kunstbüchlein*² гуманиста Хенри-

ха Фогтхера Старшего (Vogtherr 1572), впервые изданная в 1538 г. в Страсбурге, а затем переведенная на французский и испанский языки и многократно переиздававшаяся. *Kunstbüchlein* была адресована ремесленникам, чья работа была связана с декоративным оформлением (ювелирам, краснодеревщикам, резчикам по камню и др.). В ней содержались многочисленные готовые рисунки — образцы рук, ног, голов, головных уборов и т.д., которые Фогтхер предла-

² Нем. Kunst — искусство, Büchlein — книжица.

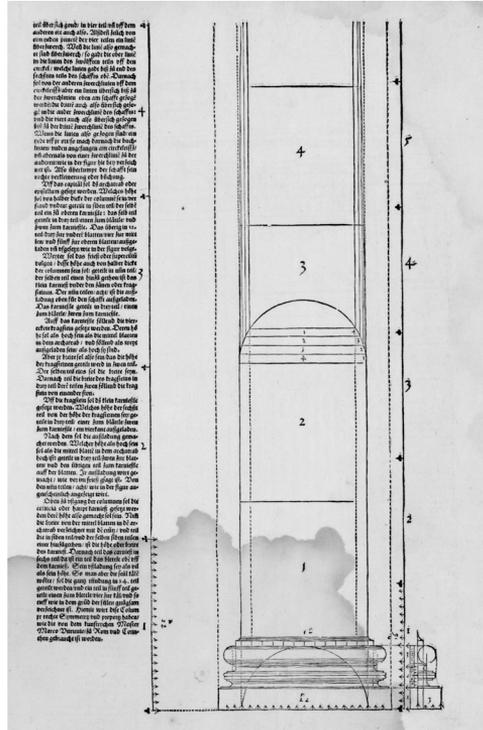
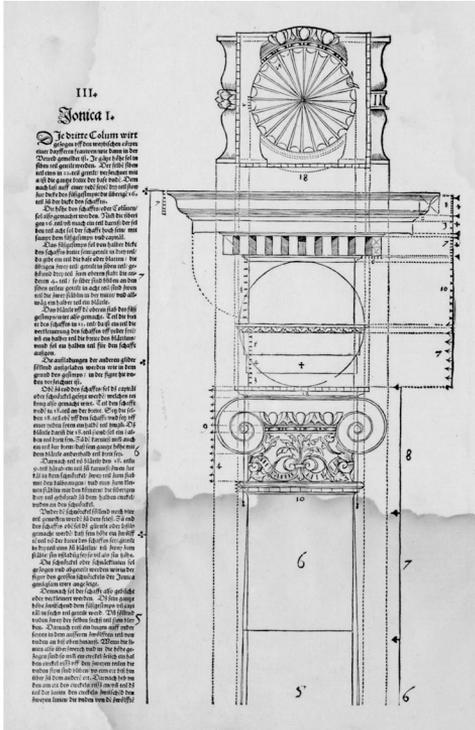
гал использовать в работе как конструктор. Три страницы книги были посвящены колоннам-балюстрам, или колоннам-канделябрам, а еще двенадцать — базам и капителям колонн (ил. 4). *Kunstbüchlein* Фогтхера явилась продолжением давней средневековой традиции. Подобные книги, содержащие готовые образцы, были излюбленным форматом разных мастеров начиная со времен интернациональной готики.

Однако ключевым событием для Германии на данном этапе становится выход в 1548 г. в Нюрнберге Витрувия на немецком языке — *Vitruvius Teutsch* — врача, математика и гуманиста Вальтера Ривиуса (*Rivius* 1548), первым из немецкоязычных теоретиков озвучившего идею, ставшую впоследствии центральной для всех ордерных книг: колонна имеет человеческие пропорции и человеческий характер; Витрувий рассматривает колонну не как чисто декоративный элемент, а как составную часть определенного ордера, который использовался в строительстве для решения конкретных задач.

Возвращаясь к Блюму, следует отметить, что неоспоримыми достоинствами его книги стали простота, наглядность и практическая направленность. Подобно Серлио Блюм разделил свою «Архитектуру» на несколько частей. Свет увидели две: упомянутое выше ордерное руководство и *Ein kunstreych Buoch von allerley Antiquiteten...* (*Blum* 1560?). По содержанию обе соответствовали книгам Серлио: первая — книге IV, вторая — комбинации IV и III (*Günter* 1998: 143). Существует и третья книга *Wunderbarliche kostliche Gemaelt...*, напечатанная в Цюрихе в 1561 г. и добавленная в дальнейшем к последующим изданиям двух вышеупомянутых в качестве приложения. Однако мнения исследователей по поводу того, действительно ли ее автором является Блюм, расходятся.

Оценивая вклад Блюма в методику расчета ордерных пропорций, Х. Гюнтер указывает на его промежуточную роль между Серлио и Виньолай (*Ibid*: 140). В практическом смысле достоинством книги Блюма являются разработанные им пропорции пьедестала колонны. У Серлио высота пьедестала зависит от его ширины и никак не связана с диаметром колонны. Так же к диаметру не привязан архитрав ионического и коринфского ордеров, зависящий от высоты колонны. Блюм же отталкивается от общей высоты ордера, делит ее на части и таким образом устанавливает пропорции колонны и, в частности, пьедестала. А затем, уже определив соотношение высоты пьедестала и общей высоты, определяет диаметр. Все, что находится выше пьедестала, рассчитывается по правилам Серлио. Блюм не привязывается к модулю как общей для всех ордеров единице измерения, что впоследствии удастся сделать Виньоле. Однако, рассматривая колонну изолированно от здания, исходя из заданной высоты стены и определяя пропорции колонны делением этой высоты на части, он значительно упрощает расчеты. Это были первые практические указания подобного рода на немецком языке.

Во второй книге содержатся описания пропорций ордерных порталов, так же сведенные к простым правилам. Сюда же относятся рекомендации по соотношениям между колоннами и пилястрами, двойными колоннами, нишами и т.д., а также даны соотношения высот ордеров в суперпозиции (как и у Серлио: высота верхнего ордера — $\frac{3}{4}$ высоты нижнего). Кроме того, в своих чертежах Блюм применяет последовательное вертикальное расположение всех частей ордера и использует сквозную масштабную линейку, что позволяет наглядно видеть, какую долю каждая

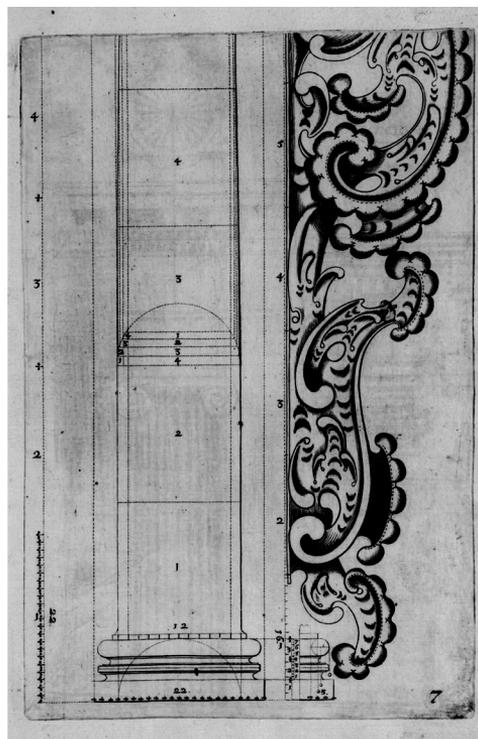
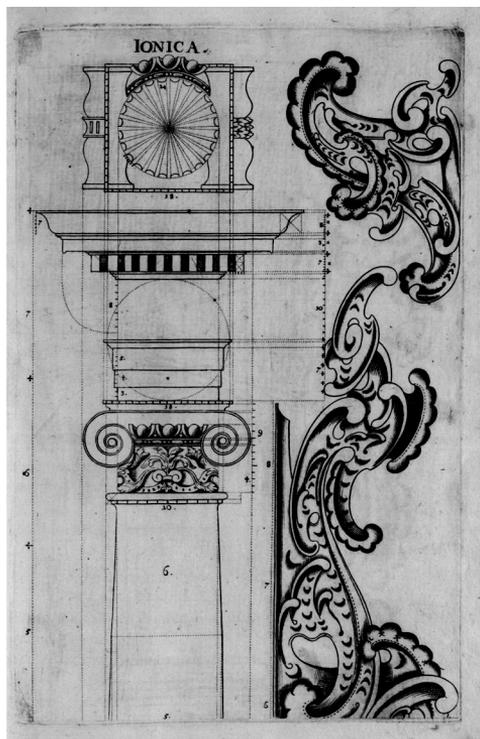


Ил. 5–6. Иллюстрации б/н из книги Х. Блюма (Blum 1555) URL: <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-1636>

часть ордера занимает в общей высоте (ил. 5–6). Что же касается символического значения ордера, то тосканская колонна для него — это «грубый крестьянин», дорическая — «могучий герой», ионическая — «зрелая женщина», а коринфская — «красивая девушка».

Труд Блюма, имевшего много последователей, стал образцом для всех последующих североевропейских ордерных книг. Его принцип представления ордера позаимствовали, например, Георг Каспар Эразмус в *Seülen-Buch. Oder Gründlicher Bericht von den Fünff Seülen...* (Erasmus 1667) (ил. 7–8) и Абрахам Лейтнер фон Грундт в *Grundtliche Darstellung Der fünf Seülen...* (Leuthner von Grundt 1677). Во вступительной статье к русскому переводу руководства Блюма А. И. Ве-

недиктов дает ему следующую оценку: «Блюма затмили блеск и талантливость итальянских теоретиков, чьи трактаты появились вскоре после “Пяти колонн”. Но Блюм успел сыграть свою роль: недаром его книга выдержала несколько изданий в течение второй половины XVI в., проникнув и за пределы германских стран. Пышный аристократический Дюсерсо, рассчитывавший на внимание короля, не считал для себя унизительным заимствовать у скромного “демократического” Блюма, книги которого рекомендовались каменщикам и столярам. Отбросив все лишние слова Витрувия и Серлио, Блюм первым, еще до Виньольи, последовательно и сжато описал пять архитектурных ордеров. И его “Пять колонн” — по-видимому, труд всей



Илл. 7–8. Иллюстрация 7 из книги Г. К. Эразмуса (Erasmus 1667). URL: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/erasmus1672/0001>

его жизни — с добросовестными и наглядными чертежами могут представить не только исторический интерес для архитектора наших дней» (Блюм 1936: 9).

Следующий шаг в освоении и специфической интерпретации заальпийской Европой архитектурного ордера заключался в комбинировании его с орнаментальными формами, и здесь ключевыми фигурами стали для Нидерландов — Ханс Вредеман де Врис, а для Германии — Вендель Диттерлин. Орнамент не только служил средством украшения свободных поверхностей стены, фустов и пьедесталов колонн и т. д., но и выполнял функцию усиления семантики ордера. Нередко социальная или общественная функция того или иного здания, а также статус его владельца транслиро-

вались именно с помощью декоративной программы, построенной на взаимосвязи и взаимном дополнении ордера и орнамента. Самыми характерными видами орнамента для заальпийской Европы XVI–XVII вв. стали рольверк³, бешлагверк⁴ и ормушель⁵, а также гротески. Гротески пришли в заальпийскую Европу из Италии, быстро разошлись в копиях и стали очень популярны. Процесс их ассимиляции происходил в первой половине XVI в. параллельно с распространением витрувианских правил. По сути, гротески были антивитрувианским компонентом, однако их античное происхождение «освящало» их приме-

³ Нем. «орнамент из завитков».

⁴ Нем. «оковка».

⁵ Нем. «ушная раковина».

нение в глазах североευропейских мастеров, давая при этом большую свободу художественной форме.

В Нидерландах применение гротесков положило начало целому стилю, который впоследствии широко распространился преимущественно в Германии. В литературе его называют «нидерландский гротескный стиль», «фламандский гротескный стиль», «гротескный орнаментальный стиль». Его возникновение связано с именем орнаменталиста, архитектора и скульптора Корнелиса Флориса (ему приписываются инициалы в записях (Liggeren) антверпенской гильдии Святого Луки, которые встречаются начиная с 1541 г.), а распространение — с именами гравера Корнелиса Боса и художника и издателя Иеронимуса Кока. В качестве основных источников исследователи указывают настенные росписи Золотого Дома Нерона, открытые в конце XV в., и школу Фонтенбло (Forssman 1956: 97, 103). В результате объединения итальянских гротесков с заальпийской орнаментикой главными элементами нидерландских гротесков становятся сатиры, фантастические существа, маски, корзины цветов, связки фруктов, птицы и т.д., закованные в бешлагверк. Наибольшей выразительности этот стиль достигает в *Veelderley Veranderinghe...* (Floris 1556) и *Veelderley nieuwe invention...* (Floris 1557) К. Флориса (ил. 9).

Корнелис Флорис оказал огромное влияние на творчество художника, декоратора, архитектора, военного инженера, автора теоретических трудов и множества орнаментальных гравюр Ханса Вредемана де Вриса — самой масштабной фигуры в архитектурной теории Нидерландов XVI в. Главной идеей Ханса Вредемана де Вриса в области архитектурной теории стала адаптация теоретических изысканий итальянского Ре-

нессанса к строительной практике североευропейских мастеров, что и нашло свое воплощение в его *Architectura Oder Bauung...* (Vries 1577a). Этот труд вышел в 1577 г. в Антверпене, в издательстве Герарда де Йоде на немецком и французском языках. Прототип на нидерландском языке не сохранился (Zimmermann 2002: 71–72). Первое издание на нидерландском языке вышло в 1581 г. Ему предшествовали три ордерные книги Вредемана. Первая — *Das erst Buch...* — была посвящена дорическому и ионическому ордеру (Vries 1565b); вторая — *Das ander Buech...* — коринфскому и композитному (Vries 1565c) и третья — *Architectura 3-e stuck...* — тосканскому (Vries 1578). В 1565 г. был издан и труд Вредемана о гермах *Cariatidum* (Vries 1565a). В различных изданиях ордерные книги, так или иначе, часто объединялись с «Архитектурой», что, видимо, соответствовало намерениям автора, видевшего их как единое целое: в трактате присутствуют ссылки на них. Лишенные текста, ордерные книги и книга о гермах представляли собой скорее собрания образцов, предварительный этап, тогда как сам трактат — теоретическое обобщение материала на новом, более высоком уровне (Zimmermann 2002: 70–71, 136).

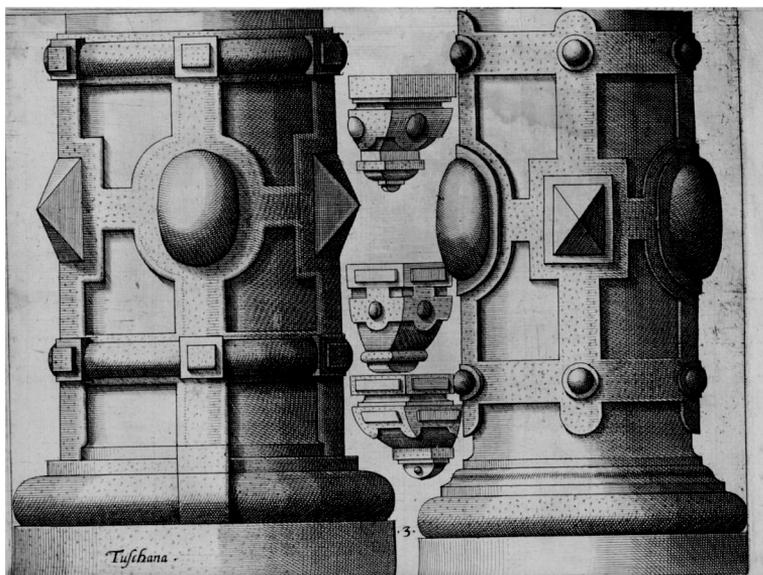
Вредеман де Врис сделал важнейший шаг в освоении и специфической интерпретации заальпийской Европой архитектурного ордера и предложил законченную систему его соединения с орнаментом. При этом источником вдохновения для него, вероятнее всего, послужило участие в подготовке оформления торжественного въезда в Антверпен Карла V и Филиппа II (1549), где впервые была сделана попытка объединить нидерландскую орнаментку с классическими архитектурными формами. С его именем связано и использование в архитектурном декоре так называемо-



Ил. 9. Лист б/н
из серии К. Флориса
(Floris 1557). URL:
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?p=22&ps=12&involvedMaker=Johannes+of+Lucas+van+Doetechum&st=Objects&i=3#/RP-P-OB-6089,255>

го «ювелирного орнамента», включавшего в себя элементы, имитирующие драгоценные камни. В своих ордерных книгах Вредеман соотносит рольверк- и бешлагверк-орнаменту с каждым из ордеров. Этот симбиоз и ляжет в основу его знаменитого стиля. Он изображает те части, которые традиционно украшают орнаментом: пьедестал и фриз (у до-

рического и тосканского ордеров и архитрав). Тосканский ордер, соответственно с его «крестьянским» характером, украшен простым, грубоватым бешлагверком, с редкими вкраплениями «драгоценных камней» (ил. 10). Рольверк и гротески здесь отсутствуют. Поверхность дорического ордера покрыта сетчатым бешлагверком С-образной фор-



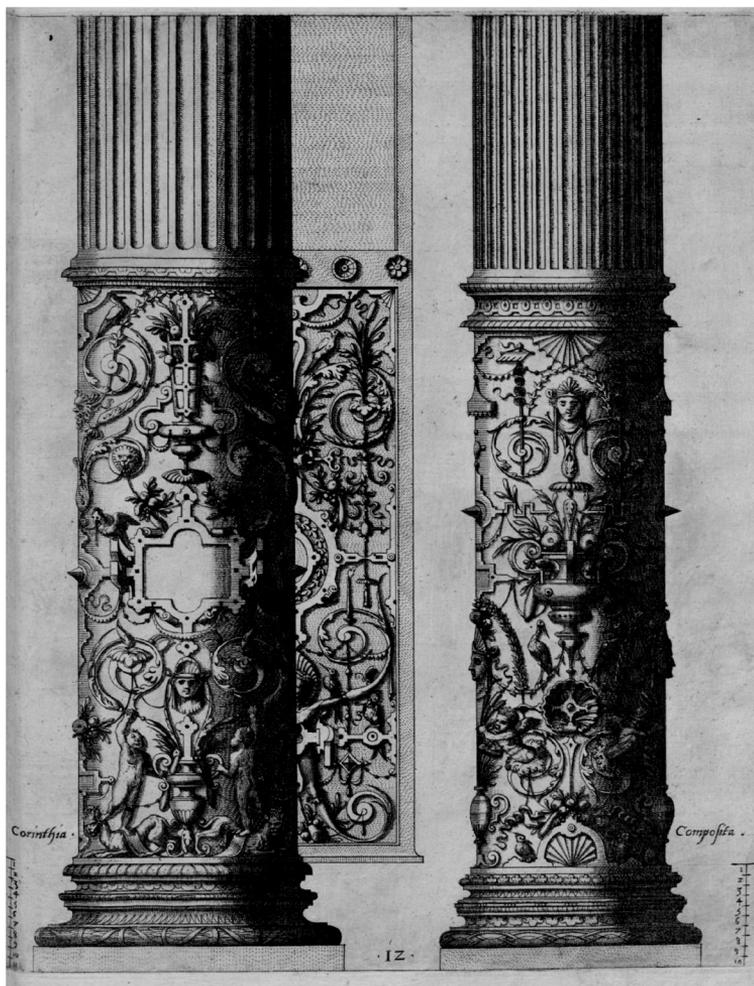
Ил. 10. Иллюстрация 3 из книги Х. В. Де Вриса (*Vries 1578*) URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/1242/1/>

мы, с акцентами в виде граненых камней или отверстий. Бешлагверк ионического ордера более subtilный и утонченный. Основания колонны украшены женскими гермами, связками фруктов и цветочными корзинами. В оформлении коринфского и композитного ордера «мужской» бешлагверк в значительной степени разбавлен элементами гротесков (ил. 11).

Вредеман вносит свой вклад и в традицию «очеловечивания» ордера, осмыслив его в философском аспекте. В серии гравюр «*Theatrum Vitae Humanae*» (*Vries 1577b*), впервые появившейся в 1577 г. в Антверпене и вызвавшей активные обсуждения в ремесленных мастерских, каждый ордер соотносится с определенным человеческим возрастом, определенным этапом человеческой жизни. Композитный ордер соответствует детству (до 16 лет). Коринфский представляет возраст от 16 до 32 лет и связан, по всей видимости, с историей девы из Коринфа. Ионический ордер ассо-

цируется у де Вриса с периодом от 32 до 48 лет и оформляет картины семейной жизни. Далее следует дорический, репрезентирующий человека в расцвете его сил и могущества. Жизнь старика проходит в окружении тосканских колонн. Смерть символизирует шестой ордер, так называемая «руина». Эта идея нашла свое продолжение в *Architectura. Die hooghe ende vermaerde conste...* (*Vries 1606*), изданной в 1606 г. в Гааге вместе с сыном Вредемана Полем и издателем Хендриком Хондиусом. В конце книги была помещена серия гравюр, на которых рядом с каждым из ордера была представлена аллегорическая фигура, символизирующая одно из человеческих чувств: тосканский — зрение, дорический — слух, ионический — обоняние, коринфский — вкус, композитный — осязание.

В своей «Архитектуре» Вредеман раскрывает суть архитектуры как учения о пяти ордерах. Его намерением при этом является стремление адаптировать

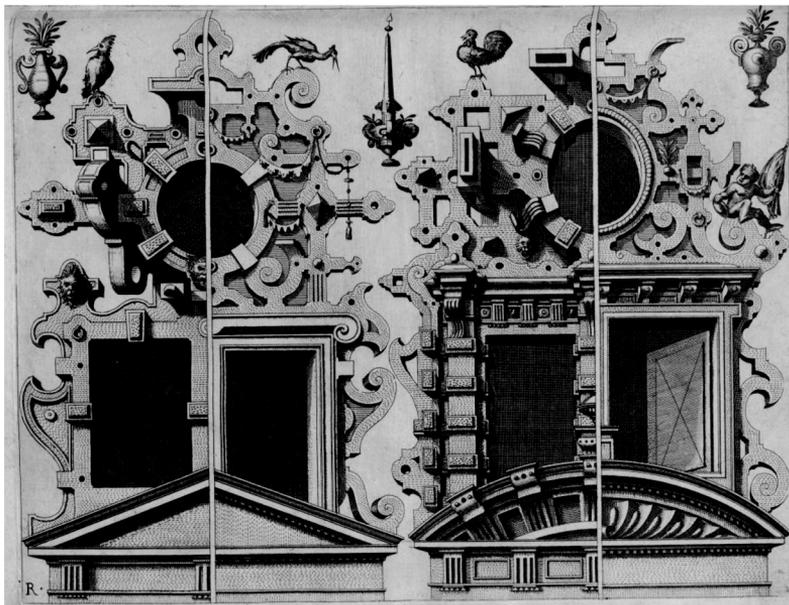


Ил. 11. Иллюстрация 12 из книги X. В. де Вриса (Vries 1581). URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/795/5/>

его к специфике местной строительной практики. Среди авторов, на которых он опирается, — Витрувий (в интерпретации Серлио), а также его французский и немецкий коллеги Жак Андруэ Дюсерсо и Ханс Блюм, чьи труды были созданы с учетом национальных особенностей их стран. Вторая важная составляющая часть его базы — практический опыт его соотечественников: Корнелиса Флориса, Вильгельма Палудануса, Якоба фон Бергена и др. (Zimmermann 2002: 174).

Аудитория, к которой он обращается, — не только мастера и художники, имеющие отношение к созданию архитектурных построений и эскизов, но и любители архитектуры и заказчики в сфере строительства и искусства.

Автор предлагает пять различных вариантов использования и оформления каждого из ордеров, включая их, как и в своих предшествующих ордерных книгах, в общий контекст фасадного решения здания (ил. 12). Информация



Ил. 12.
Иллюстрация R
из книги X. В. де
Вриса (Vries
1565b). URL:
<http://digital.slib-dresden.de/id277129346/1>

о пропорциях колонны частично содержится в тексте, частично — в иллюстрациях, дополненных шкалами. В вопросе пропорций Вредеман следует принципу, предложенному Серлио и впоследствии доработанному Блюмом, но не до конца последовательно. Для него большее значение имеет вариативность в рамках использования одного и того же ордера, чем последовательное применение существующей на тот момент системы определения пропорций (*ibid*: 154). Возможность выбора того или иного варианта, как с точки зрения пропорций, так и декоративного оформления, важна, по его мнению, в процессе его адаптации к конкретной ситуации.

В рамках практического применения ордерной системы Вредеман связывает каждый ордер с определенной группой зданий и предлагает использовать рустованную тосканскую колонну при возведении городских ворот и мостов, дорический ордер — при строительстве

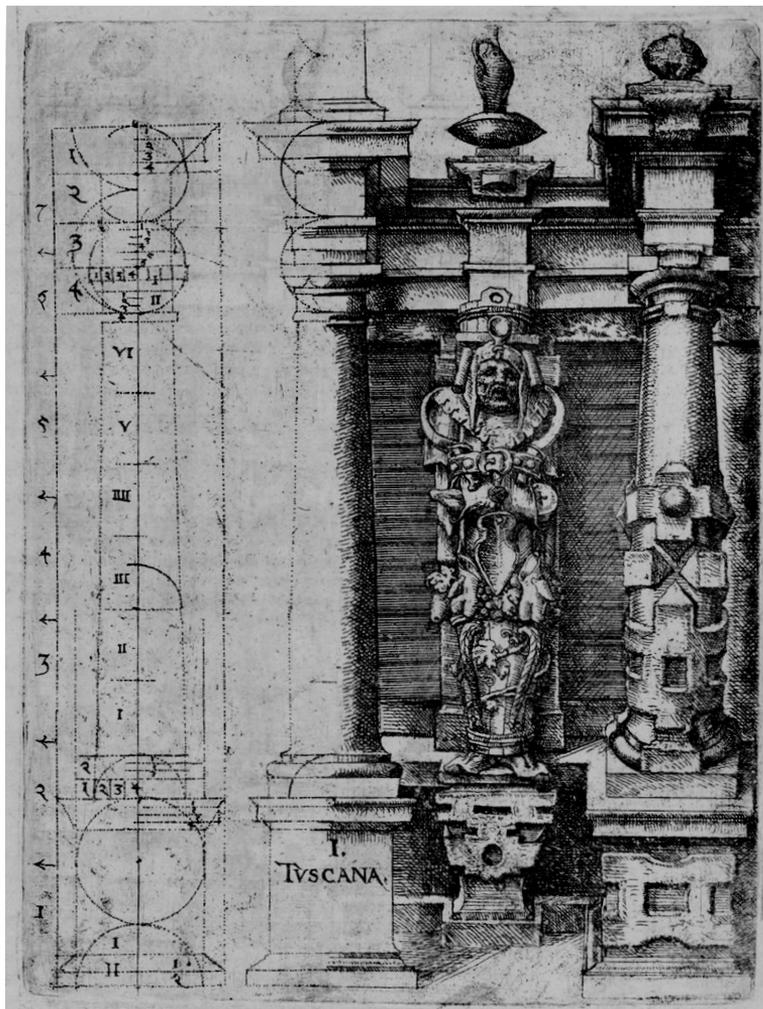
дворцов и ратуш, ионический — для жилых домов, коринфский — во дворцах, ратушах и церквях. Классическую форму ордера он, помимо орнамента, обогащает гермами, обелисками, медальонами и т.п., концентрирующимися на щипцах фасадов. Вредеман показывает невозможность применения ордера в соответствии с предписаниями итальянских трактатов в условиях нидерландской городской застройки. Высокие дома с очень узкими фасадами требуют и высоких окон, которые смогли бы обеспечивать достаточное освещение. Кроме того, при оформлении фасада, по мнению автора, большое значение имеет сочетание камня разных цветов, т.к. цветные фасады — это характерная черта архитектуры Нидерландов. Таким образом, строители и архитекторы могут пользоваться моделями, предложенными Вредеманом, исходя из конкретной ситуации, но оставаясь в рамках системы пяти классических ордеров (*Ottenheym* 2006: 47).

Трактат пользовался огромной популярностью в Европе. До конца XVII в. он выдержал не менее 12 изданий. Соперничать с ним в этом отношении смог только учебник Вредемана по перспективе, первая часть которого вышла в 1604, а вторая — в 1605 г. Экземплярами «Архитектуры» располагали библиотеки Оранских-Нассау, известного вюртембергского архитектора Генриха Шихардта, курфюрста Баварии Максимилиана I. «Архитектура» занимала промежуточное положение между теорией и практикой. Она не содержала конкретных технических рекомендаций, а скорее указывала направление, в котором следует действовать практически, опираясь на теоретические знания. Не случайно среди своих читателей де Врис видел и эрудированных интеллектуалов, и заказчиков, и исполнителей, и не только в области архитектуры, а вообще в сфере создания художественного произведения. Лишь их творческое взаимодействие могло, по его мнению, обеспечить достижение нужного результата. Вредеман не имел непосредственных продолжателей среди более поздних авторов с точки зрения комплексности его ренессансного подхода, однако его влияние на дальнейшее развитие архитектурной теории в немецкоязычном регионе было очень значительным. Самым ярким его последователем считают немецкого художника Венделя Диттерлина.

Вендлинг Грапп (по прозвищу Диттерлин) родился в 1550 или 1551 г. в семье протестантского священника в Пфуллендорфе, недалеко от Бодензее. Известно, что с 1590 по 1593 г. он жил в Штутгарте, а в 1599 г. умер в Страсбурге. После издания его книги стало традицией считать его архитектором, хотя, по его собственному признанию, он был художником. Изданная в 1598 г. *Architectura (Dietterlin 1598)*, включившая в себя два предыду-

щих труда, вышедшие в 1593 и 1594 гг. в Штутгарте и Страсбурге соответственно, была впоследствии переиздана Паулусом Фюрстом в 1655 г. в Нюрнберге и Карлом Клэзеном в 1862 г. в Люттихе. Интерес к Диттерлину не пропал и по сей день. В XX в. вышли два репринтных издания: в Дармштадте (1965 г.) и в Брауншвейге (1983 г.) (*Günter 1998: 157*). Каждому из пяти ордеров была посвящена отдельная книга, выстроенная в соответствии со следующим принципом: сначала представлен общий вид колонны с пьедесталом и антаблементом, затем орнаментированные стволы, капители, фрагменты антаблемента и гермы и, наконец, использование их в окнах, каминных, дверях, порталах, фонтанах и эпитафиях.

На первой странице каждой из них была изображена колонна одного ордера в трех видах: с расчетом построения, с выражением символического смысла (кариатида), орнаментальная (ил. 13). Формально в построении колонны Диттерлин следовал традиции Серлио — Блюм, а в символической интерпретации ордера он продолжил линию де Вриса, далеко выйдя за предложенные им рамки, связав его не только с персонажами классической мифологии, но и с христианскими героями. Труд Диттерлина имел больше эстетическое, чем практическое значение. Анализируя его «Архитектуру», К. Скелтон указывает на то, что Диттерлин скорее предоставлял широкое поле для умозаключений и интерпретаций, нежели ответы на практические вопросы. «...соотношение между текстом и изображением в печатных архитектурных книгах требовало от читателей именно эту активную интерпретацию. Всякий раз им было необходимо использовать свои собственные идеи, чтобы связать разрозненную информацию, относящуюся к тексту и изображениям»

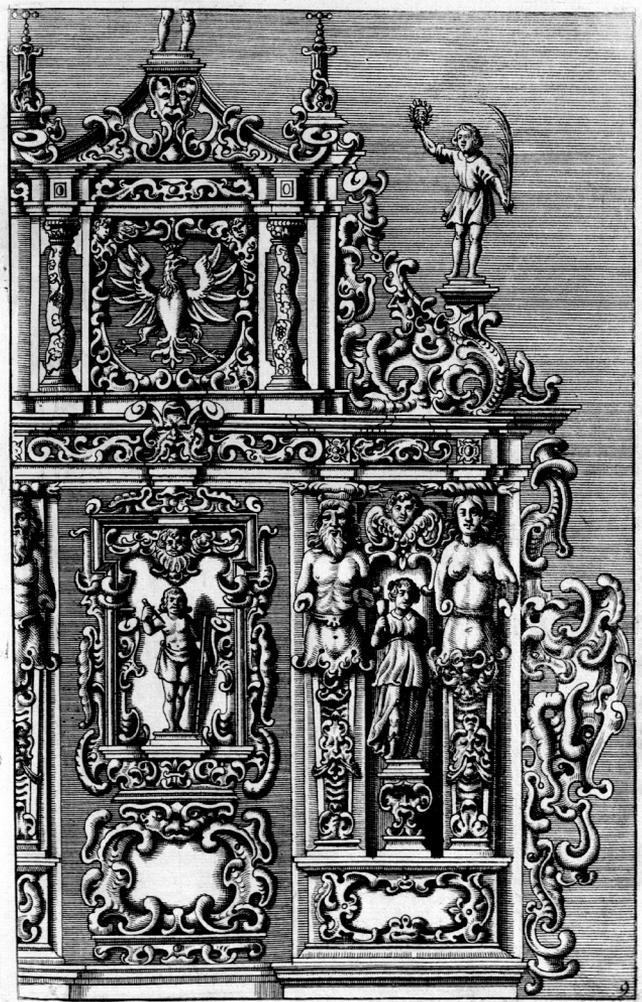


Ил. 13. Иллюстрация
б/н из книги
В. Диттерлина
(Dietterlin 1593).
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9400582c/f1.zoom.r=langEN>

(Skelton 2007: 30). Еще один яркий пример влияния Вредемана — изданная в 1600 г. в Праге *Architectura: von den fünf Seulen...* Габриеля Краммера (Krammer 1606), содержащая прямые заимствования из его ордерных книг.

В Нидерландах традиция написания ордерных книг не имела продолжения. Уже в XVI в. здесь намечилось противоположное направление, в основе которого лежали не этико-эстетические при-

оритеты, а стремление включить архитектуру в общий контекст инженерного знания, фортификации и градостроительства (Zimmermann 2002: 193). Эту линию продолжили, например, сочинения члена гильдии каменщиков Брюгге Шарля де Беста (*Architectura: Dat is constelicke bouwijnghen huijt die Antijcken ende Modernen...*, 1596–1600), а уже в XVII в. лейденского математика Симона Стевина (*De Sterctenbouwing*, 1594



Ил. 14. Иллюстрация 9 из книги
Ф. Унтгойтча (Unteutsch ca.
1600). URL: [urn:nbn:de:bvb:384-
uba002660-0](http://nbn.de/bvb:384-uba002660-0)

и др.) При этом, несмотря на принципиальное изменение формата подачи материала, влияние идей де Вриса в отношении ордерной традиции не утратило своего значения и нашло отражение, например, в архитектуре Хендрика де Кейзера. В Германии же ордерные книги продолжали играть важную роль и в XVII в., но с появлением орнаментальных руководств они постепенно уступили им свое первенство и окончательно утра-

тили свою значимость к концу столетия. Декор постепенно занял ведущие позиции, и множество теоретических трудов в области архитектуры, появившихся в немецкоязычном регионе в этот период, представляли собой в большинстве своем либо орнаментальные руководства, в которых ордер занимал подчиненное положение и был включен в общую орнаментальную систему декора, либо сборники готовых решений, целью

которых было донести до сознания мастеров правила Виньолы о пяти ордерах. Очень показательными с точки зрения симбиоза ордера и орнамента в XVIII в. были, например, труды Фридриха Унтойтча *Neues Zieratenbuch, dem Schreibern, Tischlern oder Künstlern und Bildhauer sehr dienstlich (Undeutsch ca. 1600)*, Симона Каммермайра *Neues Zierathen Buch, darinnen allerhand schöne Zierathen zu finden...* (Cammermeir ca. 1670) и Доната Хорна *Neues und Wohl Inventiertes Zieraten Buch...* (Horn ca. 1670), где ключевую роль играл ормушель. У Унтойтча декор больше не соотносился с пятью ордерами, хотя колонны, в основном витые, украшенные виноградной лозой, присутствовали в большом количестве (ил. 14). Своего апофеоза ормушель достиг на страницах Каммермайра. Как свидетельствует Э. Форссман: «У Каммермайра мы находим самые яркие примеры борьбы между витрувианскими правилами и германскими выразительными средствами, причем победа остается за последними» (Forssman 1956: 201).

Переход от Серлио — Блюма к Виньоле, а вместе с ним и угасание традиции наделять колонну особым смыслом происходили постепенно (*Ibid*: 219–220). Эти колебания отразил в своей ордерной книге *Saeulen-Buch. Oder Gruendlicher Bericht von den Fuenff Saeulen...* нюрнбергский каменщик Георг Каспар Эразмус, попытавшийся совместить обе системы. Наглядной иллюстрацией к завершающей стадии развития немецких ордерных трактатов стал труд его сына Иоганна Георга Эразмуса *Kurzter doch grundrichtig und deutlicher Bericht von denen in der loeblichen Bau-Kunst wohlbekandten und so genandten fuenff Saeulen...* (Erasmus ca. 1685). Его достижения лежали в области пропорционирования колонн. О характере и смысле ор-

дера в его трудах уже не упоминалось. Во второй половине XVII в. в Германии место ордерных книг, как главных носителей информации об архитектуре, заняли более серьезные теоретические труды. Наряду с переводами и комментариями Палладио и Скамоцци, а также французских теоретиков появились и собственно немецкоязычные книги, освещавшие проблемы архитектуры уже на более высоком уровне, чем ордерные руководства, и возводившие архитектуру в ранг науки. На рубеже XVII и XVIII вв. ордерные книги все еще существовали и продолжали служить источниками информации, но уже лишь исключительно на ремесленном уровне.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

- Blum 1550* — *Blum H.* Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio cum symmetrica earum distributione. Zürich: Christoph Froschauer, 1550.
- Blum 1555* — *Blum H.* Von den fünff Säulen Grundtlicher bericht und deren eigentliche contrafeuyng, nach Symmetrischer ussteilung der Architectur durch den erfarnen und der fünff Säulen wolberichten M. Hans Bluomen von Lor am Mayn flyssig uss den antiquiteten gezogen und trüwlich, als vor nie beschehen, inn Truck abgefertiget. Zuerich: Christoph. Froschauer, 1555.
- Blum 1560?* — *Blum H.* Ein kunstreych Buoch von allerley Antiquiteten, so zuom Verstand der fünff Seulen der Architectur gehörend. Zuerich: Christoph. Froschauer, 1560 (?).
- Cammermeir ca. 1670* — *Cammermeir S.* Neues ZierathenBuch: Darinnen allerhand schöne Zierathen zufinden: So von denen Mahlern Bildhuern Goldschmidten Schreibern Steinmetzen Rothgießern, Zu Altären Tabernakeln Epitaphien Castris Doloris, Fürstlichen Caminen Rennschlitten u.d.g Item zu schönen Schildfüllungen, Auszugen Windflügeln, gehängen Kraksteinen, und

- anderer Arbeit, sehr nützlich können angewendet werden. Inventiert und herfürgegeben durch Simon Cammermeir. Nürnberg, ca. 1670.
- Coecke van Aelst* 1539 — *Coecke van Aelst P.* Die Inventie der colommen mit haren coronamenten ende maten. Uut Vitruvio ende andere diversche Auctoren op corste vergadert voer scilders, beetsnidens, steenhouders, &c. Ende allen die ghenuechte hebben in edificien der Antiquen. Antwerp: Gilis Coppens van Diest, 1539.
- Dietterlin* 1593 — *Dietterlin W.* Architectura. Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen, und aller darauß folgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen.... Das Erst Buch, Architectura vnd Außtheilung der V. Seül. Stuttgart, 1593.
- Dietterlin* 1598 — *Dietterlin W.* Architectura. Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen, und aller darauß folgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien. Nürnberg: H. und B. Caymox, 1598.
- Dürer* 1525 — *Dürer A.* Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien, Ebenen unnd gantzen Corporen. Nuremberg, 1525.
- Erasmus* 1667 — *Erasmus G. C.* Seülen-Buch. Oder Gründlicher Bericht von den Fünff Seülen, denen beygefügt Fünff Termes, wie solche von Vitruvio, Barrozzio, Blumen, etc und andern berühmten Baumeistern, sein zusammen getragen, und in gewiese abtheilungen verfasst worden. Anjezo mit schönen Zierathen, Capitälén, Auszügen, Untergehängen und Nebenflügel Vermehret und ausgezieret... Nuernberg, 1667.
- Erasmus* ca. 1685 — *Erasmus J. G.* Kurtzer doch grundrichtig und deutlicher Bericht von denen in der löblichen Bau-Kunst wohlbekandten und so genandten fünff Säulen... in zwölf schönen Kupffer-Blättern fürgebildet. Anjetzo aber mit unterschiedlichen schönen jetziger Zeit gebräuchlichen Zieraten vermeheret. Nuernberg, ca. 1685.
- Floris* 1556 — *Floris C. Veelderley* Veranderinghe van grotissen ende Compertimenten ghemaeckt tot dienste van alle die de conste beminnen ende ghebruiken, ghedruckt by Hieronimus Cock 1556 Cornelis Floris Inventor. Libro Primo. Antwerpen, 1556.
- Floris* 1557 — *Floris C. Veelderley* nieuwe inventien van antycksche sepultueren diemen nou zeere ghebruykende is met noch zeer fraeye grotissen en Compartimenten zeer beqwame voer beeltsbidens antycksnidens schilders en alle constenaers ghedruckt by my Ieronymus Cock 1557 C. Floris Invent. Libro secundo. Antwerpen, 1557.
- Horn* ca. 1670 — *Horn D.* Neues und Wohl Inventiertes Ziraten Buch allen Liebhabern die sich der Schneidkunst bedienen Zum besten Herausgegeben Durch Weiland den Kunstreichen M. Donath Horn, geweißnen Schreinnern zu Franckfurt am Mayn. Nürnberg, ca. 1670.
- Krammer* 1606 — *Krammer G.* Architectura: Von Den Funf Seulen Sampt Iren Ornamenten Und Zierden Als Nemlich Tuscana. Dorica. Ionica. Corintia. Composita In Rechter Mas'Teilung Und Proportzion Mit Den Exemplen Der Berümbsten Antiquiteten So Durch Den Mererntail Sich Mit Der Leer Vitruvii Vergleichen Auch Dar Zünutzliche Etliche Geometrische Stucklein. Prag (?), 1606.
- Leuthner von Grundt* 1677 — *Leuthner von Grundt A.* Grundtliche Darstellung Der fünf Seüllen wie solche von dem Weitberühmbten Vitruvio Scamozzio vnd andern Vornehmben Baumeistern Zuesamben getragen. Prag, 1677.
- Serlio* 1537 — *Serlio S.* Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifice... con gli esempi de l'antichita, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio, Venezia, 1537.
- Rivius* 1548 — *Rivius W.* Vitruvius: Vitruvius Teutsch : Nemlichen des aller namhaftigsten vn[d] hocharnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem Bawen; Ein Schlüssel vnd einleytung aller Mathematische[n] vn[d] Mechanischen Künst... / Erstmals verteutschet, vnd in Truck verordnet Durch D. Gualtheru[m] H. Riuium Medi. & Math. Nürnberg: Petreius, 1548.
- Undeutsch* ca. 1600 — *Undeutsch F.* Neues Ziratenbuch, dem Schreinnern, Tischlern oder

- Künstlern und Bildhauer sehr dienstlich, ca. 1600.
- Vignola* 1562 — *Vignola G. Barozzi da, Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma, 1562.
- Vogtherr* 1572 — *Vogtherr H.* Ein frembds und wunderbars Kunstbuechlein allen Moelern, Bildschnitzern, Goldschmieden, Steinmetzen, Schreibern, Platnern, Waffen und Messerschmieden hochnutzlich zu gebrauchen. Der gleich vor nie keins gesehen oder inn den Truck kommen ist. Strassburg, 1572.
- Vries* 1565a — *Vries H. V. de. Cariatidum (Vulgus Termus vocat)...* und holländ. Antwerpen, 1565.
- Vries* 1565b — *Vries H. V. de.* Das erst Buch gemacht auff de zwei Colomnen Dorica und Jonica...eyn jede inn drey manieren gezieret und getailet, zu mehrer zierd und schone, Gezogen auss dem berumpten Architecten Vitruvio... dienlich den Malern, Bildhauern, Stainmetzen, Schreibern, Glassmaler... Antwerpen: Hieronymus Cock, 1565.
- Vries* 1565c — *Vries.* Das ander Buech, gemacht auff die zway Colonnen: Corinthia und Composita ... durch Johans Friedman Friese. Antwerpen: Hieronymus Cock, 1565.
- Vries* 1577a — *Vries H. V. de.* Architectura Oder Bavvng der Antiquen auss dem Vitruuius, vvoelches sein funff Collummen Orden, dar auss mann alle Landts gebrauch vonn Bavven zu accommodieren, dienstlich fur alle Bavvmaystern, Maurer, Stainmetzen, Schreibern, Bildtschneidren, vnd alle Liebhabernn der Architecturen, ann dag gebracht durch IOHANNES Vredeman Vriesae, Inuentor. An^o 1577. ANTVERPIAE, Typis Gerardi Smits.
- Vries* 1577b — *Vries H. V. de.* Theatrum Vitae Humanae. Aeneis Tabulis per Ioan. Phrys. Exaratum. Antwerpen, 1577.
- Vries* 1578 — *Vries H. V. de.* Architectura 3-e stuck De oorden Tuschana, in Zween ghedeylet in XII stucken...Antwerpen, 1578.
- Vries* 1581 — *Vries H. V. de.* Das ander Buech, gemacht auff die zway Colonnen: Corinthia und Composita... durch Johans Friedman Friese. Antorff, 1581.
- Vries* 1606 — *Vries H. V. de.* Architectura besaende in vijf manieren van Edifitien, als Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, ende Composita, dese zijn alhier gestalt met de fundamentale aenwijsende reghelen om de selve nae de simmetrie perfectelick te maken meest over een comende met de leer van Vitruvio. Item alhier noch by ghevoecht veel schooner heerlicke anticque Edifitien, als mede eenighe modern ghebauwen near de voornoemde conste der architecture, in perspective ghestelt dieneende tot het derdedeel. Van de fundamenten der perspective diestelick voor alle Schilders, Beeldhouders, Architectur oft Boumeesters, Metsers, Steenhouvers, Timmerlieden, etc. ende allen Liefhebbern deser const beminnende. Gheinventeert door IOHAN VREDEMAN VRIESE, ende sijnen Sone PAVW. VRED. VRIES.

Литература

- Блюм* 1936 — *Блюм Г. V Columnae, или Описание и применение пяти ордоров / Пер. с немецкого А. И. Венедиктова, А. Л. Саккетти, ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936.*
- De Jonge* 2011 — *De Jonge K.* Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture, or „de questien der Simmetrien met redene der Geometrien“ // *Architectural Histories*. No. 2(1). 2011. P. 1–23.
- Forssman* 1956 — *Forssman E.* Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. Und 17. Jahrhunderts. Stockholm: Almquist & Wiksell, 1956.
- Günter* 1998 — *Günter H.* Deutsche Architekturetheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Hipp* 2000 — *Hipp H.* Manierismus als Stilbegriff in der Architekturgeschichte // *Manier und Manierismus / ed. W. Braungart*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH, 2000. P. 169–202.
- Ottenheym* 2006 — *Ottenheym K.* The Classical Tradition and the Invention of Architectural Ornament around 1600 // *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries / eds. M. Ruszkowska-Macur, B. Przybylska, J. Putlyn*. Gdańsk: Mu-

- seum of the History of the City of Gdańsk, Weserrenaissance — Museum Schloß Brake Lemgo, 2006. P.45–50.
- Skelton 2007 — Skelton K. Shaping the book and the building: text and image in Dieterlin's *Architectura* // *Word & Image*. Vol. 23, No. 1. 2007. P. 25–44.
- Waters 2012 — Waters M.J. A Renaissance without Order. Ornament, Single-sheet Engravings and the Mutability of Architectural Prints // *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol.71, no. 4, 2012. P. 490–521.
- Zimmermann 2002 — Zimmermann P.S. Die *Architectura* von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002.
- Forsman E. *Säule und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Publ., 1956.
- Günter H. *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1998.
- Hipp H. Manierismus als Stilbegriff in der Architekturgeschichte. *Manier und Manierismus*, ed. W. Braungart. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH, 2000, pp. 169–202.
- Ottenheim K. The Classical Tradition and the Invention of Architectural Ornament around 1600. *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, eds. M. Ruzkowska-Macur, B. Przybylska, J. Putlyn. Gdańsk: Museum of the History of the City of Gdańsk Publ., Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo Publ., 2006, pp. 45–50.
- Skelton K. Shaping the book and the building: text and image in Dieterlin's *Architectura*. *Word & Image*, vol. 23, no.1, 2007, pp. 25–44.
- Waters M.J. A Renaissance without Order. Ornament, Single-sheet Engravings and the Mutability of Architectural Prints. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 71, no. 4, 2012, pp. 490–521.
- Zimmermann P.S. *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002.

REFERENCES

- Blum H. *V Columnae ili Opisanie i primeneniye piaty orderov (V Columnae or description and use of five orders)*, translation from German A.I. Venediktov, A.L. Saketti, ed. A.G. Gabrichevsky. Moscow: Izdatelstvo Vsesouznoy akademii architektury Publ., 1936 (in Russian).
- De Jonge K. Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture, or „de kwestien der Simmetrien met redene der Geometrien“. *Architectural Histories*, no. 2 (1), 2011, pp. 1–23.

Ю. Г. Клименко

РОЛЬ ПЛОСКОЙ «ИТАЛЬЯНСКОЙ» КРОВЛИ В АРХИТЕКТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА*

Статья посвящена изучению эволюции кровельного искусства в архитектуре Франции XVII — начала XIX в. При всеобщем интересе к истории возникновения и расцвета французского классицизма, оказавшего существенное влияние на культуру всех стран, вопрос о роли новой формы кровли, причинах ее появления обычно остается за пределами внимания исследователей. Переход от мансарды к плоской кровле, которую французские мастера называли «итальянской», сопровождался значительными конструктивными и инженерными новшествами. С целью их изучения в статье особое внимание было уделено анализу архитектурных увражей, многочисленных строительных трактатов, практических руководств, отражающих внимание архитекторов к развитию новой формы завершения зданий. Поиски новой модели идеальной кровли рассматриваются на конкретных архитектурных примерах Франции. К исследованию были привлечены не только реализованные постройки, но и проекты, оставшиеся неосуществленными, а также учебные проекты, исполненные в Королевской Академии архитектуры Парижа и в других образовательных центрах. Подобный подход позволяет учитывать процессы, разворачивавшиеся в официальных органах и в частных программах заказчиков разного уровня. Таким образом, наряду с конкретными вопросами, касающимися устройства плоской кровли, в статье затрагивается широкий круг общих проблем архитектуры французского классицизма и принципов его атрибуции, что представляется на редкость существенным. В работе последовательно прослеживается, каким образом эволюция формы кровли изменяла облик отдельных построек, архитектурных ансамблей и городского пространства. Широкое распространение строительного опыта французских кровельщиков при переносе знаний в другие страны претерпевало существенные метаморфозы. Это отражено в серии попыток реализовать проекты французского классицизма в России местными мастерами. Совершенно очевидно, что игнорирование особенностей кровли приводит к грубым ошибкам при современной реставрации памятников, а недооценка роли подлинных конструктивных элементов заканчивается их сносом или заменой.

Ключевые слова: французский классицизм, неоклассицизм, мансарда, кровельное искусство, инженерный век, архитектурные трактаты.

Julia Klimenko

THE ROLE OF A FLAT "ITALIAN" ROOF IN THE ARCHITECTURE OF FRENCH CLASSICISM

The article is devoted to the study of the evolution of roofing art in French architecture of the 17th — early 19th centuries. With general interest in the history of the origin and rise of the French classicism that much influenced the culture of all countries, the issue on the role of the new roof shape and the reasons for its appearance is usually not considered by researchers. Starting from the 17th century orientation to the Italian architecture resulted in the idea to reproduce flat roof — terraces. The refusal to use the mansards and the construction of a new type of roof, which the French masters called "Italian", was accompanied by significant design and engineering innovations, taking into account local climate features. With the aim of studying the technological discoveries, this paper paid special attention to the analyses of illustrated architectural editions, numerous construction essays and practical manuals reflecting the attention of architects to the development of a new form of building completion. Actually the difficulty in constructing a false 'flat' roof with numerous slopes hidden behind the attic allows us to call it the 'fifth façade'.

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1.

The search for a new model of an ideal roof is examined with specific architectural examples from the era of classicism and neo-classicism in France. At the same time, not only realized constructions were involved in the research, but also incomplete projects, as well as class designs executed at the Royal Academy of Architecture in Paris and other study centres. Such an approach allows us to take into account the processes unfolding within official bodies and in private programmes of numerous customers at different levels. In that way, along with specific issues relating to the construction of the flat roof, the paper addresses a wide range of general problems of the architecture of the French classicism, and the principles of its attribution. The paper consistently traces how the evolution of the roof shape has changed the appearance of individual buildings, architectural ensembles and urban space. When spreading the building experience of the French roofers in other countries, of particular interest are issues related to the attempts to reproduce the flat type of roof during the projects' implementation in Russia, executed by Parisian architects, who have not travelled outside of France (J.-F. Blondel, Ch.-L. Clérisseau, Ch. de Wailly, L.-J. Desprez, J.-J. Guerne, Cl.-N. Ledoux and many others). Often it was exactly the lack of feasibility of the repetition of complex structures that caused stylistic metamorphoses in the Russian buildings. It is this analysis which reveals the route through which the construction school principles spread and allows tracing the peculiarities of the French classicism infiltration into the architectural culture of numerous countries (like neighboring countries Austria, Belgium, Germany, Poland and many others), both neighbouring and very distant ones (USA, Russia and many others).

Studying the technology of construction of a new roof, invented in France, was necessary as a form of introduction to the achievements of the European culture of the Age of Enlightenment. However, nowadays, ignoring research on the features of roofing art results in blunders during the restoration and reconstruction of historical monuments, and underestimating the role of genuine structural elements ends with their demolition or replacement.

Key words: *French classicism, neo-classicism, mansard, roofing art, engineering age, architectural tractates.*

Одной из интереснейших конструктивных проблем, которая стояла перед древними зодчими, была проблема устройства плоских крыш над жилыми и общественными зданиями.

(Штейман 1961: 199)

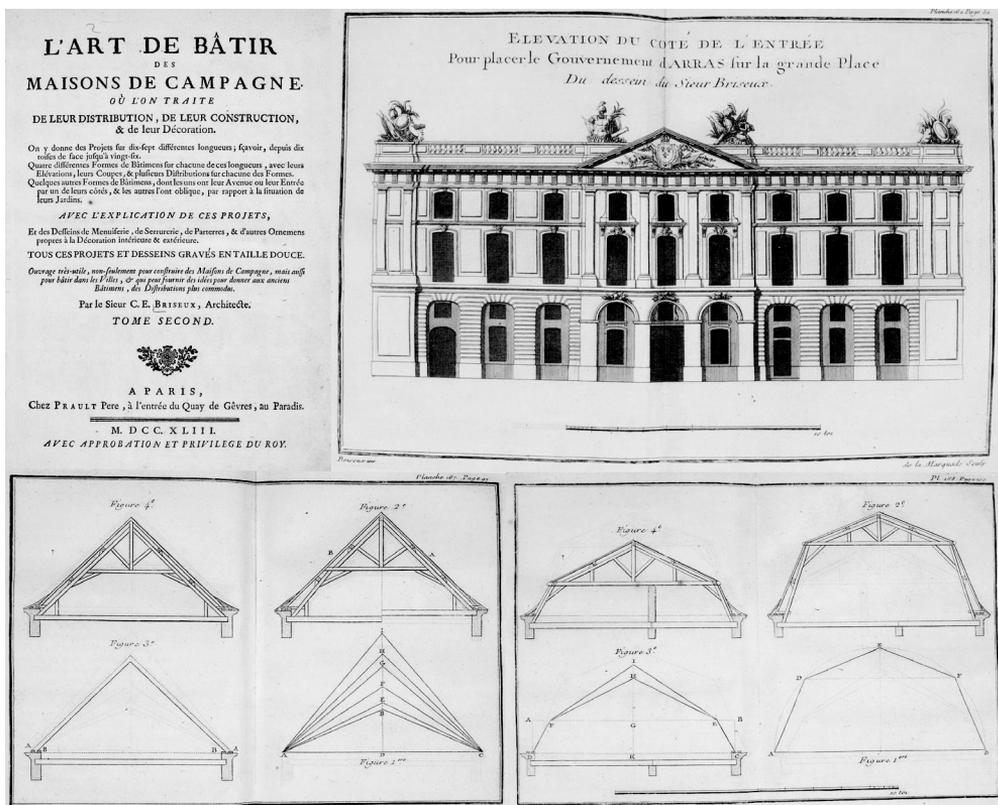
По эволюции кровельного искусства во Франции можно изучать историю архитектуры и градостроительства, поскольку характер и способы изменения такой заметной части здания отражались на формировании нового вкуса в архитектурной моде и новых стилистических предпочтениях государственной власти. Именно венчающая форма существенным образом влияла как на силуэт одного здания, так и на облик целостной городской застройки. Преодоление технических сложностей при устройстве верхнего уровня определяло появление новых фаворитов в архитектурной школе Франции, становясь со временем одним из основных признаков ее атрибуции. История выявления авторов новых конструкций часто окутана леген-

дами¹, за которыми исчезают истинные имена архитекторов «второго» и «третьего» ряда, без значительных достижений которых невозможно в полном объеме оценить феномен французского классицизма.

Полемика о генезисе высокой и плоской кровли во французском строительстве Нового времени как определяющего фактора в рождении классицистического стиля объясняет не утихающий интерес исследователей к этой проблеме². Многочисленные публикации

¹ Одна из таких легенд связана с этимологией слова «мансарда». Вопрос о том, насколько участие Франсуа Мансара в создании нового типа кровли было первостепенным, требует изучения и анализа многочисленных первоисточников, построек, проектов и научных публикаций, посвященных истории французской архитектуры.

² Об актуальности проблемы архитектурного устройства кровли свидетельствуют многочисленные конференции последних десятилетий, устраиваемые в парижских научных центрах и региональных институтах Франции. К сожалению, в отечественной историко-



Ил. 1. а) Ш.-Э. Бризё. Трактат «Искусство строить загородные дома...». Титульный лист и чертежи № 162, 167 и 168 (Briseux 1743: t. 2: Pl. 162, p. 34; Pl. 167, 97; Pl. 168, p. 100)

отражают степень ее изученности и необходимость точного обозначения границ между применением традиционных форм и началом активного заимствования нововведений. Среди французских авторов XX в. наиболее значимые исследования по этому вопросу были представлены в публикациях Л. Откёра (Hauteceur 1943–1957), Ж.-М. Перуза де Монкло (Pérouse de Montclos 1982; 1989), (Pérouse de Montclos 2011: 326–351), М. Галле (Gallet 1972; 1995), П. Пинона, А. Пикона, А. Гади (Gady 2008), В. Нэгр

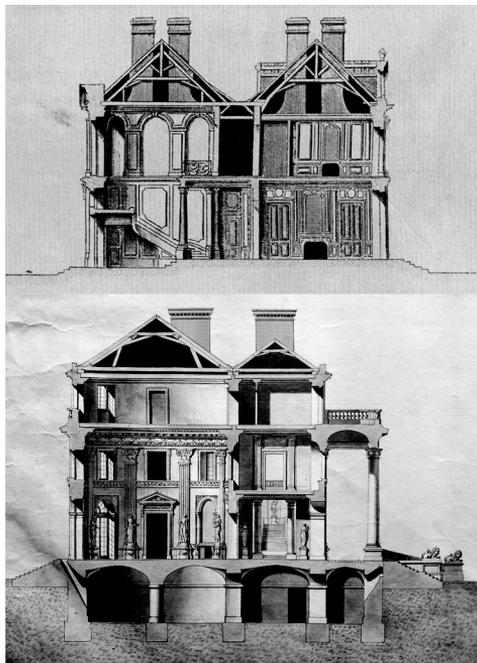
архитектурной науке внимание остается еще крайне недостаточным.

(Nègre 2016) и в материалах других авторов (Kantor-Kazovsky 2006). Значительное внимание к изучению архитектурных памятников и документов, позволяющих реконструировать этапы формообразования французской кровли, уделено Ж.-М. Перузом де Монкло в специальном разделе первой книги о национальной строительной манере в его монографии о французской архитектуре (Pérouse de Montclos 1982: 43–52). Автором представлен глубокий историографический анализ по этой теме, включающий наиболее существенные публикации XV–XVIII вв. В обращении к истории эволюции формы кровли французский

исследователь структурировал материал выделив основные проблемы, связанные с экологическими теориями, параллелями, ролью щипцовой кровли, а также с развитием декоративных аксессуаров, используемых в устройстве французских крыш. Впоследствии этот текст вошел в монографию по истории французской архитектуры «От Ренессанса до Революции» (*Pérouse de Montclos* 1989: 153–159).

Совершенно очевидно, что вариативность конструктивных решений во Франции во многом определена климатическими особенностями различных географических регионов страны. В. Скамоцци после путешествия по французским провинциям сравнивал увиденное с опытом итальянских архитекторов и утверждал, что в устройстве скатов крыш: «Французы используют различные способы, чаще они предпочитают форму равностороннего треугольника, но в некоторых местах, например в Шалон³, они применяют более плоскую кровлю, чем наша» (*Scamozzi* 1615: vol. 2, 345). В целом специалисты условно делят по географическому принципу территорию всей Франции на две зоны: северную и южную, кардинально отличающиеся по характеру использования типа кровли. Более того, многочисленные европейские архитекторы, практики и теоретики, отмечали в каждом из регионов особые изменения угла наклона скатных крыш. Так, в своей работе «Искусство строить» Ш.-Э. Бризьё предлагал собственную теорию о пропорциональной зависимости габаритов и высоты крыш, связанной с различием климата (*Briseux* 1743: vol. 2, 97) (ил. 1).

³ Châlons-sur-Marne. В этой местности «все дома перекрыты пологой кровлей, как в Ломбардии... все крыши более плоские, чем наши», — замечал В. Скамоцци во время путешествия из Парижа в Венецию (*Scamozzi* 1959).



Ил. 1. б) Сопоставление разреза проекта Ш.-Э. Бризьё и проекта Ж.-Ж. Герна для загородного дома Голицыных (Клименко 2016б: 123)

Модель идеальной кровли и степень ее крутизны обосновывалась многими авторами на основании личного опыта и анализа измерений. Эти соотношения высоты кровли к ее основанию позволяли точнее сопоставить сходство и различия между особенностями применения этой формы во французской и итальянской архитектурных школах (*Stieglitz* 1792–1798). Согласно археологическим заключениям, плоская кровля возводилась по всей территории Франции вплоть до середины XII в., после чего в северных регионах начался стремительный переход к устройству высокой конструкции. Таким образом, именно готика нарушила единство этих европейских стран в вопросах первоначального применения плоских крыш. Их форма — один из наиболее очевидных

типологических признаков, по мнению С. Серлио, и одна из точек приложения в части атрибуции итальянской или французской манере строительства (Serlio 1968).

Значение слова «чердак» «comble» во французском языке определяло пространство под кровлей, которое во Франции всегда была достаточно развитым, поскольку оно зачастую использовалось для проживания. Это удивляло С. Серлио, который замечал: «Покрытие этого дома будет считаться выполненным по-французски, если разместить в его чердаках многочисленные жилые комнаты, которые во Франции называют каморками или лачугами» (Serlio 1619: livre VII, 62). В XVI и XVII вв. архитектура такой высокой крыши в изданиях трактовалась как «à la mode de France» (Pérouse de Montclos 1989: 44). В издании О.-К. Тьерселе «Современная архитектура, или Искусство строить для всех...» автор сообщает, что «чердак по-французски» имеет соотношение 1:2 (Tiercelet 1728, 1764: t. 2, 93, 140).

Следует, однако, заметить, что указанное выражение в литературе означает чаще всего традиционную, архаичную часть пространства под кровлей, в противопоставление появившимся позднее мансардам (Le Muet 1623; Le Muet 1647). Новые «крыши по Мансару» вошли постепенно в употребление, став не только всеобщим достоянием, но и атрибутом нового стиля, нового уровня комфорта. Прежний верхний этаж со стропилами, образующими чердак с прямым скатом, Ф. Мансар⁴ заменил крышей, имеющей

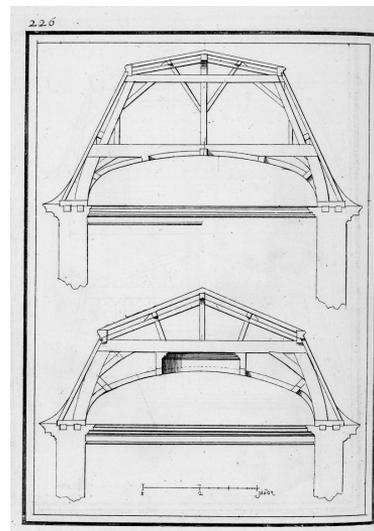
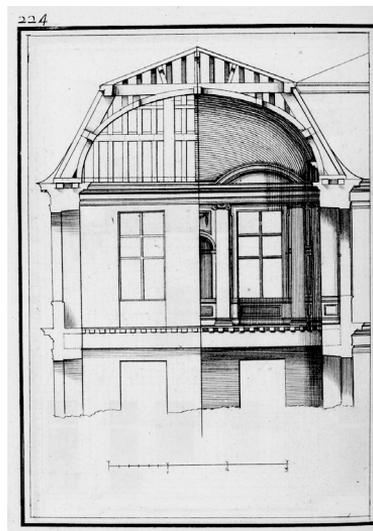
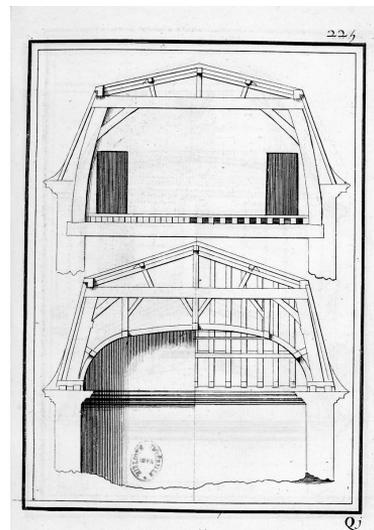
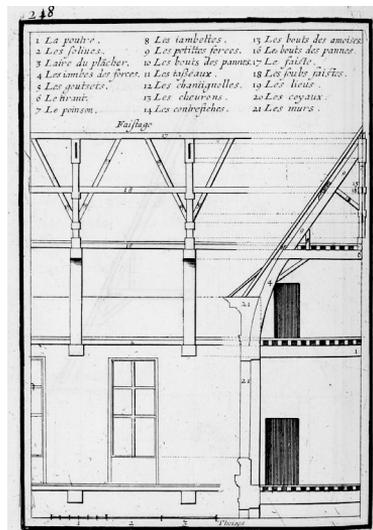
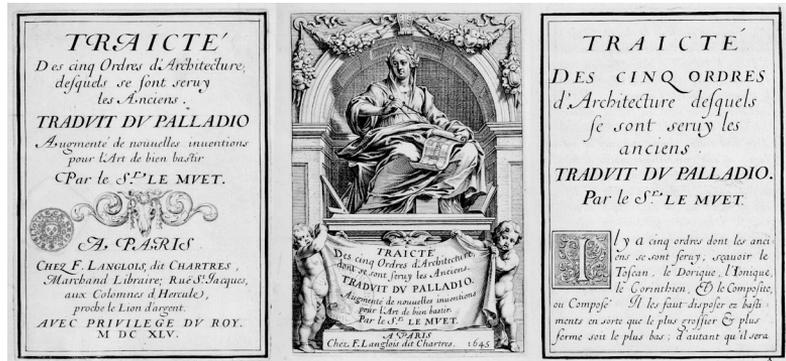
⁴ Мансар Франсуа (François Mansart, 1598–1666) — сын плотника, Ф. Мансар, не получив систематического образования, занимался архитектурой в качестве помощника. Изучая свою будущую профессию на парижских стройках, он, в отличие от большинства архитекторов Нового времени, не смог совершить традиционно-

скаты с изломом. Это позволило оборудовать под стропилами в пространстве чердака комфортабельные уютные комнаты, названные по имени этого талантливого французского архитектора и опытного практика, никогда не бывавшего в Италии (ил. 2).

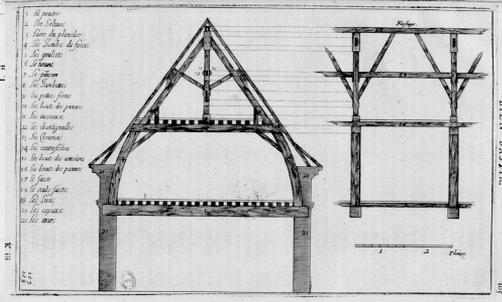
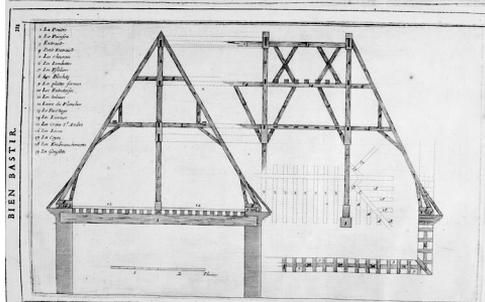
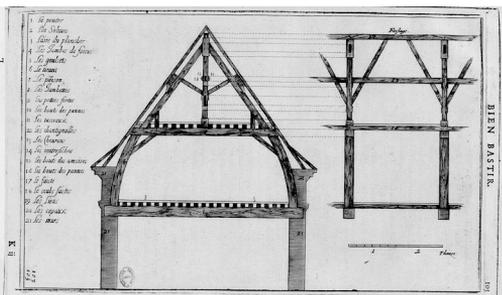
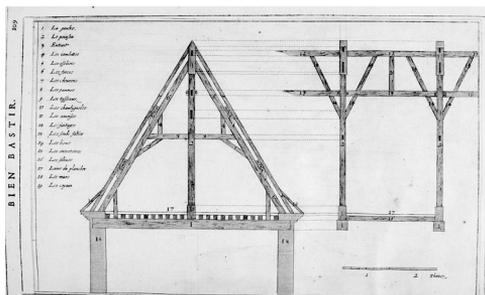
Несмотря на систематическое применение этого приема Ф. Мансаром, он не являлся его изобретателем, поскольку раньше подобное решение исполнил в Лувре Пьер Леско⁵ (Леврон 1986: 69). Об этом пишет Г. Сова на страницах своей работы «История и исследования древностей города Парижа». По его словам, П. Леско «первый, кто их сделал, приехав из Италии, и Лувр — первая постройка, где он это применил. Мансар — позднее...» (Sauval 1724: 27; Pérouse de Montclos 1982: 45, 338). Впрочем, значительное количество крупных построек Ф. Мансара, в которых строители под его

путешествия в Италию. Это отразилось на его «манере строить». Он привносил в архитектуру столь остроумные решения, которые сочетали в себе предельную ясность в сценографии, простоту в исполнении и удивительную эффективность в восприятии зрителем. Среди сохранившихся построек вызывает восхищение часовня женского монастыря Визитасьон (1632–1634) на улице Сент-Антуан, последующее развитие этой темы центричного храма можно видеть в проекте Валь-де-Грас. Среди дворцового загородного строительства триумфом архитектора признана резиденция Мезон-Лаффит (Château de Maisons-Laffitte, 1641–1650) в западных пригородах Парижа, где был использован собственный опыт реконструкции замка в Блуа. Вместе с постройками за пределами столицы и многочисленными парижскими отелями, созданными Ф. Мансаром, все его произведения отражают рождение нового стиля, сохраняя при этом лучшие традиции французской школы. Некоторые его инженерно-архитектурные работы были подробнее рассмотрены прежде (Клименко 2015; Клименко 2016а; Клименко 2017).

⁵ Чердак в Лувре, возведенный П. Леско, был практически не освещен и, следовательно, не обитаем.



Ил. 2. П. Ле Мюз.
Листы из его
архитектурных
трактатов
с пояснениями
устройства
вариантов кровли
а) «Трактат
о пяти
архитектурных
ордерах...» (Le
Muet 1645: 218, 223,
224, 226)



Ил. 2. П. Ле Мюз. Листы из его архитектурных трактатов с пояснениями устройства вариантов кровли

б) «Способ хорошо строить для всех...» (Le Muet 1645: 103, 105, 109, 111)

руководством возводили эти конструкции, косвенно объясняет, отчего они получили имя этого архитектора.

Среди наиболее крупных заказов эпохи в этот период — серия парижских отелей, часть из которых возводилась в Марэ — наиболее популярном и благоустраиваемом квартале столицы. Из сохранившихся до наших дней примечателен особняк Анри де Генего маркиза дю Плесси-Бельвиль, Государственного секретаря Королевского дома. Строительство ансамбля жилого дома с боковыми флигелями, отделенного мощным курдонером от современной Архивной улицы, продолжалось в 1648–1652 гг. Здание было завершено мансардой с люкарнами, повторяющими ритм оконных проемов на фасаде⁶ (ил. 3 а).

Другой особняк Ф. Мансара для А. де Генего на одноименной улице на левом берегу Сены не сохранился до наших дней. На этом месте ныне располагается Монетный двор. На фоне многих утраченных парижских особняков этого архитектора еще частично сохранен отель де Лаврильер (rue La Vrillière, 1–3), включенный в объем Банка Франции. Несмотря на многочисленные изменения и варианты, привносимые различными мастерами в устройство кровельной части французских зданий XVII в., со временем выражение «мансарда» закрепилось и вошло во многие европейские языки, в том числе и в русскую архитектурную лексику, а кровля с изломом повсеместно обозначает продукт французской марки (*Pérouse de Montclos* 1982: 45).

Подробное описание и схему устройства новой крыши или мансарды предлагал Ж.-Ф. Blondel в собственном

⁶ Hôtel de Guénégaud (rue des Archives, 60). Этот памятник архитектуры доступен для осмотра и изучения благодаря размещению в нем Охотничьего и природного музея Musée de la Chasse et de la Nature.

издании Курса архитекторы (*Blondel* 1675–1683). В графическом приложении к шестому тому этого увража, законченного П. Паттом и опубликованного в Париже в 1777 г., представлена конструкция чердака и мансарды. Их сравнительный анализ можно видеть на гравюре № 119 «Nouveau comble en Mansarde» (*Blondel* 1771–1777: vol. 6, pl. CXIX), изображающей два чертежа: план фрагмента кровли (рис. 3) и ее разрез, где пунктиром дополнительно обозначен вариант построения традиционной высокой крыши. Подробное пояснение к этому листу занимает более трех страниц основного объема трактата, содержащего только текстовую часть (*ibid*: 276–279). Этот раздел с комментариями озаглавлен как «Новый способ строительства крыши с изломом для перекрытия наиболее крупных корпусов (корделожей), ширина которых превышена вдвое, без значительного увеличения высоты этого перекрытия» (*ibid*: 276, Pl. CXIX).

Архитектор объясняет необходимость модернизации мансарды в случаях, когда здание оказывается слишком широким. Для перекрытия корпуса в 10–11 туазов⁷ в ширину, он предлагал устроить двойную кровлю, т.е. составить ее из двух равных частей. Обозначая на разрезе ширину корпуса АВ, он отмечал центр литерой С. Обе половины: АС и ВС перекрыты самостоятельными мансардами, в которых оконные проемы устроены лишь с внутренней стороны, вдоль водостока, на чертеже совпадающего с отметкой С. Таким образом, расстояние EF между осями этих стен с мансардными окнами составляло 10 футов, что достаточно удобно для организации необходимого инженерного оборудования и эксплуатации кровли. Преимущество

⁷ Туаз — французская сажень, равная 1,949 м. Использовался до внедрения метрической системы (1795 г.).



Ил. 3. а) Арх. Ф. Мансар. Парижский отель Генега. 1648–1651. Фасады. Фото автора, 2006, 2018 гг.



Ил. 3. б) Арх. Ф. Мансар. 1641–1650. Мезон-Лаффит. Главный фасад. Фрагмент. Фото автора, 2004 г.

этого устройства заключалось и в отсутствии надобности делать окна с внешней стороны мансарды, которая при этом могла оставаться практически незаметной за балюстрадой аттика над фасадами.

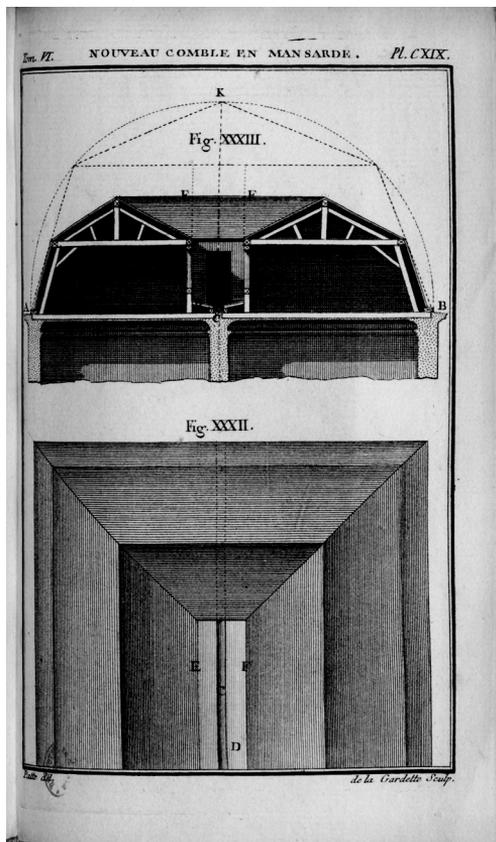
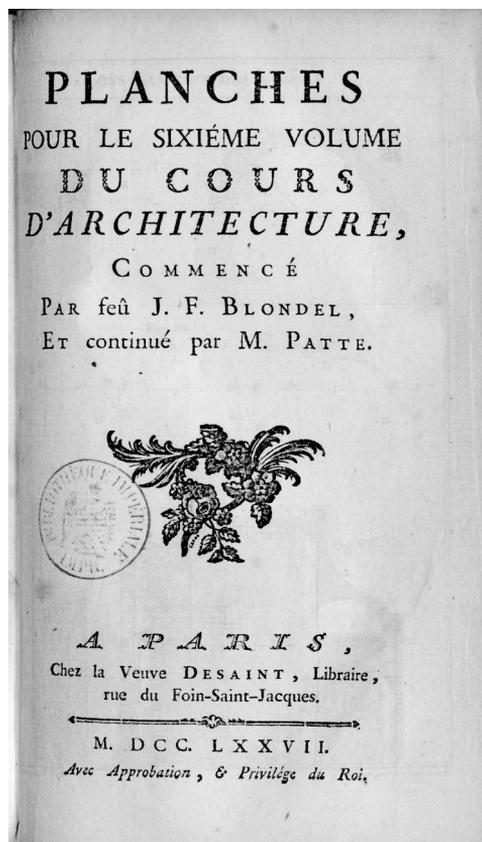
Автор, сообщая о многочисленных примерах использования этого приема, указывал на первый опыт его применения во дворце загородной резиденции принца Конти в Исси (d'Issy-les-Moulineaux), возведенной около Парижа в 1681–1709 г. архитектором П. Булле по плану Ф. Мансара. Известность ансамблю принесла и работа А. Ленотра, который разбил вместе с племянником К. Дего регулярный парк. О характере архитектуры двухэтажного дворца, сгоревшего в 1871 г., известно благодаря изданию Ж. Мариэтта (*Mariette 1727–1738*), опубликовавшего гравюры с изображением плана, по форме близкого к квадрату, и фасада, на котором показана высокая французская кровля с изломом (*Pérouse de Montclos 1989: 332*).

В заключение раздела об указанном новом типе кровли, с технологией и методикой его устройства, Ж.-Ф. Блондель перечислял шесть основных преимуществ такой конструкции. Первое, на что он обращал внимание читателя, это силуэт кровли, обозначенный пунктирной линией на чертеже разреза (ил. 4), вершина которого отмечена литерой К. Ее отметка превышает реальную высоту кровли практически в два раза. Архитектор пунктиром обозначил габариты обычной кровли с изломом, которую могли бы сделать по традиционной схеме, исходя из расчетов о единой длине: АС, СВ и СК. Для наглядности он провел окружность из центра С, проходящую через точки А, В, К. При строительстве «кровли такой высоты, конструкция оказалась бы не только чрезмерно перегруженной, но и повлекла бы за собой увеличение стоимости практически вдвое»

(*Blondel 1771–1777: vol. 6: 278*) — отмечал автор.

Вторым положительным качеством этого варианта кровли автор указывал удобство и комфорт жилого пространства в мансарде, освещенной окнами, незаметными со стороны главных фасадов. Следующим пунктом отмечалась «возможность этим способом скрыть вид значительной части каминных труб, всегда портящих впечатление от кровли» (*ibid: vol. 6: 278*). В-четвертых, отмечалась легкость в тушении пожаров, связанная с обслуживанием этих каминов. Пятым преимуществом была простота в ее восстановлении. Наконец последний шестой пункт описывал возможность устройства водостоков, собирающих дождевую воду с поверхности кровли и удобства в организации ее технического обслуживания.

Несмотря на перечисленные достоинства высокой французской кровли, ее техническое устройство многим казалось чрезвычайно сложным, громоздким и эстетически не соответствующим архитектурным идеалам. Андре Фелибьен в своем трактате, изданном в Париже 1687 г., относит к недостаткам нового французского стиля постройки, чья «крыша составляет почти половину здания, в котором имеется великое множество всяких углов и неровностей». Далее архитектор цитирует ироничное мнение своего ученого друга, «обладающего великими познаниями в математических науках, говорившего в шутку, разглядывая здание подобного рода, что охотно поднялся бы в воздух, <... чтобы...> ясно увидеть все эти крыши новейшего типа, поскольку о таких причудливых линиях не ведал сам Эвклид, и кажется, будто эти архитекторы замыслили создать такие фигуры, каких прежде никогда не видывали» (*Дасса 2004: 131*).



Ил. 4. Ж.-Ф. Blondel. Курс архитектуры. Титульный лист и чертёж с объяснением «Нового способа строительства крыши с изломом для перекрытия наиболее широких корпусов...» — *Nouvelle maniere de faire les Combles brisés pour couvrir les Corps-de-Logis des plus grands double qu'on puisse faire, sans être plus élevés que ceux des Corps-de-Logis simples* (Blondel 1771–1777: t. 6, 276, pl. CXIX)

Различия в терминологии и хронологии использования высоких французских кровель существенны для понимания феномена возникновения плоской кровли. Ее применение значительным образом отразилось на формировании стилистики французского классицизма.

Обращение к этому типу конструкций в Новое время связано с ориентацией на триумф итальянской архитектурной школы (*Fréart de Chambray* 1650). Это определило и название этой кровли во французской профессиональной лек-

сике. Ж.-Ф. Blondel указывает на это в третьем томе своего Архитектурного курса, объясняя, что когда кровля незаметна и кажется, что здания перекрыты террасами, такое строительство в Париже называют итальянским (*Blondel* 1771–1777: vol. III: 252). Это подкрепляется содержанием и многих других увражей этого времени. Однако его использование не было регламентировано как обязательное. Практически единовременно ведется строительство как с высоким, так и с плоским перекрытием. В дискурсе

о моде на форму кровли в век Просвещения, Ж.-Ф. Блондель резонно замечал, что «плоская кровля за балюстрадой — признак дворца, а заметная кровля — признак замка» (*ibid*: vol. 2: 235, 246). Подобная ремарка более чем убедительна, если обратиться к примерам городской застройки и сельской местности, где еще долго продолжали возводиться замки с высокими крышами⁸. Дворцовый ансамбль в Версале — наглядный пример такой дилеммы и альтернативы, поскольку здание со стороны парадного двора перекрыто мансардами, а со стороны парка — «итальянской» плоской кровлей.

Подобная двойственность характерна для работы французских архитекторов с иностранными заказчиками. Именно желания и предпочтения клиента определяли выбор формы кровли. Достаточно сравнить проектные предложения Ш. Де Вайи для строительства во Франции, Италии, Германии, России и других государствах⁹ (ил. 5). Любопытно изменение высоты крыши парижским архитектором Ж.-Ж. Герном в его проекте подмосковной резиденции Голицыных, о чем свидетельствуют чертежи фасада из фондов музея Архангельское. К первоначальному замыслу с плоской кровлей был добавлен верхний уровень с высокой двухчастной крышей (*Клименко* 2016б: 117–121) (ил. 1 б)

Наиболее ранние примеры с плоской итальянской кровлей во французской архитектуре Нового времени не связаны лишь с эпохой формирования клас-

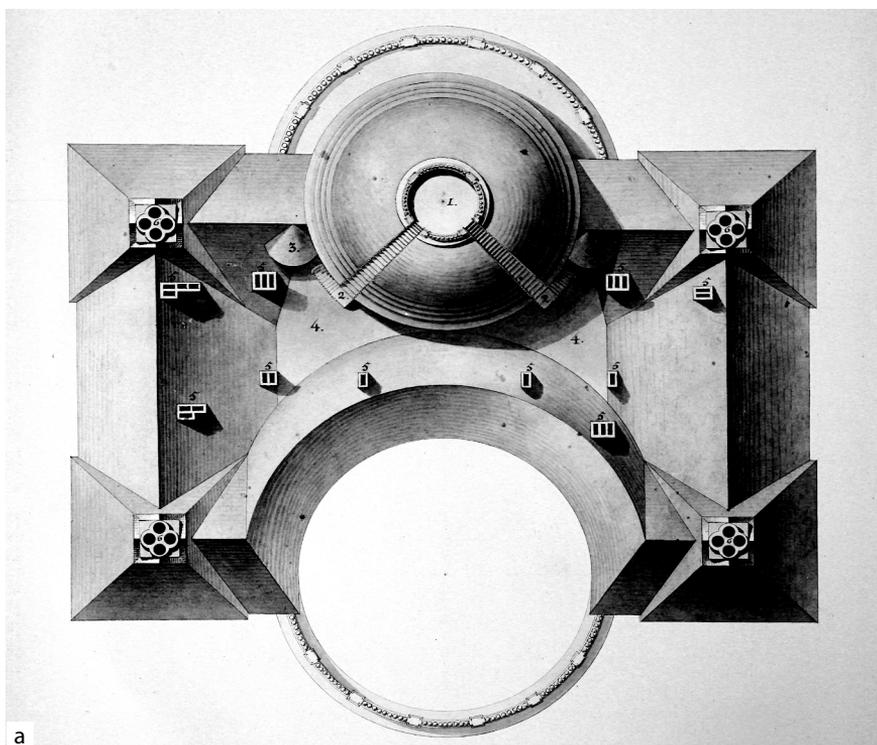
⁸ В трактате 1743 г., посвященном искусству строить загородные дома, архитектор Ш.-Э. Бризеу предлагал готовые проекты для реализации, причем все варианты были им выполнены с высокой кровлей (*Briseux* 1743).

⁹ Проект дворца, реализованный в Дижоне, Ш. Де Вайи повторил для российской императрицы, заменив плоскую кровлю на высокую.

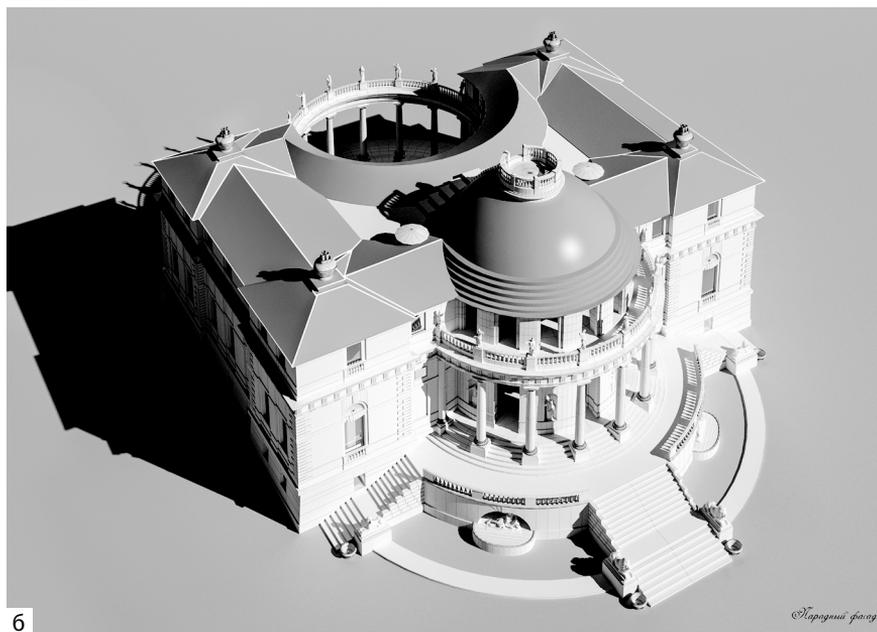
сицизма. Подобные многочисленные теории опровергают некоторые проекты и постройки с горизонтальными венчающими формами периода Французского Ренессанса. К ним относят Дворец Сен-Мор (Saint-Maur), начатый Ф. Делормом в 1541 г., известный по рисунку Дюсерсо 1564 г., и дворец Шамбор (Château de Chambord), созданный в 1519–1547 гг. с террасами по периметру кровли донжона, которые позволяли осматривать окрестности, лавируя вдоль высоких дымоходов, пенаклей и башенок на крыше. В 1559–1600 гг. был возведен дворец в Сен-Жермен-ан-Лэ, террасы которого Дюсерсо называл «первыми в Европе выполненными в такой манере». Но в целом эти и другие примеры являют собой скорее исключение, чем правило. Отказ от высоких французских крыш проходил сложно и поэтапно в течение XVII–XVIII вв.

В истории конфронтации этих двух методов устройства кровли особое значение имеет путешествие Бернини во Францию. Приглашенный в 1665 г. Людовиком XIV для завершения королевской резиденции в Лувре, итальянский архитектор жестко критиковал высокие крыши дворца Тюильри, называя их «ужасным уродством»¹⁰, а аббат

¹⁰ Издание в Париже 1665 г. «Журнала путешествия кавалера Бернини во Францию» описывало разговор Поля Фреара де Шантелу с итальянским мастером: «Увидев кровлю дворца Тюильри, он сказал, что она чрезмерно высока и что недостаток этот, несомненно, усугублялся с ходом времени». Крыша, «которая в свое время была низкой; затем ее слегка приподняли и постепенно делали все выше, отчего в конце концов сравнялась она по высоте с остальным зданием, и никто не заметил этого ужасного уродства. Я со смехом ответил ему, что кровля росла на манер шляпы, но теперь мода требует носить их такими низкими, что едва помещается голова, поэтому можно ожидать, что и кровли понизятся» (*Дасса* 2004: 134).



а



б

Народный фотоз

Ил. 5. Ш. Де Вайи. а) Проект павильона наук и искусств для Екатерины II. 1773. План кровли (Mosser, Rabreau 1979: 84). б) Научная реконструкция нереализованного проекта. Модель выполнена в 2016 г. студентами МАРХИ: С. Е. Елица, И. С. Максимов, А. И. Мотунов; науч. рук. Ю. Г. Клименко

д'Аргенсон замечал, что с проектами Лувра Бернини¹¹ из государства «мода на высокий чердак была изгнана» (*Fréart de Chantelou* 1930: 7 juin et 23 septembre) (ил. 6).

Мнимый характер «плоской» итальянской кровли, завоевавшей французскую архитектуру, объясняется созданием классицистической декорации на фасадах, сменившей традиционные нарядные варианты высоких крыш с чердаками или мансардами. На практике архитекторы не предусматривали реального устройства горизонтальных поверхностей, характерных для итальянской строительной школы (*Blondel* 1752–1756). Желание повторения эксплуатируемых смотровых площадок в других климатических условиях вызывало многочисленные технические сложности у мастеров Людовика XIV и Людовика XVI. Успешная имитация внешнего сходства

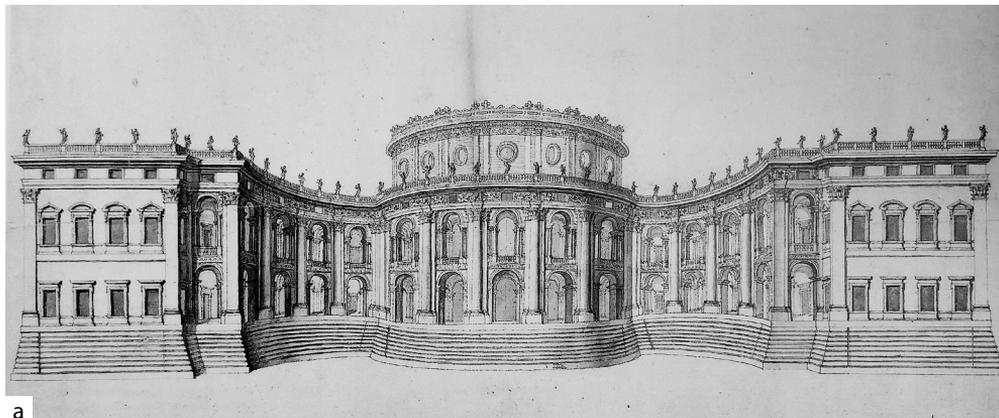
¹¹ Проект восточного фасада Лувра 1665 г., выполненный Бернини, представляет собой двухэтажный объем, установленный на высокий цокольный рустованный нижний этаж. Здание венчает развитый карниз, раскрепованный согласно выступающим ризалитам, над мощной горизонталью которого установлены скульптурные фигуры с единым ритмом. Кровля за этой декорацией не показана, поскольку она выполнена «на итальянский манер». Аналогично были исполнены Бернини и предварительные проекты этого фасада. Первый был создан им в Риме в 1664 г., второй — в январе 1665 г. Присланные во Францию, эти варианты представляли собой не ортогональные проекции, а перспективные виды проектного фасада, со скрытой кровлей за балюстрадой. Чертежи окончательного варианта фасада Лувра 1666–1667 гг. хранятся в Стокгольме.

По проектным чертежам Бернини с учетом замечаний Р. Де Котта и К. Перро были выполнены проектные деревянные модели, которые повлияли на строительные работы при королевском дворе не только Франции (1666–1667 гг.), но и Швеции (1695–1697 гг.) Этому эпизоду посвящено специальное исследование (*Del Pesco* 2015).

со стороны главных фасадов, обманывающая восприятие зрителей, требовала от архитекторов скрывать за парапетом аттика сложную конфигурацию поверхности крыши с многочисленными изломами. К.-Н. Леду писал об этом: «Точка зрения, ограниченная тридцатью футами¹², заставляет исчезнуть самую большую часть крыш за... балюстрадой... В стране, где снега изобильны, необходимость диктует обязательные законы, которые не всегда находятся в согласии со вкусом и пропорцией» (*Ledoux* 2003: 345) Следует признать, что искусство манипулирования вниманием в сочетании с высоким уровнем кровельного дела достигло значительных результатов во французской архитектурной школе конца XVII — XVIII в. Это подтверждает количество переиздаваемых урожей по технологии устройства кровли, обобщение которых можно найти в трехтомном труде Н. Фурно по «Искусству создания кровли» (*Fourneau* 1767–1770), четвертом томе «Теоретического и практического трактата по строительному искусству» Ж. Ронделе (*Rondelet* 1802–1817), «Планах, разрезах и фасадах различных продукций по искусству кровли как во Франции, так и в зарубежных странах» Ж.-Ш. Краффта (*Krafft* 1805) и многих других (ил. 7).

Можно с уверенностью говорить о создании французскими архитекторами нового типа кровли, применение которого впоследствии было широко распространено по другим регионам с аналогичным климатом. Его конструктивное устройство требует некоторых комментариев. Горизонтальная кровля во Франции была не удобна в эксплуатации по причине опасных снежных нагрузок в зимний период. Необходимо было использовать скатную систему, где

¹² Ширина улицы.



а



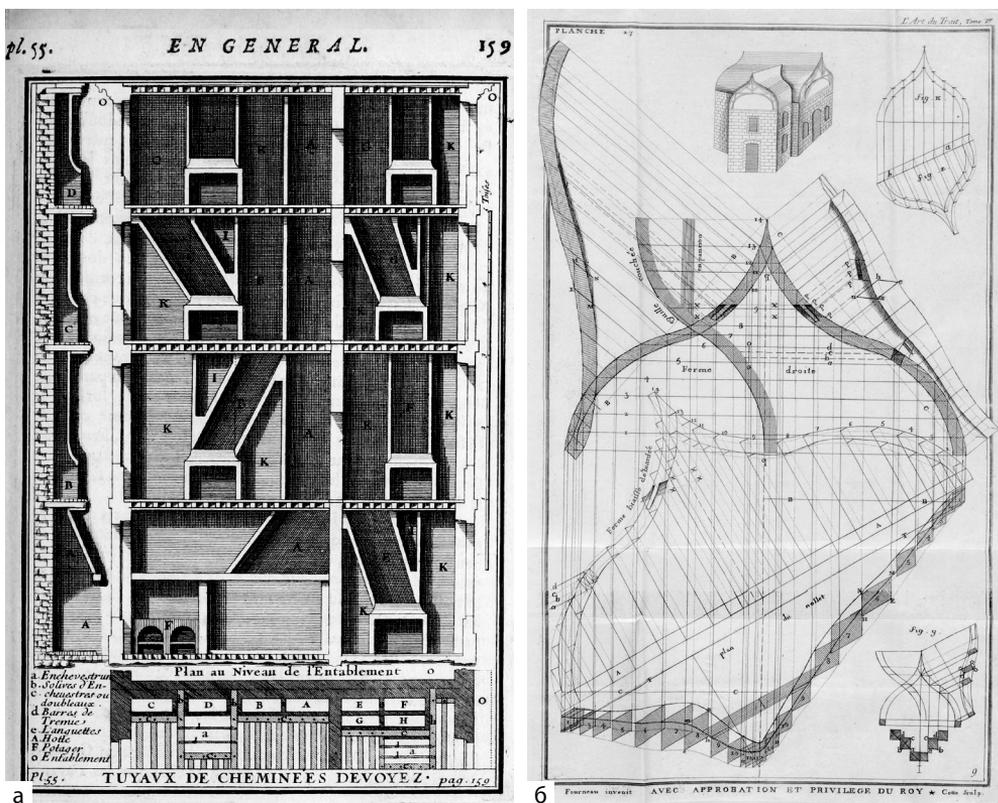
б

Ил. 6. а) Бернини. Лувр. Восточный фасад. Первый проект, отправленный итальянским архитектором из Рима в 1664 г. (Pérouse de Montclos 1989: 258); б) Лувр. К. Перро. Лувр. Восточный фасад. 1667–1674. Фото автора, 2011 г.

наклон был бы менее крутым, чем в традиционных высоких крышах, однако достаточным для стока осадков. Удобство идеи с организацией кровли с пологими скатами вовнутрь позволяло устраивать в ее центральной части внутренние подогреваемые водостоки, но главное, эта конструкция легко манкировалась за высотой парапетов и аттиков. Их пышное оформление включало мерный

ритм балясин между аттиковыми тумбами, которые венчали выразительные скульптурные группы, пенакли, вазоны и потафёйи¹³. В сценографии фасадов

¹³ *Потафёй* (фр. Pot à feu) — декоративный архитектурный элемент, состоящий из каменного вазона, украшенного барельефами, гирляндами, драпировками и увенчанного языками пламени. Этот мотив, используемый с начала XVI в., наиболее активно применялся в архитек-



Ил. 7. Французские архитектурные трактаты, освещающие эволюцию искусства создания кровли
 а) Архитектурный курс О.-Ш. д'Авила (Aviler d' 1691: Pl. 55). Схема устройства дымоходов от каминов; б) «Искусство создания кровли» Н. Фурно (Fourneau 1767–1770: t. 1, pl. 27)

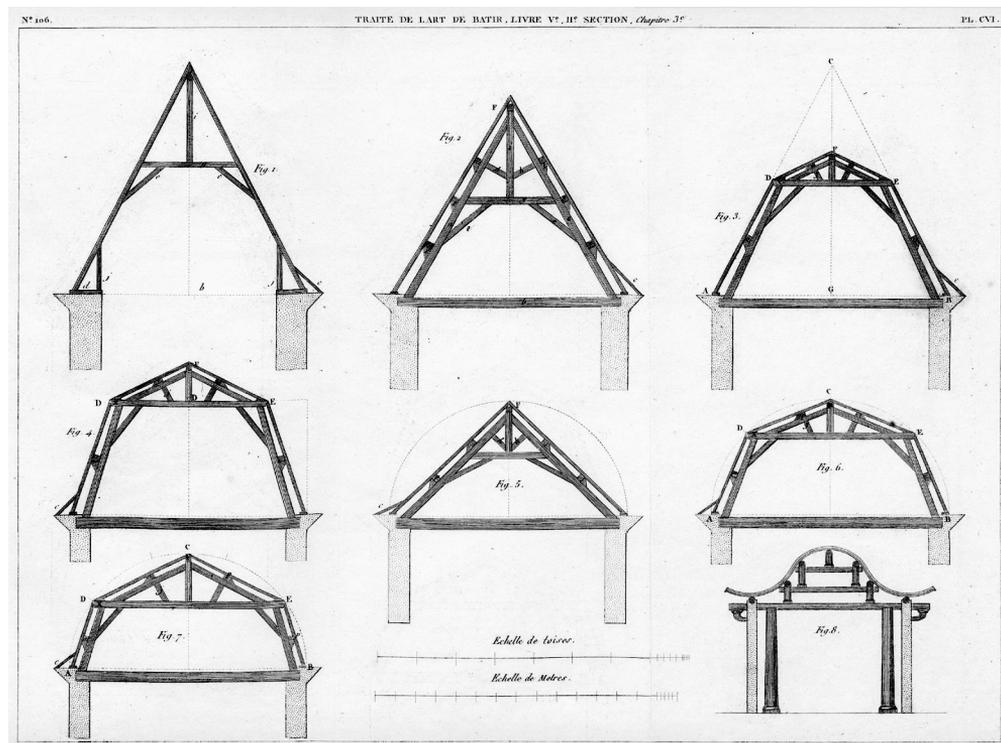
значение этих привлекательных классицистических декораций как театрального занавеса было крайне велико, поскольку они своей регулярностью и содержательной символикой скрывали нерегулярность в устройстве скатов плоскостей. Геометрия «выкройки» поверхности такой кровли была порой настолько сложна, что ее не без преувеличения можно было бы назвать «пятым фасадом». Преимущества такого реше-

туре классицизма и неоклассицизма. В качестве венчающих элементов отделки фасадов они встречаются как в храмовой, так и в светской архитектуре.

ния носили эстетический и технический характер¹⁴.

В качестве пояснения сказанного достаточно обратиться к наиболее популярным примерам использования таких форм среди построек в Версале. Фасады здания Малого Трианона А.-Ж. Габриэля, возведенного в 1761–1764 гг., завершает горизонтальная ажурная балюстрада

¹⁴ Достаточно указать на одно из них, позволявшее обойтись без внешних массивных водометов, сохраняя целостность каменной кладки фасадов, скрывая водостоки внутри стен и избегая тем самым промерзания, поскольку их подогрев обеспечивался благодаря соседству с дымоходами и вентиляционными трубами.

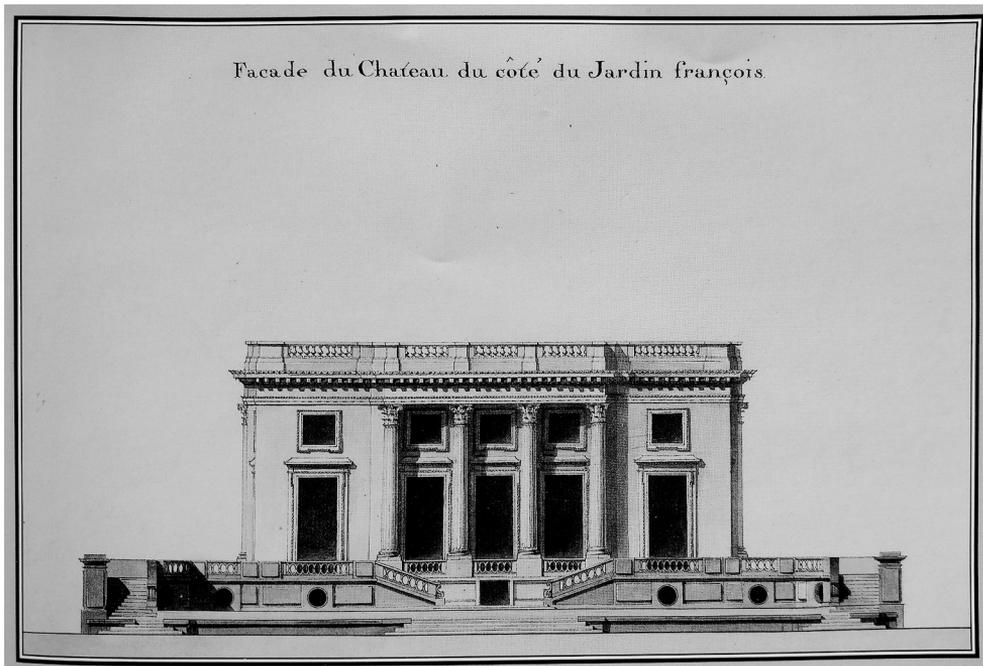
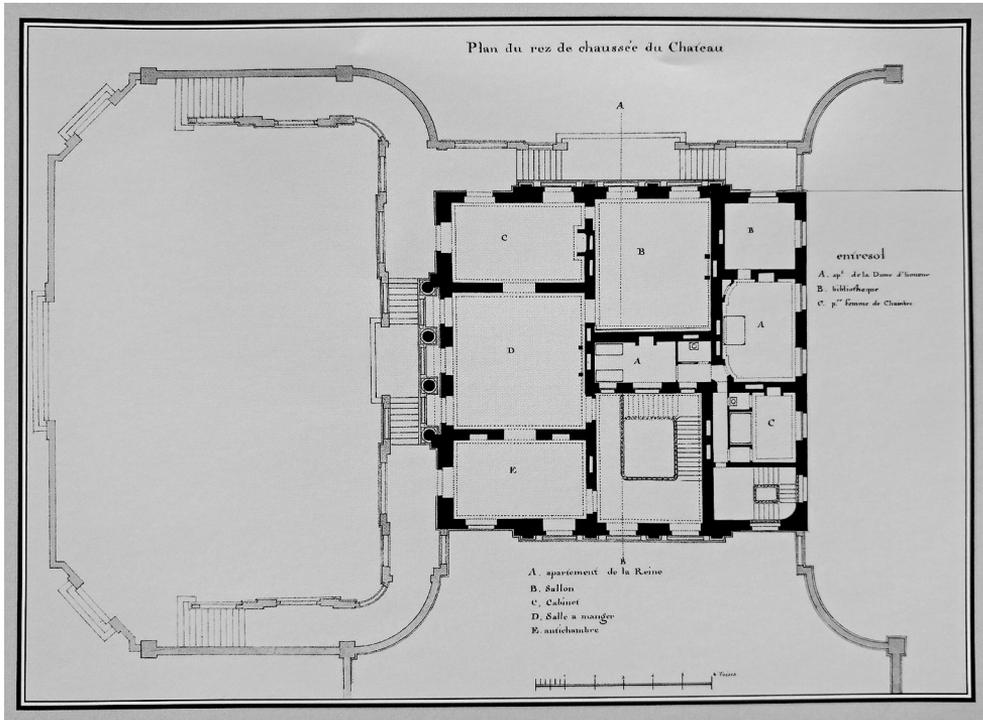


Ил. 7. Французские архитектурные трактаты, освещающие эволюцию искусства создания кровли в «Теоретический и практический трактат по строительному искусству...» Ж. Ронделе (Rondelet 1802–1817, t. IV (1810): pl. CVI)

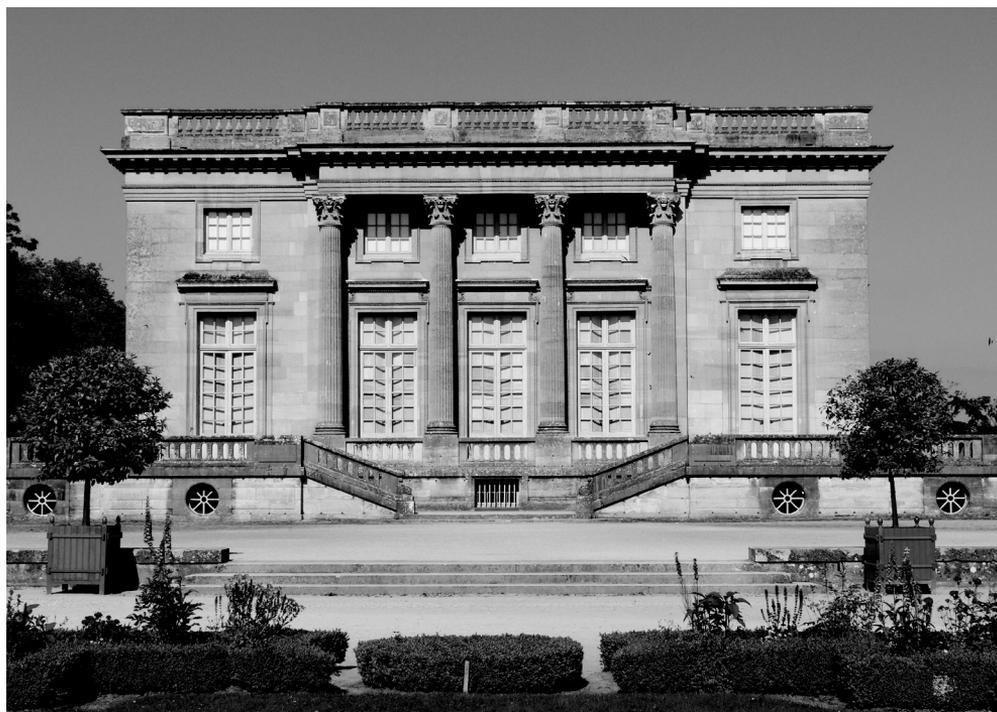
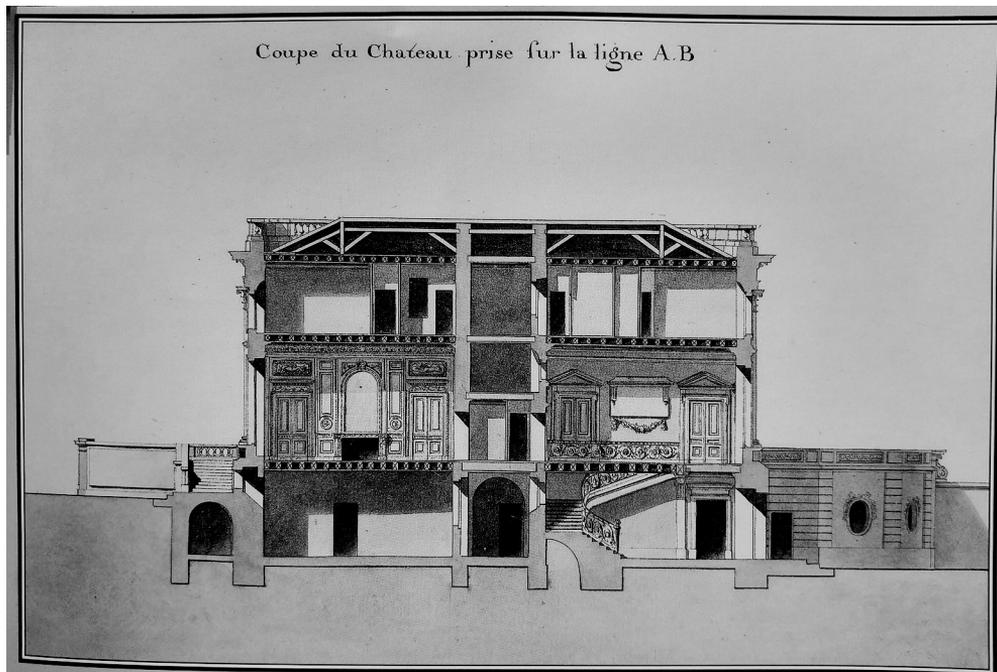
да, повторяющая рисунок балюстрады на террасах. Это сходство создает иллюзию дополнительной верхней прогулочной зоны. В действительности за этим ажурным парапетом скрыты пологие скаты кровли с наклоном в 20° (ил. 8).

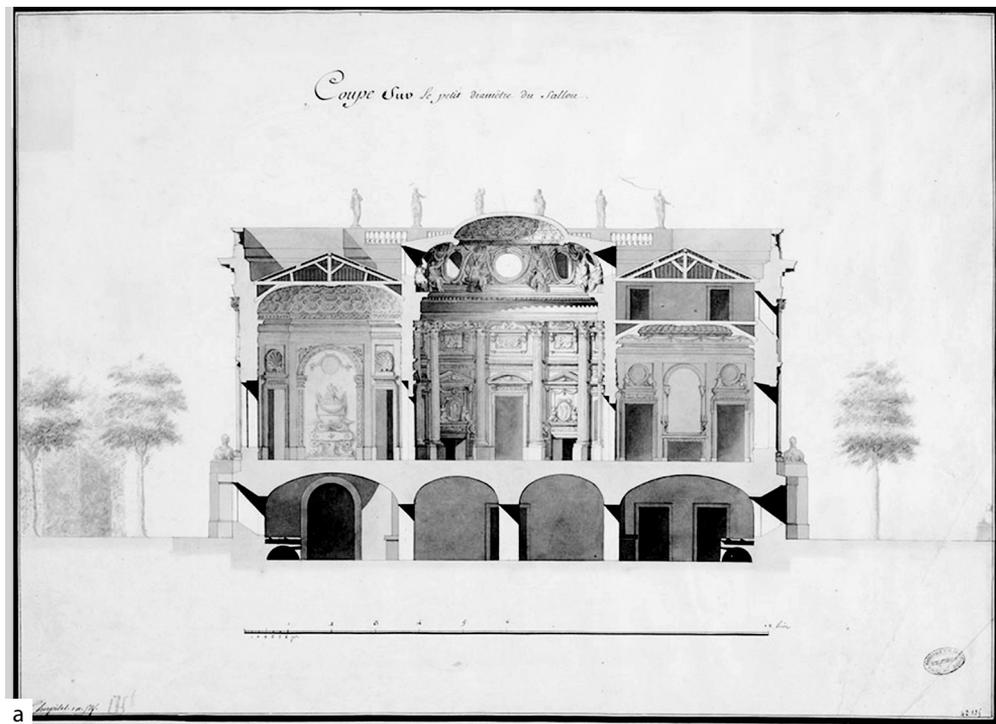
Общеизвестно, что строительству Малого Трианона предшествовал организованный учебный конкурс с аналогичным заданием. Проектная схема была апробирована высшим Академическим советом еще в конце 1750-х гг. Программа парижской Королевской Академии архитектуры предполагала проектирование небольшого паркового здания на набережной с организацией спуска к воде. В задании особо указывалось, что

«архитектура этого павильона должна быть декорирована как во внешнем, так и во внутреннем убранстве и перекрыта по-итальянски» (Pérouse de Montclos 1984: 63). Кроме точного описания экспликации проектируемого здания, его габаритов и перечня необходимых проекций для конкурсного соревнования, в протоколе сообщалось: «Академия, предлагая перекрыть павильон на итальянский манер, подразумевает, что завершение этого павильона должно быть подобно террасе и его крыша не должна быть заметной» (Там же). Последнее пояснение крайне ценно в контексте изучения теоретических исканий в характере и формы кровли. Все конкурсанты точно ис-



Ил. 8. А.-Ж. Габриэль. Версаль. Малый Трианон. План, фасад и разрез (Arizzoli-Clémentel 2008: 5, 8, 9). Фото автора, 2006 г.





Ил. 9. М. Шерпите. Проект паркового павильона, перекрытого по-итальянски. 1758 г. Конкурсный проект на главную римскую премию в парижской Королевской Академии архитектуры: а) Разрез (Pérouse de Montclos 1984: 64); б) Научная реконструкция учебного проекта. Цифровая модель с открытыми конструкциями демонстрирует схему организации «плоской» кровли

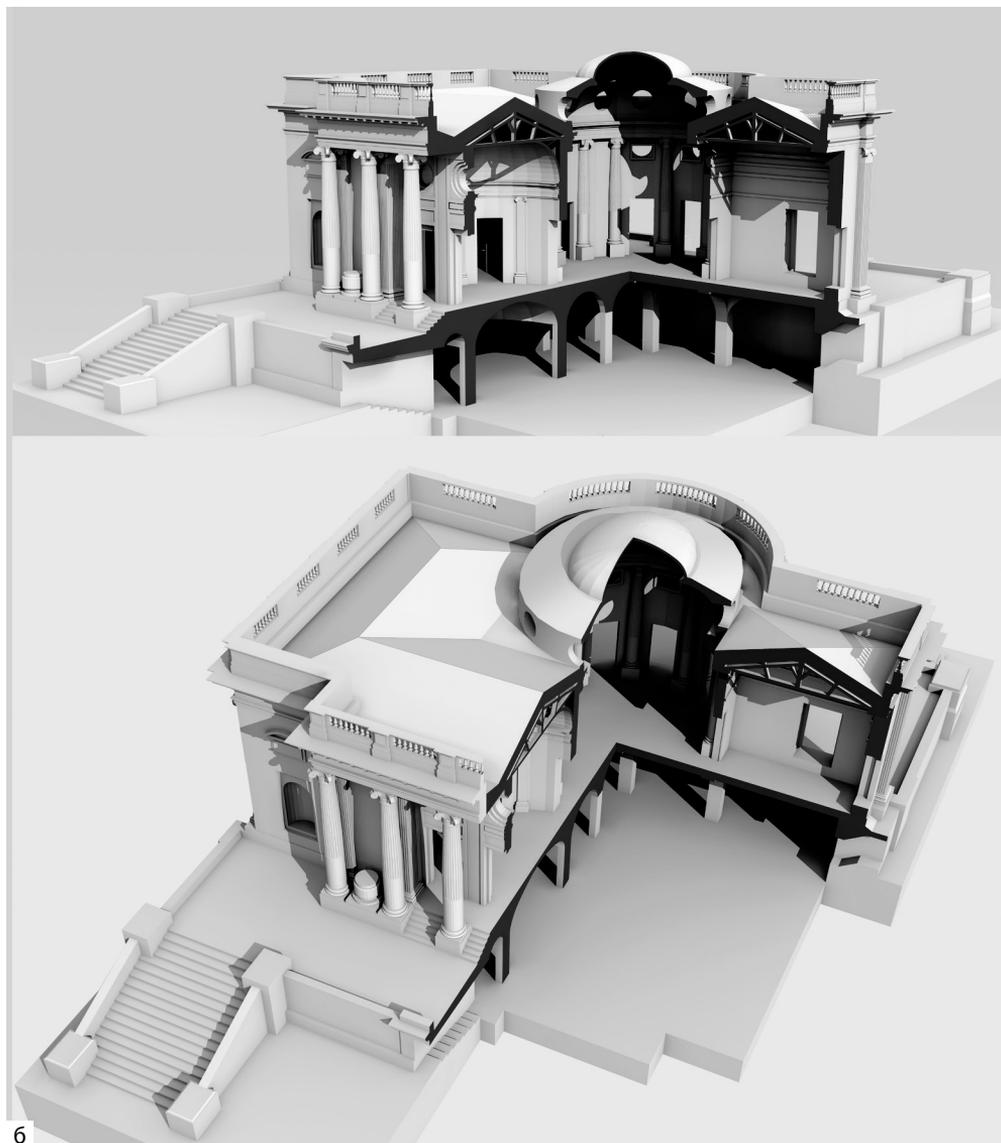
полнили выдвинутые жюри требования. В фондах академии сохранились проекты победителей этого Гран-при 1758 г., среди которых наиболее примечательны обладатели трех первых наград: двадцатидвухлетний воспитанник Ж.-Ф. Блонделя М. Шерпите¹⁵ (1736–1809), девятнадцатилетний ученик Л.-А. Лорио¹⁶ Ж.-Ф.-Т.

¹⁵ Подробнее о работах М. Шерпите (Maturin Cherpitel) см.: (Gallet 1995: 120–122).

¹⁶ Л.-А. Лорио (Lois-Adam Lorient) в 1716 г. был чертежником у Р. де Котта, а с 1735 г. стал членом академии. Л.-А. Лорио высоко ценили за талант стереотомиста. Он участвовал в создании дворца Бурбонов, объектов в Ренне, Бордо, Орлеане, Версале и др. Подробнее о его работах см.: (Gallet 1995: 349).

Шальгрэн (1739–1811) и двадцатиоднолетний ученик Ж. Суффло Б. Жерандо. Перекрытие помещений их павильонов состоит из пологого купола над овальным итальянским салоном и двускатного профиля над остальными помещениями, которые расположены вокруг этого салона. Высота аттика, венчающего наружные фасады, намного превышает верхнюю часть конструкции пологой кровли. Ее конек не доходит до уровня балюстрады парапета, скульптурные фигуры на котором усиливают эффект террасы и иллюзию плоской кровли (ил. 9).

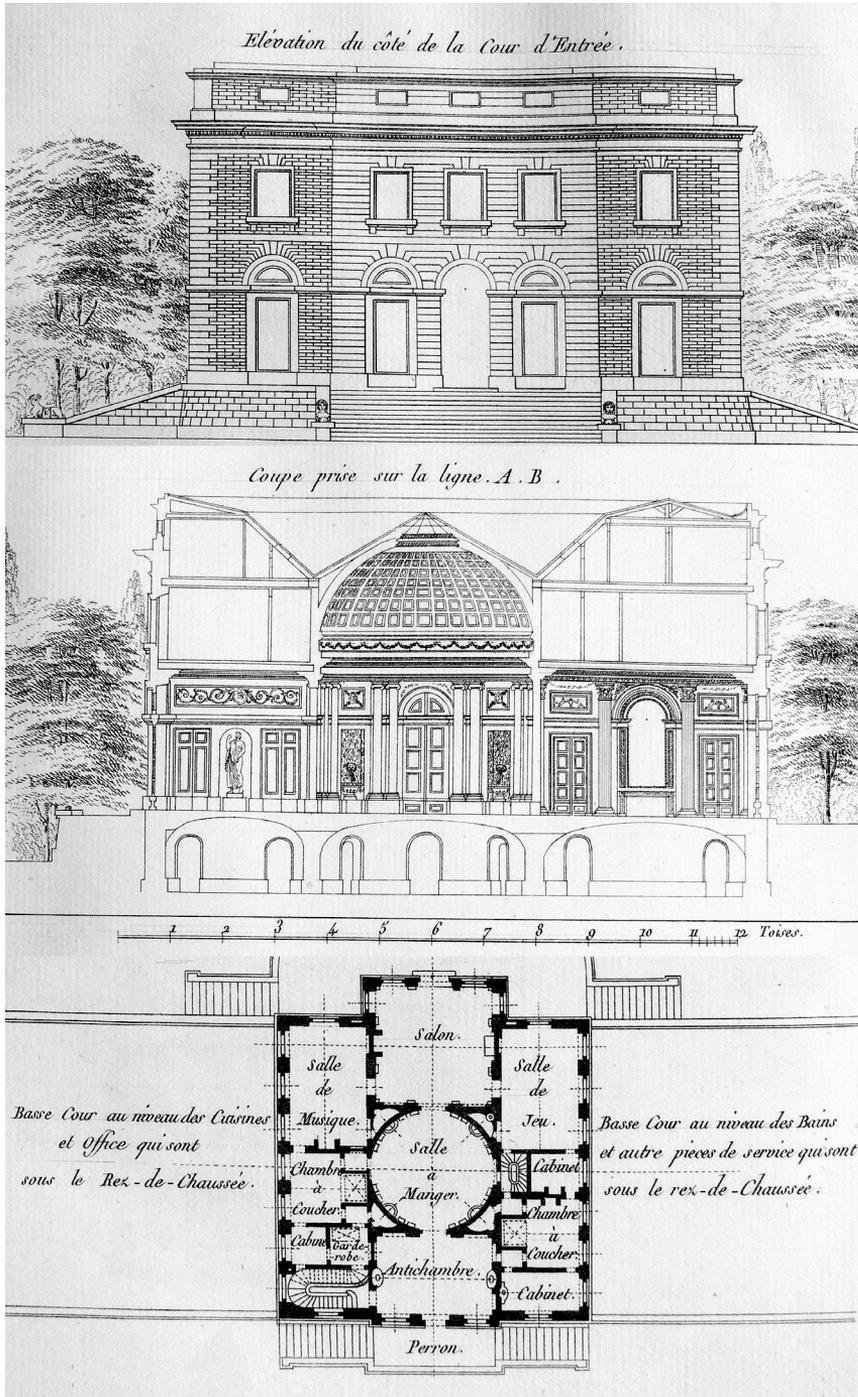
К.-Н. Леду неоднократно использовал аналогичный прием, развивая и уси-



6

ливая эффекты восприятия горизонтальной кровли в отеле Монморанси в Париже, замке Бенувиль и многих других своих постройках. Он высоко ценил роль вертикальной планировки парковых резиденций Людовика XIV с постройками, завешенными «итальянскими» плоски-

ми кровлями (ил. 10). «...Можно внушать уважение протяженностью поверхностей... мы видим в Версале со стороны садов широко задуманный план, выступающие корпуса бросают очень длинные тени на здания заднего плана, великолепные лестницы, горделивая осанка



Ил. 10. Ж.-Ж. Увз. Проект дворца д'Орнау. Фасад, разрез и план первого этажа (Krafft 1806–1807, 1812: pl. 7)

которых с трудом поддается измерению взглядом» (Леду 2003: 211).

Восприятие этого театрального эффекта, лежащего в основе архитектурных принципов французского классицизма, рассмотренного на Малом Трианоне, восточном фасаде Лувра и других примерах, построено с учетом развития сценографического анализа. Наиболее яркий и ранний образец применения плоской кровли — парковый фасад дворцовой резиденции в Версале. Игра террас и крыш¹⁷ заметна при приближении к нему со стороны каскада прудов. Иллюзию бесконечности горизонтали главного корпуса усиливают боковые флигели, утопленные вглубь. Этот колоссальный масштаб всего ансамбля можно оценить только после подъема на последнюю верхнюю террасу, организованную непосредственно перед дворцом. Объем целостной строительной программы поражал количеством

¹⁷ Зритель поначалу вовсе не видит фасада, полностью скрытого за ступенями широких парковых лестниц. Эти мощные каменные горизонтальные плиты являют собой триумф могущества их создателя над природой. Господство горизонтали, уходящей в бесконечность, — одна из узнаваемых примет классицистической архитектуры французского классицизма XVII в., отрицавшей темпераментный изгиб и пышную орнаментику стилистики барокко. По мере продвижения зрителя ко дворцу над этими ступенями появляется ажурная балюстрада, подобная той, что замыкает боковые границы лестничного марша с каскадом. На следующем этапе зрителям постепенно открывается фасад верхнего этажа, завершенного балюстрадой. Дальнейшее движение то скрывает полностью одноэтажный объем, то вдруг открывает под ним второй этаж. Удивление нарастает, когда после длительного подъема пред его взором открывается огромное трехэтажное здание, верхний парапет которого поначалу вводил в заблуждение и обманывал надежды идущего. «...Такое удачное расположение объемов возвеличивает душу и приводит в восторг наши чувства» (Леду 2003: 211).

зрительных ловушек, запланированных архитекторами. Хитрость манипуляций с «горизонтальными» плоскостями парка повторяла зрительные иллюзии «плоской кровли» зданий. Кажущаяся простота горизонтали исключает синдром скуки, поскольку в руках ландшафтных архитекторов преисполнена сюрпризами и неожиданными эффектами. Не случайно М. Жусс назвал свой строительный трактат «Театр кровельного искусства» (Jousse 1650).

Для характеристики разнообразия вариантов перекрытий, применяемых французскими архитекторами с целью создания иллюзии плоской кровли, рассмотрим несколько примеров. В качестве первого обратим внимание на один из реализованных проектов архитектора Жан-Жака Увэ¹⁸. Построенный им в 1780 г. дворец д'Орнуа (d'Hornoy) около Амьена был заказан внучатым племянником Вольтера. Косвенным доказательством успеха этого замысла служит гравировка и помещение фиксационных чертежей данной резиденции в Сборник гражданской архитектуры, опубликованный Ж.-Ш. Крафтом в Париже в XIX в. (Krafft 1806–1807, 1812). Благода-

¹⁸ Жан-Жак Увэ (Jean-Jacques Huvé, 1742–1808) — ученик Ж.-Ф. Блонделя в Королевской Академии архитектуры, вместе с которым он участвовал в реконструкции Меца и Страсбурга. Среди достижений воспитанника — премия в апреле 1765 г. за конкурсный проект общественных бань, главный приз 1770 г. за проект здания арсенала, исполненного с плоской кровлей (*Pérouse de Montclos* 1984: 80, 106–108). Победа обеспечила пенсионерский тур в Италию, после возвращения из которого архитектор успешно выстроил два отеля на ул. Варен в Париже (разрушены в 1930 г.), в качестве архитектора Ларошфуко он сделал часовню с прекрасным дорическим вестибюлем, а на родине им был возведен театр. Являясь инспектором королевских строений, Ж.-Ж. Увэ отвечал за архитектурные работы в Версале. Подробнее см.: (Gallet 1995: 269–271).

ря подробным обмерам с проекциями разрезов, включенным в указанное издание, известны особенности устройства архитектурных конструкций здания и принцип его перекрытия.

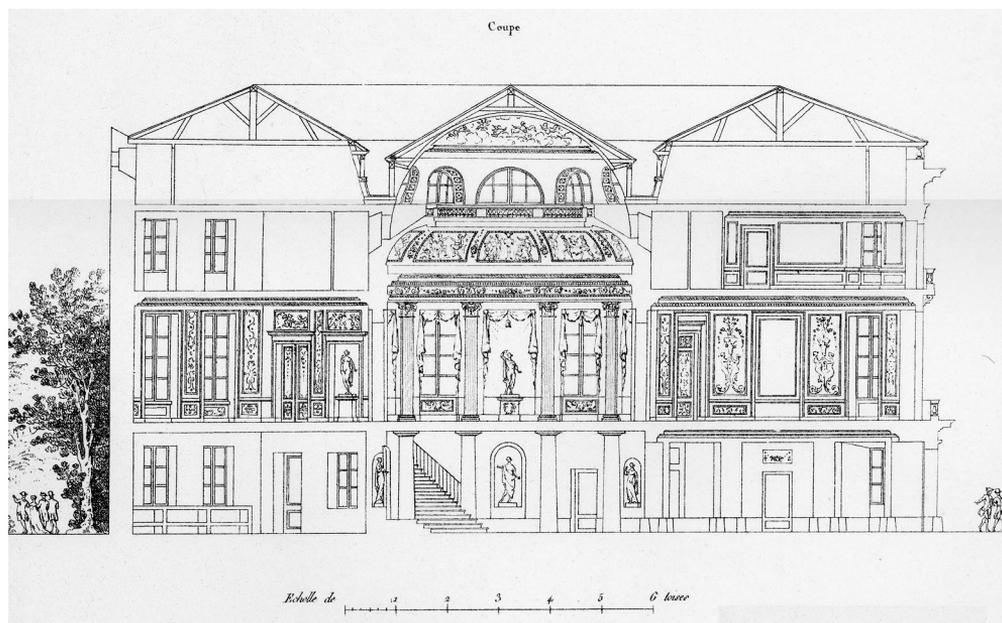
План дворца восходит к архитектурному решению собственного дома А. Мантеньи в Мантуе¹⁹, повторенному позднее А. Палладио в ротонде виллы Капра. В квадратный абрис планировки (10×10 туазов) этой французской резиденции вписана центральная ротонда, где была размещена парадная столовая, вокруг которой группировались остальные помещения. Ее двухсветное пространство перекрыто кессонированным куполом, завершенным фонарем для естественного освещения интерьера. Многочисленные комнаты двухэтажей, расположенные по периметру дворца, завершены верхним «мансардным» уровнем, перекрытым со стороны центрального купола пологой одно- и двухскатной кровлей с наклоном в 40° и прорезанной оконными проемами. Поскольку за традиционными наружными фасадами не заметно архитектурное решение кровли, а наклонные плоскости с внутренней стороны здания повторяют принцип устройства мансарды, то с определенной долей условности можно обозначить такой тип перекрытия как «внутренняя мансарда». Технически этот прием определенно напоминает способ завершения Виллы Фарнезе в Капрароле, известной по гравюре Джованни Батиста Фалда с аксонометрическим разрезом и опубликованной в архитектурном курсе О. Ш. Д'Авила (*D'Aviler* 1691).

¹⁹ Согласно научной реконструкции дома А. Мантеньи в Мантуе, предложенной итальянскими исследователями, центральный круглый в плане двор первоначально был перекрыт, аналогичное решение повторил А. Палладио (*Marani* 1987).

Такой тип архитектурной конструкции был скрыт за наружными фасадами здания, стены которого подняты на единую высоту, превышающую скаты внутренней мансардной кровли и фонаря над центральной купольной ротондой (ил. 11 а). Таким образом, с внешней стороны у зрителя складывалась иллюзия плоской кровли, подчеркивавшая регулярность симметричных фасадов, исполненных в формах французского неоклассицизма.

Аналогичным образом была выполнена архитектором К.-Н. Леду кровля парижского отеля принца де Монморанси (*hôtel de Montmorency, rue de la Chaussée-d'Antin* 1769–1772 гг., не сохранился). Компактный кубический объем этого жилого дома, занимающий угловое положение в квартальной городской застройке был решен в плане в форме квадрата со скошенным углом, за которым архитектор поместил центральный круглый в плане салон. Многочисленные помещения разных габаритов и форм зодчий перекрыл единой кровлей, которая в разрезе соединяет три равные части, завершенные пологими двускатными конструкциями. В наиболее пониженных зонах организованы внутрискатные водостоки и другие необходимые технические устройства. Подобная схема удачно позволяла скрывать эти изгибы кровли с инженерными элементами, развивая идею Ж.-Ф. Блонделя, предложенную в его Архитектурном курсе и уже рассмотренную выше. Конфигурация этого городского отеля более сложная, что не помешало молодому архитектору сделать кровлю незаметной за парапетами фасадов с балюстрадой и увенчанной скульптурой над портиками.

Подобным образом был решен вопрос о перекрытии и других сооружениях этого архитектора. Замок Бенувиль

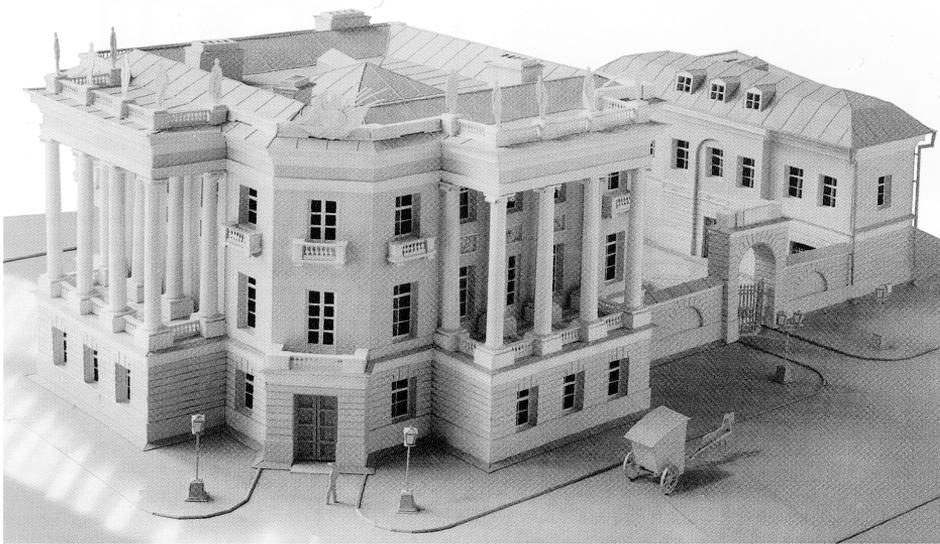


Ил. 11. К.-Н. Леду. а) Отель принца де Монморанси. Париж, угол бульвара Капуцинов и Шоссе д'Антан. 1769–1772. Разрез отеля по Ж.-Ш. Краффту (Krafft 1806–1807, 1812: pl. 40)

(Château de Bénouville), выполненный К.-Н. Леду в 1768–1769 гг., имеет скатный тип кровли с понижением внутрь. Несмотря на сложную планировочную схему, архитектор повторил здесь тот же принцип, рассмотренный ранее с разделением всей поверхности кровли на отдельные участки. Характер таких решений продиктован невозможностью зрителю увидеть эту часть сооружения, контрастирующую с репрезентативностью внешних фасадов, доступных для обозрения. Этот замок, как и другие городские отели К.-Н. Леду, раскрывает единый механизм в устройстве кровли. Каменный куб с великолепными пропорциями и сдержанной раскреповкой фасадов оформлен единой горизонтальной линией антаблемента, что привлекало благородством, рациональной умеренностью и отсутствием намека на барочные излишества. Представленные

цифровые модели (ил. 11) с научной реконструкцией утраченных в XIX в. произведений показывают объемно-пространственную композицию здания в ракурсе, который для зрителей и заказчиков архитектора был недоступен. Однако именно такие ракурсы наиболее наглядно демонстрируют конструктивное решение кровли. Этим контрастом характеризуются принципы работы классицистического мастера.

В эволюции искусства создания перекрытий архитектура французского классицизма и неоклассицизма проделала значительный путь. Первые опыты использования «итальянской» плоской кровли в примерах XVII в. (Версальский дворец со стороны парка, восточная колоннада Лувра, парижская обсерватория, замок Наварр в Эр и др.) были подержаны и развиты постройками XVIII в.



Ил. 11. К.-Н. Леду. б) Замок Бенувиль (не сохранился). Реконструкция утраченных памятников демонстрирует варианты устройства плоской кровли в произведениях архитектора эпохи французского неоклассицизма. Макеты выполнены студентами Уральской государственной архитектурно-художественной академии в 2000 г. (Леду 2001: 211)

(Малый Трианон, Монетный двор, парижские партикулярные отели де Сальм, Матиньон, Монморанси, Гимар, замок Бенувиль в Кальвадосе и мн. др.). Постепенно благодаря отдельным произведениям эпохи Людовика XIV, дополненным новыми грандиозными ансамблями, возведенными в эпоху Людовика XVI, преобразалось городское пространство площадей, улиц и набережных. «Горизонтальная архитектура» с мнимыми верхними террасами создавала новый облик классицистического города и загородных резиденций.

Внедрение в архитектурный язык термина французская плоская кровля с рассмотренной системой устройства перекрытия отмечено широко за пределами Франции. Общеизвестно применение плоской кровли в постройках французского классицизма в архитектуре Германии, Нидерландов, Австрии, Польши, Америки, России²⁰ и многих других стран. Пристальное внимание к ее изучению обусловлено успехом, с которым эта архитектурная лаборатория соединила удобство и комфорт во внешнем решении и внутренней планировке. Их тесная связь продиктована необходимостью соответствия между грамотным размещением под кровлей несущих стен с каминами, дымоходами, воздуховодами и всей организацией внутренних коммуникаций инженерного оборудования.

В заключение необходимо повторить о значении изучения искусства устройства кровли. Эволюция инженерного знания и изменение художественного вкуса в отношении этого технически

сложного элемента создавали на практике новые изобретательные варианты, характеризующие особенности мышления во французской архитектурной школе эпохи классицизма. С этой целью были рассмотрены не только реализованные постройки, но и учебные академические проекты, а также их связь с теоретическими поисками и публикациями практических руководств в области кровельного искусства. Эти увражи позволяют лучше понимать архитектурные достижения века Просвещения и грамотно сохранять историческое наследие. Невнимание к рассматриваемой теме приводит к грубым ошибкам в ходе современной реставрации памятников, а недооценка роли подлинных конструктивных элементов заканчивается их сносом или заменой.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Дасса 2004 — Дасса Ф. Барокко: Архитектура между 1600 и 1750 годами / Пер. с фр. Е. Мурашниковой. М.: Издательство АСТ, 2004.
- Клименко 2015 — Клименко Ю.Г. От античных мавзолеев к ротондальным постройкам эпохи классицизма. Генезис формы и конструкции // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 5. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 530–539.
- Клименко 2016а — Клименко Ю.Г. А. Палладио и генезис ротонды в партикулярном строительстве французского неоклассицизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 474–483, 899–900.
- Клименко 2016б — Клименко Ю.Г. Ж.-Ж. Герн и архитектура русского классицизма. К творческому портрету французского архитектора // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 7. 2016. С. 107–127.
- Клименко 2017 — Клименко Ю.Г. Искусство стереотомии во французской архитектуре Нового времени // Architecture and Modern Information Technologies.

²⁰ Влияние плоской кровли на облик российской столицы XVIII в. отражено на аксонометрическом плане Санкт-Петербурга Сент-Илера. Анализу попыток привнесения этого технического приема в московскую архитектуру посвящено специальное исследование автора.

- №4 (41). 2017. С. 88–106. [Электронный ресурс]. URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/07_klimenko/index.php (дата обращения: 28.08.2019).
- Леврон* 1986 — *Леврон Ж.* Лучшие произведения французских архитекторов прошлого. М.: Стройиздат, 1986.
- Леду* 2001 — Клод-Николя Леду и русская архитектура. Каталог выставки. Екатеринбург: Архитектон, 2001.
- Леду* 2003 — *Леду К.-Н.* Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству. Т. 1. 1804. Екатеринбург: Архитектон, Канон, 2003.
- Штейман* 1961 — *Штейман Г. А.* Решение некоторых конструктивных проблем в русском зодчестве XVI–XVII веков // Памятники культуры. Исследование и реставрация. Вып. №3. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. С. 199–216.
- Aviler d'* 1691 — *D'Aviler A.-Ch.* Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample Explication par ordre alphabétique de tous les termes / par le sieur A.-C. Daviler, architecte. Titre propre au deuxième tome: Explication des termes d'architecture. 2 vols. Paris: chez Nicolas Langlois, 1691.
- Arizzoli-Clémentel* 2008 — L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles. Presentation de P. Arizzoli-Clémentel. Paris, Gourcuff Gradenio, 2008.
- Blondel* 1675–1683 — *Blondel F.* Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture, [...] par M. F. Blondel, 5 parties en 3 vols. Paris: Aubouin et Clouzier, 1675–1683: I partie, imprimerie L. Roulland, Paris, 1675; II–III partie, chez l'auteur et N. Langlois, Paris, 1683; IV–V partie, chez l'auteur et N. Langlois, Paris, 1683.
- Blondel* 1752–1756 — *Blondel J.-F.* L'Architecture française, ou Recueil de plans, d'élévations, coupes et profils, 4 vols. Paris: Ch.-A. Jombert, 1752–1756.
- 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 [...] publié de l'aveu de l'auteur par M. R. (et continue par M. Patte), Desaint, Paris 1771–1777.
- Briseux* 1743 — *Briseux Ch.-É.* L'Art de bâtir les Maisons de Campagne. Où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration... 2 vols. Paris: Prault Père, 1743.
- Del Pesco* 2015 — *Del Pesco D.* Les maquettes du Bernin pour le Louvre: l'échec d'une difficile seduction // La maquette, un outil au service du projet architectural. Paris. Cité de l'architecture & du patrimoine. 2015. P. 70–79.
- Fourneau* 1767–1770 — L'art du trait de charpenterie, par Nicolas Fourneau, charpentier à Rouen, cidevant conducteur de charpente, et démonstrateur du trait à Paris. Première–troisième parties. Rouen, Laurent Dumésnil, 1767–1770.
- Fréart de Chantelou* 1930 — *Fréart de Chantelou P.* Journal du voyage en France du Cavalier Bernin. Paris: Stock, 1930.
- Fréart de Chambray* 1650 — *Fréart de Chambray R.* Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. 1650.
- Gady* 2008 — *Gady A.* Les Hôtels de particuliers de Paris du Moyen âge à la belle époque. Paris: Parigramme, 2008.
- Gallet* 1972 — *Gallet M.* Paris domestic architecture of the 18th century. London: Barrie & Jenkins, 1972.
- Gallet* 1995 — *Gallet M.* Les Architectes parisiens du xviii^e siècle. Dictionnaire biographique et critique, Paris: Mengès, 1995.
- Hautecoeur* 1943–1957 — *Hautecoeur L.* Histoire de l'architecture classique en France, Paris: Picard, 1943–1957.
- Jousse* 1650 — *Jousse M.* Le théâtre de l'Art de charpentier [...], La Flèche, 1650.
- Kantor-Kazovsky* 2006 — *Kantor-Kazovsky L.* Piranesi as Interpreter of Roman Architecture and the Origins of his Intellectual World. Florence: Leo. S. Olschki, 2006.
- 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, l'auteur, an XIII (1805).
- Krafft* 1806–1807, 1812 — *Krafft J.-Ch.* Recueil d'Architecture civile contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, mai-

- sons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés, aux environs de Paris et dans les départements voisins, avec les décorations intérieures, et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins. Paris, 1806–1807; ouvrage composé de 121 planches grand in-folio, accompagné d'un texte explicative, 1812.
- Ledoux* 2003 — *Ledoux C.-N.* L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation... T. 1 / Sous la direction de A. A. Barabanov. Ekaterinbourg: Architecton, Canon, 2003.
- Le Muet* 1623 — *Le Muet P.* Manière de bastir, pour toutes sortes de personnes, 1623.
- Le Muet* 1645 — *Le Muet P.* Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir, par le Sr Le Muet, Paris: Fr. Langlois, 1645.
- Le Muet* 1647 — Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes par Pierre Le Muet, architecte ordinaire du Roy... Paris: Fr. Langlois, 1647.
- Marani* 1987 — *Marani E.* Le Dimore Mantovane del Mantegna // *Gazzetta di Mantova* del 21 agosto 1987.
- Mariette* 1727–1738 — *Mariette J.* L'Architecture françoise ou recueil de plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris et des châteaux et maisons de campagne ou de plaisance des environs, et de plusieurs autres endroits de France, bâtis nouvellement par les plus habiles architectes et levés et mesurés exactement sur les lieux. 6 vols. Paris: Chez Jean Mariette, 1727–1738.
- Mosser, Rabreau* 1979 — *Mosser M., Rabreau D.* Charles de Wailly (1730–1798), peintre architecte dans l'Europe des Lumières [Catalogue de l'exposition, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites]. Paris: CNMHS, [1979].
- Nègre* 2016 — *Nègre V.* L'art et matière. Les artisans, les architectes et la technique (1700–1830). Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Pérouse de Montclos* 1982 — *Pérouse de Montclos, J.-M.* L'architecture a la française. XVI, XVII, XVIII siècles. Paris: Picard, 1982.
- Pérouse de Montclos* 1984 — *Pérouse de Montclos, J.-M.* Les Prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'Architecture au XVIIIe siècle. Paris: Berger-Levrault, 1984.
- Pérouse de Montclos* 1989 — *Pérouse de Montclos J.-M.* Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès, 1989 (réimpr. 1995, 2003).
- Pérouse de Montclos* 2011 — *Pérouse de Montclos J.-M.* Architecture. Méthode et vocabulaire. Nouvelle édition. Paris: éd. du patrimoine, 2011.
- Rondelet* 1802–1817 — *Rondelet J.-B.* Traité théorique et pratique de l'art de bâtir, Paris, l'auteur, 1802–1817.
- Sauval* 1724 — *Sauval H.* Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris, 1724.
- Scamozzi* 1615 — *Scamozzi V.* L'Idée della architettura universale... divisa in X Libri. 2 vols. Venise: L'Auteur, 1615.
- Scamozzi* 1959 — *Scamozzi V.* Taccino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo — 11 maggio 1600). Ed. F. Barbieri. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1959.
- Serlio* 1619 — *Serlio S.* Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese... diviso in sette libri... raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino. Venise: Appresso Giacomo de'Franceschi, 1619.
- Serlio* 1968 — *Serlio S.* Sesto libro: Delle habitazioni di tutti li gradi degli uomini. Milan: I.T.E.C. Editrice, 1968.
- Stieglitz* 1792–1798 — *Stieglitz Ch.-L.* Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst. Leipzig: Fritsch, 1792–1798.
- Tiercelet* 1728, 1764 — *Tiercelet Au.-Cl.* Architecture modern ou l'art de batir pour toutes sortes de personnes..., 1728, edition 1764.

REFERENCES

- Dassas F. *Barokko: Arkhitektura mezhd u 1600 i 1750 godami (Baroque: Architecture between the years 1600 and 1750)*, trans. from Fr. E. Murashnikova. Moscow: AST Publ., 2004 (in Russian).
- Klimenko Ju. G. Ot antichnykh mavzoleiev k rotondal'nym postroikam epokhi klassitsizma. Genezis formy i konstruktzii (From the ancient mausoleums to the rotundal buildings of the era of classicism. Genesis of

- form and construction). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Arts)*, no. 5. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015, pp. 530–539 (in Russian).
- Klimenko Ju. G. A. *Palladio i genezis rotondy v partikulianom stroitel'stve frantsuzskogo neoklasitsizma (A. Palladio and the Origins of Particular Construction of French Neoclassicism). Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Arts)*, no. 6. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015, pp. 474–483, 899–900 (in Russian).
- Klimenko Ju. G. ZH. Gern i arkhitektura russkogo klassitsizma. K tvorcheskomu portretu frantsuzskogo arkhitekora (J.-J. Guerne and architecture of russian classicism. To creative portrait of french architect). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 7, 2016, pp. 107–127 (in Russian).
- Klimenko Ju. G. Iskusstvo stereotomii vo frantsuzskoy arkhitekture Novogo vremeni (The art of stereotomy in the French architecture of the New time). *Architecture and Modern Information Technologies. Elektronnyi resurs http://marhi.ru/eng/AMIT/2017/4kvart17/07_klimenko/index.php*, no. 4 (41), 2017, pp. 88–106 (in Russian).
- Levron J. *Luchshie proizvedeniia frantsuzskikh arkhitektorov proshlogo (The best works of French architects of the past)*. Moscow: Stroizdat Publ., 1986 (in Russian).
- Ledu C.-N. and Russian Architecture. *Katalog vystavki (Exhibition Catalog)*. Yekaterinburg: Architecton Publ., 2001 (in Russian).
- Ledu C.-N. *Arkhitektura, rassmotrennaia v otnoshenii k iskusstvu, nravam i zakonodatelstvu (Architecture, viewed from the point of view of art, morals and legislation)*. Yekaterinburg: Architecton Publ., Kanon Publ., 2003 (in Russian and French).
- Shteiman G. Resheniie nekotorykh konstruktivnykh problem v russkom zodchestve XVI–XVII vekov (Solution of some constructive problems in the Russian architecture of the 16th–17th centuries). *Pamyatniki kul'tury. Issledovanie i restavratsiia (Monuments of culture. Research and restoration)*, no. 3, Moscow, 1961, pp. 199–216 (in Russian).
- L'album de Marie-Antoinette. *Vues et plans du Petit Trianon à Versailles*. Presentation de P. Arizzoli-Clémentel. Paris, Gourcuff Gradenio Publ., 2008.
- Blondel F. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*, [...] par M. F. Blondel, I partie, imprimerie L. Roulland, Paris: Aubouin et Clouzier. 1675; II–III partie, chez l'auteur et N. Langlois, Paris 1683; IV–V partie, chez l'auteur et N. Langlois, Paris 1683: 1675–1683, 5 parties en 3 vols.
- Blondel J.-F. *L'Architecture française, ou Recueil de plans, d'élévations, coupes et profils*, 4 vol., Paris: Ch.-A. Jombert Publ., 1752–1756.
- 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 [...] publié de l'aveu de l'auteur par M. R. (et continue par M. Patte). Paris: Desaint Publ., 1771–1777.
- Briseux Ch.-É. *L'Art de bâtir les Maisons de Campagne. Où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration...* 2 vols. Paris: Prault Père Publ., 1743.
- D'Aviler A.-Ch. *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample Explication par ordre alphabétique de tous les termes / par le sieur A.-C. Daviler, architecte*. Titre propre au deuxième tome: Explication des termes d'architecture. 2 vols. Paris: chez Nicolas Langlois Publ., 1691.
- Del Pesco D. Les maquettes du Bernin pour le Louvre: l'échec d'une difficile seduction. *La maquette, un outil au service du projet architectural*. Paris: Cité de l'architecture & du patrimoine Publ., 2015, pp. 70–79.
- L'art du trait de charpenterie*, par Nicolas Fourneau, charpentier à Rouen, ci-devant conducteur de charpente, et démonstrateur du trait à Paris. Première — troisième partie. Rouen: Laurent Duménil Publ., 1767–1770.
- Fréart de Chantelou P. *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*. Paris: Stock Publ., 1930.

- Fréart de Chambray R. *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Paris. 1650.
- Gady A. *Les Hôtels de particuliers de Paris du Moyen âge à la belle époque*. Paris: Parigramme Publ., 2008.
- Gallet M. *Paris domestic architecture of the 18th century*. London: Barrie & Jenkins Publ., 1972.
- Gallet M. *Les Architectes parisiens du xviii^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris: Mengès Publ., 1995.
- Hautecoeur L. *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris: Picard Publ., 1943–1957.
- Jousse M. *Le théâtre de l'Art de charpentier [...]*, La Flèche, 1650.
- 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, l'auteur, an XIII (1805).
- Krafft J.-Ch. *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 detail de ce qui concerne l'embellissement des jardins*. Paris, 1806–1807; ouvrage composé de 121 planches grand in-folio, accompagné d'un texte explicative, 1812.
- Ledoux C.-N. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation...*, vol. 1, ed. A. A. Barabanov. Ekaterinbourg: Architecton Publ., Canon Publ., 2003.
- Le Muet P. *Manière de bastir, pour toutes sortes de personnes*, 1623.
- Le Muet P. *Traicté des cinq ordres d'architecture desquels se sont servy les anciens. Traduit du Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir*, par le Sr Le Muet. Paris: Fr. Langlois Publ., 1645.
- Le Muet P. *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes* par Pierre Le Muet, architecte ordinaire du Roy... Paris: Fr. Langlois Publ., 1647.
- Marani E. *Le Dimore Mantovane del Mantegna. Gazzetta di Mantova del 21 agosto 1987*.
- Mariette J. *L'Architecture française ou recueil de plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris et des châteaux et maisons de campagne ou de plaisance des environs, et de plusieurs autres endroits de France, bâtis nouvellement par les plus habiles architectes et levés et mesurés exactement sur les lieux*. 6 vols. À Paris: Chez Jean Mariette Publ., 1727–1738.
- Mosser M., Rabreau D. *Charles de Wailly (1730–1798) peintre architecte dans l'Europe des Lumières* [Catalogue de l'exposition, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites]. Paris: CNMHS Publ., [1979].
- Nègre V. *L'art et matière. Les artisans, les architectes et la technique (1700–1830)*. Paris: Classiques Garnier Publ. 2016.
- Pérouse de Montclos, J.-M. *L'architecture a la française. XVI, XVII, XVIII siècles*. Paris: Picard Publ., 1982.
- Pérouse de Montclos, J.-M. *Les Prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'Architecture au XVIIIe Siècle*. Paris: Berger-Levrault Publ., 1984.
- Pérouse de Montclos J.-M. *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris: Mengès Publ., 1989 (réimpr. 1995, 2003).
- Pérouse de Montclos J.-M. *Architecture. Méthode et vocabulaire*, nouvelle édition. Paris : du patrimoine Publ., 2011.
- Rondelet J.-B. *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Paris, l'auteur. 1802–1817.
- Sauval H. *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*. Paris, 1724.
- Scamozzi V. *L'idea della architettura universale... divisa in X Libri*. 2 vols. Venise: L'Auteur Publ., 1615.
- Scamozzi V. *Taccino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo — 11 maggio 1600)*, ed. F. Barbieri. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale Publ., 1959.
- Serlio S. *Tutte l'opere d'architetture et prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese... diviso in sette libri... raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino*. Venise: Appresso Giacomo de'Franceschi Publ., 1619.
- Serlio S. *Sesto libro: Delle habitazioni di tutti li gradi degli uomini*. Milan: I.T.E.C. Publ., 1968.
- Stieglitz Ch.-L. *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst*. Leipzig: Fritsch Publ., 1792–1798.
- Tiercelet Au.-Cl. *Architecture modern ou l'art de batir pour toutes sortes de personnes...*, 1728, edition 1764.

В. М. Чекмарёв

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ НЕОГОТИКИ НА РУБЕЖЕ XVII–XVIII ВЕКОВ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

Статья посвящена проблеме становления неоготической традиции в архитектуре Британии на рубеже XVII–XVIII вв. Вопрос о начале возрождения интереса к готическому наследию в Англии достаточно сложен. Однако само его рассмотрение приобретает особую актуальность в контексте пришедшегося на XVIII–XIX вв. общеевропейского интереса к возрождению национальных особенностей средневекового зодчества.

Традиции готического строительства в Англии практически никогда не прекращали своего существования, однако следует различать их от сознательного воскрешения средневекового наследия, происходящего на рубеже эпохи Стюартов и георгианского времени. На примере как церковных, так и светских построек трех крупнейших британских архитекторов этого времени: К. Рена, Н. Хоксмур и Дж. Ванбру — прослеживаются пути интеграции готических элементов в художественную систему барокко. Важно отметить, что именно восприятие и интерпретация готической традиции, происходящая в рамках эстетики барокко, существенным образом отличает эти памятники от построек середины XVIII в., относящихся к так называемому периоду «рокайльной неоготики».

Английское неоготическое движение рубежа XVII–XVIII вв. было вызвано к жизни всем спектром условий переломного в художественном отношении периода. Самый факт появления этого феномена свидетельствует о наличии своеобразного противоречия, когда еще новые, находящиеся в процессе становления эстетические идеи, будучи соответственно материализованы средствами архитектурной пластики, вынуждены изначально существовать в узких рамках уже сложившихся и признанных стилистических форм. Поначалу практически неотделимая от иных стилистических установок неоготика наиболее зримо заявляет о себе на завершающем этапе развития в Англии стиля барокко. Ее зарождение, по сути, пришлось на время стилистической неопределенности или неполной выраженности того или иного архитектурного направления в русле целостной национальной культуры.

Ключевые слова: архитектура Англии, неоготика, барокко, Кристофер Рен, Николаус Хоксмур, Джон Ванбру.

V. M. Chekmarev

ESTABLISHMENT OF ENGLISH NEO-GOTHIC AT THE TURN OF THE 18TH CENTURY. ON THE PROBLEM DEFINITION

The article concerns the problem of the Neo-Gothic tradition establishment in Britatin at the turn of the 18th century. The question when the revival of the interest toward the Gothic heritage first took place is rather complicated. This phenomenon is a part of a more wide process of arising interest for the national medieval heritage in Europe. Traditions of Gothic architecture practically never stopped in England, but it is important to stress the difference between them and the revival of medieval heritage in Late Stuart epoch and at the turn of the Georgian era. As an example the works of three most important Britain architects of the period (C. Wren, N. Hawksmoor and J. Vanbrough) are chosen to show the ways how the Gothic elements were integrated in the artistic system of the Baroque. It is also important to stress that the reception and interpretation of Gothic tradition of this period differs from that seen in the buildings of the middle of the 18th century, the period of so called Rococo Gothic. English Gothic revival at the turn of the 18th century was inspired by the complicated conditions of this crucial period. The fact that this phenomenon emerges shows a certain contradiction between the new esthetic ideas that had

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1.

to exist within the old stylistic system. Neo-Gothic first proclaims its existence in England at the end of the Baroque epoch. It establishes in the time of some stylistic uncertainty in the national architecture and culture in general.

Key words: *architecture of England, Neo-Gothic, Baroque, Christopher Wren, Nikolaus Hawksmoor, John Vanbrugh.*

Вопрос о начале возрождения интереса к готическому наследию в Англии достаточно сложен. Однако само рассмотрение этого вопроса приобретает особую актуальность в контексте прошедшего на XVIII–XIX вв. общеевропейского интереса к возрождению национальных особенностей средневекового зодчества.

На сегодняшний день в британской историографии принято отличать собственно готическое возрождение (Gothic Revival) как явление викторианского времени от более раннего этапа увлечения национальным средневековым наследием в георгианское время (Davis 1974). Однако поскольку георгианская «готика» — явление, существовавшее на протяжении столетия с лишним, в нем также совершенно явственно выделяются определенные этапы, каждый из которых характеризуется своей спецификой отношения к памятникам национальной старины и их интерпретации, такие, например, как так называемая «готика эпохи рококо» (Rococo Gothick) или «замковое строительство» эпохи пикчуреска.

В фокусе нашего внимания наиболее ранний период возникновения интереса к неклассическим архитектурным формам и национальному средневековому наследию, который пришелся на конец правления стюартовской и начало правления ганноверской династии, т.е. на рубеж XVII–XVIII вв. Задача данной статьи — показать, что первоначальный период увлечения готическим наследием в Англии, хронологически рамки которого, как правило, воспринимаются весьма широко, включая в себя едва ли не все XVIII ст., включает в себя на самом деле целый ряд этапов, в каждом

из которых готическая традиция воспринимается архитекторами через призму господствующей стилистической традиции своего времени. В данном случае рассматривается период, который в известной степени был отправной точкой в возрождении интереса к национальной архитектуре. Несколько условно его можно назвать барочным. Условность эта связана с тем, что стиль барокко в британской архитектуре проявляется весьма своеобразно и неравномерно в различных областях строительства. Тем не менее именно в творчестве наиболее значительных английских архитекторов, работавших в этой стилистике, можно проследить ярко выраженный интерес к готическому наследию.

Следует особо подчеркнуть, что вплоть до начала Нового времени считалось, что готическому зодчеству (как, впрочем, и всему средневековому искусству) были чужды такие понятия, как «порядок», «ясность», «гармоническое равновесие» и т.д. Такая точка зрения весьма точно определяла взгляд на готику, сложившийся еще в эпоху Ренессанса, которая, несомненно, и не могла иначе ее оценивать.

Даже Кристофер Рен, чья роль в возрождении интереса к готическому наследию занимает особое место, довольно критически заявлял: «Готы, вандалы и другие варварские народы создали свой стиль зодчества, который с тех пор стал называться готическим... Эти гигантские постройки недостойны называться архитектурой» (Summers 1938: 38).

Противоположного мнения придерживались участники Общества антикваров, созданного в 1707 г. (реорганизовано в 1717 г.) при непосредственном

участии профессионального архитектора Уиллиса Брауна (1682–1760), который сыграл основополагающую роль фактически в первом широкомасштабном обследовании средневековых соборов Англии и Уэльса.

Во многом еще робкая поступь Общества все же позволяет говорить о наметившемся структурном повороте к углубленному изучению древних национальных монументов. В действительности они первые вплотную приблизились к признанию за понятием «готический» совершенно особой эстетической ценности.

Спустя пять лет Джозеф Аддисон в одной из своих критических статей с полемическим задором утверждал, что настала, наконец, пора признать эстетическую значимость средневекового национального зодчества, «оно приходит по вкусу и одобряется множеством людей, даже из самого низшего сословия, и не может не понравиться читателям, которые не лишены способности наслаждаться» (*Addison 1712: 85*).

Впрочем, в то время само восприятие средневековой культуры носило довольно обобщенный характер, она не дробилась на периоды, не была установлена ее стадийность, и сами значения «средневековый» и «готический» фактически отождествлялись. Да и первая попытка определить основные этапы развития национального готического зодчества в уточненных хронологических рамках будет сделана много позже, уже в эпоху романтизма. Ее предпримет Томас Рикмен в датированном 1817 г. собственном сочинении «Попытка определить стили английской архитектуры» (*Rickman 1817*).

Однако главная сложность найти некую исходную «точку отсчета» в истории самого возрождения готической традиции в художественной культуре Анг-

лии связана с ее необычайной живучестью даже в период английского ренессанса. Неслучайно видный британский историк искусства Кеннетт Кларк в этой связи особо подчеркивал, что эта готическая «струя» «никогда не пересыхала со времени строительства капеллы Генриха VII вплоть до возведения здания Парламента» (*Clark 1964: 3*).

Первые постройки, так или иначе отмеченные классическим содержанием, появляются на Британских островах еще в 1520–1550-е гг., однако только после Реставрации классическая традиция получит повсеместное распространение. В какой-то степени этому «содействовал» огромный лондонский пожар 1666 г., значительно поколебавший средневековую городскую застройку, которая лишь теперь начинает неохотно уступать место идущим на смену новым стилистическим принципам и композиционным приемам уже при проектировании общественных и частных зданий.

В действительности с тех самых пор в английской архитектуре сосуществуют параллельно два диаметрально противоположных по своим эстетическим запросам направления. А сами зодчие и «законодатели вкуса» довольно отчетливо осознают со своей стороны готику как особый стиль, обладающий, в сравнении с ордерной архитектурой, своими собственными структурными особенностями.

При этом традиционное ремесленное мастерство Англии, несмотря на быстро растущее значение архитектора, все еще устойчиво сохраняет канонизированные средневековым композиционные и строительные приемы, которые продолжают изобиловать, и прежде всего в провинциальном зодчестве.

Однако последовавшее «готическое возрождение» имеет мало общего с этой неизменно сохраняющейся на протяжении столетий ремесленной спецификой.

И здесь, как нам представляется, заключается принципиальное различие между пережитками готики, которые существовали на всем протяжении XVII, XVIII и даже XIX вв., и неоготическим движением, которое попросту невозможно себе представить вне эстетических воззрений Нового времени. А потому отнюдь не случайно, что еще в 1948 г. Н.М. Колвин в своей классической статье противопоставит «Gothic Survival» и «Gothic Revival» (Colvin 1948), т.е. «готическим пережиткам» само «возрождение готики».

В английской архитектуре начала XVIII в. наряду с возрождающимся палладианством и специфическим (чисто английским) вариантом барокко возникают явления, которые если и не противостоят установившейся традиции, то вполне близки к этому. Они прямо указывают на становление целого внестилевого направления. Как замечает Е.И. Роттенберг, именно XVII ст. «предвещало неминуемое изживание стиля как основной формы художественного мышления и в отдаленном будущем — его ликвидацию на длительный отрезок времени» (Роттенберг 1971: 44). Для Англии наиболее отчетливо этот процесс прослеживается на протяжении первой половины XVIII в. Фактически уже после Реставрации двор не является, как ранее, генератором определенных художественных идей, а сама культура в полной мере обладает чертами явной полифоничности.

Говоря об исходном периоде возрождения интереса к готическому наследию, следует обратиться к творчеству Кристофера Рена, Николауса Хоксмюра и Джона Ванбру, на что неоднократно указывалось исследователями (Tinniswood 2001, Hart 2002; 2008). Заявленная ими формообразующая линия однозначно указывает на срастание пе-

режитков готики с барочной традицией, в результате чего их взаимодействие осуществляется именно в рамках барочной пластики. Как раз стилистика барокко, как никакое другое монументальное направление в архитектуре, была необычайно близка ко всякого рода неоготическим исканиям вследствие самой идеи универсальности своего миропонимания, что Вельфлин метко определил в качестве «исключительного своего права на существование и исключительной непогрешимости» (Вельфлин 1913: 15).

Ведущий архитектор этого времени Кристофер Рен (1632–1723) создает свои «готические» композиции, привлекая весь арсенал «готических» элементов различных периодов Средневековья. В действительности его метод зиждется на искусной аранжировке готической орнаментики, которая обыкновенно наносится на гладкий фон классической по духу, симметричной и в целом прямоугольной основы. Его научные интересы, охватывающие вопросы механики, математики и астрономии, с таким же увлечением переносятся на расшифровку позабытых конструктивных приемов национального средневекового культового зодчества, о чем весьма красноречиво свидетельствуют прочитанные им доклады в Вестминстере и Солсбери. Так, для проведения незамедлительных восстановительных работ в одной из подлинно готических церквей он энергично настаивал на воссоздании именно «традиционных» форм, указывая, что в противном случае «уклонение от старых форм должно перейти в неприятную смесь» (Pevsner 1978: 71).

Первой осуществленной работой К. Рена в «готике» следует считать датированный еще 1669 г. портал Богословской школы в Оксфорде (ил. 1). Такого рода решения, напрямую связанные со всякого рода пристройками



Ил. 1. К. Рен. Богословская школа. Оксфорд. 1669 (Downes 1982)

к основному средневековому объему, в целом являются характерной чертой чисто традиционного подхода к сохранению его первоначанного облика исключительно в заданных стилевых параметрах.

В данном же случае Рен попросту вписывает свой сравнительно небольшой портал в плоскость стены готического здания. Однако характер рисунка и архитектурные профили этого стрельчатого портала отмечены все же телесной барочной пластикой, что заметно отличает его от тонкой и вместе с тем весьма изящной ажурной вязи подлинно готического сквозного ограждения.

Возведенная в 1681–1682 гг. «Башня Тома», или проездные ворота церкви Христа в Оксфорде (ил. 2), — одно из наиболее примечательных «готических» произведений Рена, особенно выпукло раскрывающее его формообразующий

метод. Взяв за образец декоративный строй культового зодчества раннеренессансовского времени, он использует относительно несложный структурный прием, при котором гладь фасадной поверхности композиционно взаимодействующих между собой основных объемов становится своего рода пассивным фоном для активного действия оплетающего ее «готического» кружева.

Основной мощный четверик храма с прорезанной в нем аркой, фланкированный по углам октогональными башенками, завершен повышенным шестиугольным объемом самой звонницы. Шлемовидные купола, вимперги, окаймляющие по периметру верхний ярус башни, полуциркульное завершение оконных проемов, завуалированных килевидными «наличниками», — решительно все эти элементы и призваны активно участвовать в самом сложении вполне законченного «готического» образа. Вместе с тем этот декор уже не лишен известной пластичности, некоторой текучести подлинно готической формы, однако выдает, по словам Кейта Даунса, все же свое «геометрическое происхождение» (Downes 1982: 89). А потому в данном случае собственно средневековое переживание и восприятие формы заменяются демонстрацией впечатляющих геометрических построений выдающегося зодчего на заданную тему.

Интерьер сравнительно небольшой приходской лондонской церкви Св. Марии Олдермэри (ил. 3), заново решенный Реном в 1679–1682 гг. после пожара, использует уже опробованный им принцип «готического набрасывания» на классическую основу, что собственно и отражает декоративно-стилизующее содержание его метода.

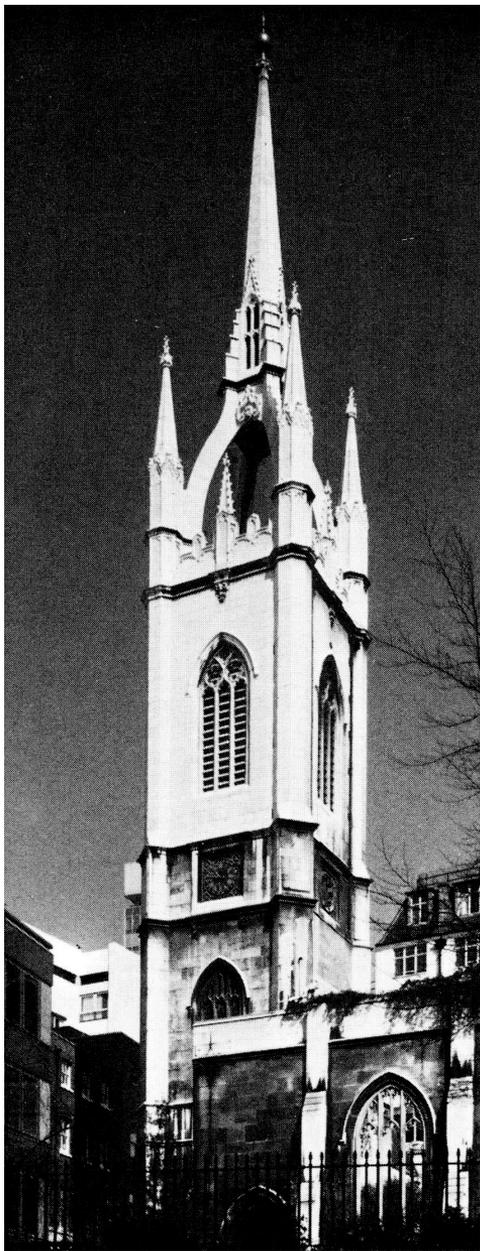
Изысканный веерный плафон свода, решенный исключительно штукатурными средствами, фактически призван



Ил. 2. К. Рен. «Башня Тома». Оксфорд. 1681–1682 (Downes 1982)



Ил. 3. К. Рен. Интерьер церкви Св. Марии. Лондон. 1698 (Downes 1982)



Ил. 4. К. Рен. Колокольня церкви Св. Дунстана, Лондон. 1702–1704 (Downes 1982)

«зажечь» особым динамизмом в общем статичную и довольно уравновешенную схему. Здесь с особой наглядностью сразу проступает столь решительный разлад между конструктивными и чисто декоративными особенностями сооружения, идущими с этого времени различными путями, лишь изредка соприкасаясь.

Выстроенная в Лондоне в 1698 г. колокольня церкви Св. Дунстана (ил. 4), в отличие от грузной и несколько приземистой «Башни Тома», напротив, — стройная, легко воспринимающаяся композиция с точно найденными пропорциями, где общая ясность архитектурных членений слегка сбивается произвольным «готическим» рисунком, правда не выходящим за пределы барочной выразительности. И в этом случае весьма впечатляющего эффекта восприятия очередной своей «готической» постройкой зодчий добивается благодаря тонко выверенному соотношению общего массива здания к «готической» детали, которая здесь предстает в качестве бесплотной декорации.

Именно такая интерпретация «готики», в целом не нарушающая целостности барочных принципов формотворчества, является характернейшей чертой неоготики Николауса Хоксмур (1661–1736), чьи барочные поиски принято ассоциировать именно с Реном. Хотя следует заметить, что этот архитектор сотрудничал и с Дж. Ванбру, часто оставаясь «в тени» своих более маститых коллег. Таким образом, существует тесная взаимосвязь его творчества с обоими этими британскими архитекторами. На всем протяжении своего творчества он, так же как и они, сохраняет симпатии к структурным особенностям средневекового зодчества.

С 1715 г. Хоксмур одновременно был занят на строительстве колокольни лондонской церкви Св. Георгия и колледжа



Ил. 5. Н. Хоксмур. Северный фасад колледжа Всех Святых. Оксфорд. 1715. Фото из архива В. М. Чекарева. 1990-е гг.

Всех Святых в Оксфорде (ил. 5), который, несомненно, является самым значительным «готическим» его творением.

Сильно растянутый трехъярусный объем Оксфордского колледжа акцентирован в центре двумя повышенными идентичными башнями. Изначально задача Хоксмур сводилась к созданию впечатляющей образности, призванной четко следовать общему композиционному строю фасада подлинного готического собора. Здесь плоскость стены членится сильно выступающими пилястрами по подобию контрфорсов на последовательный ряд прясел, призванных максимально дематериализовать ее массу. А форма широких, объединенных вертикальными осями оконных

проемов трактуется как подлинно готическое сквозное ограждение. Общему строю фасада вторит и изысканный «готический декор», ибо, как отмечает тот же Кларк, «его более всего интересовали готические детали» (Clark 1928: 7). Впрочем, их роль ограничивается, по сути, лишь двумя-тремя элементами и сводится к зубцам, окаймляющим верх фасадной плоскости и весьма эффектно выделяющимся на фоне небосклона пинаклям, наконец, стрельчатым наличниками. Именно за этими наличниками, подобно Рену, Хоксмур прячет полуциркулярные очертания оконных проемов.

Следуя в фарватере Рена, Хоксмур несколько обогащает образный арсенал английской неоготики. «Готика»



Ил. б. Дж. Ванбру. «Бастион» в имени Ховард.
Йоркшир. 1699 (Davis 1974)

Хоксмур создавала некоторую иллюзию средневековой образности, которая, впрочем, в очередной раз достигалась на основе известной гибкости барочного формотворчества.

Не менее известный в Англии архитектор Джон Ванбру (1664–1726) намекает исключительно собственное освоение «готической тематики», что существенно отличает его от Рена и Хоксмур. Это подлинное новаторство, привнесенное именно Ванбру в английское зодчество начала XVIII в. в рамках индивидуального мировосприятия Средневековья, однозначно указывает на еще

одно направление эстетических и художественных исканий.

Его энтузиазм по отношению к древним монументам проявился достаточно рано. Детство Ванбру прошло в Честере, городе, где царил атмосфера средневековой образности, где его интерес к чисто драматическим аспектам зодчества зародился, вероятно, еще с тех самых первых прогулок близ угрюмых крепостных стен древнеримского происхождения (Davis 1974: 25).

В области барочного творчества наглядно проявились особый динамизм Ванбру, пышность форм, грандиозность и эффекты театрализации, что заметно отличает его от барочной сдержанности Рена. Иначе говоря, эмоциональной взволнованности Ванбру противопоставит подчеркнутый интеллектуализм Рена. Будучи к тому же известным в Англии драматургом, он стремится как бы свести воедино ассоциативные возможности театрального искусства с образным строем собственных архитектурных композиций.

В обширном загородном частном имени Ховард по собственному проекту 1699 г. Ванбру формирует довольно развернутую многоплановую композицию на основе структурного взаимодействия целого ряда сравнительно небольших парковых строений (Downes 1966: 557–574). Образный строй этих объемов не ограничивается сам собой, все они включены в общую смысловую связь друг с другом на фоне слегка пологого открытого ландшафта. При этом Ванбру привлекают прежде всего такие уходящие в глубокую древность сооружения, как пирамиды, обелиски, бастионы и т.д. Как раз эти свободно расставленные в парке объемы и призваны по мере движения создавать целый спектр образных ассоциаций и вызывать у искушенного зрителя синтезированное восприятие.



Ил. 7. Дж. Ванбру. «Замок Ванбру». Гринвич. 1717 (Davis 1974)

Так, одним из элементов этого оригинального замысла являлся «Бастион» (ил. 6). Эта круглая в плане и фланкированная четырьмя расширяющимися книзу пилонами двухъярусная композиция предельно проста по общей своей форме. Ее лапидарность усиливается совсем малой расчлененностью объема, который, несмотря на сравнительно малую свою величину, производит в целом монументальное впечатле-

ние. Завершенные массивными зубцами пилоны этой парковой постройки как бы сдавливают основной ее объем. Высокий белокаменный цоколь, почти нерасчлененная кирпичная масса стены, лишь во втором ярусе прорезанная щелью в форме креста, наконец, само сочетание довольно простых геометрических объемов — все это призвано усиливать общее впечатление от этой якобы древнейшей готической

постройки, противостоящей неумолимости времени.

Другим осуществленным проектом зодчего является собственный дом в Гринвиче, или так называемый «Замок Ванбру» (ил. 7), датированный 1717 г.

Основной ступенчатый в плане грузный объем фланкирован двумя четырехъярусными прямоугольными башнями, а также одной круглой в центре, акцентирующей главный вход. Образной значимости этого «замка» вполне созвучны и сразу узнаваемые элементы из довольно ограниченного арсенала композиционных приемов средневековой оборонной архитектуры. В данном случае Ванбру довольно равнодушен к орнаментике, его не особенно увлекает и отдельная средневековая деталь, для него становится эстетически значимой именно малорасчлененная масса инертного материала. А потому скупой декор носит весьма условный характер. Почти нерасчлененные большие поверхности стен, прорезаемые лишь узкими окнами-«бойницами», — вот по существу все композиционные средства, с помощью которых Ванбру добивается определенности восприятия, используя для этого по преимуществу образный строй крепостного зодчества Средневековья. Его неоготические композиции выступают в качестве первого, именно эмоционального взгляда на средневековое зодчество, он наметил грядущие достижения безордерной архитектуры. Ванбру, по сути, вплотную подошел к подлинно романтическому чувству восприятия английского прошлого, до него драматический пафос готического зодчества никто еще в своем архитектурном творчестве не выражал.

Подводя итоги, можно, на наш взгляд, сделать выводы о самой природе английского неоготического движения рубежа XVII–XVIII вв. Оно было вызвано

к жизни всем спектром условий переломного в художественном отношении периода. Самый факт появления этого феномена свидетельствует о наличии своеобразного противоречия, когда еще новые, находящиеся в процессе становления эстетические идеи, будучи соответственно материализованы средствами архитектурной пластики, вынуждены изначально существовать в узких рамках уже сложившихся и признанных стилизованных форм. Следует отметить, что этот процесс происходит не только в Британии, он носит общеевропейский характер. Как убедительно показал в своей диссертации Х. Хипп (*Hipp 1979*), аналогичные процессы в это время происходили на Континенте, в частности в Германии. В Англии поначалу практически неотделимая от иных стилистических установок неоготика наиболее зримо заявляет о себе на завершающем этапе развития стиля барокко. Ее зарождение, по сути, пришлось на время стилистической неопределенности или неполной выраженности того или иного архитектурного направления в русле целостной национальной культуры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вельфлин* 1913 — *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб.: Грядущий день, 1913.
- Поттенберг* 1971 — *Поттенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века. М.: Искусство, 1971.
- Addison* 1712 — *Addison J.* Ode // *Spectator*. № 70. London, 1712. P. 85.
- Clark* 1928 — *Clark K.* The Gothic Revival. L.: Constable and Co Ltd, 1928.
- Clark* 1964 — *Clark K.* The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. Harmondsworth: Pelican Books, 1964.
- Colvin* 1948 — *Colvin N.M.* Gothic Survival and Gothic Revival // *Architectural Revival*. March, 1948. P. 91–98.
- Davis* 1974 — *Davis T.* The Gothic Taste. L.: David and Charles, 1974.

- Downes 1966 — Downes K. *English Baroque Architecture*. L.: Zwemmer, 1966.
- Downes 1982 — Downes K. *The Architecture of Wren*. L.: Granada Publishing Ltd, 1982.
- Hart 2002 — Hart V. *Nickolaus Hawksmoor. Rebuilding Ancient Wonders*. L.: Yale University Press, 2002.
- Hart 2008 — Hart V. *Sir John Vanbrugh: Storyteller in Stone*. L.: Yale University Press, 2008.
- Hipp 1979 — Hipp H. *Studien zur "Nachgothik" des 16. und 17. Jahrhunderts, Boemen, Oesterreich und der Schweiz*. S. n., s. l. (Tuebingen Universitaet, Dissertation), 1979.
- Pevsner 1978 — Pevsner N. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- Rickman 1817 — Rickman T. *Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture*. L., 1817.
- Summers 1938 — Summers M. *The Gothic Quest*. L.: Fortune Press, 1938.
- Tinniswood 2001 — Tinniswood A. *His Invention so Fertile; a Life of Christopher Wren*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Addison J. *Ode. Spectator*, no. 70. London, 1712, pp. 85.
- Clark K. *The Gothic Revival*. London: Constable and Co Ltd Publ., 1928.
- Clark K. *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. Harmondsworth: Pelican Books Publ., 1964.
- Colvin N.M. *Gothic Survival and Gothic Revival. Architectural Revival*. March, 1948, pp. 91–98.
- Davis T. *The Gothic Taste*. London: David and Charles Publ., 1974.
- Downes K. *English Baroque Architecture*. London: Zwemmer Publ., 1966.
- Downes K. *The Architecture of Wren*. London: Granada Publishing Ltd Publ., 1982.
- Hart V. *Nickolaus Hawksmoor. Rebuilding Ancient Wonders*. London: Yale University Press Publ., 2002.
- Hart V. *Sir John Vanbrugh: Storyteller in Stone*. London: Yale University Press Publ., 2008.
- Hipp H. *Studien zur "Nachgothik" des 16. und 17. Jahrhunderts, Boemen, Oesterreich und der Schweiz*. S. n., s. l. (Tuebingen Universitaet, Dissertation), 1979.
- Pevsner N. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin Books Publ., 1978.
- Summers M. *The Gothic Quest*. London: Fortune Press Publ., 1938.
- Tinniswood A. *His Invention so Fertile; a Life of Christopher Wren*. Oxford: Oxford University Press Publ., 2001.

REFERENCES

- Woelfflin H. *Renesans i barocco (Renaissance and Baroque)*. St. Petersburg: Gryadushiy den Publ., 1913 (in Russian).
- Rottenberg E.I. *Zapadnoyevropeyskoye iskusstvo XVII veka (West European Art of the XVII century)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971 (in Russian).

А. Г. Вяземцева

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ИТАЛИИ И ИТАЛЬЯНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В СССР В 1920–1930-Е ГОДЫ: ВЫСТАВКИ, ПУБЛИКАЦИИ, СОВМЕСТНЫЕ ПРОЕКТЫ*

Несмотря на то, что искусство и архитектура 1920–1930-х гг., а в особенности «тоталитарное искусство» давно изучаются и как особое социально-культурное явление, и как собственно эстетический феномен, вопрос о контактах между странами остается все еще малоизученным и часто сводится к выявлению схожих черт и тенденций в искусстве различных «режимов», сформировавшихся в странах Европы после Первой мировой войны. Задачами исследования являются выявление роли архитектуры в истории становления и сближения двух самых молодых европейских тоталитарных систем XX в. — фашизма и большевизма, демонстрация наличия контактов, их обстоятельств и специфики, проанализировать восприятие архитектуры СССР в Италии и взаимное влияние их архитектуры и архитектурной полемики, а также обозначить масштаб взаимодействия программно противоположных и идеологически «враждующих» политических систем. Материалом исследования послужили итальянские и советские архитектурные журналы и газеты 1920–1940-х гг., каталоги выставок тех лет, мемуары путешественников, а также документы из российских и итальянских архивов.

Ключевые слова: советская архитектура, архитектура авангарда, Италия, СССР, международные отношения, международные выставки, Россия и Запад.

A. G. Vyazemtseva

SOVIET ARCHITECTURE IN ITALY AND ITALIAN ARCHITECTURE IN USSR IN 1920–1930S: EXHIBITIONS, PUBLICATIONS, PROJECTS

Even though the art and architecture between two wars, and in particular, those, developed under dictatorship, have been studied for a long time as a social, cultural and esthetic phenomenon, the question of the direct collaboration between Italian and Russian and Soviet art and architecture is still not sufficiently explored. In fact, the researches dedicated to the “totalitarian art” are mostly focused on the similarity of ideological targets, artistic languages and administration strategies. This article has the task to bring the light to the role of architecture in the process of rapprochement of two youngest totalitarian systems in Europe — fascist in Italy and Bolshevik in Russia-USSR, showing the interactions, peculiarities, through the analysis of the perception of the Soviet architecture in Italy and vice versa. It shows that this underexplored period was in fact a period of vivid mutual interest of two cultures that was a fruit of sincere curiosity of architects and professionals from both sides. Moreover, it investigates the importance of mutual influence of two culture, divided by political controversies. The present research is based on the documents from Italian and Russian archives, Soviet and Italian magazines, newspapers of the 1920–1930s, exhibition catalogues and travelers’ memories.

Key words: Soviet architecture, Avant-guard architecture, Italy, USSR, international relations, international exhibitions, Russia and the West.

Настоящая статья предполагает выявить и проанализировать некоторые

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных на-

эпизоды из истории контактов Италии и СССР в области искусства и архитектуры в один из самых малоизученных

учных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.10.

и противоречивых периодов их взаимоотношений, на фоне которых происходило формирование культурной политики в обеих странах. Как отметил в своей статье о конкурсе на Дворец Советов в Москве Алессандро де Маджистрис: «Существующий миф сильно мешает новым попыткам истолкования происшедшего» (*De Magistris* 2014: 58). Это суждение можно распространить на весь межвоенный период отношений между Италией и СССР.

Наиболее известным и изученным эпизодом с «итальянской» предысторией является победа в конкурсе на Дворец Советов в 1932 г. эклектического проекта архитектора Бориса Иофана (1891–1976), который одновременно был и одним из ключевых моментов истории отечественной архитектуры XX в. Иофан был выпускником Римской академии художеств и первые 10 лет своей профессиональной деятельности провел в Италии (*Patti* 2009; *Pammi* 2019), в Риме, где и познакомился в 1923 г. с председателем ВСНХ СССР Алексеем Рыковым (1881–1938), которому затем был обязан своим невероятным карьерным взлетом. В том же конкурсе благодаря Иофану принял участие итальянский архитектор-эклектик Армандо Бразини (1879–1965), автор проекта реконструкции итальянской столицы под названием «Рим Муссолини» (*Brasini* 1930). К этому конкурсу мы еще вернемся, а теперь постараемся найти начало истории итальянско-советских контактов.

Россия до революции регулярно присутствовала на крупных международных выставках в Италии. В 1911 г. на Международной выставке в Риме и Турине Россия представила два павильона в стиле классицизма по проекту Владимира Щуко (1878–1939) (*Esposizione internazionale di Roma 1911*: 277–299, *Кауфман* 1946: 21), будущего соавтора Бориса Иофана по доработке про-

екта Дворца Советов. Возможно, именно тогда в российском павильоне Отдела изобразительного искусства в Риме молодой Марчелло Пьячентини (1881–1960), будущий «архитектор Муссолини», познакомился с проектами Алексея Щусева (1873–1849) (*Esposizione internazionale di Roma 1911*: 299), о котором писал впоследствии не раз, вплоть до 1952 г. Сам же Щусев в те годы проектировал церкви в Сан-Ремо и Бари, а в 1914 г. построил Павильон России в Венеции, в котором до сих пор размещаются российские экспозиции венецианской биеннале.

В первые десятилетия XX в. присутствие итальянцев в России было весьма многочисленным. Об «итальянской колонии на Неве», которая падает «по личным соображениям к ногам Маринетти» (*Parnis* 1995: 237), писали в своей листовке Бенедикт Лившиц и Велимир Хлебников по случаю приезда изобретателя футуризма в Петербург и Москву в 1914 г. (*Лившиц* 1933: С. 211–256). Тогда же Риккардо Гуалино (1879–1964), промышленник и в будущем коллекционер и меценат, начал в столице строительство города-сада «Новый Петербург» по проекту Ивана Фомина (1872–1936) и Федора Лидваля (1870–1945). Как затем писал Гуалино, он хотел «создать новый город, проложить на месте болот улицы, полные жизни и света, возвести десятки новых домов по последнему слову техники, то есть принести жизнь туда, где была тишина» (*Gualino* 1931: 44).

В том же 1914 г. в Риме в Футуристической галерее на «Свободной футуристической выставке», организованной Джузеппе Спровьери, представляли свои работы Александра Экстер (1882–1949), Ольга Розанова (1886–1918), Александр Архипенко (1887–1964) и Николай Кульбин (1868–1917) (*L'esposizione libera futurista internazionale 1914*: 23–33).

Связи между русским и итальянским туризмом давно являются предметом исследования (см., например: *L'avanguardia trasversale* 2009), в то время как последующий период только недавно привлек внимание историков искусства и архитектуры.

После разрыва дипломатических отношений в связи с революционными событиями 1917 г., попытки их восстановления, а также налаживания прежде всего экономических связей¹ начались практически сразу, несмотря на участие итальянцев в интервенции и объяснимое нежелание итальянской короны признавать власть большевиков. Приход к власти фашистской партии Бенито Муссолини (1883–1945) 28 октября 1922 г. активизировал процесс сближения двух стран. В экономическом плане главным потенциальным экспортером в Россию был туринский завод FIAT (*Castronovo* 1973), который еще с 1912 г. имел производство в Петербурге и представительство в Москве, а затем в 1915 г. выполнил проект завода «АМО», будущего «ЗИЛ». Рабочий поселок завода тогда же спроектировал неоклассик Иван Жолтовский (1867–1959), а фасад управления — Константин Мельников (1890–1974), в будущем — один из ведущих представителей архитектурного авангарда, ставший самым популярным советским архитектором в Италии, о чем еще пойдет речь ниже.

¹ В фонде «Дипломатическое представительство в России (СССР) 1861–1950» итальянского Министерства иностранных дел в Риме, в делах «Экономическая экспансия» — Archivio MAE. Rappresentanza diplomatica in Russia 1861–1950. *Pemetrzione economica* — хранятся многочисленные предложения разного рода от итальянских фирм, от аграрного сектора и пищевой промышленности до машинного производства, датируемые начиная с рубежа 1910–1920-х гг.

Именно FIAT представил свою экспозицию на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке (РГАСПИ; РГАЭ), открытой в Москве в августе 1923 г. и ставшей первой большой стройкой новой столицы. Подготовкой участия Италии занималась Итальянская экономическая делегация, учрежденная в том же году, в лице Джованни Амадори и затем сменившего его Ренато Пьячентини, брата знаменитого архитектора Марчелло Пьячентини. Павильон Италии, спроектированный в палладианском стиле Владимиром Щуко и его соавтором Владимиром Гельфрейхом (1885–1967), оказался самым большим, а представленные в нем экспонаты — продукция завода ФИАТ — имели большой успех. На поздравительное письмо Ренато Пьячентини, который не присутствовал на открытии, сославшись на болезнь, нарком иностранных дел Георгий Чичерин (1872–1936) ответил, что «участие Италии будет несомненно способствовать дальнейшему сближению наших великих стран» (*Italia — URSS* 1985: 39). Действительно, уже в 1925 г., при Итальянской палате международной торговли, возглавляемой тогда Джованни Аньелли (1866–1945) — легендарным директором FIAT, — был создан «Итальянский институт по изучению России» (*Istituto Italiano per la Russia*), открывший представительства в Москве, Харькове и Тифлисе.

Советская Россия, а затем СССР привлекали значительное внимание итальянской прессы. Один из главных печатных органов фашистского режима — журнал «*Critica Fascista*», издаваемый видным политическим деятелем Джузеппе Боттаи (1895–1959), регулярно посвящал статьи и заметки советским культурным и социальным преобразованиям. Новая советская архитектура, однако, не сразу появилась

на страницах архитектурных журналов. В 1921 г. Марчелло Пьячентини в журнале «Architettura e arti decorative» в своей статье о современной зарубежной архитектуре писал и о России, цитируя, однако, дореволюционные постройки. Внимание Пьячентини привлекла «деревенская» архитектура, «которая невероятно свежа и заставляет нас думать о том, как могли бы строить мы наши церкви и виллы» (*Piacentini* 1921: 43), приводя в пример церковь в Натальевке (1913) Щусева. В той же статье Пьячентини отметил и неоклассическую тенденцию в русской архитектуре, назвав ее «классикой третьей варки», «за исключением некоторых гениальных мастеров, сумевших освободиться от риторики», как в Петроградских банях архитектора Шреттера (*Ibid*: 42), — так по ошибке итальянский архитектор определил грязелечебницу в Эссентуках (1913–1915) Е. Ф. Шреттера.

В первой половине 1920-х гг. русская архитектура, как и изобразительное искусство, в Италии была известна в ее дореволюционном варианте. Русские экспозиции на международных выставках состояли из работ художников-эмигрантов, как, например, на Венецианской биеннале 1922 г. (XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922) и на II Римской биеннале 1923 (Seconda Biennale Romana 1923: 69–71). Также и на Международной выставке декоративных искусств в Монце 1923 и 1925 гг., где, несмотря на попытки организационного комитета привлечь к участию СССР, через диппредставительство в лице Вацлава Воровского (*Vassena* 2012: 13, сноска 31), русское искусство было представлено выставкой, оформленной миланской фирмой братьев Барановских (Prima mostra internazionale delle arti decorative 1923: 39, n. cat. 25) при участии Лии Слуцкой и Марьян Веревкин, о которой журнал биеннале писал:

«Безграничная страна Россия, и сегодня она могла быть достойно представлена на выставке в Монце?» (*P. V.* 1923).

Символическим жестом накануне установления дипломатических отношений между большевистским и фашистским правительствами стало подтверждение об участии СССР в Венецианской биеннале следующего, 1924 г. (Italia — URSS 1985: 39–40). Экспозицию советского павильона составили затем Петр Коган (1872–1932) и Борис Терновец (1884–1841). Среди множества работ всех возможных направлений, представленных тогда в СССР, в Венецию привезли и абстрактные композиции Александра Веснина, архитекторы Казимира Малевича и театральные декорации Владимира Щуко. Экспозиция произвела большое впечатление, ей даже была посвящена отдельная книга — «Искусство в Советской России», написанная художником-футуристом Виничио Паладини (*Paladini* 1925), рецензия на которую появилась в журнале «Наука и Искусство» (№ 1, 1926) за подписью Бориса Терновца.

В 1925 г. состоялась первая «очная» встреча итальянских архитекторов с советским архитектурным авангардом: на Выставке декоративных искусств в Париже 1925 г. павильоны двух стран соседствовали (Exposition internationale des art décoratifs et industriels modernes 1925; *Papini* 1925–1926: 212–213). До этого момента «русская» архитектура на страницах итальянских журналов была представлена редко и чаще всего историческими памятниками, например, в статьях Георгия Лукомского или Николая Брунова.

Эффект архитектуры и экспозиции советского павильона в Париже по проекту Константина Мельникова, а также показанных в рамках выставки теа-

тральных постановок был весьма силен. Убежденный консерватор Армандо Бразини, автор павильона Италии, даже попал под влияние конструктивизма, о чем свидетельствует его сын в им написанной биографии архитектора (*Brasini* 1979: 7). Проекты казармы и почтамта в Таранто 1926–1928 гг. демонстрируют увлечение архитектора конструктивизмом.

Уже в 1926 г. организаторы Миланской промышленной ярмарки писали в итальянское посольство в Москве: «Прошу вас поддерживать огонь самого широкого русского участия в будущей выставке и настаивать на том, чтобы Россия построила себе павильон, в полной уверенности, что Италии свойственно гостеприимство в гораздо более высокой и благородной форме, чем другим странам, даже если наша страна не является республиканской» (*Archivio MAE: Busta 66. Mostre, fiere, esposizioni* 1925). Павильон был построен предположительно по проекту Ивана Жолтовского, находившегося в те годы в Италии (*Хмельницкий* 2012). В оформлении одного из павильонов ярмарки принимал участие итальянский художник-авангардист Джанданте Икс (Данте Песко, 1899–1984)², представитель «левого футуризма», поклонник советского авангарда и будущий участник «интернациональных бригад» Коминтерна в испанской гражданской войне.

Путешествия советских художников, писателей и архитекторов в Италию не были редкостью. В 1927 г. в Италию был отправлен ряд выпускников ВХУТЕМАСа, одним из которых оказался Георгий Гольц (1883–1946). Большую часть времени Гольц провел в Неаполе, где даже работал иллюстратором

²“L’Unità”, 21 aprile 1926, на факт указал Алессандро Капоцца через посредничество Роберто Дулио, см. также: (Capozza 2014).

в газетах (*Антонов* 2006: 8; *Быков* 1978). По возвращении футурист-Гольц оставил свои опыты в области авангарда и стал убежденным классицистом.

В Италии же, напротив, в 1927 г. возрастает интерес к русскому архитектурному авангарду. В статье-манифесте итальянского рационализма молодые архитекторы объединения «Gruppo 7» (Джузеппе Терраньи, Адальберто Либера, Луиджи Фиджини и Джино Поллини и др.) писали: «Требуется особенного упоминания архитектурное возрождение России, произошедшее в совсем недавние годы. <...> [Здесь] дает о себе знать дух независимости и своеобразия, неудержимое стремление к поиску, которое хотя иногда и выходит за пределы конструктивной и эстетической логики, позволяет предвидеть многие будущие достижения» (*Il Gruppo 7* 1935: 31). Действительно, в проектах, представленных «Gruppo 7» на Биеннале в Монце 1927 г., можно увидеть влияние конструктивизма, как, например, в рисунках Джузеппе Терраньи (1904–1943) к проекту Газового завода, в котором буквально цитируется проект трибуны Ленина Эля Лисицкого 1920 г.

Первая богато иллюстрированная статья, посвященная конструктивизму, была написана уже упомянутым Виничио Паладини и опубликована в журнале «La Rassegna di Architettura» в марте 1929 г. Статью завершали слова «<...> СССР дал нам один из самых ярких примеров того, каковы должны быть средства, отвечающие практическим и духовным нуждам современности, даже если они были продиктованы революцией» (*Paladini* 1929: 112).

В 1928 г., в связи с провозглашением «пятого пятилетнего плана», повсеместно, в том числе и в Италии, начинается новый пик интереса к СССР. О новом эксперименте советского правительства выходят

статьи в ведущих журналах, в том числе в «*Critica Fascista*» и «*Gerarchia*», в редакции которого состоял сам Муссолини.

В выполнении плана приняла участие и итальянская промышленность, построив в Москве Первый государственный подшипниковый завод им. Л.М. Кагановича. В редакции проекта участвовал приглашенный для его исполнения в СССР инженер Гаэтано Чокка (1882–1966), который фактически стал руководителем работ, заменяя официального начальника строительства известного промышленного инженера Уго Гоббато (1888–1945). Чокка провел в Москве полтора года — с августа 1930 по март 1932 г. (Archivi MART). Помимо строительства завода, Чокка успел поучаствовать и в конкурсе на Дворец Советов, став, после Армандо Бразини, вторым итальянским участником (*Заплетин* 1932: 40–41). Проект Чокки представлял несколько наивную интерпретацию «русского стиля» в стилистике ар-деко. Работа над проектом подтолкнула его к новой теме — созданию «Театра масс», о котором он писал в письмах Муссолини, много о нем теоретизировал на страницах прессы. Чокка говорил, что на разработку такого театра его вдохновил проект Дворца Советов Ле Корбюзье, однако можно предположить, что свою роль здесь сыграл и конкурс на Театр массового действия в Харькове, о котором много писали в советской архитектурной прессе. Кстати, и на этом конкурсе присутствовали итальянские проекты, один из которых архитектурный критик Пьетро Мария Барди (1900–1999) поместил в статье о «Второй выставке рациональной архитектуры» (*Bardi* 1931b), открытой в Риме 30 марта 1931 г. в присутствии Муссолини. Барди писал следующее: «Ортензи, Визонтаи, Вилла... эти молодые люди продолжили традицию, любя-

мую многими итальянскими архитекторами — работать в далекой России. Джакомо Кваренги не покинул ли свою Валле Иманья, чтобы служить в Петербурге Екатерине II?» (*Bardi* 1931a). Таким образом, Барди отнюдь не казалось неуместным иллюстрировать выставку «настоящей фашистской» архитектуры проектом, выполненным для СССР.

Собственно, в этот период доброжелательное сравнение итальянской и советской архитектуры не было редкостью. Журнал «*Casabella*» в статье о Выставке фашистской революции 1932 г. отмечал, что «галерея Фасций — чье оформление наиболее удалось — напоминает Мельникова и Лисицкого» (*Mazzuchelli* 1932). Конечно, было и немало критики со стороны «традиционалистов», обвинявших сторонников рационалистического направления в симпатиях к большевизму, однако эта критика не оказывала сильного влияния на интерес к советским искусству и архитектуре.

На начало 1930-х приходится настоящий бум путешествий итальянцев в СССР. Среди них были и деятели архитектуры. Пьетро Мария Барди осенью 1932 г. отправился в составе группы, организованной французским журналом «*L'Architecture d'Aujourd'hui*», в СССР, не для того, по его словам, чтобы «смотреть с открытым ртом на подобие специально приглашенных социологов или экономистов, которые приезжают, чтобы удивиться достижениям пятилетнего плана... но чтобы, путешествуя с группой техников и архитекторов, используя свое положение привилегированного репортера, увидеть и узнать то, что обычный турист — пленник советского гида — не смог бы увидеть и узнать» (*Bardi* 1933: 9). Итогом его путешествия стала книга «Фашист в стране Советов» (*Ibid*), в которой он изложил свои впечатления, сопроводив их фотографиями



Ил. 1. Барди П. М. Клуб им. Зуева архитектора И. А. Голосова в Москве. Рисунок (Bardi 1933: 149)

и собственными рисунками (ил. 1). Несмотря на неизбежный и объяснимый идеологический скепсис, книга Барди полна интересных деталей и нетривиальных выводов. Он так резюмировал свои впечатления о советской архитектуре переломного 1932 г.: «Широкая, неуклюжая, медленная Россия оставляет это впечатление двойственности, между да и нет: рационалистическая в архитектуре, но против инициатив Ле Корбюзье, она раскрасила в яркие цвета царские здания и разместила в них новый правящий класс, который, чтобы восполнить недостатки собственной культуры, в свободное время ходит в школу к учителям старого режима» (*Ibid*: 18). Заключение Барди было довольно печально: «Я поехал в Союз со всей симпатией, на которую я только был способен, и очень разочаровался, когда обнаружил себя перед фактами, которые представлял себе совсем по-другому» (*Ibid*: 139).

Поездка Барди в СССР, по-видимому, стала поводом к его знакомству с Гаэтано Чокка, который по возвращении в Италию издал книгу «Суждение о большевизме, или Чем закончился Пятилетний план» (Ciocca 1933), сыскавшую невероятную популярность и три переиздания благодаря восторженной рецензии в «Popolo d'Italia» (Ciocca 1934: 11), очевидно, написанной самим Муссолини. Предисловие к книге напишет Барди, и он будет неоднократно публиковать статьи Чокка на страницах своего журнала «Quadrante».

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. книги и путевые записки об СССР превращаются в своего рода особый литературный жанр. Нам удалось выявить около 130 книг такого рода, однако возможно, что список этот еще не полон (Вяземцева, Писториус 2018).

В 1933 г. на страницах «Quadrante», редактором которого был Барди, появилась рецензия на книгу Георгия Лукомского «Мастера классической архитектуры», изданную в очень престижном миланском издательстве «Hoerpli» (Lukomski 1933) с предисловием о «будущем современной архитектуры, на примере дискуссий Марчелло Пьячентини и Уго Ойетти», то есть тех, кого рационалисты считали главными эклектиками и ретроградами. В рецензии Лукомский назван «современным Винкельманом», а книга получила высокий отзыв, но с предложением пропустить предисловие, написанное «со слов на слух глухим», т.е. ошибочно трактующее происходящее в современной архитектуре Италии. Далее Барди — сторонник рационализма и очевидный автор рецензии — напоминает, что «итальянцы, которые писали о русской архитектуре, были в России и не позволили ввести себя в заблуждение, то же сейчас делаем и мы в отношении уважаемого Лукомского относительно его предисловия» (Bardi 1934).

2 сентября 1933 г. глава правительства Италии Бенито Муссолини и полпред СССР в Италии В.П. Потемкин подписали «Пакт о дружбе и ненападении», который стал скорее итогом работы по установлению контактов, чем открыл новые перспективы сотрудничества. В этом же году Константин Мельников был приглашен к участию в V Миланской Триеннале, в рамках которой была устроена выставка крупнейших представителей современной архитектуры. Сам архитектор не приехал на выставку, потому что не получил разрешения в Советском Союзе, но экспозиция его проектов (ил. 2), организованная выставочным комитетом Триеннале³, была размещена в отдельном зале и состояла в ряду экспозиций крупнейших европейских архитекторов, которые, по мнению кураторов, внесли наибольший вклад в формирование архитектуры современного движения: Адольфа Лооса, Петера Беренса, Вальтера Гропиуса, Ле Корбюзье и других (*V Triennale di Milano 1933*).

Журнал «Casabella» опубликовал обзор выставки, поместив фото клуба им. Русакова на обложку среди других построек архитекторов-участников, а директор Триеннале искусствовед и архитектурный критик Аньолдоменико Пика писал о «бесстрашной акробатике Мельникова» (*Pica 1933: 40*).

Но в СССР время Мельникова уже прошло, его даже не пригласили к участию в предварительном конкурсе на Дворец Советов. Но как отреагировали в Италии на это официальное изменение, мильным камнем которого стал главный советский конкурс? Несмотря на то что новость упоминалась архитектурными журналами уже с 1932 г., подробные

³ Выражаю благодарность Антонелле Греко за указание на этот факт, отмеченный в письме Джо Понти от 13 мая 1933 г. из архива семьи художника.



Ил. 2. Экспозиция К. Мельникова на V Триеннале в Милане (*V Triennale di Milano 1933: 291*)

обзоры появились только в 1934 г., поводом к чему, очевидно, стал итальянский конкурс на Палаццо Литторियो в Риме — здание управления Фашистской партии, объявленный в конце 1933 г. На страницах профессиональной прессы появилось два больших обзора. Как издания, так и авторы обладали большим авторитетом. Первую публикацию сделал журнал «Architettura» (март 1934 г.), поместив проект Иофана на обложку издания, автором выступил сам Марчелло Пьячентини (*Piacentini 1934*). «Casabella» также поместил рассказ о проекте-победителе Дворца Советов в номере, посвященном итогам итальянского конкурса на Палаццо Литторियो. Редактор журнала Эдоардо Персико (1900–1936) — один из крупнейших архитектурных критиков своего времени, указывал на общее неприятие проекта вне СССР и на вопрос «Символом чего же является архитектура Иофана?» отвечал: «Того “историцизма”,

который характеризует весь упадок вкуса в Европе» (*Persico* 1934: 44). Далее Персико цитировал статью Пьячентини, своего давнего оппонента: «Архитектор Пьячентини, рассказывая о Дворце Советов в "Architettura" написал так: "<...> Современной России было бы проще и логичнее и более подходяще для ее политической ментальности остаться в русле самых современных поисков <...>. Грамадину Иофана никак нельзя обвинить ни в недостатке грандиозности, ни в оригинальности композиции. Но ей не хватает характера. Она не древняя, но и не современная: ей не хватает стиля». Персико, не забывая об иронии в адрес Пьячентини, соглашается с ним в его сентенции: «То, что Пьячентини говорит насчет входа, можно отнести ко всему зданию: "риторическое, ужасно риторическое"». Далее Персико пытается найти объяснение такого провала и находит его в невыполнимости актуальной тогда для советской и итальянской профессиональной риторики идеи выражения содержания в форме: «Этот конкурс демонстрирует, по крайней мере в архитектуре, провал эстетики содержания. Армандо Бразини, академик Италии, проектирует для Советской Республики целую гору: те, кто требует от искусства "содержания" должны пойти в школу к Армандо Бразини, чтобы понять ценность той славной "духовности" архитектуры, которая обычно создается таким парадоксальным бездушием архитектора. <...> У Дворца Советов [Бразини], как ни странно, тот же стиль, что и у Дворца Правительства в Таранто, которое недавно назвали у нас "национальным искусством" <...>. И нужно уразуметь, что эти категории и идеи фикс дилетантской критики не достаточны, чтобы установить, каким должно быть произведение искусства. Или искусство есть, или его нет. А в остальном — это бессмысленная полемика в России, где большевист-

ский стиль ищут у Палладио, в Германии, где "немецкий" стиль — это аттики Тессенова. В Италии мы будем искать новый язык архитектуры только в универсальности искусства» (*ibid.*: 47–48).

1935 г. стал последним годом итальянско-советского «дружественного» сотрудничества и в то же время пиком советского практически «паломничества» в Италию, когда советские архитекторы оказались там даже дважды, причем во второй раз задержались на несколько месяцев. В октябре 1935 г. Италия, с целью «возрождения» империи и «возвращения» африканских колоний времен Античности, ввела войска в Эфиопию, что вызвало резкую ноту протеста Советского Союза, испортило отношения между двумя странами и положило начало экономической блокаде Италии со стороны стран Лиги Наций.

В январе 1935 г. группа советских архитекторов, возвращаясь из Америки, остановилась на некоторое время в Италии. Среди них были Борис Иофан, Владимир Щуко и Алексей Щусев. Но последним и наиболее ярким примером прямого контакта между Москвой и Римом стал XIII Международный конгресс архитекторов, прошедший в итальянской столице с 22 по 28 сентября 1935 г. (*Вяземцева* 2011), в котором приняла участие советская делегация в составе опять же Щусева, Каро Алабяна (1897–1959), Виктора Веснина (1882–1950), Николая Колли (1894–1966) и Михаила Крюкова (1884–1944). Конгресс широко освещался в советской прессе, а после него даже вышла специальная книга-отчет (*Архитектурные записки* 1937). Показательно, что практически все архитекторы посвятили свои тексты впечатлениям об исторических памятниках и только конструктивист Виктор Веснин написал о новом городе Сабудия (РГАЛИ). После конгресса еще из Италии К.С. Алабян отправил письмо Каганови-

чу с идеей создания советской академии в Риме, которой, однако, не было суждено найти свое счастливое завершение.

Итальянские газеты воодушевленно сообщали об ожиданиях советского участия, однако о самой конференции заметки были весьма малочисленны. Журнал Пьетро Мария Барди «*Quadrante*» писал: «Среди многих ненужных событий сентября необходимо во главе поместить Международный конгресс архитектуры. Праздники, собрания, поездки, приемы и речи: неделя веселья в Риме. Было легко понять, уже с первого взгляда, что это был конгресс буржуазных архитекторов, итальянских и зарубежных, которые собрались отдать дань общим местам. <...> Результат: даром потраченные деньги» (*Belli* 1935).

Опять же в 1935 г. вышла книга Лазаря Ремпеля (1907–1992) «Архитектура послевоенной Италии», ставшая первой в мире монографией об итальянской архитектуре межвоенных лет. Книга сразу же получила рецензию итальянского журнала «*Architettura*», который, высоко оценив классификацию, предложенную Ремпелем, отметил, что «книга имела бы несомненно большую ценность, если бы автор не объяснял все недостатки итальянской архитектуры “ярмом фашизма”» (*W. W.* 1936).

Монография Л.И. Ремпеля стала последним ярким эпизодом контактов в сфере архитектуры между Италией и СССР, которые возобновятся только после Второй мировой войны. Эта статья осветила далеко не все пересечения архитектуры и архитекторов Италии и СССР в межвоенные годы, однако приведенные примеры демонстрируют их постоянство, а также их разноплановость. Очевидно также, что эти контакты не были лишь последствием дипломатии и политических маневров, но являлись следствием живого интереса культуры обеих стран.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- РГАЛИ* — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва). Ф. 2772. Веснин. Оп. 1. Ед. хр. 9. Веснин В. А. Заметки о поездке в Италию. Автограф. 1935.
- РГАСПИ* — Российский государственный архив политической истории (Москва). Ф. 82. Молотов. Оп. 2. Д. 675.
- РГАЭ* — Российский государственный архив экономики (Москва). Ф. 480. Главный выставочный комитет Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки СССР (Главвыставком).
- Archivio MAE* — Archivio del Ministero degli affari esteri d'Italia (Roma). Rappresentanza diplomatica in Russia (URSS) 1861–1950.
- Archivi MART* — Archivi storici. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Archivio Ciocca. Russia. Documenti in russo. VI.30.1.33
- Антонов* 2006 — Антонов О. Н. Георгий Павлович Гольц. 1893–1946. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2006.
- Архитектурные записки* 1937 — Архитектурные записки. Рим — Помпеи — Флоренция — Венеция — Виченца — Париж / Под ред. Р. В. Галинского. М.: Академия архитектуры СССР, 1937.
- Быков* 1978 — Быков Е. В. Георгий Гольц. М.: Стройиздат, 1978.
- Вяземцева* 2011 — Вяземцева А. Г. Рим Первый — Рим Третий. Советская делегация на XIII Международном Конгрессе архитекторов, 1935 // Россия — Италия: этико-культурные ценности в истории / Ред. М. Г. Талалай. М.: ИВИ РАН, 2011. С. 163–179; 2-е издание: СПб.: Алетейя, 2016. С. 214–238.
- Вяземцева, Писториус* 2018 — Вяземцева А. Г., Писториус Э. Архитектура и градостроительство СССР в зарубежной печати // Советское градостроительство 1917–1941 / Под ред. Ю. Л. Косенковой. М.: Прогресс-традиция, 2018. Т. 2. С. 1183–1215.
- Заплетин* 1932 — Заплетин М. Д. Дворец Советов (по материалам конкурса) // Советская архитектура. № 2–3. 1932. С. 10–121.

- Кауфман* 1946 — *Кауфман С.А.* Владимир Алексеевич Щуко. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1946.
- Лившиц* 1933 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1933.
- Патти* 2019 — *Патти Ф.* Борис Иофан в Риме: учеба, проекты, контакты и реализованные постройки 1914–1924 / Пер. с ит. А. Вяземцевой // Борис Иофан. До и после Дворца Советов / Под ред. М. Костюк. Берлин.: Dom-Publishers, 2019. С. 216–227
- Хмельницкий* 2012 — *Хмельницкий Д.С.* Архитектура госбезопасности. // Звезда. № 11. 2012. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/11/arhitektura-gosbezopasnosti.html> [просмотрено 29.08.2019].
- XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922 — XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Bergamo: Bestetti-Tumminelli, 1922.
- V Triennale di Milano* 1933 — V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale. Milano: Casa editrice Ceschina, 1933.
- Bardi* 1931a — *Bardi P.M.* La mostra d'architettura razionalista // L'Ambrosiano, 30 marzo, 1931. P. 1.
- Bardi* 1931b — *Bardi P.M.* La mostra d'architettura razionalista // L'Ambrosiano, 31 marzo, 1931. P. 4.
- Bardi* 1933 — *Bardi P.M.* Un fascista al paese dei soviet. Roma: Le edizioni d'Italia, 1933.
- Bardi* 1934 — *Bardi P.M.* L'Architettura classica (qualche libro). // Quadrante. No. 9, 1934. P. 48.
- Belli* 1935 — *C. B.* [Carlo Belli?] Congresso nazionale degli architetti // Quadrante. Settembre 1935. P. 27.
- Brasini* 1930 — *Brasini A.* Relazione sul progetto di piano regolatore di Roma, studiato dal 1925 al 1930. Roma: V. Ferri, 1930.
- Brasini* 1979 — *Brasini L.* L'avvertenza, in: L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'Urbe Massima al Ponte sullo Stretto di Messina, a cura di L. Brasini, 1979. P. 7.
- Capozza* 2014 — Giandante X artista della libertà: dalla guerra civile di Spagna ai campi di concentramento di Francia, alla Resistenza in Italia, a cura di A. Capozza, www.aicvas.org, Milano, 2014.
- Castronovo* 1973 — *Castronovo V.* Giovanni Agnelli. Torino: UTET, 1973.
- Ciocca* 1933 — *Ciocca G.* Giudizio sul bolscevismo. Milano: Bompiani, 1933.
- Ciocca* 1934 — *Ciocca G.* Giudizio sul bolscevismo. Milano: Bompiani, 1934.
- De Magistris* 2014 — *De Magistris A.* Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet 1931/1934 // Casabella. No. 838 / 2014. P. 58–81.
- Esposizione internazionale di Roma 1911 — Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Belle Arti. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.
- Exposition internationale des art décoratifs et industriels modernes 1925 — Exposition internationale des art décoratifs et industriels modernes. Catalogue. Paris, 1925.
- Gualino* 1931 — *Gualino R.* Frammenti di vita. Milano: Mondadori, 1931. P. 44.
- Il Gruppo 7* 1935 — *Gruppo 7.* Architettura I, II, III, IV // Quadrante. No. 23. 1935. P. 22–32, 1° ed. Rassegna Italiana, dicembre 1926 — aprile 1927.
- L'avanguardia trasversale 2009 — L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia / a cura di G. De Michelis. Venezia: Marsilio Editore, 2009.
- L'esposizione libera futurista internazionale 1914 — L'esposizione libera futurista internazionale. Pittori e scultori italiani, russi, inglesi, belgi, nordamericani, Galleria Futurista Roma, aprile-maggio 1914.
- Italia — URSS 1985 — Italia — URSS. Pagine di storia 1917–1984. Documenti. Roma: MAE, 1985.
- Lukomski* 1933 — *Lukomski G.* I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi. Milano: Hoepli, 1933.
- Mazzuchelli* 1932 — *Mazzuchelli A.M.* Stile di una mostra // Casabella. Ottobre, 1932. P. 8.
- P.V.* 1923 — *P.V.* La saletta russa // Le arti decorative. Rassegna internazionale ufficiale della Mostra d'arti decorative alla Villa Reale di Monza. 30 giugno 1923. P. 32–33.
- Paladini* 1925 — *Paladini V.* Arte nella Russia dei Sovieti. Il padiglione dell'U. R.S.S. a Venezia. Roma, Edizioni "La bilancia", 1925.

- Paladini* 1929 — *Paladini V.* Lo spirito moderno e la nuova architettura nell'URSS // Rassegna di architettura. No. 3. 1929. P. 100–112.
- Papini* 1925–1926 — *Papini R.* Le arti a Parigi nel 1925: Architettura // Architettura e arti decorative, 1925–1926. P. 201–233.
- Parnis* 1995 — *Parnis A.* Marinetti in Russia. Storia di una polemica // I Russi e l'Italia, a cura di V. Strada, Milano: Libri Scheiwiller, 1995. P. 235–244.
- Patti* 2009 — *Patti F.* Boris Iofan (1891–1976). Dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica. Politecnico di Torino, Politecnico di Milano, 2009.
- Persico* 1934 — *Persico E.* Due palazzi: a Ginevra e a Mosca // Casabella. Ottobre 1934. P. 44–48.
- Piacentini* 1921 — *Piacentini M.* Il momento architettonico all'estero // Architettura e arti decorativi. No. 1. 1921. P. 32–76.
- Piacentini* 1934 — *Piacentini M.* Un grande avvenimento architettonico in Russia. Il Palazzo dei Sovieti a Mosca // Architettura. Marzo 1934. P. 129–140.
- Pica* 1933 — *Pica A.* Architetti di tutto il mondo alla Triennale di Milano. // Casabella. Giugno, 1933. P. 36–41.
- Prima mostra internazionale delle arti decorative 1923 — Prima mostra internazionale delle arti decorative. Milano-Monza. Maggio-ottobre 1923. Milano; Roma: Bestetti-Tumminelli, 1923.
- Seconda Biennale Romana 1923 — Seconda Biennale Romana. Mostra internazionale di Belle Arti. Roma: Enzo Pinci, 1923. P. 69–71.
- Vassena* 2012 — *Vassena R.* Arte russa sulla scena milanese degli anni venti: parabola di un gusto // Arte e cultura russa a Milano nel Novecento, a cura di R. Vassena. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2012. P. 9–27.
- W. W.* 1936 — *W. W. L. I. Rempel.* Architettura italiana del dopo guerra. Edizione dell'Accademia di Architettura dell'U.R.S.S. // Architettura. No. 7. 1936. P. 348.
- Arkhitekturnye zapiski. Rim — Pompei — Florentsiia — Venetsiia — Vichentsa — Parizh* (Architectural notes. Rome — Pompeii — Florence — Venice — Vicenza — Paris). Ed. R.V. Galinskii. Moscow: Academy of Architecture of USSR Publ., 1937 (in Russian).
- Bykov Ye. V. Georgiy Gol'ts.* Moscow: Stroyizdat Publ., 1978.
- Vyazentseva A. G. Rim Pervyi — Rim Tretii.* Советская делегация на XIII Международном Конгрессе архитекторов, 1935. Rossiia — Italiia: etiko-kul'turnye tennosti v istorii (Russia — Italy: ethical and cultural values in history). Ed. by M. G. Talalay. Moscow: Institute of World History of Russian Academy of Science, 2011, 2nd edition. St. Petersburg: Aleteyya Publ., 2016 (in Russian).
- Вяземцева, Пусторуус* 2018 — *Вяземцева А. Г., Пусторуус Э.* Архитектура и градостроительство СССР в зарубежной печати. Sovetskoye gradostroitel'stvo 1917–1941 (Soviet urban planning 1917–1941). Ed. by Yu. L. Kosenkova, 2 vols. Moscow: Progress-traditsiya Publ., 2018 (in Russian).
- Zapletin M. D. Dvoretz Sovietov* (po materialam konkursa) (Palace of Soviets (on the materials of the competition)). *Sovetskaia arkhitektura*, no. 2–3, 1932, pp. 10–121 (in Russian).
- Kaufman S. A. Vladimir Alekseevich Shchuko.* Moscow: Academy of Architecture of USSR Publ., 1946 (in Russian).
- Livshits B. Polutoraglaziy strelets* (One and a Half-eyed Archer). Leningrad: Writers in Leningrad Publ., 1933 (in Russian).
- Патми Ф.* Борис Иофан в Риме: учеба, проекты, контакты и реализованные постройки 1914–1924 / пер. с ит. А. Вяземцевой. *Boris Iofan. Do i posle Dvortsia sovetov* (Architect behind the Place of the Soviets), ed. by M. Kostyuk, transl. from Italian to Russian A. Vyazemtseva, transl. from Russian to English J. Nicolson. Moscow: Dom-Publishers Publ., 2019 (in Russian).
- XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia.* Bergamo: Bestetti-Tumminelli Publ., 1922.
- V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale.* Milano: Casa editrice Ceschina Publ., 1933.
- Arte e cultura russa a Milano nel Novecento.* Ed. R. Vassena. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale Publ., 2012.

REFERENCES

- Antonov O. N. Georgiy Pavlovich Gol'ts. 1893–1946. Katalog vystavki v GMII im. A. S. Pushkina* (Georgiy Pavlovich Gol'ts. 1893–1946. Catalog of the exhibition in the Pushkin Museum of Fine Arts). Moscow: Pushkin Museum of Fine Arts Publ., 2006 (in Russian)

- Bardi P.M. La mostra d'architettura razionalista, *L'Ambrosiano*, 30 marzo, 1931, p. 1.
- Bardi P.M. La mostra d'architettura razionalista, *L'Ambrosiano*, 31 marzo, 1931, p. 4.
- Bardi P.M. *Un fascista al paese dei soviet*. Roma: Le edizioni d'Italia Publ., 1933.
- Bardi P.M. L'Architettura classica (qualche libro), *Quadrante*, no. 9, 1934, p. 48.
- C. B. [Carlo Belli], Congresso nazionale degli architetti, *Quadrante*, settembre 1935, p. 27.
- Brasini A. *Relazione sul progetto di piano regolatore di Roma, studiato dal 1925 al 1930*. Roma: V. Ferri Publ., 1930.
- Dall'Urbe Massima al Ponte sullo Stretto di Messina*. A cura di L. Brasini. Roma, 1979.
- Giandante X artista della libertà: dalla guerra civile di Spagna ai campi di concentramento di Francia, alla Resistenza in Italia*. Ed. A. Capozza. Milano, 2014. URL: www.aicvas.org.
- Castronovo V. *Giovanni Agnelli*. Torino: UTET Publ., 1973.
- Ciocca G. *Giudizio sul bolscevismo*. Milano: Bompiani Publ., 1933.
- Ciocca G. *Giudizio sul bolscevismo*. Milano: Bompiani Publ., 1934.
- De Magistris A. Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet 1931/1934, *Casabella*, no. 838, 2014, pp. 58–81.
- Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Belle Arti*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche Publ., 1911.
- Exposition internationale des art décoratifs et industriels modernes*. Catalogue. Paris: Éditions Crès Publ., 1925.
- Gualino R. *Frammenti di vita*. Milano: Mondadori Publ., 1931.
- Gruppo 7. Architettura I, II, III, IV. *Quadrante*, 1935, no. 23, pp. 22–32, 1 ed. Rassegna Italiana, dicembre 1926 — aprile 1927.
- L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Ed. G. De Michelis. Venezia: Marsilio Publ., 2009.
- L'esposizione libera futurista internazionale. Pittori e scultori italiani, russi, inglesi, belgi, nordamericani, Galleria Futurista Roma, aprile-maggio*. Catalogo della mostra. Roma: Aprile-Maggio, 1914.
- Italia — URSS. Pagine di storia 1917–1984. Documenti*. Roma: Ministero Affari Esteri Publ., 1985.
- Lukomski G. *I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*. Milano: Hoepli Publ., 1933.
- Mazzuchelli A.M. Stile di una mostra. *Casabella*, ottobre, 1932, p. 8.
- Mussolini B. Italia e Russia. *Popolo d'Italia*, 30 settembre 1933.
- P. V. [Pica Vittorio] La saletta russa, *Le arti decorative*. Rassegna internazionale ufficiale della Mostra d'arti decorative alla Villa Reale di Monza. 30 giugno 1923, pp. 32–33.
- Paladini V. *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'U. R.S.S. a Venezia*. Roma: La bilancia Publ., 1925.
- Paladini V. Lo spirito moderno e la nuova architettura nell'URSS. *Rassegna di architettura*, no. 3, 1929.
- Papini R. Le arti a parigi nel 1925: Architettura. *Architettura e arti decorative*, 1925–1926, pp. 201–233.
- I Russi e l'Italia*. Ed. V. Strada, Milano: Libri Scheiwiller Publ., 1995.
- Patti F. *Boris Iofan (1891–1976). Dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica*. Tesi di dottorato. Politecnico di Torino, Politecnico di Milano Publ., 2009.
- Persico E. Due palazzi: a Ginevra e a Mosca, *Casabella*, ottobre 1934, pp. 44–48.
- Piacentini M. Il momento architettonico all'estero. *Architettura e arti decorativi*, n. 1, 1921, pp. 32–76.
- Piacentini M. Un grande avvenimento architettonico in Russia. Il Palazzo dei Sovieti a Mosca. *Architettura*, marzo 1934, pp. 129–140.
- Pica A. Architetti di tutto il mondo alla Triennale di Milano. *Casabella*, giugno, 1933, pp. 36–41.
- Prima mostra internazionale delle arti decorative*. Milano-Monza. Maggio-ottobre 1923. Milano; Roma: Bestetti-Tumminelli Publ., 1923.
- Seconda Biennale Romana*. Mostra internazionale di Belle Arti. Roma: Enzo Pinci Publ., 1923, pp. 69–71.
- Vassena R. Arte russa sulla scena milanese degli anni venti: parabola di un gusto. *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, ed. R. Vassena. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Publ., 2012, pp. 9–27.
- W. W. L. I. Renpel. Architettura italiana del dopo guerra. Edizione dell'Accademia di Architettura dell'U. R.S.S., *Architettura*, no. 7, 1936, p. 348.

Ю. Д. Старостенко

ZLÍN — ИДЕАЛЬНЫЙ ГОРОД МЕЖВОЕННОГО ЧЕШСКОГО МОДЕРНИЗМА*

В статье описывается архитектурно-градостроительное развитие чешского города Злина (Zlín) в 1920–1930-е гг. За два межвоенных десятилетия небольшой средневековый город, каким был Злин в конце существования Австро-Венгерской империи, превратился в большой промышленный центр первой Чехословацкой Республики. Ключевую роль в этом преобразовании города сыграли владельцы обувной фабрики «Батя» (Bata), которая была крупнейшим предприятием города. Видя залог успеха фирмы в благополучии ее сотрудников, владельцы фабрики считали необходимым обеспечивать их жильем и различными объектами социальной и культурной сферы. В течение 1920–1930-х гг. на основе идеи города-сада для Злина было разработано несколько проектов планировки; была выработана особая типология и особый облик двух- и четырехквартирных жилых домов фирмы «Батя», которые сегодня известны как «батеви домики»; специально для фирмы «Батя» была разработана конструктивная система, которая обеспечивала возможность скоростного возведения как новых производственных корпусов, так и общественных зданий. Использование единых конструктивных решений и материалов, внедрение принципов стандартизации и типизации, с одной стороны, обеспечивало высокие темпы развития города, а с другой — привело к формированию уникального, узнаваемого облика Злина, который привлекал сторонников «современной архитектуры», в том числе Ле Корбюзье. Опыт, накопленный в Злине, позволил архитекторам фирмы «Батя» разработать множество проектов небольших промышленных городов, которые строились фирмой по всему миру, а также начать работу над проектами «идеальных промышленных городов». Совокупность всех этих факторов и высокий процент реализации всех архитектурных и градостроительных проектов, разработанных для Злина, и сформировали представление о нем как об идеальном городе межвоенного чешского модернизма.

Ключевые слова: промышленный город, идеальный город, планировка городов, архитектура модернизма, Злин, Чехословакия.

Y. D. Starostenko

ZLÍN AS AN IDEAL CITY OF INTERWAR CZECH MODERNISM

The article describes the architectural and urban development of the Czech city Zlín in the 1920s–1930s. Zlín, a small medieval city at the end of the Austro-Hungarian Empire, during two interwar decades, turned into a large industrial center of the first Czechoslovak Republic. The key role in this transformation of the city was played by the owners of the Shoe factory “Bata” (Bata), which was the largest enterprise in the city. Seeing the success of the company in the well-being of its employees, the owners of the factory considered it necessary to provide them with housing and various social and cultural facilities. Several projects of urban planning developed in the 1920s and 1930s, based on the idea of Zlín as a garden city. A special type of houses for 2 and 4 apartments each, which today is known as the “batovský domek” were developed. A constructive system was developed especially for the company “Bata”, that provided the possibility of high-speed construction of new industrial buildings and new public buildings. The use of unified design solutions and materials, the introduction of the principles of standardization and typification, on the one hand, provided a high rate of development in the city, and on the other hand, led to the formation of a unique, recognizable image of Zlín, which attracted supporters of “modern architecture”, including Le Corbusier. The experience gained in Zlín allowed the architects of the “Bata” firm to develop many projects for small industrial cities, which were built by the company around the world, as well as to start working on projects of

* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1.

"ideal industrial cities". The combination of all these factors and the high percentage of implementation of all architectural and urban projects developed for Zlín formed the idea of it as an ideal city of interwar Czech modernism.

Key words: industrial city, ideal city, city planning, modernism architecture, Zlín, Czechoslovakia.

I. Введение

Развитие чешского города Злина (Zlín) в 1910–1930-е гг. сегодня активно исследуется специалистами самых разных направлений — от экономистов и социологов до реставраторов и историков архитектуры. Исследовательский интерес во многом определяется не только и не столько тем, что стремительное развитие этого небольшого промышленного города — столицы обувного концерна «Батя» (Baťa) — было связано с использованием передовых идей той эпохи, сколько тем обстоятельством, что многие из этих идей получили в Злине реальное воплощение, а не оставались на уровне концепций и проектов, как во многих других местах.

Корпус имеющихся зарубежных исследований об архитектурно-градостроительном развитии Злина в период между двумя мировыми войнами достаточно солиден, несмотря на то что в силу причин идеологического характера его детальное изучение началось лишь несколько десятилетий назад¹. В эпоху социалистической Чехословакии изучением Злина занимались преимущественно местные специалисты, которые были вынуждены судить о развитии города и его архитектуре 1910–1930-х гг. с оглядкой на «капиталистическое» принципы, лежавшие в основе этих явлений. Подобный подход особенно ярко прослеживается по переводу книги чешского ис-

следователя И. Груза «Теория города» (1972), которая до настоящего времени остается одним из немногих русскоязычных источников по истории зарубежного градостроительства XX в. помимо трудов А.В. Бунина и Т.Ф. Саваренской и соответствующих томов двенадцатитомного издания «Всеобщей истории архитектуры». В книге И. Грузы развитию Злина был посвящен небольшой раздел в главе «Идеал маленького города». В нем отмечалось, что строительство довоенного Злина «представляло собой конгломерат сложных, часто взаимоисключающих сторон развития архитектуры и градостроительства в условиях капиталистического общества» (Груза 1972: 102) и давалась весьма критическая оценка деятельности семьи Батя, которая выступала инициатором всех мероприятий по развитию города.

Едва ли не единственным текстом отечественных исследователей архитектуры и градостроительства, где упоминается Злин, является глава «Архитектура Чехословакии» в 11-м томе «Всеобщей истории архитектуры», подготовленная О.А. Швидковским — научным редактором перевода книги И. Грузы². В этой главе Злину, который характеризовался как «"идеальный" промышленный частнопредпринимательский город» (Швидковский 1973: 440), было отведено несколько абзацев. При этом значительная часть этого весьма краткого текста была посвящена не описанию архитектуры города, а критике «фабриканта» Бати, который «полностью подчинил себе и безраздельно контролировал городское хо-

¹ Подробный обзор публикаций по истории развития Злина в рассматриваемый период, в том числе посвященных его архитектурно-градостроительному развитию, приводится в книгах О. Шевечека и М. Йемелки (Ševeček 2009; Jemelka, Ševeček 2016).

² В работах А.В. Бунина и Т.Ф. Саваренской по истории мирового градостроительства XX в. Злин не упоминается.

зайство, строительство и общественную жизнь Злина» (*Там же*: 440).

Учитывая все вышеизложенное, цель настоящей статьи можно определить как введение в научный оборот практически неизвестных российским специалистам материалов зарубежных исследований, освещающих архитектурно-градостроительное развитие Злина. Пик этого развития во многом совпал с реализацией первых пятилетних планов народного хозяйства и форсированной индустриализацией в СССР. Как и в советских городах в те десятилетия, в основе развития чехословацкого Злина лежала задача обеспечения жильем рабочих стремительно расширяющегося производства, обустройство культурно-бытовых аспектов их жизни, а также задача стандартизации и типизации строительства ради снижения его себестоимости и увеличения темпов и объемов строительства. В этом отношении опыт Злина, столь отличающийся от опыта решения аналогичных задач в СССР, представляется заслуживающим особого внимания, и именно это обстоятельство определяет ценность приводящейся в статье информации для отечественных специалистов по истории архитектуры и градостроительства.

II. Роль семьи Батя в истории развития Злина в 1910–1930-е гг.

Инициатором преобразования небольшого средневекового городка, каким был Злин в последние десятилетия существования Австро-Венгерской империи, в современный промышленный центр, каким Злин стал буквально несколько десятилетий спустя уже в независимой Чехословакии, был Томаш Батя (Tomáš Baťa). Биография этого человека,

сумевшего из простого обувщика стать одним из самых заметных предпринимателей своего времени, сегодня достаточно хорошо известна. Его фигура, принципы и методы далеко не всегда находили одобрение у исследователей, но его вклад в развитие Злина и, более широко, в развитие экономики Первой Чехословацкой Республики, не подвергается сомнению. В рамках настоящей статьи имеет смысл затронуть лишь ключевые моменты его биографии, важные для освещения архитектурно-градостроительного развития Злина³.

Первые попытки создания собственного дела, целью которого была организация массового производства обуви, Т. Батя (1876–1932) предпринял, будучи еще подростком. Однако первая фирма была организована под руководством его старшего брата Антонина, и лишь в 1900 г. новое название фирмы — «Т. & А. Baťa» стало свидетельством той роли, которую со временем начал играть Т. Батя в небольшом семейном предприятии. К этому времени через Злин прошла железная дорога, которая способствовала развитию производства. Особое влияние на Т. Батю оказала его поездка в США в декабре 1904 г., где он в течение нескольких месяцев работал на американских обувных заводах, а на обратном пути в 1905 г. познакомился с работой английских и немецких фабрик. После смерти брата в 1908 г. Т. Батя остался единственным владельцем фабрики.

За годы Первой мировой войны производство фирмы «Батя», заметно расширившееся уже в предвоенный период, приобрело качественно иной масштаб благодаря военным заказам. В новой Чехословацкой Республике, образованной после завершения вой-

³ Биография приводится по книге: (Pokluda 2009b).

ны, Т. Батя стал известен как предприниматель и человек, сделавший себя сам. В 1919 г. Т. Батя вновь побывал в США, где изучал особенности ведения бизнеса, технологическое устройство автомобильного завода Генри Форда (Henry Ford) «Ford Motor Company» в Детройте, а также посетил крупнейшую американскую обувную компанию «Endicott & Johnson», где интересовался условиями, созданными для работников компании (обеспечение медицинским обслуживанием, жильем и т.п.). Вероятно, знакомство с этим опытом и предопределило дальнейшие действия Т. Бати, который по возвращении в Злин столкнулся с проблемами экономического и социального характера. Начиная с 1920-х гг. именно на решение этих проблем и на их предотвращение в будущем была направлена политика фирмы «Батя». Препятствием к реализации амбициозных планов Т. Бати, стремившегося построить производство, не уступающее тем, что он видел в США, было руководство города из представителей коммунистической партии. Однако на местных выборах 1923 г. группа сотрудников фирмы «Батя» одержала победу, Т. Батя стал мэром Злина и получил возможность реализовать свои идеи по преобразованию не только своего производства, но и города в целом.

По мере развития фирма «Батя» включала все большее число вспомогательных производств — от первичной подготовки сырья до создания рекламы выпускаемой продукции. В итоге концерн «Батя» выпускал не только обувь, но такие товары, как резиновые шины, детские игрушки, книги, фильмы и т.д. Расширялась и география концерна. В годы промышленного кризиса, спровоцированного Великой депрессией, из-за таможенных барьеров фирме оказалось проще организовывать свои производ-

ства в других странах, чем пытаться экспортировать продукцию, выпущенную в Чехословакии.

Параллельно с производством развивался и менялся Злин. Гибель Т. Бати в авиакатастрофе в 1932 г. не остановила эти процессы. Сформированный им коллектив единомышленников продолжил работу уже под руководством его сводного брата Яна Антонина Бати (Jan Antonín Baťa), Хуго Вавречки (Hugo Vavrečka) и Доминика Чиперы (Dominik Čipera). Последний стал преемником Т. Бати на посту мэра Злина.

Работы, начатые Т. Батей, продолжались вплоть до оккупации Чехословакии нацистской Германией. С установлением режима протектората в 1939 г. и отъездом сначала сына Т. Бати — Томаша Бати-младшего в Канаду, а потом и Я.А. Бати в США Злин быстро перестал быть центром прежнего концерна. Большие проекты по строительству железных и автомобильных дорог, мало уступавшие по размаху уже построенному к 1938 г. 50-километровому судоходному каналу от соседнего со Злином города Отроковице (Otrokovice) до города Рогатца (Rohatec), были закрыты. Однако строительство производственных корпусов, жилых домов и даже небольших промышленных городов продолжалось и в годы протектората. Отработанная технология, использование принципов типизации и стандартизации позволяли даже в условиях военного времени обеспечивать те невероятные темпы возведения построек, которые так восхищали современников с середины 1920-х гг. и обеспечивали Злину и всем другим промышленным городам концерна «Батя» узнаваемый облик. Окончательную точку в развитии этой традиции поставила национализация предприятий фирмы «Батя» новым социалистическим правительством Чехословакии в 1945 г.

III. Начало формирования принципов фирмы «Батя» в сфере архитектуры и градостроительства в 1918–1923 гг.

Несмотря на то что Злин часто называют «идеальным городом», он не был городом, построенным по единому, выверенному до мелочей проекту планировки. Его проекты планировки на протяжении рассматриваемого периода неоднократно пересматривались. Более того, изменения в подходах к развитию города приводили к тому, что уже в 1930-е гг. ради воплощения новых проектов сносились здания, построенные десятилетием ранее. Однако именно в этом поиске и рождался тот Злин, который восхищал современников, и формировались принципы фирмы «Батя» в сфере архитектуры и градостроительства⁴.

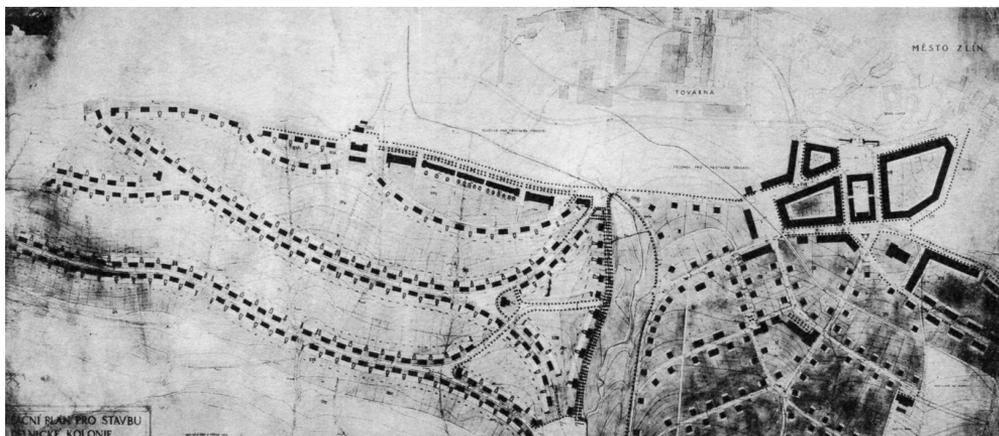
Первым архитектором, который по приглашению фирмы «Батя» занялся разработкой архитектурно-градостроительных проектов для Злина, стал Ян Котера (Jan Kotěra, 1871–1923). Он был учеником Отто Вагнера (Otto Wagner) и одним из самых известных чешских архитекторов того времени. Точных сведений о том, как именно Т. Батя познакомился с Я. Котерой, нет, но начало этого сотрудничества, как правило, связывают со строительством собственного дома Т. Бати в Злине (Rodinné domy 2011: 16). Это строительство было начато в 1909 г.

⁴ Переходя к описанию истории формирования этих принципов, необходимо отметить особенность тех источников, на которые опирается настоящая статья. В центре их внимания находятся преимущественно сохранившаяся застройка Злина 1920–1930-х гг. и отдельные не дошедшие до настоящего времени здания тех лет. Проектные поиски и давно снесенные здания, как правило, упоминаются весьма поверхностно, поэтому связанная с ними информация содержит ряд разночтений.

по проекту местного архитектора Франтишека Новака (František Novák). Однако уже в 1910 г., когда были заложены фундаменты дома, первоначальный проект Ф. Новака был переработан Я. Котерой. Дом по проекту столичного архитектора был закончен через два года (Ibid: 63–65).

Примерно в это же время фирма «Батя» обустроила на территории своего производства кухню и столовую, а также начала строительство небольших домов на несколько квартир для сотрудников (Pokluda 2009a: 20). Но в полной мере необходимость подобных мероприятий стала очевидна лишь во время Первой мировой войны, обернувшейся для фирмы стремительным развитием производства и притоком большого числа новых рабочих. Именно тогда Т. Батя и обратился к Я. Котере как специалисту, не только знакомому с новейшими для тех лет градостроительными концепциями, но и имевшему опыт проектирования и строительства небольших жилых поселков (Rodinné domy 2011: 18). Как отмечают исследователи, Я. Котера был хорошо знаком с концепциями Эбинезера Говарда (Ebenezer Howard) и Тони Гарнье (Tony Garnier), английским и немецким градостроительством того времени, внимательно относился к требованиям заказчика в лице Т. Бати, хотя и не всегда соглашался с ним.

Ко времени, когда Я. Котера взялся за проектирование для фирмы «Батя», Злин, располагавшийся в долине реки Држевнице (Dřevnice), состоял фактически из двух частей — исторического средневекового города и постепенно формирующейся производственной зоны к западу от него. Я. Котерой было разработано несколько вариантов жилой застройки небольшого района Летна (Letná, к югу от производственной зоны) и общественного центра с востока от него (т.е.



Ил. 1. Проект планировки и застройки жилых районов фирмы «Батя». Архитектор Я. Котера. 1918 (Ševeček 2009: 365)

к югу от исторического города). Сам архитектор позднее описывал свою работу так: «Эту интереснейшую задачу я решил в 1915 году. <...> Проект предполагал создание большого центра — площади — и кварталов сплошной застройки в непосредственной близости от города, далее размещение административной части и рабочих домов, расположенных по принципу свободной планировки»⁵.

В административном центре, который по аналогии с историческим ядром Злина, проектировался с кварталами со сплошной периметральной застройкой, намечалось устройство школы, яслей, больницы, большого общественного здания и т. п. Застройка жилого района Летна отдельными, прямоугольными в плане домами формировалась вдоль трех основных улиц криволинейного очертания, проложенных по склону холма, спускающегося к производственной зоне. Первоначально предполагалось устройство домов на несколько квартир с земельными наделами, призванными облегчить вчерашним крестьянам, ко-

торые составляли основную массу рабочих, переход к новой для них жизни. Однако по мере разработки проекта стало очевидно, что производство развивается слишком быстро, и количество рабочих увеличивается столь же стремительно. Проект был переработан, исходя из существенного уменьшения придомовых участков. Тем не менее в итоговом варианте проекта планировки восточнее района Летна располагался еще один жилой район с гораздо меньшей плотностью застройки и большими земельными участками при каждом доме. И в отличие от плотно поставленных домов Летны, эти дома были обозначены на плане квадратными (ил. 1).

К сожалению, найти в работах современных исследователей точное описание всех типов жилых домов, разработанных Я. Котерой, не удалось. Сопоставление проекта планировки и сохранившихся фотографий позволяет утверждать, что квадратные в плане дома не случайно были обособлены от жилой застройки Летны. Подпись под фотографией этих домов в одном из источников гласит, что они предназначались для старших ру-

⁵ Цит. по: (Pokluda 2011).



Ил. 2. Дома для старших руководителей в пригороде Злина Градчаны. Архитектор Я. Котера. 1918–1919 гг. (Pokluda 2011: 4)

ководителей, а территория, на которой дома строились в 1918–1919 гг., когда началось осуществление плана Я. Котеры, была еще пригородом Злина и называлась Градчаны (Hradčany) (Pokluda 2011: 4)⁶. Вероятно, эти квадратные в плане оштукатуренные двухэтажные дома под четырехскатной крышей были более комфортабельными (ил. 2). Некоторые исследователи полагают, что они представляли собой переработанный Я. Котерой тип жилого дома, ранее запроектированный им для застройки железнодорожного поселка в городе Лоуны (Louny) (Rodinné domu 2011: 19). До настоящего времени дома этого типа не сохранились. Сносить их начали уже в первой половине 1930-х гг., о чем будет сказано ниже.

О прямоугольных в плане жилых домах района Летна известно гораздо больше в силу того, что некоторые из них можно увидеть и сегодня. Проект этих двухэтажных домов на четыре квартиры

(по две на этаж) был разработан Я. Котерой в 1922 г. (Baťovský domek 2017: 120). Они имели довольно сложную ломаную полувальмовую кровлю с мансардными окнами, под которой фактически и размещались квартиры второго этажа (ил. 3). Дома строились с высоким цокольным этажом, отделанным натуральным камнем (скорее всего, он позволял компенсировать перепады рельефа), а их стены были отделаны штукатуркой светлых оттенков. Таким образом, их облик нес в себе отсылки к архитектуре сельских домов, что, вероятно, должно было импонировать вчерашним крестьянам, а теперь — рабочим.

Весьма близкими по архитектурному решению были два блокированных дома, выстроенные вдоль улицы, отделявшей производственную зону от района Летна (ил. 4). Точной информации об этих домах найти не удалось, но они явно читаются на плане Я. Котеры и, как правило, связываются исследователями с его именем. Всего намечалось строительство пяти домов такого типа, но, как и в случае других типов жилых домов, первоначальный замысел был осуществ-

⁶ Установить, что дома с фотографий — это квадратные дома на плане Я. Котеры, позволяет фотография начала 1930-х гг., где они соседствуют с ныне существующими постройками (см. ил. 10).



Ил. 3. Дома на четыре квартиры в районе Летна. Архитектор Я. Котера. 1922 г. (*Rodinné domy* 2011: 20)

лен лишь частично. Что же касается нового административного центра и отдельных общественных зданий, в том числе разработанного Я. Котерой в 1917 г. здания кинотеатра, то они так и остались на бумаге (*Rodinné domy* 2011: 20).

Причиной тому были, судя по всему, два фактора — экономические проблемы, которые испытывала фирма «Батя» в 1920–1921 гг., и перемены, произошедшие во взглядах Т. Бати после его поездки в США в 1919 г. Проект Я. Котеры уже не устраивал заказчика, но, несмотря на это, считается, что именно Я. Котерой, который до конца своей жизни (до 1923 г.) оставался консультантом фирмы «Батя», были заложены те ключевые принципы, которые станут основой дальнейшего развития Злина. Среди них чешский исследователь О. Шевечек называет: идею «нового Злина» как «промышленного города-сада», развивающегося систематически и в соответствии с планом в противоположность старому средневековому

Злину; проектирование жилых районов на основании принципов свободной планировки с отдельно стоящими малоэтажными домами в зелени; единство построек с рельефом и пейзажем; а также внимание к экономическим и социальным особенностям места (*Ševeček* 2009: 143).

IV. Окончательное оформление принципов фирмы «Батя» в сфере архитектуры и градостроительства в 1924–1932 гг.

Работу Я. Котеры продолжил его ученик — уроженец Злина Франтишек Лидие Гахура (*František Lydie Gahura*, 1891–1958)⁷, который сначала стал соавтором Я. Коте-

⁷ До начала в 1919 г. учебы у Я. Котеры, Ф. Гахура в 1914–1917 гг. учился у другого известного ученика О. Вагнера Йозе Плечника (*Jožef Plečnik*).



Ил. 4. Застройка района Летна. На переднем плане блокированный дом по проекту архитектора Я. Котеры, на заднем плане дома на четыре квартиры середины 1920-х гг., построенные по переработанному Ф. Гахурой проекту Я. Котеры (Pokluda 2011: 6)

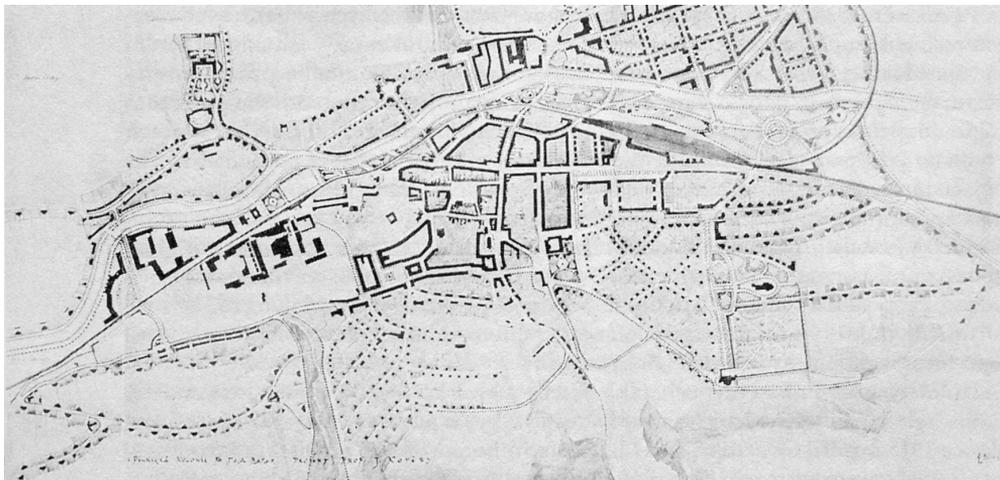
ры, а потом возглавил все работы по проектированию планировки и застройки Злина после смерти учителя.

Одной из первых его работ для Злина в 1920 г. стал получивший первую премию конкурсный проект нового здания ратуши в историческом центре города. Ф. Гахура приложил немало усилий, чтобы облик нового здания перекликался со своим историческим предшественником. Вероятно, этот проект так и остался бы лишь проектом, если бы в 1921 г. старое здание вдруг не сгорело. Новое здание ратуши по проекту Ф. Гахуры было построено в 1922–1924 гг. Как ни парадоксально, но критика этого дорогостоящего строительства стала одним из аргументов для предвыборной кампании Т. Бати на местных выборах 1923 г. (Švácha 2009: 80–82), в результате которых тот стал мэром города и получил возможность реализовывать первый проект планировки и застройки

Злина, разработанный в 1921 г. Ф. Гахурой (ил. 5).

Этот проект Ф. Гахуры был прямым развитием небольшого проекта Я. Котеры 1918 г. Сохраняя предложенную учителем планировку района Летна, пригорода Градчаны и нового административного центра, Ф. Гахура намечал пути развития города, прежде всего на восток от исторического ядра. По аналогии с проектом Я. Котеры, кварталы сплошной застройки, располагавшиеся ближе к историческому центру, постепенно переходили в малоэтажную застройку небольшими индивидуальными домиками на окраинах. Помимо восточного направления проект предусматривал также незначительное развитие города на северном берегу реки Држевнице.

Благодаря более поздним текстам Ф. Гахуры известно, что примерно в это время в беседе с ним Т. Батя вполне определенно высказал неудовлетво-



Ил. 5. Проект планировки Злина. Архитектор Ф. Гахура. 1921 (Ševeček 2009: 142)

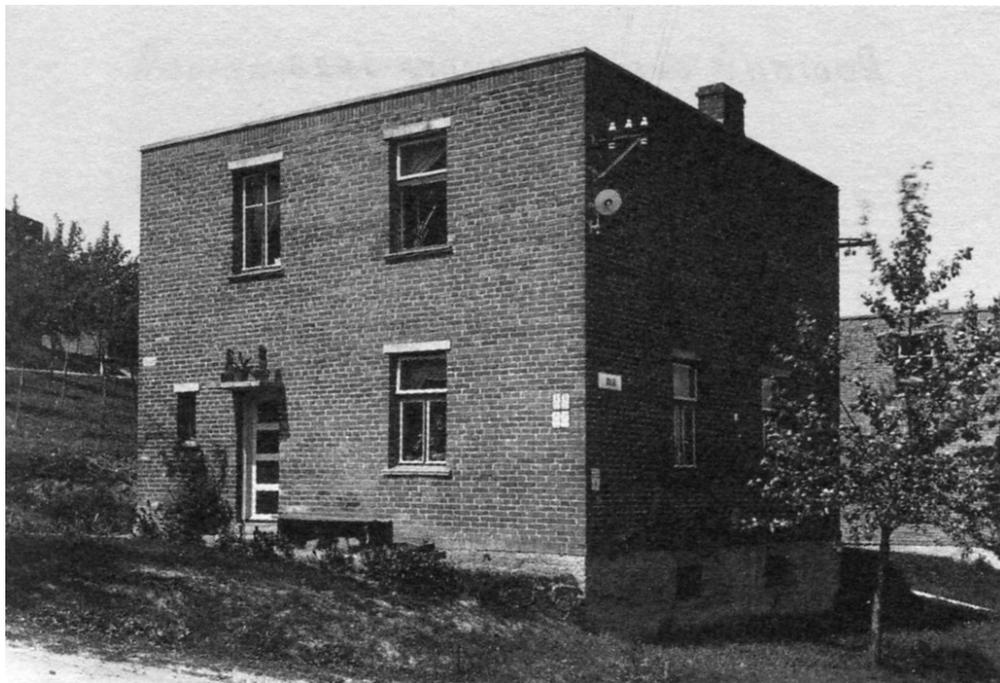
рение теми типами жилых домов, которые на тот момент строились в Злине в соответствии с проектом Я. Котеры. По его мнению, фабричный рабочий был слугой на своей работе, поэтому в своей частной жизни у него должна была быть возможность чувствовать себя королем в своем доме. Именно поэтому четырехквартирные жилые дома были определены как своего рода максимум. Предпочтение было отдано разработке типа домов на две квартиры, которые бы обеспечивали индивидуальный вход для каждой из живущих в доме семей (Ressová 2009: 240–241; Rodinné domy 2011: 19).

Однако вплоть до 1927 г. дома на четыре квартиры продолжали строиться в районе Летна, правда, уже по значительно упрощенному Ф. Гахурой проекту. Сначала при возведении четырехквартирных домов отказались от сложной ломаной крыши, предложенной Я. Котерой (ил. 4). На смену ей пришла почти плоская кровля с минимальными скатами, но сами дома, представлявшие собой простейшие параллелепипеды, в 1923–

1924 гг. еще сохраняли отделку цоколя и штукатурку стен (Baťovský domek 2017: 120; Ressová 2009: 239). В последующие годы дома строились уже без штукатурной отделки, из красного кирпича, с плоской кровлей и имели тот узнаваемый облик, который со временем прочно связался с понятием «батевский домик» (baťovský domek). Простота их архитектуры во многом компенсировалась сложным ландшафтом города, а со временем — и зелеными насаждениями.

На основе тех же принципов минималистического архитектурного оформления и компактной внутренней планировки, продиктованных, несомненно, необходимостью наращивать объемы жилищного строительства для обеспечения стремительно развивающегося производства, в 1926–1927 гг. начинается строительство домов на две квартиры (ил. 6). С 1928 г. этот тип дома, близкий по объему к кубу, становится преобладающим при новом строительстве (Baťovský domek 2017: 128).

Ко времени появления этой новой типологии домов, которая продолжала

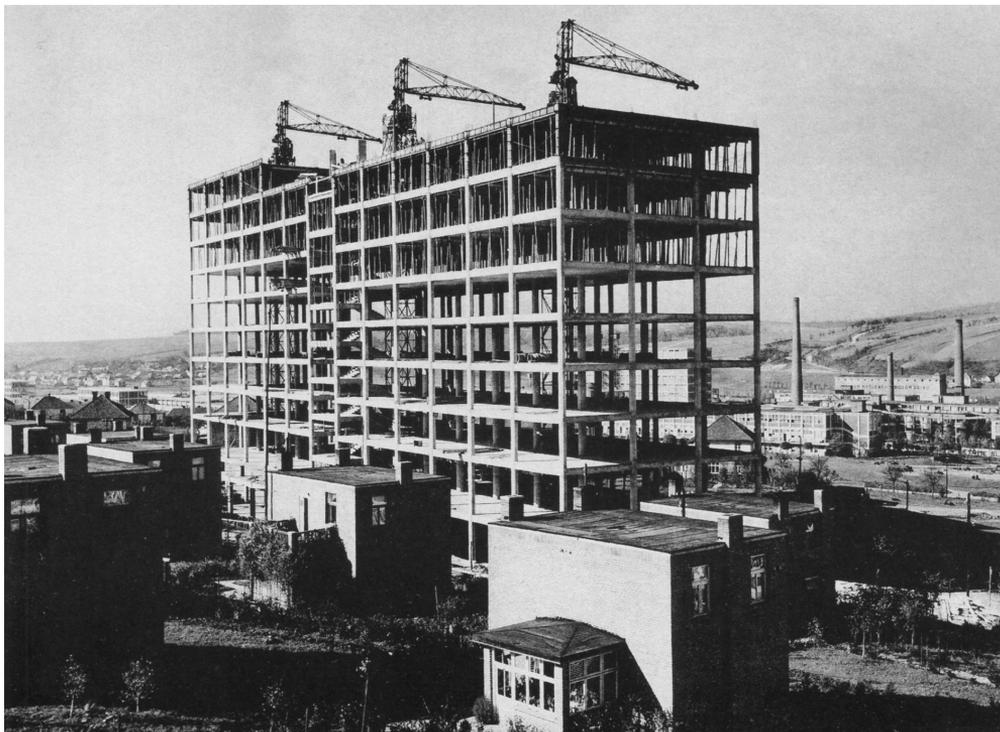


Ил. 6. Дом на две квартиры. Архитектор Ф. Гахура. 1928 (*Baťovský domek* 2017: 129)

развиваться и далее, Злин был уже большим промышленным центром не только с новой жилой застройкой, но и с большим числом общественных зданий и обновленной производственной зоной.

Этот колоссальный для того времени прогресс оказался возможен благодаря использованию новых для фирмы «Батя» строительной и производственной технологий. Американские промышленные здания поразили Т. Батю еще в первую его поездку за океан в начале XX в. Под влиянием этих впечатлений в 1906 г. было построено первое производственное здание фирмы в три этажа из красного кирпича. Однако уже упоминавшееся знакомство в 1919 г. с заводом Г. Форда, сооруженным по проекту Альберта Кана (Albert Kahn), стало решающим (*Ševeček* 2009: 116). Конструктивная система А. Кана, представляющая собой

железобетонный каркас из монолитных перекрытий и вертикальных опор квадратного сечения, была впервые применена им в 1905–1909 гг. при строительстве завода автомобильной фирмы «Паккард» («Packard Motor Car Company») в Детройте (*Bucci* 2017: 10). Спустя несколько лет А. Кан использовал ее и при строительстве заводов Г. Форда в том же Детройте. Эта система позволяла создавать производственные помещения довольно внушительных размеров и организовывать внутри них практически любые производственные процессы. В то же время она давала широкие возможности при решении внешнего облика зданий, поскольку сетка каркаса могла заполняться кирпичом или остеклением в соответствии с требованиями производственных процессов и пожеланиями заказчика (*Ibid*: 18–32).



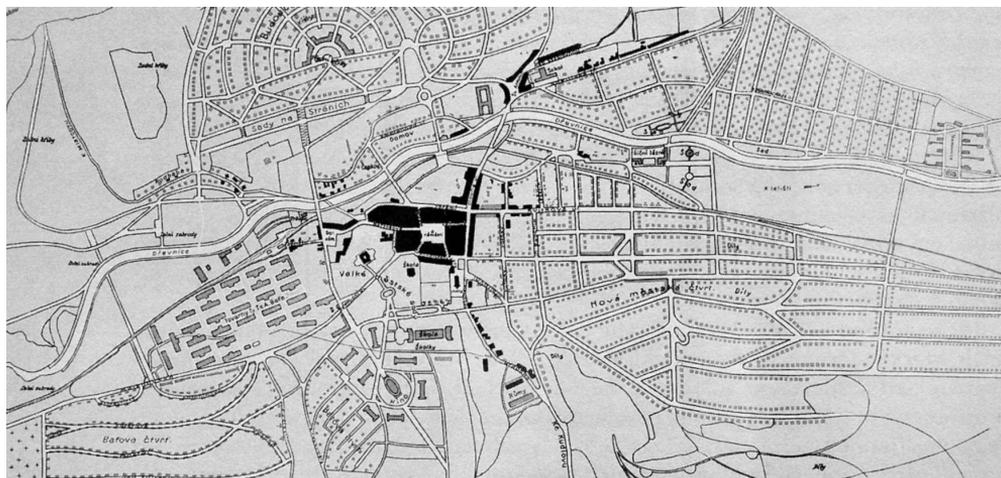
Ил. 7. Строительство здания гостиницы по конструктивной системы фирмы «Батя» (Zlín 2009: 103)

Все эти достоинства системы, как и приемы организации производственных процессов на заводе Г. Форда, вне всяких сомнений, стали объектом пристального внимания Т. Бати. Обстоятельства не дали ему возможности воплотить все эти наработки сразу же по возвращении из США, но пять лет спустя производственная зона Злина начала преобразовываться. В 1924 г. Ф. Гахурой был составлен проект ее застройки, согласно которому хаос разновременных построек должны были заменить новые прямоугольные в плане производственные корпуса, поставленные рядами параллельно один другому. В том же году инженер Арношт Сехнал (Arnošt Sehnal) разработал по аналогии с системой А. Кана особую конструктивную систему фирмы «Батя». В ее основе также лежала

идея железобетонного каркаса с шагом опор — $6,15 \times 6,15$ м⁸. Производственный корпус состоял из трех таких ячеек по короткой стороне и из тринадцати — по длинной. Количество этажей, высота которых составляла 3 м, могло варьироваться в зависимости от конкретного назначения того или иного корпуса (Šlapeta 2009). Первоначально использовались опоры прямоугольного сечения, как в американском прототипе, но с 1930 г. стало применяться и круглое сечение (Ševeček 2009: 117).

Эффективность строительства с использованием новой конструктивной системы была так высока, что уже через несколько лет она начала использоваться

⁸ Метрическая версия американской сетки колонн в 20 футов.



Ил. 8. Проект планировки Злина. Архитектор Ф. Гахура. 1926 (Ševeček 2009: 144)

ся при возведении не только производственных корпусов, но и зданий общественного назначения, которых не хватало бурно развивающемуся городу (ил. 7)⁹. Одним из первых примеров такого рода стал комплекс больницы, строительство которого было начато в 1926 г.

Однако возможность быстрого сооружения необходимых городу зданий обеспечивалась не только новой конструктивной схемой, но и проектами планировки Злина, которые начиная с 1926 г. разрабатывались Ф. Гахурой с периодичностью в несколько лет. Создание проекта планировки 1926 г. во многом было продиктовано тем, что перестройка производственной зоны повлекла за собой рост числа рабочих, и возникла необходимость создания новых жилых районов и городского центра, соответствующего по масштабу новому городу (ил. 8).

⁹ Вероятно, с использованием этой конструктивной системы в зданиях общественного назначения и связано появление опор круглого сечения, позволявшего разнообразить пластику фасадов.

Проект планировки 1926 г. был рассчитан на население в 50 000 человек, хотя на тот момент население Злина было немногим больше 8000 человек. Проект предполагал частичную перепланировку района Летна, целью которой было уплотнение застройки за счет размещения дополнительных линий жилых домов между уже построенными. Он также предполагал создание новых жилых районов на востоке за историческим ядром города по обеим берегам реки Државнице. Эти районы изначально намечались с минимально возможными придомовыми участками (ил. 9). Домики должны были размещаться между протяженными прямыми улицами в два или три ряда (в шахматном порядке). При этом намеченная сетка улиц на северном берегу реки была в определенном месте ограничена, и за жилым районом начиналась территория больничного комплекса, располагавшегося фактически в зеленом поясе, окружавшем город. Улицы на южном берегу реки, наоборот, были рассчитаны на максимально возможное продление на восток. В западном



Ил. 9. Вид жилой застройки восточных районов Злина в середине 1930-х гг. (Pokluda 2011: 11)



Ил. 10. Вид на жилой район Летна, производственную зону и площадь Труда. Ряд квадратных домов за зданием кинотеатра и гостиницы — первые дома бывшего пригорода Градчаны (Rodinné domy 2011: 17)

направлении они вреzались в историческое ядро Злина, которое постепенно исчезало в процессе обновления старой средневековой застройки. Еще одним отличием от проекта 1921 г. стал большой жилой район со сложной радиально-кольцевой планировкой, намечавшийся севернее существующего города (*Ibid.*: 144–146).

Заметные изменения коснулись и принципов проектирования нового центра города. Он остался на том же месте, которое было для него отведено еще Я. Котерой, но вместо кварталов со сплошной периметральной застройкой новый центр должны были образовывать отдельные крупные здания, скомпонованные на большом открытом пространстве. Осью нового центра должна была стать улица, разделявшая производственную зону и историческое ядро Злина, а центральным объектом — здание кинотеатра. Рядом с центром должен был размещаться образовательный комплекс.

В соответствии с этим проектом планировки, который подвергался некоторым корректировкам, жилищное строительство в районе Летна и в новых районах на востоке города в непосредственной близости от больничного комплекса шло вплоть до 1931 г. Перепланировка районов между ними и историческим центром Злина оказалась сопряжена с рядом проблем, практически неизбежных в условиях частной собственности (выкуп земельных участков и т. п.).

В 1931 г. Ф. Гахурой был представлен переработанный проект планировки, который стал своего рода кульминацией его поисков и, как отмечают исследователи, определил пути развития города на ближайшие 50 лет. В нем в полной мере воплотилась идея «промышленного города-сада», выдвину-

тая Ф. Гахурой, который считал, что создание современного индустриального центра может и должно сочетаться с созданием для его жителей условий, близких к условиям жизни в курортном городе. С этой целью на территории города были зарезервированы большие площади для создания садов, парков и зоны отдыха, а широкие магистрали получали защитные зеленые полосы. Проект учитывал не только вполне типичные для любого города аспекты (транспорт, гигиена, развитие городской инфраструктуры и др.), но и такой необычный фактор, как большие массы рабочих, одновременно идущих на фабрику и покидающих ее. Вероятно, именно с учетом этого фактора в проекте планировки 1931 г. был существенно переработан новый центр города. Его центральная ось была расширена и спрямлена так, что она стала строго перпендикулярна производственной зоне. Здание кинотеатра перестало играть роль композиционного центра (*Ibid.*: 146–150).

Ко времени появления этого окончательного проекта на территории центра уже были построены: небольшой торговый дом (1926) и первое здание образовательного центра — здание университета (1927) по проекту архитектора Мирослава Лоренца (Miroslav Lorenc). Однако именно с 1931 г. начинается формирование ансамбля грандиозной площади Труда (Náměstí Práce): в 1931 г. по проекту Ф. Гахуры было построено новое многоэтажное здание торгового центра (первое здание переоборудуется под рынок), в 1931–1932 гг. — по проекту М. Лоренца и Владимира Карфика (Vladimír Karfík) здание отеля в десять этажей, в 1932 г. — по проекту Ф. Гахуры грандиозный кинотеатр (ил. 10, 11). Ради возведения этих зданий начинается снос жилых домов, которые в 1918–1919 гг. строились Я. Котерой тогда еще в пригороде Злина.



Ил. 11. Новый центр Злина. Гостиница (архитекторы М. Лоренц и В. Карфик. 1931–1932) и кинотеатр (архитектор Ф. Гахура. 1932) на площади Труда, на заднем плане корпуса общежитий образовательного центра (архитектор М. Лоренц. 1931–1937) (Seveček 2009: 325)

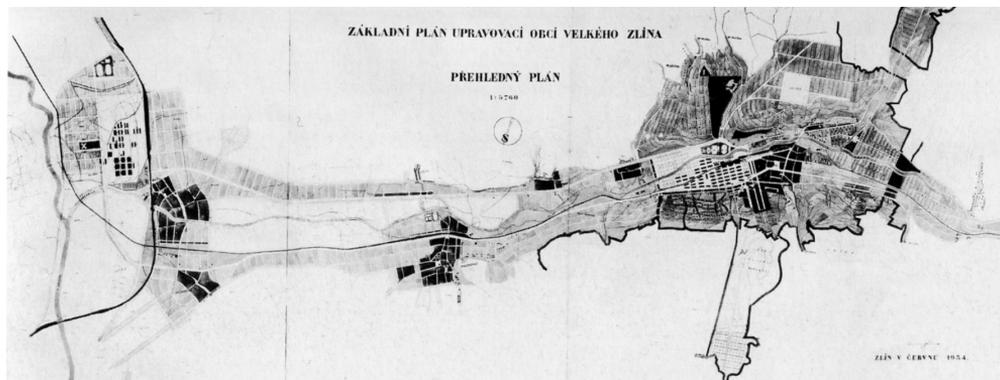


Ил. 12. Музей Т. Бати. Архитектор Ф. Гахура. 1933 (Pokluda 2011: 18)

Вдоль центральной оси, которая была задумана как широкий зеленый партер, начиная с 1931 г. строятся корпуса общежитий для юношей и девушек, обучающихся в университете при фабрике. Таким

образом, центр города совмещается с образовательным центром, что было весьма символическим для Т. Бати, стремившегося доказать, что ради хорошей жизни совсем не обязательно уезжать из своего родного города, каким бы маленьким он ни был.

Замыкать широкий партер, расположенный на склоне холма на весьма заметном рельефе, должно было здание выставочного центра, которое после гибели Т. Бати было открыто в 1933 г. уже как его музей. Это здание, спроектированное Ф. Гахурой, стало яркой демонстрацией тех возможностей, которые давала конструктивная система фирмы «Батя» (ил. 12). На фасадах весьма простого по своему объемно-пространственному решению



Ил. 13. Проект планировки «Большой Злин». Архитектор Ф. Гахура. 1934 (Zlín 2009: 53)

здания были акцентированы только вертикальные круглые колонны, пространство между которыми было заполнено витражами. Линии перекрытия не выходили за поверхность витражей, что делало внешний облик здания весьма футуристическим даже для Злина. Все остальные здания нового центра были олицетворением ставшего со временем узнаваемым «стиля» фирмы «Батя» — серый железобетонный каркас с акцентированными вертикальными опорами, заполненный красным кирпичом и остеклением.

V. «Большой Злин» в 1933–1939 гг. и «экспорт» архитектурно-градостроительных принципов фирмы «Батя»

После гибели Т. Бати развитие Злина шло по ранее утвержденным проектам. Определенные изменения, безусловно, происходили, но они не предполагали радикального пересмотра сложившихся архитектурно-градостроительных принципов, эффективность которых не подвергалась сомнению. Крупных общественных зданий в этот период практически не строилось, но в новых жилых

районах, достаточно отдаленных от центра, на основе конструктивной системы фирмы «Батя» возводились небольшие объекты локального значения. В середине 1930-х гг. была расширена типология жилых домов. Среди прочих появились дома на одну семью двух типов — с гаражом и без него. Были переработаны некоторые из ранее существовавших типов, но в целом облик краснокирпичных «батовых домиков» изменений не претерпел.

В 1934 г. Ф. Гахурой был разработан проект «Большого Злина», который выходил за пределы административных границ Злина (ил. 13). Он намечал развитие жилой застройки города на восток так, что больничный комплекс оказывался зажат между жилыми районами, а также далеко на север. Более того, в проекте предполагалась возможность развития на восток жилой застройки района Летна. Существенным отличием от более ранних проектов стало намеченное расширение производственной зоны в восточном и северном направлениях. Однако ранее сложившийся принцип обеспечения независимого развития жилой и промышленной зон продолжал прослеживаться — производственная зона могла, в случае необходимости, продол-

жать развитие на запад в сторону соседнего города Отроковице, а жилая — в противоположном направлении.

К этому времени Отроковице уже стал одним из городов концерна «Батя», новая застройка которого получила название Батьов (Bačov). И проект его планировки, разработанный Ф. Гахурой, и застройка следовали тем решениям, которые были выработаны в Злине в 1920-е гг. В основе производственных и общественных зданий лежала та же конструктивная система, жилые дома строились практически по тем же типовым проектам, что и в столице концерна. Причем Отроковице был далеко не уникальным примером. Среди городов, строившихся к середине 1930-х гг. по тем же принципам фирмой «Батя», были Тржебич (Třebíč) и Батизовце (Batizovce) на территории Чехословакии, Оттмут (Ottmuth) в Германии, Борово (Borovo) в Хорватии, Хелмек (Chelmek) в Польше, Мелин (Möhlin) в Швейцарии, Батадорп (Batadorp) в Нидерландах, Ист Тилбури (East Tilbury) в Англии, Вернон (Vernon) и Батавилль (Bataville) во Франции (Horňáková 2009). Проектирование последнего было связано с попытками сотрудничества Ле Корбюзье с фирмой «Батя», которые впервые были им приняты в 1935 г.

В 1935 г. Ле Корбюзье был приглашен в качестве члена жюри к участию в международном конкурсе на проекты жилой застройки, который был организован Я.А. Батей. На этот конкурс было подано 289 проектов из восьми стран (Šlapeta 2009: 62–63). Ле Корбюзье, пришедший в восторг от увиденного в Злине, за несколько месяцев разработал проект развития города, охватывавший территорию от Злина до Отроковиц. Ле Корбюзье, критиковавший проект планировки Ф. Гахуры за одержимость идеей города-сада и чрезмерное рас-

ширение городских районов, предлагал оставить южную часть города производственной зоной и параллельно ей на севере развивать жилую зону путем строительства блоков многоэтажных жилых домов, аналогичных тем, что были спроектированы Ле Корбюзье для алжирского города Немура (Nemours) шестью месяцами ранее. Французского архитектора мало смущало то обстоятельство, что его концепция жилых небоскребов противоречила всем принципам жилищного строительства, которые были частью политики фирмы «Батя». Его предложение не было принято, и дальнейшие его попытки взаимодействия с фирмой были связаны уже с проектированием ее французского филиала (Cohen 2009).

С проектированием филиалов была связана еще одна работа, выполненная в середине 1930-х гг. в градостроительном отделе фирмы «Батя». Архитекторы фирмы — Ф. Гахура, В. Карфик, Роберт Подземны (Robert Hubert Podzemný) и Иржи Воженилек (Jiří Voženílek) и приглашенные известные архитекторы того времени Эмануэль Грушка (Emanuel Hruška) и Йозеф Гочар (Josef Gočár) разработали проекты «идеальных промышленных городов» для разного числа жителей, которые предполагалось в 1937 г. опубликовать в книге «Идеальный промышленный город будущего» (Horňáková 2009: 118–119). Позднее Р. Подземны был разработан еще ряд проектов для разного климата, что, несомненно, было связано с новым этапом строительства филиалов фирмы по всему миру, начавшемся в 1938 г.

В самом Злине расширение концерна привело к строительству в 1936–1939 гг. на территории производственной зоны нового административного здания фирмы по проекту В. Карфика. «Батев небоскреб» («Baťův mrakodrap») стал воплощением «американской» мечты

Я.А. Бати (ил. 14). Шестнадцатизэтажное здание было построено с применением собственной конструктивной системы фирмы, что позволило оставить этажи без внутренних перегородок и организовать работу конторских служащих фирмы по американскому образцу. Помимо системы кондиционирования, встроенных приспособлений для поддержания чистоты остекленных фасадов (полоза, заменявшего зданию карниз, и ездящей по нему люльки), лифтов непрерывного действия (патерностер), в здании был оборудован кабинет-лифт для главы фирмы, который позволял ему перемещаться между подразделениями. Однако воспользоваться этим лифтом Я.А. Бате не удалось, поскольку здание было завершено буквально накануне окончательной оккупации Чехословакии в 1939 г. (*Šlapeta* 2009: 64). Еще один проект небоскреба — Дом здоровья в двенадцать этажей при больничном комплексе Злина — так и остался нереализован (*Novák* 2002: 93–95).

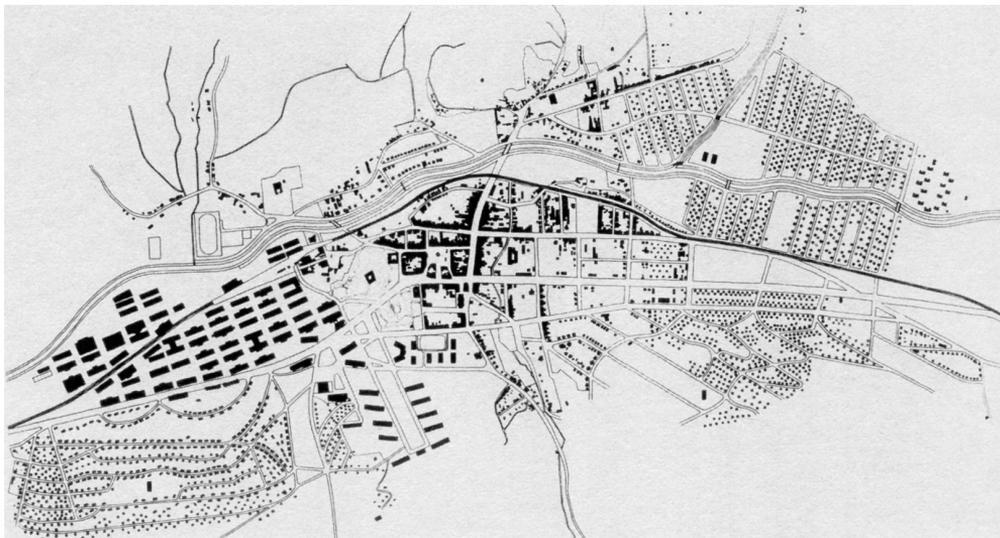
Эти новые подходы к архитектурно-градостроительной деятельности концерна, связанные с привлечением известных архитекторов и разработкой уникальных проектов, несомненно, были свидетельством иного подхода, характерного для Я.А. Бати. Возможно, с течением времени под его руководством прежние формы в сфере архитектуры и градостроительства были бы коренным образом пересмотрены, но в силу внешних обстоятельств они остались зафиксированными в том виде, в каком сложились к началу 1930-х гг. В послевоенном Злине из всех наработок прежнего этапа наиболее востребованной стала конструктивная система фирмы «Батя», которая легла в основу нового многоэтажного жилищного строительства, невозможного в Злине межвоенного времени.



Ил. 14. «Батев небоскреб» — новое административное здание фирмы «Батя». Архитектор В. Карфик. 1936–1939 (*Zlín* 2009: 56)

VI. Заключение

Обобщая вышеизложенное, можно говорить о том, что в 1920–1930-е гг. в Злине усилиями руководства фирмы «Батя» и привлекавшихся ею специалистов были сформулированы принципы развития архитектуры и градостроительства города, которые, с одной стороны, обеспечивали поступательное развитие города, а с другой — корректировались по мере усложнения жизни Злина. Эти принципы базировались на переработанной идее города-сада и идее типизации и стандартизации строительства и позволяли решать следующие задачи: задачу создания комфортных и здоровых условий жизни рабочих фабрики «Батя», задачу обеспечения их различными



Ил. 15. Застройка Злина на 1938 г. (Ševeček 2009: 364)

объектами социальной, культурной и образовательной сфер и задачу быстрого расширения производства, которое было источником развития всего города. Разработанные архитекторами и инженерами фирмы «Батя» типы жилых домов и особая конструктивная система не только обеспечили высокие темпы и высокую эффективность строительства, но и позволили придать всей застройке Злина рассматриваемого периода узнаваемый архитектурный облик. Его лаконичность, столь импониравшая сторонникам «современной архитектуры», компенсировалась сложностью городского ландшафта и озеленением. Масштабы нового строительства были таковы, что к концу 1930-х гг. Злин представлял собой город, застроенный в едином стиле, и воспринимался как идеальный город в сознании людей того времени (ил. 15). И именно благодаря этому обстоятельству сегодня Злин рассматривается как уникальный памятник межвоенного чешского модернизма, как

уникальный пример столь масштабного воплощения архитектурно-градостроительных идей 1920–1930-х гг.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Груза* 1972 — *Груза И.* Теория города / Сокр. пер. с чеш. Л.Б. Мостовой; научный редактор О.А. Швидковский. М.: Изд-во литературы по строительству, 1972.
- Швидковский* 1973 — *Швидковский О.А.* Архитектура Чехословакии 1918–1945 гг. // Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 11. Архитектура капиталистических стран. XX в. / отв. ред. А.В. Иконников. М.: Изд-во литературы по строительству, 1973. С. 436–453.
- Baťovský domek 2017 — Baťovský domek: mizející prvky zlínské architektury / B. Vacková, J. Rössová, M. Reuss Březovská, K. Eliášová. Brno: Masarykova univerzita, 2017.
- Bucci* 2017 — *Bucci F.* The Kahn Method. Milano: FrancoAngeli, 2017.
- Cohen* 2009 — *Cohen J.-L.* „Unser Kende ist unser Herr“: Le Corbusier trifft Baťa // Zlín — Modellstadt der Moderne: [Katalog der Ausstellung]. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 112–147.
- Jemelka, Ševeček* 2016 — *Jemelka M., Ševeček O.* Tovární města Baťova koncernu: evropská

- kapitola globální expanse. Praha: Academia, 2016.
- Hornáková 2009 — Hornáková L. Baťa satellite towns around the world // A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City / edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 117–135.
- Novák 2002 — Novák P. Baťova nemocnice — urbanistický, architektonický a stavební vývoj // Baťova nemocnice ve Zlíně, 1927–2002. Zlín, 2002. P. 85–98. URL: https://www.kntb.cz/userfiles/historie_Batovy_nemocnice.pdf (data обращения: 21.02.2019).
- Pokluda 2009a — Pokluda Z. An outline of the history of Baťa and Zlín in dates // A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City / edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 18–36.
- Pokluda 2009b — Pokluda Z. Ze Zlína do světa — příběh Tomáše Bati. 2. rozšířené vydání. Zlín, 2009.
- Pokluda 2011 — Pokluda Z. Bat'ův Zlín. Budování průmyslového a zahradního města, 1906–1943. Zlín, 2011.
- Ressová 2009 — Ressová J. Materialized utopia: domestic living culture in Zlín // A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City / edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 238–242.
- Rodinné domy 2011 — Rodinné domy Jana Kotěry / H. Hermanová, L. Hornáková, K. Jiráková, Š. Koukalová a J. Potůček. Praha: Foibos books, 2011.
- Ševeček 2009 — Ševeček O. Zrození Baťovy průmyslové metropole: Továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938. České Budějovice: Veduta, 2009.
- Šlapeta 2009 — Šlapeta V. The Baťa legacy: the realization of a utopia // A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City / edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 53–67.
- Švácha 2009 — Švácha R. Tomáš Baťa and destruction of old Zlín // A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City / edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Verlag, 2009. P. 75–89.
- Zlín 2009 — Zlín — Modellstadt der Moderne: [Katalog der Ausstellung]. Berlin: Jovis Verlag, 2009.

REFERENCES:

- Hrůza J. *Teoriiia goroda (Theory of the city)*. Abridged trans. from the Czech by L.B. Pavement; scientific editor O.A. Shvidkovsky. Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1972 (in Russian).
- Shvidkovskii O.A. *Arkhitektura Chekhoslovakii 1918–1945 gg. (Architecture of Czechoslovakia 1918–1945)*. Vseobshchaia istoriia arkhitektury: v 12 t. T. 11. *Arkhitektura kapitalisticheskikh stran. XX v. (Global history of architecture in 12 volumes. Vol. 11. The architecture of the capitalist countries. XX century)*. Executive editor A.V. Ikonnikov. Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1973, pp. 436–453 (in Russian).
- Batovský domek: mizející prvky zlínské architektury (*Batovský domek: vanishing elements of Zlín architecture*). Authors: B. Vacková, J. Ressová, M. Reuss Březovská, K. Eliášová. Brno: Masarykova univerzita Publ., 2017 (in Czech).
- Bucci F. *The Kahn Method*. Milano: FrancoAngeli Publ., 2017.
- Cohen J.-L. «*Unser Kunde ist unser Herr*»: *Le Corbusier trifft Bat'a ("Our customer is our lord": Le Corbusier meets Bat'a)*. Zlín — Modellstadt der Moderne: [Katalog der Ausstellung] (Zlín — model town of Modernism: [exhibition catalogue]). Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 112–147 (in German).
- Jemelka M., Ševeček O. *Tovární města Baťova concernu: evropská kapitola globální expanse (The factory towns of Baťa concern: the European chapter on global expansion)*. Praha: Academia Publ., 2016 (in Czech).
- Hornáková L. *Bat'a satellite towns around the world*. A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City. Edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 117–135.
- Novák P. *Baťova nemocnice — urbanistický, architektonický a stavební vývoj (Baťa hospital — urban planning, architectural and construction development)*. Baťova nemocnice

- ve Zlíně, 1927–2002 (Bata hospital in Zlín, 1927–2002). Zlín, 2002, pp. 85–98. URL: https://www.kntb.cz/userfiles/historie_Batovy_nemocnice.pdf (in Czech).
- Pokluda Z. *An outline of the history of Baťa and Zlín in dates*. A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City. Edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 18–36.
- Pokluda Z. *Ze Zlína do světa — příběh Tomáše Bati. (From Zlín to world — the story of Tomáš Bati)*. 2. expanded edition. Zlín, 2009 (in Czech).
- Pokluda Z. *Batův Zlín. Budování průmyslového a zahradního města, 1906–1943 (Bat's Zlín. Building of the industrial and Garden City, 1906–1943)*. Zlín, 2011 (in Czech).
- Ressová J. *Materialized utopia: domestic living culture in Zlín*. A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City. Edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 238–242 (in German).
- Rodinné domy Jana Kotěry (Jan Kotěra's family houses)*. Authors: H. Hermanová, L. Horňáková, K. Jiráťová, Š. Koukalová and J. Potůček. Praha: Foibos books Publ., 2011 (in Czech).
- Ševeček O. *Zrození Baťovy průmyslové metropole: Továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938 (The birth of Bata Industrial Capital: Factory, urban space and society in Zlín in 1900–1938)*. České Budějovice: Veduta Publ., 2009 (in Czech).
- Šlapeta V. *The Baťa legacy: the realization of a utopia*. A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City. Edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 53–67 (in German).
- Švácha R. *Tomaš Baťa and destruction of old Zlín*. A Utopia of Modernity: Zlín. Revisiting Baťa's Functional City. Edited by K. Klingan in cooperation with Gust Kerin. Berlin: Jovis Publ., 2009, pp. 75–89 (in German).
- Zlín — Modellstadt der Moderne: [Katalog der Ausstellung] (Zlín — model town of Modernism: [exhibition catalogue])*. Berlin: Jovis Publ., 2009 (in German).

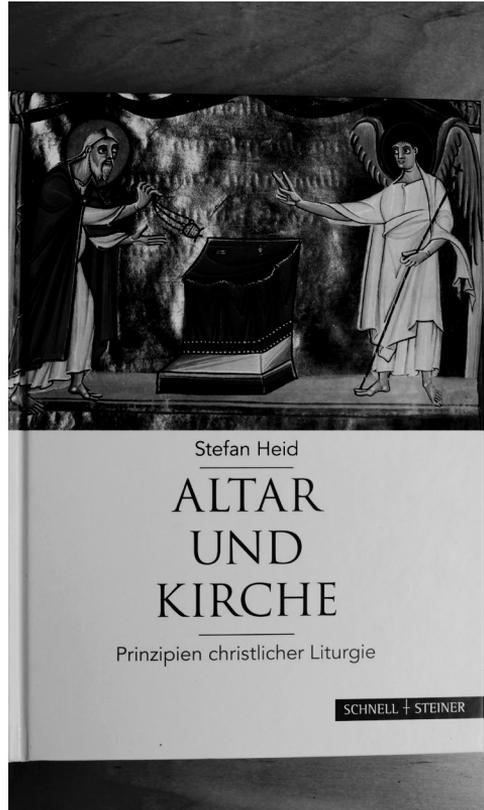
РЕЦЕНЗИИ, НЕКРОЛОГИ

Л. Г. Хрушкова

РЕЦЕНЗИЯ: STEFAN HEID. ALTAR UND KIRCHE. PRINZIPIEN CHRISTLICHER LITURGIE. REGENSBURG: SCHNELL UND STEINER, 2019. 496 S., 152 ABB. ISBN 978-3-7954-3425-0.

В издательстве Schnell und Steiner вышла книга профессора Папского института христианской археологии Штефана Хайда под названием «Престол и церковь. Принципы христианской литургии» (Heid 2019). Этот фундаментальный труд — результат многолетних изысканий. Книга состоит из предисловия и шести глав, каждая из которых включает несколько разделов и заключение. Изложение охватывает раннехристианский и средневековый периоды, при этом приоритет отдается раннехристианской эпохе, когда формировался христианский культ, центром которого является престол.

Первая глава носит название «Пролог», в ней два раздела. В первом разделе уточняются хронологические рамки работы: у первых христиан культ и специальные приспособления для его отправления отсутствовали по крайней мере в первые два века. Здесь же автор кратко сообщает читателю о концептуальных и методологических основах своего труда. Исследование Хайда написано в традициях Боннской католической школы. Он называет только одно имя, но ключевое: это основоположник школы Франц Йозеф Дельгер (Dölger, 1879–1940), который посвятил свою жизнь изучению феномена «Античность и христианство». Речь идет о понимании раннехристианской традиции как сложнейшего синтеза многих элементов эпохи поздней Античности: языческая греко-римская традиция, иудейская, различные восточные



«синкретические» культы и христианство как часть общей панорамы, а не как исключительный и изолированный феномен. Методологическая основа исследований Боннской школы — так называемый «плюридисциплинарный» подход, хотя в период формирования школы,

в эпоху между двумя мировыми войнами, этого термина еще не существовало.

Книга Хайда является практически исчерпывающей сводкой всех известных письменных источников о престоле, и в то же время широко привлекаются разнообразными вещественные источники — памятники архитектуры, скульптуры, монументальной и книжной живописи, прикладного искусства. Многоплановое исследование Хайда будет интересно богословам, литургистам и историкам церкви, но также историкам архитектуры, археологам и историкам искусства, изучающим иконографию.

Во втором разделе первой главы рассмотрен античный обеденный стол для возлежащих участников трапезы. В языческой культуре существовало два основных типа сакральной мебели, которые часто использовались в одних и тех же обрядах: алтарь для жертвоприношений животных и сакральный стол для различных ритуальных предметов. Именно этот традиционный сакральный стол использовали христиане для возложения на него хлеба и вина.

Вторая глава называется «Происхождение. Престол как сакральный стол». Она состоит из следующих разделов: 1. «Стол Господа». 2. «Мы имеем один престол». 3. «Служитель у престола Божьего». 4. «Один престол — одна чаша». 5. «Сакральность престола». Выражение «стол Господа» встречается уже у апостола Павла, а Игнатий Антиохийский (ок. 110–120 гг.) неоднократно употребляет понятие «алтарь» (престол), когда речь идет о христианской службе и евхаристии — в разных регионах, от Антиохии до Рима.

Третья глава — «Единство. Домовая церковь *versus* епископской церкви», в ней пять разделов. Первый раздел посвящен «фантому домового церкви». Этой дискуссионной теме была посвящена лекция проф. Хайда, которую он прочел в сен-

тябре 2017 г. на историческом факультете Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова по приглашению кафедры истории Церкви. Кроме того, статья Хайда на эту тему была опубликована в журнале «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (Heid 2018). Новизна точки зрения Хайда заключается в том, что «домовых церквей» никогда не существовало. Это утвердившийся историографический миф, который не подтверждается ни письменными, ни археологическими источниками. В раннехристианское время придерживались принципа: в каждом городе одна община, один епископ, одна служба, один храм Божий и один престол. В этом выражался принцип единства ранней Церкви. Рассмотрению этих вопросов посвящены второй и третий разделы третьей главы книги Хайда. Здесь автор обращается к архитектуре, рисуя широкую панораму сведений о раннехристианских церквях и престолах в них в разных городах и регионах империи: в Константинополе Сирии, Малой Азии, Палестине, Северной Африке, Испании, Галлии.

Четвертый раздел третьей главы посвящен двум самым крупным городам империи, мегаполисам Риму и Александрии. Для этих городов существующая теория о множественности церквей в I–III вв. также не подтверждается археологически. Особую роль играли частные капеллы IV–V вв. в домах аристократов, однако они служили местами собраний, а не церквями. В пятом разделе рассмотрен особый вопрос — о переносном епископском деревянном престоле. Основной вывод третьей главы: именно епископская церковь символизирует и обеспечивает единство городской христианской общины.

Четвертая глава: «Куль. Народ перед ликом Божиим». В ней рассматриваются функции христианского престола в его единственности и исключительности как

жертвенного стола и стола сакрального (*mensa sacra*). Вопрос о духовном характере евхаристической службы христиан детально раскрыт на основе раннехристианских письменных источников. Особый раздел посвящен сакральному характеру церковного пространства. Изложение начинается с характеристики уникального археологического документа III в.: часовни около Мегиддо близ Назарета, в центре которой были открыты основание престола и мозаичная надпись, в которой упоминается «стол господа Иисуса Христа» (Heid 2019: fig. 8, 18). Далее рассматривается связь базилики как преобладающей в раннехристианскую эпоху архитектурной формы с престолом. Выводы автора подтверждаются множеством архитектурных и археологических фактов из Константинополя и Малой Азии, Сирии, Палестины, Трансиордании, Египта, стран Магриба, Адриатического региона, Северной Италии и Рима. В четвертом разделе обсуждается вопрос о положении священника, который молится у престола. Он стоит в позе оранта (это языческая традиция), обращен лицом к востоку, смотрит в сторону апсиды. Престол является главным местом молитвы, в церковном здании подчеркнута ось восток — запад.

В пятой главе «Образ. Взгляд во время молитвы» представлен обширный архитектурный, археологический и иконографический материал. Глава состоит из следующих разделов: 1. «Пространство и литургия». 2. «История народа Божьего». 3. «Небесная литургия». 4. «Авторитет апостола». 5. «Господь Небес». 6. «Роль апсиды как образа небес, иконография Христа». 7. «Не с пустыми руками, — дары, приношения». Подробно освещен вопрос о том, что изображения в раннехристианском церковном здании, в особенности в апсиде и на триумфальной арке, обусловлены литургическими и молитвенными функциями.

Шестая глава: «Эпилог». Здесь рассмотрены различные формы христианского престола: круглый, полукруглый (сигмовидный), прямоугольный.

Книгу Хайда завершает список сокращений, обширная библиография (Heid 2019: 466–479), список ссылок на Священное Писание и письменные источники, а также указатель понятий, личных имен и географических наименований. В книге 152 иллюстрации высокого качества, почти все цветные. Эта уникальная, тщательно подобранная коллекция изображений языческого алтаря и христианского престола, извлеченных из множества источников, представляет самостоятельную ценность.

Монография Штефана Хайда о престоле, его роли и месте в церковном здании — капитальный труд, основанный на тщательном изучении сотен письменных и вещественных источников. Эта книга на многие десятилетия останется образцовой в области историко-литургических изысканий.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Heid 2018 — Heid S. Were there “house churches”? The crucial question about the places of liturgy before Constantine (1st–3rd centuries) // *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury* (Questions of the general history of architecture). Vol. 10. 2018. P. 121–144.
- Heid 2019 — Heid S. *Altar und Kirche. Prinzipien christlicher Liturgie*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2019.

REFERENCES

- Heid S. Were there “house churches”? The crucial question about the places of liturgy before Constantine (1st–3rd centuries). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury* (Questions of the general history of architecture), vol. 10, 2018, pp. 121–144.
- Heid S. *Altar und Kirche. Prinzipien christlicher Liturgie*. Regensburg: Schnell und Steiner Publ., 2019.

Л. Г. Хрушкова

НОЭЛЬ ДЮВАЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ АРХЕОЛОГИЯ ПОЗДНЕЙ АНТИЧНОСТИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ. IN MEMORIAM



Заслуженный профессор Сорбонны-1 (Пантеон) Ноэль Дюваль (Noël Duval) родился 24 декабря 1929 г. на юге Франции и скончался 12 декабря 2018 г. в Париже, немного не дожив до своего девяностолетия. Вполне можно сказать, что с ним ушла целая эпоха в изучении истории и археологии поздней Античности и раннего христианства. Дюваль был не только крупнейшим ученым-эрудитом, знатоком поздней Античности, он был организатором науки, обновителем научной дисциплины, именуемой в Западной Европе «христианская археология».

Уже не одно десятилетие идут оживленные дискуссии: что такое феномен

поздней Античности? Это эпоха, когда распространение и утверждение христианства изменило облик средиземноморского мира. Но как ее понимать? Что же произошло в эту эпоху? Был ли то катастрофический конец античного мира, резкий и необратимый упадок, в значительной мере вызванный победоносными набегами варваров? Именно так считала традиционная историография. Или нужно говорить о другом: о неоднозначных трансформациях и мутациях античной культуры, о ее «демократизации» — это слово в наше время признается удачным для обозначения заката великой античной культуры. И когда закончилась Античность? Для Запада границей Античности называют время понтификата Папы Григория Великого (590–604), хотя эта условная дата никогда не была обоснована. Для Востока этот вопрос вызывает неутрахающие споры.

В Сорбонне студент Ноэль Дюваль изучает классическую филологию, римскую и раннехристианскую историю и археологию под руководством Уильяма Сестона (Seston, 1900–1983). На формирование Дюваля как исследователя повлиял выдающийся знаток поздней Античности Анри-Ирине Марру (Marrou, 1904–1977), который по-новому подошел к исследованию человека и общества той эпохи. Центром внимания Марру стал «человек религиозный» (не только христианин).

Научные интересы Дюваля в области археологии определились рано, в значительной мере под влиянием его учи-

телей. Это раннехристианская Северная Африка, ее археология, архитектура, религиозная жизнь. Докторская диссертация Дюваля была посвящена группе базилик особой типологии: с двумя апсидами, т.е. апсидой и «контрапсидой» на противоположном конце здания. Капитальный двухтомный труд Дюваля «Африканские церкви с двумя апсидами» (1971–1973) стал пионерским в кругу проблем, получивших наименование «архитектура и литургия». С тех пор литургическая тема заняла важное место в трудах Дюваля, его учеников и — более широко — в европейских архитектурно-археологических изысканиях. Так, литургические аспекты в контексте архитектуры были широко рассмотрены в книге Паскаль Шевалье (Chevalier) о раннехристианских церквях Далмации и в книге Анны Мишель (Michel) о ранневизантийских церквях Иордании. Обе монографии являются диссертациями, написанными под руководством Дюваля. Другие ученики Дюваля, например Жан-Пьер Кайе (Caillet), обратились к изучению средневекового искусства и архитектуры, широко используя данные эпиграфики и осуществляя таким образом современный «плюридисциплинарный» подход.

Новая концепция поздней Античности привела к обновлению научного языка. Так, во Франции отказались от традиционного термина «поздняя Империя» (*Bas-Empire*), в котором видели оценочный оттенок, значение заката, упадка. Его заменили более широким и объективным понятием «поздняя Античность». В своем выступлении на открытии XII Международного конгресса по христианской археологии (Бонн, 1991) Дюваль высказал идею о создании международной научной организации под названием «Поздняя Античность». Она не идентифицировала бы себя толь-

ко с Римом, который культивировал понятие «христианская археология». Это смелое выступление было эхом долгого идейного спора, иногда скрытого, между традиционной римской католической наукой и секулярной наукой Франции.

Свои идеи Ноэль Дюваль воплотил в двух новых институтах. Это Международная ассоциация поздней Античности (Association pour l'Antiquité Tardive) и издаваемый ею журнал по истории и археологии под тем же названием, *Antiquité Tardive*, первый том которого вышел в 1993 г. Отметим, что в последние годы в этом журнале печатаются и российские авторы, благодаря контактам уже с учениками Дюваля. Кроме того, в качестве приложения к этому журналу в бельгийском издательстве Brepols выходит серия монографий.

Энергичная деятельность Дюваля меняла стабильный, сложившийся в течение десятилетий научно-институциональный пейзаж. Вновь созданные структуры должны были вписаться в системы, уже существующие во Франции и в Западной Европе. Инициативы Дюваля были новыми, смелыми, поначалу дело шло нелегко. Об этом он сам откровенно пишет в концептуальной статье, опубликованной в связи с десятилетием выхода в свет журнала *Antiquité Tardive*: «Без решающей официальной поддержки... мы предпочли работать без шума, с минимумом конкретных структур, выработывая опыт коллективных проектов... и мало-помалу уточняя методологию».

Ноэль Дюваль был одним из организаторов XI Международного конгресса по христианской археологии, который прошел в 1986 г. в трех странах: Франции, Италии, Швейцарии. Этот конгресс стал научным событием европейского значения по широте тематики и новизне подходов, он маркировал новый этап

в развитии христианской археологии. Обратившись к ключевым историческим проблемам эпохи поздней Античности, старая христианская археология преобразилась в обновленном виде. Главная тема конгресса: «Епископ и город» — позволяла широко рассмотреть пути и формы превращения позднеантичного города в город христианский, средневековый, изучить топографию, процесс включения строящихся церквей и монастырей в ткань античного города и его загородных кладбищ. На этом конгрессе христианская археология впервые ясно заявила о своем намерении изучать не отдельные «памятники», а, прежде всего, общество и человека в изменяющемся мире, на переходе от Античности к Средневековью.

Французская концепция поздней Античности, которую с присущей ему решительностью развивал Дюваль, не совпадала с традициями и ценностями католической римской школы христианской археологии, которая уже не одно столетие развивалась под эгидой Ватикана. Вот, например, характерное мнение о Виктора Саксера, видного представителя римской школы: «Действительно, эта *позднеантичная* археология, если она сейчас хорошо определена во времени, — это археология, которая или стыдится, или отказывается признать себя христианской». Впрочем, римская школа христианской археологии тоже меняется, и не в последнюю очередь — благодаря дискуссиям с французскими оппонентами, среди которых самым активным и бескомпромиссным был Ноэль Дюваль.

Фундаментальная тема топографии позднеантичного и средневекового города стала одной из ведущих в научном творчестве Дюваля. Он был инициатором и руководителем крупного коллективного научно-издательского проекта

«Христианская топография городов Галлии от истоков до середины VIII века». Работа над ним началась в 1975 г. и велась свыше 30 лет. Исследователи избрали современный плюридисциплинарный подход, объединяющий историю, археологию, эпиграфику, историю архитектуры и искусства, просопографию. На этой же методологической основе было осуществлено другое важное издание, одним из руководителей которого был Дюваль, — «Атлас раннехристианских памятников Франции» в 4 томах (1991–1998).

Деятельность Дюваля приобрела широкий международный характер. Его научные интересы охватывали пространства от Северной Африки до Палестины. Так, ему принадлежит важная работа о напольных мозаиках ранневизантийских церквей Иордании. Дюваль принадлежал к числу тех, немногочисленных на Западе, исследователей, которые стремились вовлечь в международную научную жизнь коллег из восточноевропейских стран, в том числе из СССР, затем России. Он многое сделал для развития археологии поздней Античности в славянских странах, прежде всего в Сербии и Хорватии. С археологами этих стран он на протяжении десятилетий поддерживал тесные связи, активно участвовал в археологических работах и важных коллективных изданиях. Его очень интересовала Россия. Как известно, в советскую эпоху наши зарубежные поездки для участия в конгрессах были редкими. Зная это, Дюваль приложил немало усилий к тому, чтобы в Актах XI Международного конгресса по христианской археологии был опубликован доклад археолога из СССР, это была моя статья о раннехристианском Питиусе (Питцунде) в Абхазии. Так в 1984 г. началось наше знакомство, сначала по переписке, а потом лично. В 1991 г. Ноэль Дю-

валь, вместе с супругой Иветтой Дюваль (1931–2006), тоже археологом, приехал в Москву в качестве участника XIX Международного конгресса византинистов. После этого мы довольно часто встречались в Париже и в других местах, прежде всего, на международных конгрессах по христианской археологии (Бонн, Сплит-Пореч). Дюваль охотно делился своими воспоминаниями, любил рассказывать о разных событиях, о людях, с которыми он встречался. Для меня он был живым персональным воплощением истории европейской христианской археологии. С благодарностью я вспоминаю, что его поддержка содействовала выходу в свет моей книги «Христианские памятники Восточного Причерноморья. Абхазия» (2006), в качестве 9-го

тома «Библиотеки Поздней Античности». Этой книге Ноэль Дюваль предпослал свое предисловие.

Несомненно, имя Ноэля Дюваля навсегда вписано в историю западноевропейской исторической науки как автора капитальных трудов, как организатора науки, как яркого неординарного человека, которого знали «все», имя которого уже при жизни было окружено чуть ли не легендами. Лично я буду помнить Ноэля Дюваля как одного из той плеяды крупных имен, которых становится все меньше, как верного товарища, как остроумного любезного собеседника, как замечательного рассказчика с тонким чувством юмора и, наконец, как «настоящего француза», в нашем традиционном понимании.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баева Ольга Владимировна, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Автор более 50 публикаций. Область научных интересов: русская архитектура и градостроительство Нового времени, история и архитектура армянской колонии Нижнего Дона.

Бондаренко Игорь Андреевич, доктор архитектуры, профессор, академик РААСН, член Президиума РААСН, почетный архитектор России, лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства (1999), главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, директором которого он являлся в 2004–2018 гг. Преполагает в Московском архитектурном институте, где специализируется на курсе «История градостроительства». С 2000 г. возглавляет периодическое издание «Архитектурное наследие», является составителем 40 сборников научных трудов и коллективных монографий, организатором научных конференций. Изучает традиции русского градостроительства, творческое мышление архитекторов, а также архаическую картину мира, запечатленную в универсальных традициях архитектурного формообразования.

Ванеян Степан Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова; профессор Общецерковной аспирантуры имени равноапостольных Кирилла и Мефодия Русской православной церкви и кафедры теологии факультета теоретической физики НИЯУ МИФИ. Автор нескольких книг по теории искусства и архитектуры, методологии искусствоведения, психологии искусства.

Вяземцева Анна Геннадиевна, кандидат искусствоведения, Ph.D. истории архи-

тектуры, старший научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, профессор курса «История архитектуры» в Университете Рим-3. Автор монографии «Искусство тоталитарной Италии» (М., 2018) и более 50 публикаций и лекций. В 2019 г. выступила куратором выставки (с А. де Маджистрисом — Политекнико, Милан) «Терраньи — Голосов: Дом «Новокомум» в Комо — клуб им. Зуева в Москве. Сходства и параллели в авангарде» (Комо — Москва, ГНИМА им. Щусева). Научные интересы: искусство, архитектура и градостроительство XIX–XX вв., искусство и архитектура Италии XX в., культурные связи СССР и стран Запада, русские художники и архитектуры в Италии в XX в.

Казарян Армен Юрьевич, доктор искусствоведения, член-корреспондент РААСН, почетный член РАХ, иностранный член НАН Армении, заместитель директора Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, директор филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Его монография «Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции» (Москва, 2012–2013) удостоена Премии за сохранение европейского культурного наследия Eugora Nostra (2014) и Премии Тороса Тораманяна (2016). В последние годы изучает архитектуру Ани, столицы средневековой Армении, сотрудничает с Международным фондом памятников и реставраторами по проблемам учета и консервации памятников армянской архитектуры на востоке Турции.

Клименко Юлия Гавриловна, кандидат архитектуры, профессор Московского архитектурного института (МАРХИ), старший научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-ис-

следовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, член ИКОМОС и Российского общества по изучению XVIII в. (РАН). На кафедре «История архитектуры и градостроительства» МАРХИ ведет лекционный курс по истории русской архитектуры и семинарские занятия по историко-архитектурному анализу. Автор свыше 200 статей по истории французского классицизма и московской архитектуре XVIII–XIX вв., по вопросам формулировки критериев атрибуции этих школ. Сфера научных интересов включает проблематику взаимовлияния русской и европейской культуры, получившее отражение в развитии теории, строительном и инженерном искусстве, архитектуре и градостроительстве второй половины XVIII–XIX вв.

Кононенко Евгений Иванович, кандидат искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания. Автор монографии «Анатолийская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры» (М., 2017) и более 70 публикаций и лекционных курсов по культуре Древнего мира, средневекового Востока, методике научной работы. Область научных интересов: культура Древнего Востока, искусство стран ислама, мусульманская (в т.ч. современная) архитектура Турции.

Клюев Сергей Андреевич, научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Основная область научных интересов связана со средневековой скальной архитектурой провинции Тыграй в Эфиопии.

Лошкарева Екатерина Андреевна, искусствовед, аспирант Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник Отдела истории архитектуры и градостроительства Древнего мира и Средних веков филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостро-

ительства. Автор 10 публикаций. Область исследований: византийское искусство, средневековая скульптура и архитектура Армении и Грузии.

Мурадов Руслан Гельдыевич, профессор Международной академии архитектуры (МААМ), ответственный секретарь Союза архитекторов Туркменистана. В 1998–2015 гг. являлся заместителем начальника Национального управления Туркменистана по охране, изучению и реставрации памятников истории и культуры, с 2015 г. редактирует ежеквартальный журнал «Строительство и архитектура Туркменистана». Соавтор и консультант ряда проектов реставрации памятников архитектуры, составитель и редактор нескольких сборников научных трудов, энциклопедического словаря «Историко-культурное наследие Туркменистана». Опубликовал 5 книг и более 100 статей. Научные интересы: история архитектуры Средней Азии, сакральная география и культ святынь в исламе, консервация и ревалоризация исторических зданий, советский модернизм.

Попова Вера Львовна, научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Сфера интересов — архитектура Германии XVI — первой половины XVII в.: иконология ордера и архитектурный орнамент.

Старостенко Юлия Дмитриевна, кандидат архитектуры, старший научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Основные направления исследовательской деятельности связаны с изучением процессов становления и развития отечественного градостроительства в 1910–1930-е гг., в том числе путей формирования советской теории и истории градостроительства. Особое место в сфере научных интересов занимают исследования по истории архитектурно-градостро-

тельной реконструкции Москвы означенного периода.

Холомеева Анна Андреевна, искусствовед, аспирант Государственного института искусствознания, получила дополнительное профессиональное образование по специальности «Востоковедение, африканистика» в Санкт-Петербургском государственном университете. Сфера научных интересов: культура, искусство и архитектура Ирана, Средней Азии, керамика Ближнего Востока, архитектура ислама, теория архитектуры.

Хрушкова Людмила Георгиевна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории Церкви Исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Ав-

тор нескольких книг и десятков статей, посвященных археологии, архитектуре и архитектурному декору памятников византийской эпохи в Восточном Причерноморье и в Крыму (публикации последних лет доступны в формате PDF, режим доступа: <http://istina.msu.ru/profile/KhrushkovaLiudmila>).

Чекмарев Владимир Михайлович, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, автор монографий по садово-парковому искусству, русско-английским художественным связям и градостроительству Москвы.

ABOUT THE AUTHORS

Baeva Olga, Candidate in the Historical sciences, Senior researcher of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the “CNIP of the Ministry of Construction of Russia”. She is an author of two book and more than 50 articles. Research interests: Russian architecture and town-planning of the Modern Age, history and architecture of the Armenian colony of the Lower Don. Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russian Federation
Contact: olabaeva@mail.ru

Bondarenko Igor, Dr. in the Architecture, Professor, RAASN academician, 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), Main researcher of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the „CNIP of the Ministry of Construction of Russia” (Moscow), where he was a Director in 2004–2018. He teaches at the Moscow Architectural Institute, where he lectured on town planning history. Since 2000, he is the head of the periodical “Architectural heritage”. He compiled ca 40 collections of papers and collective monographs; he organized the scientific conferences. He studied Russian traditions of urban development, the creative thinking of architects, as well as the archaic picture of the world, captured in the universal tradition of the architectural shaping.
Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russian Federation
Contact: igor.bondarenko.54@mail.ru

Kazaryan Armen, Dr. in the History of Arts, Vice-Director of the State Institute for Art Studies of the Ministry of culture of Russian Federation. Also he is a Director of the Research Institute for Theory and History of Architecture and Town Planning (NIITIAG), branch of the “Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia” (Moscow). His four-volume study “Church Architecture of the Seventh Centu-

ry in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition” (Moscow, 2012–2013, in Russian) was honored with the Europa Nostra Award (2014) and with the Toros Toramanian Award (2016). Nowadays, he takes part in a large study of the architecture of Ani, the medieval capital of Armenia. He has cooperated with the World Monuments Fund and the restorers on the field of conservation of the monuments of Armenian architecture in the Eastern Turkey.
Address: Kozitskiy pereulok 5, 125009 Moscow, Russian Federation
Contact: armenkazaryan@yahoo.com

Kholomeeva Anna, art historian, PhD student in the State Institute for Art Studies, received additional professional education in Oriental and African Studies at the St Petersburg University. Scientific interests: culture, art and architecture of Iran and Central Asia, ceramics of the Middle East, the architecture of Islam, the theory of architecture.
Address: Kozitskiy pereulok 5, 125009 Moscow, Russian Federation.
Contact: a.kholomeeva@gmail.com

Khrushkova Liudmila, Dr. of Historical Sciences, Professor of the Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Historical faculty. She is an author of some monographs and of dozens of articles, devoted to the archaeology, architecture and architectural decoration of the monuments of the Byzantine epoch in Black sea Eastern coast and Crimea (Last years’ publications are available in: <http://istina.msu.ru/profile/KhrushkovaLiudmila>).
Address: Leninskie gory 1, 119991 Moscow, Russian Federation
Contact: khrushkoyal@list.ru

Klimenko Julia, PhD. in the Architecture, 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 — the branch of the Federal State Budget Institution “CNIP of the Ministry of

Construction of Russia". She is a member of ICOMOS and of the Russian Society for 18th Century Studies (Russian Academy of Sciences). She has more than 200 publications on the history of the French classicism and of the 18th–19th-centuries Moscow architecture and on the problems of the attribution criteria of these schools. Her research interests include issues of the mutual influence of Russian and European culture, reflected in the development of theory, construction and engineering, architecture and urban planning of the second half of the XVIII — XIX centuries.

Address: Rozhdestvenka Street, 11/4, 1–4, Moscow, 107031.

Contact: y-klim@yandex.ru

Klyuev Sergey, researcher associate in the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning, branch of the "Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia" (Moscow). The main field of investigations is on the medieval rock-hewn architecture of Tigray in Ethiopia.

Address: Dushinkaia str. 9, 111024 Moscow, Russian Federation

Contact: serjklyuvue@yandex.ru

Kononenko Evgenii, Candidate in the History of Arts, Head of the Department of Asian and African Art of the State Institute of Art Studies. Author of the book "Anatolian Mosque of the 11th–15th cent. Essays of the History of Architecture" (Moscow, 2017) and 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 5, 125009 Moscow, Russian Federation

Contact: J_kononenko@inbox.ru

Loshkareva Ekaterina, art historian, a post-graduate student at the State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Senior researcher at the Department of Architecture and Urban Planning of the Ancient world and the Middle Ages of the Research Institute of Theory

and History of Architecture and Town Planning, branch of the "Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia" (Moscow). Research interests: Byzantine art, medieval sculpture and architecture of Armenia and Georgia.

Address: Kozitskiy pereulok 5, 125009 Moscow, Russian Federation

Contact: katapina@bk.ru

Muradov Ruslan, Professor of the International Academy of Architecture Moscow branch (IAAM Eurasia), Executive secretary of the Turkmen Union of Architects. In 1998–2015 was Deputy Head of the National Department of Turkmenistan for the Protection, Research and Restoration of Historical and Cultural Sites, since 2015 has been editing the quarterly magazine "Construction and Architecture of Turkmenistan". Co-author and consultant of a number of architectural restoration projects, compiler and editor of several collections of scientific works, encyclopaedic dictionary "Historical and Cultural Heritage of Turkmenistan". Published 5 books and more than 100 articles. Scientific interests: the history of architecture of Central Asia, sacral geography and the cult of saints in Islam, conservation and revival of historical buildings, Soviet modernism.

Address: Turkmenbashi av. 29-1, 744005 Ashgabat, Turkmenistan.

Contact: turkmenica@yandex.ru

Popova Vera, researcher associate in the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning, branch of the "Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia" (Moscow). Interests: German architecture of the 16th — the first half of the 17th century: iconology of architectural orders, architectural ornament.

Address: Dushinkaia str. 9, 111024 Moscow, Russian Federation

Contact: wepopo@yandex.ru, +7 915 479 37 94

Starostenko Yulia, Candidate in the Architecture, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Commu-

nal Services of the Russian Federation, Senior Researcher. The main directions of research activities related to the study of the processes of emergence and development of national town planning in the 1910s — 1930s, including ways of formation of the Soviet theory of town planning and his history. A special place in the field of scientific interests take research on the history of architectural and town-planning reconstruction of Moscow designated period.

Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russian Federation

Contact: ystarostenko@yandex.ru

Chekmarev Vladimir, Dr. in the History of Arts, Senior researcher of the Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Town-Planning — the branch of the “CNI-IP of the Ministry of Construction of Russia”, author of books on gardening, Russian-English artistic relations and town-planning of Moscow.

Address: Dushinskaya str. 9, 111024, Moscow, Russia

Contact: WChekmarev@yandex.ru

Vaneyan Stepan, Dr. in the History of Arts, Professor of the History of World Art of the Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Historical faculty; Professor of the Saints Cyril and Methodius Post-Graduate Courses of the Russian Orthodox Church and of the Theological chair of the

MIFI. He is a member of the editorial board of the “Art of the Christian World”; an author of several books on the theory of art and architecture, methodology of art studies and psychology of art.

Address: Leninskie gori 1, 119991 Moscow, Russian Federation

Contact: vaneyans@gmail.com

Vyazemtseva Anna, Candidate in the History of Arts, Ph.D. in the Architecture and construction (History of Architecture), Senior researcher of the Institute of History and Theory of Architecture and Urban planning and adjunct professor of history of architecture of University of Rome “Roma Tre”. Author of the book “Art of totalitarian Italy” (Moscow, 2018) and more than 50 publications and lectures. She has been the curator (with A. De Magistris — Politecnico, Milan) of the exhibition “Terragni and Golosov: Novocomum in Como — Club Zuev in Moscow. Comparisons and affinities” in Como and Moscow (2019). Research interests: art, architecture and urban planning of late 19th–20th centuries, modern and contemporary Italian art and architecture, cultural relations between USSR and the West, Russian artists and architects in Italy in 20th century.

Address: 111024 Moscow, Dushinskaj ulitsa, 9

Contact: anna.vyazemtseva@gmail.com

АВТОРАМ СТАТЕЙ

Редакционная, или издательская, этика — это система правил, которые регулируют взаимоотношения автора, редактора и рецензента. При составлении правил мы руководствовались рекомендациями Комитета по этике научных публикаций (COPE, **Committee on Publication Ethics**) и Кодексом этики научных публикаций, подготовленным в **Комитете по этике научных публикаций**.

К публикации в журнале «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (ВВИА) принимаются только оригинальные ранее неопубликованные научные статьи. Обращаем внимание, что автор несет персональную ответственность за предоставляемый в редакцию текст. Авторы обязуются гарантировать точное цитирование источников, используемых в процессе работы над рукописью статьи. Если авторы использовали работу и/или фрагменты текста других авторов, обязательны соответствующие ссылки на опубликованные работы. Подробнее правила представлены на сайте института: http://www.niitiag.ru/pub/vseobschaya_istoriya_arkhitektury

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 архитектуроведения в контекст мировой гуманитарной науки.

Порядок приема статей

Статьи, поступившие в редакцию и удовлетворяющие предъявляемым к рукописям объемам и правилам оформления, проходят рецензирование (по две рецензии на каждую статью) и редактирование (научное, техническое, стилистическое). Рецензирование и научное редактирование осуществляют специалисты НИИТИАГ или других учреждений, имеющие квалификацию в соответствующих отраслях науки и ученую степень доктора или кандидата наук, а также члены редколлегии периодического издания ВВИА в соответствии с требованиями к изданию научной ли-

тературы. 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 вернуть ее на доработку.

Принадлежность и объем авторских прав на публикуемые в журнале материалы определяются действующим законодательством Российской Федерации. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также направляет копии рецензий в Министерство 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 подаче в редакцию издания должны сопровождаться отзывом (рекомендацией) научного руководителя.

Требования к оформлению статей

Материалы передаются в редакцию издания в электронном виде с соблюдением следующих требований (публикуются в печатном виде в каждом выпуске издания, доступны также на странице НИИТИАГ в Интернете: http://www.niitiag.ru/pub/vseobschaya_istoriya_arkhitektury.html):

- объем текста не должен превышать 30 000 знаков с пробелами;
- текст должен быть набран с использованием редактора Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта — 12, межстрочный интервал — 1,5;
- в начале текста статьи необходимо поместить код УДК, самостоятельно присвоив его в соответствии со справочником УДК, расположенном 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 страниц(ы), на которую идет ссылка; например: (*Грaбapь* 1912: 68–96), (*Paul* 1963: 127–133);
- постраничные примечания оформляются в автоматическом режиме редактора Word и используются только для сведений, которые по каким-то причинам не могут быть помещены в основной текст публикации, а также для переводов иноязычных слов. В тексте примечания в скобках могут помещаться ссылки на литературу;
- иллюстрации принимаются с разрешением не ниже 300 dpi в форматах jpeg 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 латиницей); список иллюстраций — в файл «Family_illustr.doc», например: «Ivanov_illustr.doc», и в этом списке можно указать пожелания автора по расположению иллюстраций (на ширину колонки, на ширину полосы и т. д.);
- иллюстрации записываются в отдельные файлы, которые должны быть пронумерованы в соответствии со Списком иллюстраций и только цифрой, например: «5.jpeg»; в тексте статьи обязательны ссылки на номера иллюстраций, например: (ил. 5);
- в отдельный файл «Family_key.doc» помещается следующая информация:
 - автор, название статьи;
 - краткая аннотация статьи (от 200 до 250 слов — строго!);
 - желательно представить перевод заглавия статьи и аннотации на английский язык;
 - ключевые слова к статье (не более 5–7 слов и словосочетаний);
 - те же ключевые слова к статье на английском языке;
 - сведения об авторе в виде небольшого рассказа в объеме не более 700 зна-

ков с пробелами, содержащем в начале в строгом порядке, через запятую, без сокращений: ФИО полностью, ученую 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 электронной 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 выносятся 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 системы 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.

Rannoport 1994 — *Rannoport* П. А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб.: Наука, 1994.

Yong, Kimura 2004 — *Yong D., Kimura M.* Introduction to Japanese Architecture. Singapore: Periplus, 2004.

Халпахчян 1962 — Խալխախյան Հ., Տարևի երկրաչափ պնդը (*Халпахчян О.* Качающаяся колонна Татева) // Էջմիածին (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 съемка архивная или музейная, то обязательно указать место хранения. Если это копия изображения из издания, то это издание указывается в библиографическом списке, и за подписью под иллюстрацией в круглых скобках следует ссылка на публикацию.

Примеры:

Здание Купеческого банка на Невском проспекте. Архитектор Л.Н. Бенуа. 1901–1902. Фотография А. Вознесенского, 2009 г.

Роминтен. Охотничий дом. Архитектор Х.Х. Мунте (совм. со Сверре и П. Ольсенем). 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 известны 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 пером, 1919 г. (*Schinkel* 1821: Tafel 1)

References

Этот, второй библиографический список является списком литературы с транслитерацией не «латиноязычных» описаний на латинский алфавит и указанием перевода на английский язык (помещается в скобках вслед за транслитерацией). Латиноязычная часть основного списка в этом списке фактически повторяется. Однако публикации в списке References оформляются иначе, поэтому редакция соглашается с неизбежными повторами. Требование создания списка References продиктовано нашим желанием индексировать публикации в SCOPUS и других международных базах данных.

Порядок публикаций в References должен повторять порядок основного списка, за исключением не используемых в данном случае ссылок на источники. Позиции публикаций не сопровождаются условной краткой формой, как в первом списке. В References курсивом показываются не авторы, а основные названия публикаций: названия книг, сборников, журналов. После места издания указывается издательство (латиницей — оригинальное название или транслитерация) и ставится слово Publ. Название статьи отделяется от названия журнала точкой; после названия журнала через запятые идут номер выпуска и (или) тома (с обозначениями vol. и no., вне зависимости от языка оригинала), а также страницы (с обозначениями pp., независимо от языка оригинала).

Примеры:

Kyzlasova I. L. *Istoriia izuchenii vizantiiskogo I drevnerusskogo iskusstva v Rossii (History of the study of Byzantine and Old Russian art in Russia).*

Moscow: Moscow University Publ., 1985 (in Russian).

Bell L. Luxor Temple and the Cult of the Royal Ka. *Journal of Near Eastern Studies*, 1985, vol. 44, no. 4, pp. 251–294.

Рецензентам статей

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции.

Рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора 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 12 (1 / 2019)

Главный редактор и составитель *А. Ю. Казарян*
Корректор *М. А. Иванова, Т. В. Никонова*
Оригинал-макет *Л. Е. Голод*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 20.06.2019. Формат 70×100^{1/16}
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 24,51
Тираж 300 экз. Заказ № 1827

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86

По вопросам приобретения книг
издательства «Нестор-История»
звоните по тел. +7 960 243 32 82