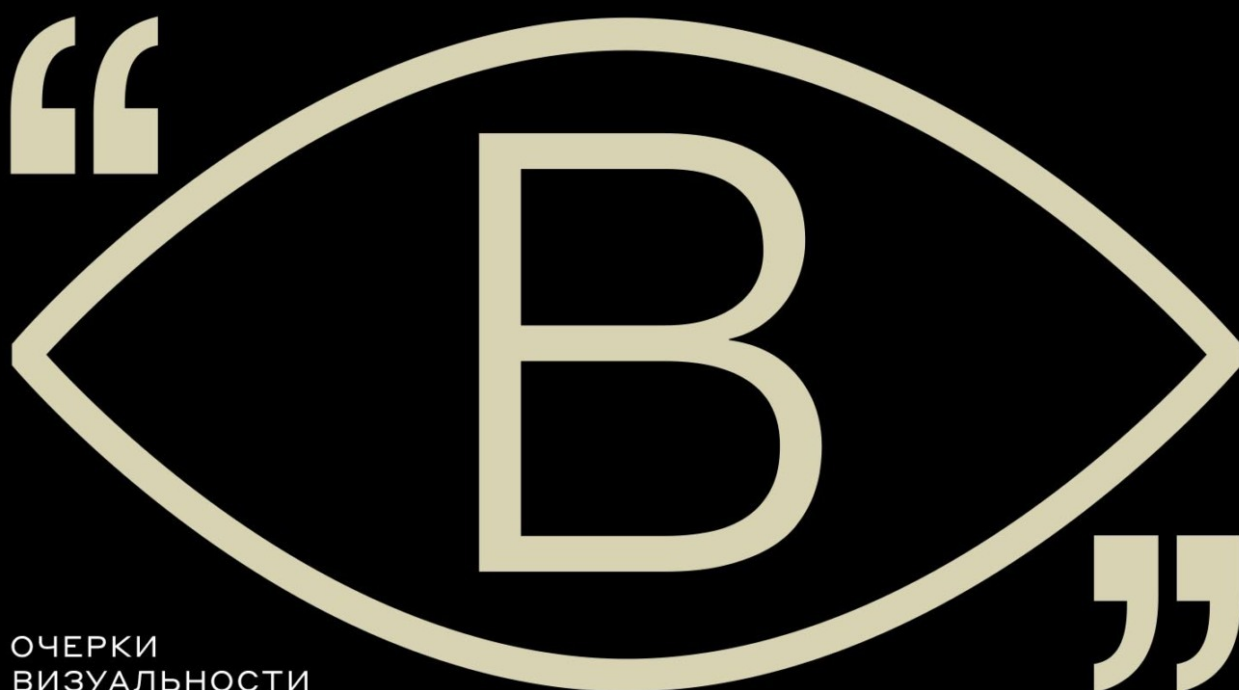


Александр Степанов

Очерки поэтики и риторики архитектуры



Я хочу, чтобы архитектура как область зрительного переживания была *живой* речью. Метафора «архитектурной речи» может навести на семиотические размышления об «языке архитектуры». Но, по-моему, говоря об архитектуре, надо идти от речи не к семиотике, а к филологии, к теориям красноречия.

Очерки визуальности

Александр Степанов

**Очерки поэтики и
риторики архитектуры**

«НЛО»

2021

Степанов А.

Очерки поэтики и риторики архитектуры / А. Степанов —
«НЛО», 2021 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-481478-9

Как архитектору приходит на ум «форма» дома? Из необитаемых физико-математических пространств или из культурной памяти, в которой эта «форма» представлена как опыт жизненных наблюдений? Храм, дворец, отель, правительственное здание, офис, библиотека, музей, театр... Эйдос проектируемого дома – это инвариант того или иного архитектурного жанра, выработанный данной культурой; это традиция, утвердившаяся в данном культурном ареале. По каким признакам мы узнаем эти архитектурные жанры? Существует ли поэтика жилищ, поэтика учебных заведений, поэтика станций метрополитена? Возможна ли вообще поэтика архитектуры? Автор книги – Александр Степанов, кандидат искусствоведения, профессор Института им. И. Е. Репина, доцент факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

ISBN 978-5-44-481478-9

© Степанов А., 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Пролог	5
Начала архитектуры	8
Адаптивная строительная деятельность	8
Мегалитическая архитектура	12
Святилище и храм	16
Стоунхендж	16
Этеменнигуру	19
Храм Амона-Ра в Карнаке	22
Поэтика колонны	25
Парфенон	28
Пантеон	33
Собор Св. Софии в Константинополе	39
Мечеть Укба	42
Храм Кандарья-Махадева 102	46
Павильон Феникса	49
Конец ознакомительного фрагмента.	51

Александр Степанов

Очерки поэтики и риторики архитектуры

Пролог

В первые дни 2018 года мы с Леной жили в Вене, на Доротеергассе, близ угла с Грабен-ном. Каждый день, выходя на прогулки и возвращаясь в отель, проходили мимо двухэтажных витрин «Анкер-хауса», построенного Отто Вагнером в 1894–1895 годах.

Этот шестиэтажный дом, выходящий на Грабен узким фасадом и расширяющийся по Доротеергассе и Шпигельгассе, похож на корабль, бросивший якорь на изгибе Грабена. Сходство с кораблем подчеркнуто французским балконом над витринами – как бы ограждением «палубы», над которой высятся еще четыре этажа, – и усилено прозрачным павильоном – «капитанской рубкой» там, где положено быть скату крыши.

Коммерческое назначение этого пришвартованного к Грабену корабля можно было бы угадать, даже если бы на углах под карнизом не были видны кадучеи в картушах с подвешенными к ним якорями, наглядно убеждающими в надежности страховой компании Der Anker («Якорь»), которая владеет «Анкер-хаусом» по сей день.

Витрины с огромными стеклами могли принадлежать только коммерческим заведениям, обеспечивающим доходность «Анкер-хауса» платой за аренду в самом престижном месте Вены. Окна за ограждением «палубы», слишком высокие для квартир, освещали, разумеется, конторские помещения. За окнами трех остальных этажей располагались апартаменты. А наверху, как я узнал впоследствии, находилось фотоателье самого Отто Вагнера.

Магазины – конторы – апартаменты – ателье. Именно в такой последовательности, едва ли не впервые выдержанной Вагнером в «Анкер-хаусе» и ставшей типичной для домов, строившихся в центральных районах больших городов, вышла на первый план не формальная, а функциональная архитектура¹. Как бы не имея массивного основания, «Анкер-хаус» плывет в прозрачном потоке городской жизни, а его хитроумная стеклянная вершина служит маяком для пешеходов Грабена, уверяя их в том, что для имперской столицы превыше всего был артистизм.

Разглядывая этот и другие, подобные ему, многоэтажные венские дома, я размышлял о том, как по облику здания угадывается его назначение, а значит, предвосхищается и подобающий стиль нашего в нем поведения.

Что за наука изучает эту «*внушающую силу*» архитектурного произведения?² Семиотика? Типология архитектуры? Или, может быть, ее иконография? Увы, эти подходы ограничиваются изучением и классификацией уже завершенных произведений, а мне интересны не только здания сами по себе, но и то, *как* архитекторы создают программирующий эффект.

Творческой работы архитекторов непосредственно касаются психология проектирования, а также дисциплины, которые вроде бы можно метафорически перенести на архитектуру из лингвистики и филологии: грамматика, поэтика, риторика. Но психологический подход мне не интересен, ибо оставляет за скобками завершенное произведение. И даже если бы я этим подходом увлекся, пришлось бы оставить без внимания грандиозную область анонимного зодчества. Подход со стороны грамматики, с моей точки зрения, тоже неудовлетворителен, так как не имеет отношения к эстетическим достоинствам постройки, благодаря которым она, соб-

¹ Achleitner F. Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden. Band III/1 Wien 1. – 12 Bezirk. Salzburg und Wien, 1990. S. 42.

² Формулировка Василия Зубова: Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 115.

ственно, и становится произведением архитектуры. Ведь грамотно умеет работать даже бездарный специалист.

Остаются поэтика и риторика. Но не было бы смысла применять эти понятия к архитектуре, если бы не нашлось оправдывающих такую операцию сходств между произведениями архитектуры и словесности. Поскольку здания выставлены на публичное обозрение, не следует искать сходства архитектуры с теми видами словесности, которые воспринимаются индивидуально, – а таковы предназначенные для немого чтения художественная литература и словесность социальных сетей.

Под это ограничение не подпадают устный эпос, драматические спектакли и обширная сфера публичного красноречия: выступления в судах, речи политиков, проповеди религиозных деятелей, а также словесные массмедиа. Важно, что все эти виды словесности, схожие с архитектурой по признаку публичности, объединены между собой еще одним свойством, сближающим их с зодчеством: они целенаправленно и эффективно действуют на сознание и поведение множества людей. Хотя никто не запрещает мне воспринимать красоты слога аэда, драматурга, адвоката, общественного деятеля, проповедника, шоумейкера и других мастеров публичного слова отвлеченно от их намерений, я понимаю, что было бы не вполне адекватно упускать из виду нравственный, правовой, политический, религиозный, коммерческий и прочие смыслы их словесных *действий*. То же в архитектуре. Она крайне далека от чистой, самодостаточной («заумной», как говорили русские футуристы) поэзии.

Допустим, приведенных соображений довольно, чтобы словосочетания «поэтика архитектуры» и «риторика архитектуры» воспринимались читателем не просто как прихоть автора. Но почему бы мне не сосредоточиться только на поэтике архитектуры или только на ее риторике? Зачем нужны поэтика и риторика вместе?

Дело в том, что в своей исконной области – в словесности – поэтика и риторика дополняют друг друга. Поэтика устанавливает свойства, присущие произведениям определенных жанров, – риторика учит умению убеждать. Поэтика систематизирует правила построения и свойства завершенных произведений, то есть обращена в прошлое, – риторика разрабатывает практические приемы красноречия, то есть заинтересована настоящим. Поэтика предлагает нормативные, отвлеченные от творческих индивидуальностей образцы для подражания – для риторики важно, как ведет себя автор в конкретных ситуациях. Поэтика изучает типы произведений – риторику интересуют отдельные произведения.

Применительно к архитектуре это значит, что нет смысла рассуждать, скажем, о риторике жилых домов, университетских зданий, станций метро и т. д. – но существует поэтика жилищ, поэтика учебных заведений, поэтика станций метрополитена. И наоборот, нет смысла рассуждать о поэтике дома, в котором я живу, здания, где я работаю, станции метро, к которой я иду, – но существуют риторические средства, к которым прибегали архитекторы доходного дома № 6 по Адмиралтейской набережной, особняка Бобринских, станции метро «Адмиралтейская».

Как взаимодополнительность поэтики и риторики проявляется в творчестве архитектора? Получив заказ на проект, допустим, многоквартирного жилого дома, он соотносит с заказом свое представление о таких домах, не упуская при этом из виду, что и заказчик способен отличить жилой дом, скажем, от больницы или фабрики. Как бы ни различались между собой представления заказчика и архитектора о многоквартирном жилом доме, в исходной точке взаимоотношений они имеют дело с поэтикой такого рода домов. Работа же архитектора, в результате которой проектируемое здание, в той или иной степени соответствуя поэтике зданий данного рода, будет от родственных зданий отличаться, относится к области архитектурной риторики.

Исследуя происхождение *«внушающей силы»* архитектурных произведений с помощью понятий поэтики и риторики, я решил отказаться от понятия «тип здания» в пользу понятия

«архитектурный жанр». В этом я следую давнему рассуждению Жермена Боффрана: «Архитектура, хотя ее объектом, кажется, является только то, что материально, допускает различные жанры, составляющие ее части и оживленные, так сказать, различными характерами, которые она заставляет почувствовать. Здание, как в театре, выражает свой характер через композицию, представляя пасторальную или трагическую сцену, храм или дворец, общественное здание определенного назначения или частный дом. Эти разные постройки по своему расположению, по своей структуре, по тому, как они украшены, должны сообщать зрителю о своем предназначении; в противном случае они выражают не то, чем являются. То же в поэзии: существуют различные жанры, и стиль одного не подобает другому», – писал он, проводя аналогию с наставлениями Горация в «Искусстве поэзии»³. Боффран сравнивал здание с театральной декорацией, потому что дело сценографа – создать безошибочно узнаваемый зрителями образ места и времени сценического сюжета. «Кто не знает разных характеров и не заставляет их почувствовать в своих произведениях, тот не архитектор»⁴. Очевидно, «характером» Боффран называл соответствие здания поэтике того или иного архитектурного жанра.

Боффран рассуждал о жанрах применительно к проектированию и восприятию архитектуры. Архитектуроведения как критической дисциплины (в рамках которой я помещаю эту книгу) в его время еще не существовало. Примером архитектуроведческой работы с жанрами, хотя и без прямого упоминания самого понятия «жанр», является для меня рассуждение Ханса Зедльмайра о смене «ведущих задач», поочередно главенствовавших в Европе с конца XVIII века. «Ведущие прежде задачи искусства – церковь и дворец-замок – теперь все более и более оттесняются на задний план, – писал он в первые послевоенные годы. – Примерно с 1760 года по сегодняшний день различаются шесть или семь таких ведущих задач, которые всякий раз оказываются значимыми для всей Европы: ландшафтный парк, архитектурный памятник, музей, театр, выставка, фабрика»⁵. Как видим, Зедльмайр мыслил смену «ведущих задач» как смену архитектурных жанров. Такой подход позволил ему представить изменения ценностных ориентаций, происходившие в европейском художественном творчестве на протяжении почти двухсот лет, в более существенном аспекте, чем если бы он использовал привычную для историков архитектуры категорию стиля.

Мои намерения сводятся к следующему: выбрав по несколько самых интересных, на мой взгляд, сооружений из жанров святилища, храма, погребального сооружения, памятника, дворца, замка, виллы, городского особняка, многоквартирного дома, правительственного здания, офиса, музея, театра, выставочного павильона и т. д., я собираюсь погружаться в ситуации их создания, чтобы понять и показать, как их архитекторы, подобно риторам, искусственным в поэтике того или иного жанра, стремились овладеть душами своих современников.

Памяти Михаила Михайловича, Ольги и Кати Алленовых

³ Boffrand G. Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art. Parisiis, MDCCXLV. P. 16.

⁴ Ibid. P. 26.

⁵ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 37.

Начала архитектуры

Адаптивная строительная деятельность

Близ чешской деревни Дольни-Вестонице в Южной Моравии археологи с 1924 года раскапывают стоянку тридцатитысячелетней давности, обитатели которой укрывались от холода, непогоды и хищников в шалашах. Аналогичные поселения обнаружены и в других районах Европы и Северной Азии, но Дольни-Вестонице превосходит все прочие количеством найденных артефактов. Среди них древнейшая известная науке керамическая статуэтка – Вестоницкая Венера.

Немыслимо, чтобы ее создателю (создательнице?) были знакомы понятия «искусство» и «архитектура». Но грудастую широкобедрую глиняную фигурку мы сразу опознаём как произведение искусства, как скульптуру, а вот с шалашом, в котором она появилась на свет, дело обстоит сложнее. Шалаши мы устраиваем и поныне, но никому не приходит в голову называть их «архитектурой».

Разные народы называют подобные жилища вигвамами, иглу, типи, чумами, юртами, ярангами... Единственная причина их появления на земле – приспособление обитателей к местным природным условиям, и, я думаю, в этом отношении они не далеко ушли от птичьих и осиних гнезд, от муравейников и термитников, от бобровых плотин и прочих сооружений, на удивление ловко получающихся у бессловесных тварей.

Приходит в голову рассуждение Аристотеля в трактате «О частях животных»: «Дом потому становится таким-то, что такова его форма, а не потому он таков, что возникает так-то. Ведь возникновение происходит ради сущности вещи, а не сущность ради возникновения»⁶. «Формой» философ называл не облик дома, а его чтойность⁷. Там, где мы видим в русском переводе латинское слово «форма», у Аристотеля стоит «эйдос». «Эйдос» – это сущность объекта, образно данная в мышлении.

Я предполагаю, что в противоположность греческому дому времен Аристотеля палеолитический шалаш, как и нынешний, возникает не «ради сущности» шалаша, а как раз «ради возникновения». Правда, есть разница: у современных горожан нет навыка устройства таких укрытий, поэтому каждый наш шалаш сделан кое-как и тем самым уникален, а люди каменного века, наверное, обладали этим навыком едва ли не поголовно, отчего все шалаши Дольни-Вестонице на одно лицо. Но я не уверен, что их одинаковость определялась осознанием «сущности» шалаша. Поскольку не существовало писаных, абстрагированных от практики и тем самым универсальных правил, норм, инструкций, то, по всей вероятности, строительный навык передавался каждому благодаря непосредственному участию в возведении постройки и закреплялся в памяти в виде определенной последовательности действий, равноценной инстинкту у животных. Как с вечного конвейера, из поколения в поколение, из века в век, из тысячелетия в тысячелетие сходят типовые постройки, идеально приспособленные к местным условиям существования. Казалось бы, ощутимыми изменениями природных и социальных условий могли быть вызваны сбои. Но разве что-нибудь известно об эволюции этих строительных форм?

Моя логика не позволяет ответить на вопрос о появлении *первого* шалаша. Но ведь и о появлении *первого* птичьего гнезда сказать тоже ничего невозможно.

⁶ Аристотель. О частях животных. Кн. I (А), 1, 640 а. (Пер. В. П. Карпова).

⁷ Аристотель. Метафизика. Кн. VII, 7, 1032 б 1–2.

Перед нами род адаптивной деятельности, в котором нет разделения задач проектировщика и строителя, нет вариантов, нет свободы индивидуального выбора, нет оригинальных решений, исключена оценка технических и эстетических преимуществ и недостатков. На заре «современного движения» в архитектуре Мис ван дер Роэ превозносил палатку индейца, тропическую хижину из листьев, иглу эскимоса в качестве образцов совершенного соотношения цели и материального воплощения, которым якобы надо следовать архитекторам, стремясь к «безоговорочной правдивости и отказу от любого формального мошенничества»⁸. Но согласны ли вы называть произведениями архитектуры такого рода адаптивные сооружения?

Я – нет.

К сказанному добавлю, что большинство их не предназначено для оседлого образа жизни. На каркас из жердей и шестов крепят шкуры, кожу животных, войлок, ткань – материалы, которые нетрудно перевозить с места на место. При строительстве зимних жилищ использовали кости мамонтов. А для эскимосского иглу вообще не нужно ничего, кроме снега. Впрочем, не обязательно приводить в качестве примеров не-архитектурных построек сооружения, имеющие столь длительную историю. Мы ведь понимаем Роберта Вентури, считавшего архитектурным объектом не любой сарай, а только *украшенный сарай*.

Вопреки романтическому мифу об архитектуре как матери искусств, с покоряющей убедительностью изложенному Виктором Гюго в «Соборе Парижской Богоматери»⁹, искусство в лице Вестоницкой Венеры и аналогичных статуэток, найденных между Рейном и Доном, предшествовало возникновению архитектуры. Эти фигурки невозможно представить лежащими или сидящими. В них ясно выражено прямостояние – важнейшее отличие человека от четвероногих. С точки зрения экономии телесной энергии прямостояние – не оптимальное положение корпуса. Чтобы отдохнуть, мы садимся или принимаем горизонтальное положение. Встать и двинуться вперед на своих двух – вызов земному тяготению, преодоление позы, естественной для существа, снабженного природой четырьмя конечностями.

Искусство не просто старше зодчества. Для скульпторов каменного века вертикаль – определяющий вектор человеческого, если не сверхчеловеческого существования: ведь велика вероятность, что статуэтки изображают богинь. Как бы то ни было, вертикальная ось, диктующая фигуркам зеркальную симметрию, утверждается в них как вектор выхода человеческого воображения за пределы сугубо адаптивного, «горизонтального» существования, в рамках которого первобытные люди полагались на себя и на тотемических покровителей, присвоенных ими из окружающего животного мира.

Не верится, чтобы Вестоницкая Венера и ей подобные были всего лишь чьими-то личными амулетами. Даже если они и служили кому-то приватно, неиссякаемым источником их магической силы было, конечно, не индивидуальное суеверие обладателя, а единомышленная вера родичей, для которых вертикальность статуэтки олицетворяла общее направление их воли и мысли к неземному, всемогущему. Раздвоение бытия на близкое и далекое, низкое и высокое требовало обдумывания иерархических отношений и установления надежной связи между этими уровнями. В какой-то степени само по себе прямостояние человека уже приближало его к небесным силам: это было его эксклюзивной привилегией среди всех тварей. Перед человеком открывалась возможность мыслить себя посредником между землей и небом. Но человек подвижен, он не живет в позе истукана. Палеолитическая статуэтка «венеры» материализует, закрепляет интуицию прямостояния в образе стоящей богини или родоначальницы – «богини-матери».

⁸ Публичная лекция, прочитанная Мисом в Берлине в 1923 году и позднее опубликованная в журнале *Bauwelt* (Trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland. 1919–1933. Wiesbaden: Bauwelt-Fundamente, 1994. S. 76). Благодарю за информацию А. Боброву.

⁹ Гюго В. Собор Парижской Богоматери. Кн. 5, гл. II. «Вот это убьет то».

В Дольни-Вестонице обнаружено около десяти тысяч целых и разбитых скульптурок из обожженной глины¹⁰. Значит, делать их было нетрудно. Они сплачивали небольшие группы родичей, тесно контактирующих друг с другом. Располагая надежными амулетами, зачем искать другие средства выражения родовой веры в неземные силы, от чьей благосклонности зависит благополучие?

Я полагаю, что архитектура возникла гораздо позднее – в эпоху «неолитической революции». Общая тенденция этой эпохи в строительстве – переход от работы, основанной на репродуктивном навыке, к продуктивному воображению и рациональной деятельности, допускающей поиск таких решений, оптимальность которых определяется не только приспособлением к окружающей среде, но и соответствием ценностям, не сводимым к тому, чего было бы достаточно для поддержания физического существования рода.

Даже беглый взгляд на изобретения неолитических строителей изумляет разнообразием. Они придумали циклопическую кладку и стандартный кирпич прямоугольной формы, деревянные и каменные стоечно-балочные конструкции, стены из вбитых в землю кольев и вертикально поставленных плит-ортоставов, плоские и двускатные крыши, ложные своды, деревянные надстройки над кирпичными домами. Человечество обязано им возникновением святилищ, храмов, гробниц, порталов, фортификаций. В эту эпоху появилась и господствующая поныне прямоугольная форма плана строений.

Прямоугольный план нехорош с точки зрения сбережения тепла и не соответствует плавным траекториям перемещений человеческого тела. В углы прямоугольной комнаты практически «не ступает нога человека». Что же побудило девять тысяч лет назад строителей поселков на юге Малой Азии отказаться от адаптивного принципа и предпочесть безраздельно господствовавшей округлой форме странную, неудобную форму прямоугольника?

На мой взгляд, прямоугольный план – производная от вертикали, но не от абстрактного перпендикуляра к земной поверхности, а от прямостоящей фигуры человека, осознающего направление прямого взгляда как линию, по которой можно идти вперед или пятиться и которая перпендикулярна линии вытянутых в стороны рук. От креста, образованного этими линиями, легко перейти к вычерчиванию прямоугольного плана, в чем я вижу развитие древней интуиции прямостояния человека как выражения его посредничества между землей и небом. Поскольку эту интуицию первобытный человек закреплял в образах «богини-матери» типа Вестоницкой Венеры, в его воображении прямоугольность постройки отражала не столько практическую земную систему ориентации, сколько вечный небесный порядок, обеспечивающий, при условии соблюдения определенных ритуалов, земное благополучие. Поселки с прямоугольными домами не случайно появились не у кочевников, а у оседлых скотоводов и земледельцев. Может быть, переход от нерегулярного или округлого плана жилища к прямоугольному, выражающему связь земного человеческого бытия с небесным порядком, – это и есть акт рождения архитектуры?

Присмотримся к Чатал-Хююку – крупнейшему поселению неолитической анатолийской земледельческой культуры, – каким оно предстает в современных реконструкциях. Весьма вероятно, что именно тут и появились первые в мире прямоугольные дома. Сложенные из кирпича-сырца, они вплотную пристроены друг к другу на пологом склоне холма площадью около десяти гектаров. Ни улиц, ни площадей. Плоские прямоугольные крыши образуют ступенчатую поверхность. Некоторые помещения служили святилищами, но взгляд со стороны не отличит их от жилых комнат. Общественных построек нет. Гробниц тоже нет, ибо покойников хоронили вдоль стен святилищ под выступами. Нет ни оборонительных стен – их заменяют сомкнутые глухие фасады периферийных домов, – ни входов в поселок, а есть только входы в дома через квадратные лазы в крышах, которые служили и для вентиляции, и для отвода

¹⁰ Семенов В. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008. С. 463.

дыма от очагов. Дверные проемы – только внутри дома. Вместо окон – маленькие прямоугольные отверстия под крышей.

В этой структуре, превосходно приспособленной для присоединения новых ячеек, сооружение которых было посылкой одной семье, дома, кроме периферийных, не имеют фасадов, поэтому бессмысленно говорить об их архитектонике. На мой взгляд, ни прямоугольность ячеек Чатал-Хююка, ни наличие в нем украшенных святилищ с захоронениями не являются достаточными основаниями для признания их произведениями архитектуры. Для появления архитектуры населению Чатал-Хююка не хватало таких сплачивающих ценностей, которые потребовали бы возведения сооружений сверхчеловеческого масштаба и, соответственно, готовности многочисленных строителей к самоотдаче во имя общей цели.

Чатал-Хююк не справился с нечистотами, накопившимися за более чем полторы тысячи лет его существования. Помойные кучи и ямы первоначально располагались в стороне от домов. Но по мере расширения поселения расстояние до этих источников заразы сокращалось. Поселение было покинуто из-за массовых инфекционных заболеваний обитателей, их физического вырождения и роста агрессивности.

Ничто не говорит о том, что замкнутый в себе поселок нуждался в каких-либо символических формах объединения с другими населенными местами региона. Неудивительно, что Чатал-Хююк «не оставил заметного влияния на последующие культуры в этом районе»¹¹.

¹¹ Новости мира археологии. Чатал-Хююк. URL: http://old.archeo-news.ru/2011/12/blog-post_8444.html (дата обращения 05.07.2019).

Мегалитическая архитектура

В эпоху неолита население множилось, возникали союзы между группами, началась конкурентная борьба между этими объединениями за владение жизненно необходимыми ресурсами. Осознавая себя племенем, территориально разрозненные филы нуждались в таких символах единого устремления к высшим силам, которые покрывали бы своим визуальным и воображаемым действием обширную территорию. Чтобы заслужить благосклонность небес, эти символы должны были свидетельствовать о необыкновенных усилиях людей: быть рукотворными и по возможности грандиозными, требовавшими не только индивидуальных инженерных, технических и художественных умений, но и в не меньшей степени организации совместного труда множества людей.

Проблему символической интеграции территориально разобщенного сообщества невозможно было удовлетворительно решить средствами искусства – например, путем создания колоссальных каменных подоби́й палеолитических «венер». Помимо немыслимых технических трудностей, это потребовало бы невозможного для первобытного общества иерархического разделения труда между автором, помощниками и многочисленными рядовыми исполнителями.

Решением проблемы могли стать только очень крупные сакральные объекты, в равной степени обособленные от конкретных мест обитания в качестве их общих ритуальных центров и тем самым символизирующие взаимосвязь территориально разрозненных, но нуждающихся в единстве общин как между собой, так и с небесными силами. Поэтому первыми архитектурными объектами я согласен называть не дома, сколь бы удобны они ни были, а такие сооружения, которые возводились крайним напряжением сил людей, объединившихся ради общей цели, и должны были поражать не только колоссальными размерами, но и длительностью существования, бесконечно превышающей протяженность жизни человека, семьи, рода.

Такие сооружения возникли, как ни удивительно, раньше Чатал-Хююка – на стадии докерамического неолита среди кочевых племен, нуждавшихся в создании ритуальных центров, охватывающих обширные сети межплеменных отношений, простиравшихся на сотни километров. Это сооружения из огромных каменных глыб – мегалитов: кромлехи, менгиры и дольмены.

Кромлех представляет собой, как правило, множество вертикальных глыб, равномерно расставленных по одной или нескольким concentрическим окружностям диаметром в десятки, иногда сотни метров. В сущности, это храм под открытым небом. Двигаясь вдоль окружностей кромлеха, люди видят схождение и расхождение вертикалей, сужение и расширение промежутков – магический танец камней. В некоторых кромлехах обнаруживаются сквозные направления, важные для наблюдения за небесными светилами. Места, в которых сооружены кромлехи, не всегда обеспечены от природы достаточным количеством камня нужной породы. Иногда глыбы, весившие не одну тонну, приходилось доставлять из каменоломен, удаленных от священного участка на многие километры. Это говорит о чрезвычайной важности и технической сложности строительства, которое можно было осуществить только объединенными усилиями огромного числа людей из многих общин.

Начатые в 1994 году и пока не завершенные раскопки холма Гёбекли Тепе на вершине известнякового плато в юго-восточной Анатолии опрокинули прежние представления о хронологических границах мегалитических сооружений. Этот центр ритуалов кочевых племен, датируемый 9600–8000 годами до нашей эры, по сути, – комплекс кромлехов. Наиболее оригинальные объекты в Гёбекли Тепе – плоские известняковые стелы Т-образного силуэта высотой в два-три человеческих роста, составленные из двух тщательно вытесанных прямоугольных плит – вертикальной и горизонтальной – шириной до полутора метров и толщиной до тридцати сантиметров. Стелы ориентированы узкими гранями по меридиану и стоят не поодиночке,

а обязательно парами – метрах в двух-трех друг от друга. Каждая пара заключена в овальную ограду двухметровой высоты, от десяти до тридцати метров в поперечнике, сложенную из необработанного известняка. В ограду встроено несколько аналогичных стел, но высотой не более трех метров, обращенных узкими гранями к центру, то есть к большим стелам. Внутри к ограде примыкает каменная скамья. Под ногами тщательно выровненная скала, но под большие стелы подложены монолитные прямоугольные плиты. В одном случае внутренняя ограда окружена концентрической внешней, такой же высоты, с такими же радиально поставленными меньшими стелами. Узкий, на одного человека, проход длиной в несколько метров ведет от внешней ограды ко входу в виде трилита – двух вертикальных плит с перекладиной.

На широких вертикальных гранях больших стел выгравированы изображения человеческих рук, кисти которых сходятся внизу на узких гранях. Очевидна антропоморфность стел: горизонтальный элемент – голова, вертикальный – туловище. Своим узким передом эти каменные существа обращены на юг. Подобие человеческой фигуры заставляет видеть в них прообразы колонн: вертикальная плита – ствол, горизонтальная – капитель. Некоторые ученые предполагают, что строения в Гёбекли Тепе имели деревянные перекрытия: центральные и периферийные стелы могли быть опорами для стропил¹². В таком случае стелы были атлантами. На периферийных стелах высечены барельефные изображения птиц, змей, лис, кабанов, зубров и других животных, символы в виде буквы «Н», полумесяцы, кольца и линии, изломанные острыми углами.

Итак, в Гёбекли Тепе места совершения ритуалов отгорожены¹³ и доступ в них ограничен. Человеческое начало отделено от природного и возвышено над ним благодаря значительно превосходящим размерам больших стел, их центральному расположению внутри оград и ориентации по странам света. Налицо универсальные черты поэтики культовых комплексов всех времен и народов.

Отсутствие архитектуры в Чатал-Хююке, то есть в более поздний период, было следствием оседлого образа жизни, при котором важнейшие символические ритуалы концентрировались на интимном, заупокойном культе предков, не требовавшем крупномасштабных сооружений. С переходом к оседлому существованию ритуальные центры во впечатляющих архитектурных формах, как в Гёбекли Тепе, оказались не нужны. Эти первые в мире прецеденты архитектуры были заброшены и забыты¹⁴.

Менгир – свободно стоящий большой вертикальный камень – простейшая архитектурная форма. Но как раз благодаря этому в нем с наибольшей чистотой проявлены фундаментальные свойства архитектурности. Прежде всего – прямостояние, утверждаемое наперекор тому, что Шопенгауэр назвал «первоначальной склонностью» грубой каменной массы быть «просто грудой»¹⁵. Если в творческом воображении тех, кто воздвиг менгир, он воплощал собой связь земли с небом, – а я думаю, что так оно и было, – то в нем присутствовал необходимый всякой подлинной архитектуре иррациональный порыв, обеспечивающий выход за пределы обыденной, «горизонтальной» практической необходимости. Камень давал уверенность, что связь с небом будет вечной, а предел устремлению ввысь ставили только технические ограничения. «Самым большим из известных на сегодняшний день является менгир из Локмариакера в Бретани, в окрестностях Морбигана. Этот гигантский гранитный столб длиной свыше 20 м и весом

¹² Banning E. B. So Fair a House. Göbekli Tepe and the Identification of Temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East // *Current Anthropology*. Vol. 52, № 5 (October 2011). P. 619–660; Mc Bride A. Performance and Participation: Multi-Sensual Analysis of Near Eastern Pre-Pottery Neolithic Non-Domestic Architecture // *Paléorient*. Vol. 39, № 2 (2013). P. 47–67.

¹³ Попытка Е. Баннинга доказать, что строения в Гёбекли Тепе являлись «насыщенными символическим содержанием» жилищами, не нашла поддержки в научном сообществе.

¹⁴ Atakuman Ç. Architectural Discourse and Social Transformation During the Early Neolithic of Southeast Anatolia // *Journal of World Prehistory*. Vol. 27, № 1 (March 2014). P. 1, 2.

¹⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. § 43.

300 т еще в незапамятные времена разбился на части в результате падения (возможно, при землетрясении или при проявлении религиозного фанатизма)»¹⁶. Многие до сих пор высящиеся на своих местах менгиры достигают высоты в десять-одиннадцать метров. Высота обеспечивала менгиру значительный радиус визуального и воображаемого воздействия и тем самым интегрирующую магическую силу, необходимую для сплочения малых обществ в могущественное сообщество. Каждый менгир, разумеется, неповторим, и каждый сопровождает тень, изменчивость которой на протяжении дня была источником важных наблюдений в познании мира и регулировании жизни племени. Отделить исполинский монолит от скального массива, доставить на место и установить вертикально – все это было гораздо труднее, чем построить дом или даже кромлех. Поэтому вряд ли менгир был древнейшим типом мегалитической архитектуры. Иногда вместо одного оглушительного архитектурного восклицания приходилось довольствоваться множеством не столь громких, и тогда возникали обширные поля и длинные аллеи сравнительно небольших менгиров – хоры без солиста. Невдалеке от упавшего локмариакерского колосса ряды, насчитывающие в общей сложности 2813 менгиров, тянутся на протяжении почти четырех километров¹⁷.

Дольмен – самый сложный тип мегалитических сооружений. «Слово „дольмен“, или каменный стол (от бретонского *dol* – „стол“ и *men* – „камень“), само по себе указывает на основные особенности памятника, в простейшей форме состоящего из нескольких вертикальных ортостатов, перекрытых большой плоской плитой»¹⁸. Дольмен – первый и на тысячелетия единственный придуманный человеком способ решения важнейшей архитектурной задачи: создать над головой плоское перекрытие, которое было бы несокрушимым, вечным. Для меня вечность – важнейший атрибут архитектурности постройки. Ведь на ортостаты можно было бы класть и деревянные балки, как, возможно, поступали строители Гёбекли Тепе. Но такое решение в силу его сравнительной технической легкости не обладало бы архитектурностью в полной мере: оно было бы «человеческим, слишком человеческим». Ибо, осмелюсь предположить, претензией строителей, водружавших на ортостаты плиты весом до двухсот тонн¹⁹, было ни много ни мало создать над гробницей, каковой служил дольмен, каменное небо. «Представление о небе как о тверди мы застаем у кельтов, греков, египтян, евреев, иранцев и китайцев»²⁰.

«В 1960 году, – рассказывал Вячеслав Глазычев, – работники Сухумского музея решили вывезти из недалекого Эшери дольмен и поставить его перед своим зданием. Они выбрали самый маленький, но только двумя автомобильными кранами удалось снять каменную крышу. Поднять же ее снова и уложить в кузов мощного грузовика и двум кранам оказалось не под силу. Затем, используя мощные домкраты и краны, крышу и стены все же перевезли. Но как ни старались монтажники развернуть каменную крышу так, что высеченные когда-то в ней „гнезда“ точно пришлись над „шипами“ стен, добиться этого не удалось. Пришлось расширить „гнезда“... а ведь там же, в Эшери, есть дольмен, крыша которого весит ни много ни мало 22,5 тонны! Нет, дело не просто в мускульном усилии – крышу дольмена, перевезенного к музею, могли поднять 150 человек, не так уж много. Дело в другом. Надо было идеально синхронизировать движения множества людей. Надо было предельно точно разметить „шипы“ и „пазы“, а это совсем не просто на деле, даже когда пользуешься стальной „рулеткой“. Наконец, непременно требовалось перенести эту разметку на другую, внешнюю сторону плиты, иначе, затащив ее на временную насыпь и двигая вперед-назад, никак бы не удалось насадить крышу на стены. Насадка же была идеально точной: между стенкой „гнезда“ и „шипа“ не прошло бы

¹⁶ Семенов В. Указ. соч. С. 332.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 331.

¹⁹ Таков вес одной из плит перекрытия дольмена Куэва-де-Менга в Антикере (Испания). Семенов В. Указ. соч. С. 331.

²⁰ Панченко Д. В. Диффузия идей в Древнем мире. СПб., 2013. С. 34

и лезвие ножа. Это означает только одно: тот, кто руководил работой, владел немалым строительным умением и фактически был архитектором, как бы ни назывался»²¹.

Чрезвычайно интересны храмы, строившиеся на Мальте с середины IV тысячелетия до н. э. Облицованное циклопической кладкой сооружение неправильной в плане формы, примыкало вогнутым фасадом к круглой или овальной площади. Входили через портал-трилит. «Классический» мальтийский храм – это два соединенных друг с другом санктуария одинаковой планировки: в каждом по две пары полукруглых апсид по сторонам от осевого прохода, ведущего к дальней апсиде. Санктуарии обязательно различаются размерами и цветом: больший сложен из темно-красного известняка, меньший – из камня светлых пород. При взгляде сверху, имитирующем взгляд на землю из божественной небесной обители и доступном неолитическому посетителю только в воображении, очертания санктуариев подобны многократно увеличенным контурам словно бы лежащих навзничь тучных богинь, фигурки которых во множестве найдены здесь археологами: дальняя апсида – голова, пары апсид по сторонам – выпуклости плеч и бедер. «Не исключено, что больший храм был материнским, а меньший – дочерним в божественной иерархии. (...) Складываются и другие представления, в частности о том, что разновеликость храмов демонстрирует юность и зрелость богини, или о двух аспектах бытия, например смерти и возрождении»²². Как бы то ни было, перед нами первое в сакральной архитектуре применение принципа антропоморфной планировки, впоследствии принятого в христианских базиликах, в очертаниях которых усматривали фигуру распятого Христа.

²¹ Глазычев В. Л. Зарождение зодчества. М., 1983. С. 72.

²² Семенов В. Указ. соч. С. 279.

Святилище и храм

Стоунхендж

В трактате Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление» есть глубоко почувствованное рассуждение об архитектонике. «Собственно борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры, задача которого – самыми разнообразными способами выявить с полной ясностью эту борьбу», – писал философ. «Вся масса строения, предоставленная своей первоначальной склонности, была бы просто грудой, связанной предельно прочно с земным шаром, к которому беспрестанно влечет тяжесть... и которому противится инерция... Но именно этой склонности, этому стремлению зодчество отказывает в непосредственном удовлетворении и предоставляет лишь косвенное, на окольных путях. Так, например, балка может давить на землю только через посредство столба; свод должен сам себя поддерживать, и лишь через посредство устоев он может удовлетворять свое стремление к земной массе и т. п. Но именно на этих вынужденных окольных путях, именно благодаря этим стеснениям раскрываются во всей ясности и многообразии силы, присущие грубой каменной массе, и дальше этого чисто эстетическая цель зодчества не может идти. (...) Архитектура действует на нас не просто математически, а динамически, и через нее говорят нам не просто форма и симметрия, а упомянутые основные силы природы»²³.

Читаешь эти строки и видишь Стоунхендж – прославленное мегалитическое сооружение, находящееся в Англии, к северу от Солсбери.

Не знаю, насколько близко подступали к этому кромлеху леса в пору его строительства. Вряд ли вплотную. Широкая поляна, неприметно поднимающаяся к подножию Стоунхенджа, наверное, уже существовала. Первым впечатлением у тех, кто на поляну выходили, было противопоставление высоких каменных граней различной ширины, их сходящихся и расходящихся ребер, а также узких и широких просветов, короче, великого множества вертикалей – трем горизонталям: нижняя горизонталь, над которой вертикальные монолиты как бы висели, не касаясь травы, была ослепительно белым отвалом меловой породы из неглубокого круглого рва диаметром около ста пятнадцати метров, окружавшего каменное сооружение; дальняя горизонталь была неровным контуром леса, замыкавшего поляну; между ними – безукоризненная горизонталь каменных перекладин, смыкавших воедино монолиты кромлеха. Наименование Стоунхенджа говорит о впечатлении чуда: «стоунхендж» в староанглийском означало «висящие камни». Сохранилась средневековая миниатюра: волшебник Мерлин наблюдает за работой великана, которого он призвал для строительства кромлеха²⁴.

Пытаясь вообразить себя первобытным человеком, не могу преодолеть убеждение, что пилоны Стоунхенджа – живые, потому что они держат балки не в инженерном, а в телесном смысле, то есть волевым и физическим усилием. Сошлись великаны и неслышно ведут беседу. Вертикальных граней, ребер и просветов так много, что малейшее мое движение в сторону меняет их штрих-код, и возвратить их к предыдущему виду уже невозможно, потому что я в принципе не могу точно совместить новую точку зрения с прежней, а состояние атмосферы, ее светонасыщенность, соотношение освещенных и затененных поверхностей, собственных и падающих теней не бывает одним и тем же. Стоунхендж подобен реке Гераклита, в которую дважды войти невозможно. В этом смысле главный модус его существования – времен-

²³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. § 43.

²⁴ Великан помогает Мерлину строить Стоунхендж. Миниатюра из «Романа о Бруте» Васа. Между 1325 и 1350 годами. Темпера, пергамент. 12 × 20 см. Британская библиотека. Egerton 3028, fol. 30r.

ной. Пространственный преобладает, когда, уяснив план комплекса, я запечатлел его в памяти таким, каким он, вероятно, был в сознании его архитекторов. Я говорю об архитекторах во множественном числе, потому что каменная структура Стоунхенджа создавалась в течение шестисот лет²⁵.

Ядро Стоунхенджа (окруженное кромлехом диаметром тридцать метров, состоящим из тридцати широких столбов высотой 5,5 метров, соединенных по верху каменным кольцом), образовано пятью трилитами, тщательно вытесанными (как и кромлех) из очень твердого, тверже гранита, песчаника-сарсена, расставленными по параболе, ось которой направлена на северо-восток. Высота трилитов (вместе с балками) возрастает от 6 метров на концах параболы до 7,2-метрового среднего трилита. Поразительна аккуратность постановки опор каждого трилита: монолиты весом до пятидесяти тонн разделены зазором, в который едва входит голова человека²⁶. Возникает мысль, что такие щели должны иметь некие цели, как в оптическом прицеле. Фокус параболы отмечен шеститонной «алтарной» плитой зеленого слюдяного песчаника. Бросив взгляд от нее по оси параболы в день летнего солнцестояния, вы увидите солнце, встающее чуть левее менгира шестиметровой высоты (так называемого «пяточного» камня), удаленного от «алтарного» камня на сотню шагов²⁷. За «пяточным» камнем – более чем трехкилометровой длины прямая дорога между ныне почти стершимися валами, ведущая к реке Эйвон, по которой доставляли монолиты, чтобы тащить их на поляну Стоунхенджа. То, что ось этой просеки прерывалась «пяточным» камнем, окруженным рвом и валом, говорит о том, что ее вряд ли использовали для ритуальных процессий. Она должна была оставаться свободной для лучей Солнца. Если так, делаем вывод, что создателям Стоунхенджа не был известен архетип архитектурно оформленного пути.

До возведения сарсеновой структуры тут уже существовал двойной кромлех из голубых камней меньшего размера. В завершенной постройке они оказались по обе стороны от параболы. Голубые и сарсеновые камни доставляли из каменоломен, находящихся в 30–40 километрах от Стоунхенджа, но действительный путь, по воде, составлял 340 километров²⁸.

Английские «хенджи» – круглые в плане структуры – «возможно, были святилищами, которые играли важную роль в религиозной и общественной жизни древних социумов. Их назначение, вероятно, в чем-то сопоставимо с аллеями менгиров и кромлехами континентальной Бретани», – полагает Владимир Семенов²⁹. Он не упоминает о математических выкладках Джеральда Хокинса, доказывавшего, что Стоунхендж являлся обсерваторией, календарем и вычислительной машиной для предсказания различных небесных явлений³⁰.

Каково бы ни было назначение Стоунхенджа, его строителям принадлежит первенство в осуществлении ряда важнейших архитектурных идей. Николай Брунов подчеркивал, что здесь впервые «осознан как логическое архитектурное построение и возведен в систему» архитектурный пролет. «Пролеты наружной ограды Стоунхенджа [так в оригинале. – А. С.] имеют двойное художественное назначение. Через них смотрят на происходящее внутри Стоунхенджа. С другой стороны, изнутри через те же пролеты смотрят наружу. При таком восприятии эти пролеты являются средством художественного овладения пейзажем и его обрамления, что

²⁵ Семенов В. Указ. соч. С. 338–342.

²⁶ Лаевская Э. Л. Древнейшие культуры Европы. Стоунхендж // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. 1. М., 1997. С. 25.

²⁷ В 1901 году Норман Лойкер рассчитал, что ось параболы указывала точно на восход 22 июня в период между 1900 и 1500 годами до н. э. В 1950 году эта датировка Стоунхенджа была подтверждена радиоуглеродным анализом (Глазычев В. Л. Указ. соч. С. 79, 80).

²⁸ Семенов В. Указ. соч. С. 338–342.

²⁹ Там же. С. 342.

³⁰ Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. М., 1984 (первое издание – Hawkins G. S. Stonehenge decoded. N. Y., 1965).

особенно бросается в глаза благодаря расположению Стоунхенджа на высоком месте. Но особенно важно, что в наружной ограде Стоунхенджа зародилась идея структурного построения, идея тектоники. Архитектурная масса начинает распадаться на вертикальные активные подпоры и пассивную, лежащую на них тяжесть. Это – зародыши идеи, которая развернется впоследствии в композицию классического греческого периптера». И далее: «Стоунхендж можно было бы условно назвать первым театром в истории человечества. Греческий театр с его круглой средней орхестрой, алтарем на ней и кольцом окружающих ее зрителей развивает дальше идею, в зародыше содержащуюся в Стоунхендже»³¹.

Сарсеновое кольцо Стоунхенджа вызывает в памяти не только периптеры, но и круглые античные храмы – толосы. Его трилиты могут навести на мысль о триумфальных арках. Нацеленность оси Стоунхенджа на точку восхода солнца аналогична осевым построениям в планировке египетских храмов и барочного Рима. Однако я полагаю, что идеи, воплощенные в Стоунхендже, не являются «зародышами» идей, из которых «развернулись» или «развились» впоследствии идеи упомянутых архитектурных жанров и градостроительных приемов. Маловероятно, чтобы древние греки или египтяне знали о существовании удивительного сооружения на островном краю света, в Британии. Богатство ассоциаций, порождаемых Стоунхенджем в современном сознании, говорит лишь о том, что перед нами – гениальное произведение архитектуры. Синтез идей менгира, дольмена и кромлеха невозможно было бы получить путем последовательного развития каждой из этих архитектурных форм. В какой-то момент многовекового формирования комплекса возникла небывалая метаидея. Она могла появиться только в чем-то индивидуальном сознании: ведь невозможно вообразить ее рождение одновременно во множестве голов! И, будучи осуществлена усилиями многих исполнителей, эта синтетическая идея, эта каменная энциклопедия архитектурных жанров близкого и далекого будущего не имела никакого развития. Каждая новая культура должна была прийти к своим архитектурным идеям собственным путем, минуя Стоунхендж.

³¹ Брунов Н. Очерки по истории архитектуры. Т. 1. М., 2003. С. 38, 39.

Этеменнигуру

Как должен поступить могущественный владыка равнинной страны, желающий подтвердить наглядным для всех смертных способом свою близость к верховному божеству, если в его распоряжении имеются средства для содержания любого количества строителей, но нет ни камня, ни дерева для обжига кирпича, зато есть в изобилии глина и солнечное тепло? Он должен воздвигнуть в свою честь и в честь бога гору, на вершине которой сможет общаться с богом. Ее сложат из кирпича-сырца и защитят панцирем из кирпича обожженного. Необходимостью личного контакта с божеством и, в сравнении с мегалитическими сооружениями технической простотой задачи определена длительность строительства: нельзя допустить, чтобы оно растянулось на сотни лет; желательно завершить сооружение при жизни владыки.

Таковы предпосылки возведения зиккурата – жанра храмовой архитектуры, прославившего Древнюю Месопотамию: царства шумеров, аккадцев и вавилонян. Лучше всего сохранился великий трехъярусный зиккурат Этеменнигуру, воздвигнутый в священном квартале Ура – давным-давно исчезнувшего с лица земли города-государства шумеров в низовьях Евфрата. Слово «зиккурат» происходит от вавилонского *sigguratu* – «вершина», «вершина горы».

Однако самый знаменитый зиккурат в мировой истории – разумеется, ветхозаветная Вавилонская башня, построенная с оглядкой на Этеменнигуру. «Было время, когда весь мир говорил на одном языке, пользовался одними и теми же словами. Идя на восток, люди нашли в стране Шинар равнину и поселились там. Сказали они тогда друг другу: „Будем делать из глины кирпичи и обжигать их в огне. (...) Сделаем себе имя, построив город с башней до самого неба, – говорили они, – это удержит нас здесь: не будем мы по всему свету рассеяны“. Тогда сошел Господь на землю – посмотреть на город и башню, что строили люди, и сказал Он: „Если они – народ единый, с одним для всех языком – такое начали делать, воистину ни одно из их намерений не покажется им невыполнимым! Сойдем же к ним и смешаем их язык так, чтобы они не понимали речи друг друга“. Так рассеял их Господь оттуда по всей земле, и строительство города прекратилось»³².

Если попытаться опустить этот рассказ на историческую почву, получается, что речь идет о предпринятой Навуходоносором II попытке восстановить в Вавилоне построенный за тысячу с лишним лет до того, при Хаммурапи, зиккурат Этеменанки – прямоугольную в основании шестиярусную башню с лестницами, обрамляющими верхние ярусы прямоугольной спиралью. С каждым новым оборотом спираль приращивала уменьшавшиеся градации высоты. Всклотившиеся на башню участники процессий медленно приближались к пределу – площадке на девятнадцатометровой высоте, где находился апартамент Мардука с позолоченным ложем, креслами, столом.

Предложением комфортабельного местопребывания рукотворная земная резиденция верховного божества вавилонян стесняла свободу его воли. Иудейский бог прекратил строительство «башни до самого неба» – хитроумного вертикального моста, отменяющего эксклюзивное божественное право на перемещения между небом и землей и дающего неограниченный импульс человеческой гордыне. В богопочитательном пафосе строителей Вавилонской башни Яхве усмотрел богоборческий потенциал.

Несколько моментов особенно интересны мне в этой истории. Первый: люди видят в строительстве великого сооружения способ перехода от кочевой жизни к оседлой. «Это удержит нас здесь: не будем мы по всему свету рассеяны». Из этого не следует, конечно, что Чатал-

³² Быт. 11, 1–8.

Хююк и подобные ему поселения возникли в силу таких же причин. Однако... в дальнем конце «авеню», соединяющей центр Стоунхенджа с берегом Эйвона, найдены жилища строителей.

Второй момент: чтобы посмотреть на башню, Яхве сошел на землю – и только тогда, увидев не план, а всю высоту и красоту ее фасада, он вполне оценил человеческую дерзновенность. Разумеется, эффектностью фасадов были озабочены и создатели башни. Ее ветхозаветная история опровергает историков архитектуры, объясняющих происхождение зиккурата инженерно-технической спецификой осуществления объемно-пространственного замысла. Снова вспоминаю Аристотеля: «Дом потому становится таким-то, что такова его форма, а не потому он таков, что возникает так-то». В Аристотелевом смысле форма Вавилонской башни – это ее вид в панораме города, сбоку, с высоты человеческого роста. Ее объемно-пространственное строение – не исходная идея, а инженерное условие создания эффектной картины – вида со стороны. Строителей вдохновляло, что, возвысившись в панораме Вавилона, башня станет его символом. Перестали строить башню – прекратилось строительство города.

Вернейшим средством остановить строительство башни оказался разрыв речевой коммуникации между строителями. Это заставляет вспомнить свидетельства о том, что на строительстве французских готических соборов важную роль играл посредник между архитектором и мастерами, которого звали *parleur* – «говорун». Заботой этого человека было переводить чертежи и комментарии архитектора во внятные для мастеров устные объяснения и команды. Яхве превратил слаженный коллектив строителей в бестолковую толпу исполнителей, не имеющих представления об идее произведения.

И еще один момент: почему бы Яхве не заставить царя прекратить строительство? Зачем было переносить ответственность за богоборческое дерзание на весь человеческий род? Получается, что выдающееся архитектурное произведение – самое злобредное творение, какое только могло появиться на свете благодаря человеческому взаимопониманию? Великая честь для архитектуры!

У владык не было способа самоутверждения более желанного, чем навеки связать свое имя с грандиозным архитектурным чудом. Надо думать, Навуходоносор II гордился делом, затеянным, разумеется, не «людьми», а им лично, не в меньшей степени, чем царь Ура – трехъярусной громадой, строившейся по его воле: «Для Нанна, могучего небесного быка, славнейшего из сынов Энлиля, своего владыки, Урнамму, могучий муж, царь Ура, воздвиг сей храм Этеменнигуру», – начертано на глиняном «конусе закладки»³³.

Нанна – бог Луны, главный покровитель царей Третьей династии Ура. Он незримо присутствовал в однокомнатном храме-алтаре на верхней платформе Этеменнигуру, с которой жрецы наблюдали за звездами. Верхний ярус Этеменнигуру был побелен, средний сохранял красноватый цвет обожженного кирпича, нижний был покрыт черным битумом³⁴. Вообразите это зрелище не днем, а ночью, в активной фазе функционирования зиккурата: храм-алтарь Нанна в свете Луны над призрачным сиянием верхнего яруса зиккурата.

Этеменнигуру во многом противоположен Стоунхенджу, при том, что воздвигались они одновременно. Вера в величие царя – вот главное переживание, которое должен был внушать зиккурат. Отсюда его колоссальный, в сравнении со Стоунхенджем, массив – шестьдесят метров в длину, сорок шесть в ширину и пятьдесят три в высоту – и цельность силуэта: никаких проемов, просветов, зазоров, окон, никакого разделения тектонического труда между несущими и несомыми элементами. Этеменнигуру вызывает ассоциации не антропные, а природные – с горой, которая священна уже в силу своей уникальности. Рукотворная громада, на

³³ Вулли Л. Ур халдеев. М., 1961. С. 133.

³⁴ Виктор Тернер показал, что опыт классификации психофизиологических явлений человеческой жизни, представленный тремя основными цветами – белым, красным и черным – и метафорически переносимый на космос и общество, является «общим для всего человечества» и что «объяснение его распространенности вовсе не требует привлечения гипотезы о культурной диффузии» (Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 103).

террасах которой зеленели деревья³⁵, для большинства жителей страны, в которой нет ни гор, ни лесов, оставалась на протяжении их жизни единственной известной им возвышенностью. Если бы человеческие глаза не уступали дальноркостью биноклю и не существовало бы воздушной перспективы, с рукотворной вершины можно было бы обозреть все государство до дальних границ. Нанна таких ограничений не знал.

У зиккурата иные отношения с небом, нежели у кромлеха. Грани Этеменнигуру наклонены внутрь и усилены широкими равномерно распределенными вертикальными ребрами – контрфорсами, которые придали им физическую и визуальную жесткость (сравните гладкий лист бумаги с гофрированным) и покрыли их вертикальными тенями, границы которых ведут взор вверх, к Нанне. Если человеку, стоящему посередине кромлеха, каменное кольцо могло представляться ротондой, покрытой каменным куполом, центр которого находится в недостижимой выси, то зиккурат сам устремлен в небо, располагаясь под его центром и словно бы соприкасаясь с ним. Имя Вавилонской башни «Этеменанки» означает «Дом, где сходятся небеса с землею».

Зиккурат Этеменнигуру стоял в почти прямоугольном священном дворе размером 110 на 85 метров в ограде, обращенной длинной стороной на северо-восток, со входом в восточном углу. Двор был приподнят на метр над уровнем священного квартала, где при раскопках обнаружены отдельный двор Нанны, его большой храм, храм его жены Нингал и царский дворец. Был еще ход к зиккурату через двор Нанны.

Все было устроено так, что, откуда бы вы ни шли к зиккурату, исключалось постепенное его увеличение в поле зрения: его видели издали, потом он на время исчезал за зданиями и оградами, а когда человек входил в священный двор, взгляд внезапно упирался в черную громаду нижнего яруса зиккурата, возвышающуюся на расстоянии пятидесяти-шестидесяти шагов. Сразу становилось ясно, что фасад Этеменнигуру обращен на северо-восток, потому что именно с этой стороны к нему примыкали три лестницы по сто ступеней каждая: одна – перпендикулярная фасаду и две других, поднимающихся вдоль фасада от углов. Все три сходились в павильоне, стоявшем на высоте первой платформы, от которого ответвлялись вверх и в стороны другие лестничные марши.

Эти лестницы – чрезвычайно плодотворная идея. Что мешало снабдить зиккурат гладкими пандусами, построить которые было бы проще? Дело в том, что на равномерно наклоненную дорогу невозможно прочно встать обеими ногами ни чтобы передохнуть, ни для церемониального приветствия или выстраивания почетного караула. Лестницы зиккурата – не просто вертикальные коммуникации. Они были важнейшими архитектурными средствами оформления торжественного ритуального церемониала, вводя в переживание архитектуры особым образом оформленную длительность шествия, которой не существовало в Стоунхендже. Назову эту модель шествия «восхождением». «Когда Иакову в Бетеле якобы приснилась ведущая на небо лестница с поднимающимися и спускающимися по ней ангелами, он просто бессознательно пересказал то, что слышал от своего прадеда о великой башне Ура. Там лестница тоже вела на „Небеса“, именно так и назывался храм Нанна, и там жрецы по праздникам торжественно сносили вниз по лестнице и поднимали обратно статую бога, чтобы год был урожайным, чтобы приумножились стада и не оскудевал род человеческий»³⁶.

Потомки не забудут находки зодчих зиккуратов. Выступающие из стены ребра-контрфорсы будут использоваться всякий раз, когда надо придать зданию величественность, даже если оно возведено на не нуждающемся в контрфорсах стальном или железобетонном каркасе. Лестницы станут любимым приемом архитекторов эпохи барокко, оформлявших выход государя к посетителям и их восхождение к нему как политический перформанс.

³⁵ Вулли Л. Указ. соч. С. 140.

³⁶ Вулли Л. Указ. соч. С. 142, 143.

Храм Амона-Ра в Карнаке

Принципиально другая архитектурная модель торжественного ритуального шествия представлена древнеегипетскими храмами. Каменные развалины величайшего из них, посвященного Амону-Ра, стоят на восточном берегу Нила, рядом с нынешним арабским селением Карнак на месте главного центра почитания Амона – древних «стовратных», как называли их греки, Фив в семистах километрах от устья Нила.

«Для Египта раньше и острее, чем для других стран, встала проблема замены дерева каким-то другим материалом, – писал Людвиг Курциус. – Страна Нила бедна деревом, зато богата превосходным строительным камнем. С тех пор как архитектура взялась за большие задачи, старых строительных средств – нильского ила, тростника, кирпича, дерева – больше не хватало или они не могли дать требуемого впечатления величия и роскоши. (...) Архитектура Передней Азии никогда не освободилась от кирпича, греческие и римские храмы долго строились тоже из необожженного кирпича, и даже северная архитектура осталась бы деревянной, если бы не римское, а затем романское каменное зодчество, воздействовавшее на нее. При исследовании оказывается, что движущей силой мировой архитектуры, внедрившей каменное строительство, был Египет, оказавший влияние сначала на Крит и Переднюю Азию, а затем и на Грецию»³⁷.

Карнакский храм Амона-Ра строили более тысячи лет, продвигаясь с востока на запад вслед за отступавшим берегом Нила, нанизывая на прямую ось, направленную на восход солнца в день зимнего солнцестояния, всё новые звенья комплекса, протянувшегося в итоге на четыреста метров. Жрецам было важно, чтобы вход в храм не удалялся от берега: близость Нила гарантировала их храму благополучие.

Участники религиозных празднеств, приплыв по Нилу, высаживались на гранитной пристани и входили в храм через западный пилон, поэтому пилоны нынешнего комплекса пронумерованы египтологами с запада на восток. Но нынешний первый пилон – не древнейший. Во времена царицы Хатшепсут и фараона Тутмоса III, когда начался период наиболее активного строительства храма, пристань находилась в шестидесяти шагах от третьего пилона – самого древнего, так что место, на котором впоследствии вырос Большой многоколонный (гипостильный) зал, было на треть под водой. Ко времени Тутанхамона Нил отошел более чем на двести метров, однако храм обзавелся огромным бассейном на месте нынешнего первого двора, соединенным с Нилом широким каналом. К VIII веку до н. э., когда Нил освободил всю территорию, занятую ныне храмовым комплексом, бассейн перестал существовать, благо первый пилон находился в ста метрах от берега, остававшегося в течение последующих четырехсот лет неподвижным³⁸. Ныне Нил ушел от этого пилона более чем на полкилометра.

Задолго до того, как пришвартоваться к храмовой пристани, посетители видели на фоне далеких скалистых обрывов, за прибрежными пальмами гигантские трапецевидные грани пилонов и иглы обелисков со сверкающими остриями. Постепенно панорама строений поворачивалась к ним фронтально, обелиски исчезали за пилонами, и, когда прибывшие ступали на пристань, все поле зрения занимал самый грандиозный пилон высотой сорок пять и шириной сто тринадцать метров. Аллея сфинксов с бараньими головами вела к проему, зажатому между двумя колоссальными каменными трапециями. Десятки сфинксов слева и справа различались только тем, что у левых головы освещены, а у правых оставались в тени, – и от этого посетителю могло показаться, будто не он приближался к пилону, а пилон надвигался на него всей

³⁷ Курциус Л. Египетский храм // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 15, 16.

³⁸ Boraik M., Gabolde L., Graham A. Karnak's Quaysides. Evolution of the Embankments from the Eighteenth Dynasty to the Graeco-Roman Period // The Nile: Natural and Cultural Landscape in Egypt. Mainz, 2017. P. 97–144.

своей непомерной высью и ширию. Флаги на прикрепленных к пилону мачтах, гигантские ярко раскрашенные фигуры и иероглифические надписи на необъятных стенах создавали торжественное настроение. В отличие от привычных нам выпуклых рельефов, у египтян плоскость стены не являлась фоном изображений – напротив, она выступает вперед, и это заставляло воспринимать стену как цельное, нерасчленимое каменное тело, которое сохраняет изображения несравненно дольше, чем выпуклый рельеф.

Врата храма в сравнении с громадой пилона казались щелью, хотя на самом деле в них десять шагов ширины при утроенной высоте. В обширном квадратном дворе, окаймленном по сторонам портиками десятиметровой высоты, внимание сразу захватывала аллея шириной в двадцать метров, образованная дюжиной симметрично стоящих колонн двадцатиметрового роста с капителями, изображающими распутившийся цветок лотоса. Утром левая, а около полудня правая колоннада отбрасывали сплошную тень. Каменная аллея вела ко вторым вратам, таким же, как первые, однако в их проеме сгущалась темнота. Обрамляющий их пилон, равный первому, из-за небольшого расстояния казался твердокаменной беспредельностью.

Миновав вторые врата, прибывшие оказывались в Большом гипостильном зале, где надо было дать время глазам, чтобы увидеть что-либо после залитого светом двора. Вырисовывалась аллея колонн такой же высоты и с такими же капителями, как во дворе, но более массивных. Но ширина ее уступала той втрое. Из-под каменного перекрытия пробивался справа, через решетки, свет, косых полос которого хватало, чтобы высветить только верх левой колоннады. По сторонам – исчезающее во все более плотном сумраке множество мощных десятиметровых колонн, несущих на себе плоское каменное небо. Привыкшие к сумраку глаза могли читать колонны как свитки, исписанные врезанными и раскрашенными иероглифами.

Оказаться в этом окаменевшем лесу, находясь на самом деле в долине реки, протекающей сквозь великие пустыни, значило перенестись силой архитектуры в мир иной, где нет ни немилосердно палящего солнца, ни песчаных бурь. Чтобы лучше представить переживания участников праздника, вспомним, что прежде, чем фиванские жрецы объединили своего бога с гелиопольским богом Солнца Ра, Амон (в переводе «сокровенный») был олицетворявшим плодородие богом ночного неба, отцом бога Луны. Искусно используя контрасты тьмы и света, архитектура храма Амона-Ра могла напоминать об исходно противоположной сущности объединившихся богов. Если аллея сфинксов под открытым небом воспринималась как область владычества Солнца-Ра, которому подчинялась бараньеголовая свита Амона; если во дворе Ра делился властью с Амоном, чьими представителями выступали защищавшие от солнца колонны, то в Большом гипостильном зале Амон царствовал. Его имя, согласно одной из этимологических гипотез, восходит к слову «вода»; лотос же, чьи распутившиеся цветы изображены капителями главных колонн этого зала, – растение водяное. Балки перекрытия опираются не на капители, а на невидимые снизу кубические блоки меньшего размера. Поэтому казалась, что окрашенный в голубой цвет потолок распростерт над аллеей колонн, как небо над Нилом.

На оси среднего нефа Большого гипостильного зала светился в сумраке проем такой же ширины, что предшествовавшие, но не столь высокий – врата третьего (древнейшего) пилона, почти столь же грандиозного, как первые два. Миновав его, шествующие неожиданно оказывались в поперечном каменном ущелье стометровой длины между третьим и четвертым пилонами. В нескольких шагах по сторонам от процессионного пути устремлялись в далекое узкое небо четыре обелиска. Между четвертым и пятым пилонами, размеры которых значительно уступают первым трем, процессия снова вступала из света в темноту, в узкий поперечный Малый гипостильный зал с тесно поставленными семью парами колонн. Пронизывая перекрытие этого зала, устремлялись в небо два тридцатиметровых обелиска Хатшепсут³⁹. Выйдя из

³⁹ «Мировой рекорд для памятников такого типа, сделанных из одного блока» (Пушин А. Искусство Древнего Египта.

этого зала, пройдя сквозь сравнительно небольшой шестой пилон и миновав Зал анналов, на стенах которого изображены военные триумфы фараонов, жрецы останавливались в четырех-колонном святилище. Здесь на алтаре стояла священная золотая ладья Солнца.

22 декабря через проем в заалтарной стене луч восходящего солнца проникал в храм, представляя рождение Солнца и начало солнечного года. Горизонтальный луч пронизывал ворота, залы, дворы, скользя мимо колонн и обелисков. Священную ладью со статуей сидящего в ней Амона несли из святилища к Нилу, спускали на воду, и фараон совершал в ней торжественное плавание по реке, после чего ладью возвращали в святилище.

Многokrатно повторяя идентичные архитектурные формы, направляя ритуальное шествие сквозь симметричные анфилады, остро противопоставляя простор и тесноту, свет и тьму, резко сменяя продольную ориентацию поперечной, варьируя без постепенных переходов высокие и низкие перекрытия, египетские зодчие умело настраивали человеческую душу на мистическое предвосхищение богоявления. В этой драме пилоны играли роль завес, до определенного момента скрывавших очередную фазу священнодействия и тем самым повышавших степень его эмоционального воздействия.

Несмотря на значительные разрушения, очень сильное впечатление производят до сих пор колоннады Карнака. К началу строительства храма Амона-Ра колонны были знакомы египетским зодчим свыше тысячи лет, однако прежде они не использовали колоннады с такой изобретательностью, так многообразно. В этом храме мы видим колонны в различных вариантах, которые впоследствии будут встречаться в архитектуре различных эпох, разных стран: в качестве ограждения галерей, в свободно стоящих рядах, в многоколонных залах с верхним освещением, разделенных на продольные и поперечные нефы, как в христианских базиликах. Изобретенный египтянами гипостильный зал найдет применение в сооружениях различного назначения: в константинопольской подземной цистерне Базилика, в персепольском дворце Ападана, в мечетях дворового типа, в читальных залах библиотек, в залах ожидания транспортных терминалов.

Поэтика колонны

«Колонна – это наиболее чистое выражение поэтической сущности архитектуры. В обыденной жизни она не нужна. Но повсюду, где ищут форму выражения величие и роскошь, жизнерадостность и фантастика, колонна является главной выразительницей праздничного мироощущения»⁴⁰.

Впервые мы видим колонны в ансамбле пирамиды Джосера, и нам даже известно, кто их придумал. «Вес тяжелых каменных балок кровли Южного дворца Имхотеп [главный архитектор фараона. – А. С.] передал на мощные пилоны, но их углы обработал трехчетвертными каннелированными колоннами, создав ощущение, что именно они держат вес перекрытия». Такого же типа полуколонны – как бы имитация деревянных – обнаружены на одном из фасадов Северного дворца. На стене другого здания сохранились полуколонны высотой около четырех метров, изображающие стебли папируса с распустившимися венчиками цветков⁴¹. В глазах египтолога колонна – атрибут важного общественного сооружения: дворца или храма.

Однако подлинный триумф колонны празднуют не в восточной, а в западной архитектурной традиции, где «они считаются основанием эстетической стороны проекта»⁴². «Целесообразно выяснить, откуда происходит эта страсть ставить колонны, продолжающаяся по крайней мере 3000 лет, поскольку именно это может привести нас к пониманию происхождения архитектуры», – заметил сэр Кристофер Рен⁴³ задолго до того, как находки в Египте отодвинули время появления колонн на полторы тысячи лет назад. Попробуем найти ответ в архитектуре Древней Греции.

«Греческое слово для колонны *stylos* является источником английского слова *style* (стиль). (...) Здание без колонн называется *astylar* – „без стиля“», – напоминает Эндрю Бэллентайн⁴⁴. Происхождение эллинской «страсти ставить колонны» (как и у египтян, в значимых постройках – прежде всего в храмах) надо видеть не в слепом подражании египетским образцам, а в своеобразном стремлении утверждать художественными средствами победу вертикали над горизонталью, торжество человеческого искусства над силой тяжести. Характерно, что исходным размером для вычисления нижнего диаметра колонны, то есть модуля, относительно которого рассчитывались все параметры здания, являлась у греков заранее принятая ее высота – «та высота, на которую архитектор считает себя способным поднять конструкции крыши и антаблемент». Этот метод расчета, принятый в классическую эпоху, принципиально отличается от эллинистического метода, когда тот же модуль стали определять исходя из протяженности портика и расстояния между колоннами. «Эллины, таким образом, видят смысл архитектурного поиска в возведении конструкции, в утверждении вертикали, а в эллинистическом сооружении главным оказывается функциональный замысел, размещение в пространстве». Не ограничиваясь вертикальностью как конструктивным принципом, греки придавали очертанию ствола колонны легкую выпуклость, как бы упругость, чтобы обострить чувственное переживание эффекта преодоления гравитации⁴⁵.

Витрувий, рассказывая о происхождении дорической, ионической и коринфской колонн, раскрывает их поэтику через принятые у эллинов аналогии между колонной и телом человека.

⁴⁰ Курицус Л. Указ. соч. С. 16.

⁴¹ Пуин А. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство. СПб., 2008. С. 225–228.

⁴² Бэллентайн Э. Архитектура. Очень краткое введение. М., 2008. С. 154.

⁴³ Швидковский Д. Рожденный в рощах Эпикура // Архитектура и ботаника. Коринфская капитель. *Acanthus mollis*. М.: СПб., 2000. С. 17.

⁴⁴ Бэллентайн Э. Указ. соч. С. 154.

⁴⁵ Лебедева Г. К истокам понятия: композиция как «правописание» (*orthographia*) архитектуры // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад – Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». Вып. 5. М., 1996. С. 274, 275.

А коль скоро заходит речь о человеке, неминуемо встают вопросы о достоинстве и уместности – о моральных нормах, обусловленных культурой. Риторическая природа «страсти ставить колонны» раскрывается у Витрувия в понятии «композиции» (*compositio*), которым он характеризует способность архитектора «соединять нечто для последующего запланированного взаимодействия». «При этом для каждой из соединяемых частей предусмотрена собственная линия поведения, собственная форма, из-за чего возможность их сосуществования является проблематичной, требует от того, кто осуществляет операцию соединения, определенного хитроумия, реализующегося в приеме соединения». Мера независимости частей в бытии целого варьируется в широком диапазоне: от почти полного слияния соединяемых частей до, напротив, «соревновательной их борьбы, нацеленной на взаимное устранение или даже уничтожение». Таким образом, по Витрувию, «действие композиции несет в себе смысл целенаправленного переустройства мира человеком, *соединения* – прилаживания, примирения или столкновения *несоединимого*». Противоположностью композиции – насильственному соединению частей вопреки естественному ходу событий – является у Витрувия «совмещение» (*conlocatio*), получающееся как бы само собой⁴⁶. Это противопоставление, которое во времена Витрувия, надо думать, ни для кого не было новостью, говорит о том, что над композицией работали там, где стремились произвести публичный эффект. Поскольку большинство теоретических терминов Витрувий заимствовал из философских и риторических сочинений⁴⁷, осмелюсь предположить, что он обдумывал работу зодчего над композицией по модели сочинения речи риториком. *Compositio* относится к *conlocatio* примерно так же, как выступление оратора – к обыденной речи.

Ствол и капитель колонны столь же непохожи друг на друга, как туловище и голова человека. Это различие закреплено в самом слове «капитель», происходящем, как известно, от латинского *caput* – «голова». Возможно, во времена фараона Джосера сочетание в колонне стеблей и цветков претендовало на естественность и по-витрувиански это можно было бы назвать конлокацией. Но благодаря своей двойственной природе – одновременно конструктивной и изобразительной – колонна уже тогда обзавелась противоестественными, озадачивающими (по Витрувию – композиционными) свойствами: балки не могут лежать на цветах, не уничтожая их, цветы не бывают каменными, камень не может расти вверх – и тем не менее колонна с цветочной капителью как бы освобождалась от воздействия силы тяжести (как кажутся свободными от нее настоящие цветы и даже деревья) и, вопреки природе, не просто покорно несла тяжесть балок, а столь активно ей противодействовала, что, кажется, уберечь их – и колонна пойдет в рост.

Всем этим колонна отличается от столба – существа цельного, неделимого, нечленораздельного. Материал столба сопротивляется нагрузке, но в его форме это не выражено. Можно подумать, что нагрузка просто стекает по нему вниз, как вода по трубе. Столб – честный труженик, колонна – искусная обманщица. Она «создает ощущение», «имитирует», «изображает», то есть не может оставаться в нашем сознании только столбом. Мало того, что у дорической колонны мужской характер, а у ионической и коринфской – женский. Существует гипотеза, что первая известная греческая колонна коринфского ордера была установлена около 400 года до н. э. в храме Аполлона в Бассах, «на месте культовой статуи, так что сама колонна могла быть предметом почитания»⁴⁸.

И все же в подавляющем большинстве случаев колоннам тоже приходится работать – и они почти всегда делают это вдвоем или коллективно, образуя прямые или изогну-

⁴⁶ Лебедева Г. Указ. соч. С. 273.

⁴⁷ Весели Д. Архитектура и поэтика репрезентации // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад – Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». Вып. 5. М., 1996. С. 8.

⁴⁸ Адам Р. Коринфская капитель. Классический образ // Архитектура и ботаника. Коринфская капитель. *Acanthus mollis*. М.; СПб., 2000. С. 23.

тые колоннады. Оттого что на протяжении жизни нам встречается неисчислимое множество колонн, поддерживающих плоские и арочные перемычки, мы и свободно стоящую колонну невольно воспринимаем так, как если бы она, не утрачивая присущего ей устремления ввысь, не была, однако, столь же свободна от воображаемой нагрузки, как менгир или обелиск.

Парфенон

Витрувий в триаде целей, которые архитектор должен иметь в виду, за какое бы сооружение он ни взялся, сначала упоминает прочность, затем пользу и, наконец, красоту. Но по количеству упоминаний (вместе с производными словами от ключевого термина) в его трактате решительно лидирует польза (119 упоминаний), от которой сильно отстают прочность (41 упоминание), а красота замыкает триаду (24 упоминания), причем чаще всего это архитектурное достоинство встречается в первых трех главах книги IV, где речь идет о колоннах⁴⁹. Делаю несколько рискованный, ибо недоказуемый, вывод: для римлян красота не была желаемым свойством всякого утилитарно необходимого и прочного сооружения; она вообще была не столько собственным свойством сооружений, сколько украшением, которым архитекторы наделяли или не наделяли их, исходя из соображений декорума, то есть благопристойности; при этом главным средством украшения были колонны.

В Древней Греции господствующим типом здания с колоннами на протяжении четырех столетий (VII–IV веков до н. э.) был периптер – храм, прямоугольное помещение которого, замкнутое глухими стенами (так называемый «наос» – слово, означавшее одновременно и храм и жилище), обнесено со всех четырех сторон колоннадой. «Устройство наружной колоннады и навеса вокруг храма первоначально могло быть вызвано практическими целями – необходимостью защитить недолговечные сырцовые стены от косога дождя, укрыть собравшихся от солнца или непогоды; под навесом наружной колоннады, быть может, хранилось храмовое имущество и т. д.», – перечисляют причины возникновения периптера авторы капитального труда «Архитектура Древней Греции»⁵⁰. Аналогичный довод приводит мимоходом и Борис Виппер⁵¹. Меня эти объяснения не убеждают. Для защиты стен и укрытия людей достаточно было бы навеса на выпущенных наружу деревянных балках перекрытия. Предположение о хранении храмового имущества под открытым небом нелепо: в храмах специально для этого существовал «опистодом» – небольшое помещение с отдельным входом, примыкавшее к наосу со стороны, противоположной главному входу. Красноречивое «и т. д.» убеждает в том, что выдумывать практические цели возникновения колоннады периптера – дело неблагоприятное.

Наос Парфенона обнесен со всех сторон сорока шестью колоннами десятиметровой высоты. Колоссальный труд! А ведь без этих колонн ритуалы, связанные с Парфеноном, и прежде всего Панафинейские шествия, совершались бы неукоснительно без ущерба для сакрального смысла. Мало того, не будь колонн, участники процессий могли бы хорошо видеть (увы, скрытый колоннами) фриз, изображающий как раз то, ради чего они поднимались на Акрополь к храму Афины-Девы. Чем был бы хуже Парфенона храм, который получился бы, если бы Иктин (допустим, с согласия Перикла и санкции народного собрания) не стал ограждать наос колоннами, требовавшими колоссальных затрат труда и денег?

Элементарный недостаток такого храма заключался бы в том, что, будучи гораздо меньше Парфенона, он был бы малозаметен при взгляде на Акрополь снизу, из города, и не смог бы играть роль символа общегражданского единства Афин. Эта роль Парфенона была неотделима от его религиозно-культового назначения. Насколько она была важна для политического самосознания афинян, видно из того, что уже тиран Писистрат, правивший городом за сто лет до Перикла, стал понимать Акрополь не как укрепленную резиденцию светской власти (так было в микенский период, когда на неприступной скале стояла твердыня царского дворца), а как священный холм покровительницы города – Афины. Фортификационные преимущества Акро-

⁴⁹ Лебедева Г. С. Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». М., 2003. С. 137, 152, 153.

⁵⁰ Всеобщая история архитектуры. Т. II, кн. 1. Архитектура Древней Греции. М., 1949. С. 23.

⁵¹ Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 2017. С. 130.

поля отходили на второй план, и вместо того, чтобы властно противостоять городу, он стал гигантским алтарем – медиатором между гражданами полиса и их божественной защитницей. Перестав быть цитаделью мужского владычества, Акрополь стал афинским местообиталищем богини-девы. В Гомерову эпоху это место было окраиной города – теперь же разросшийся город окружал его со всех сторон. Главный афинский храм (при Писистрате – Гекатомпедон, при Перикле – Парфенон) обязан был быть виден отовсюду⁵².

Сделать Парфенон внушительнее, не прибегая к схеме периптера, можно было бы, увеличив параллелепипед наоса, но не расширяя его, чтобы не усложнить задачу перекрытия. Получилась бы длинная, узкая, высокая нечленораздельная глыба с портиками спереди и сзади. Взойдя на Акрополь и направляясь к расположенному с противоположной стороны входу в Парфенон, Панафинейская процессия тянулась бы мимо его теневой северной стены – огромной глухой преграды, поднятой на три монументальные ступени и оживляемой только фризом. Однако малый размер его фигур еще усиливал бы сверхчеловеческую мощь неприступной стены. Это было бы серьезным испытанием для праздничного настроения участников шествия.

Я не хочу сказать, что Иктин думал: с колоннами строить или без? С тех пор как был изобретен периптер, сама возможность такого выбора была исключена. Чем же так привлекала эллинов периптеральная композиция? Тем, что торцевые стороны храма раздаются вширь, не осложняя конструкцию перекрытия. Вырастают фронтоны. Жилище бога, полускрытое ребристой колоннадой, воспринимается, как вещь в футляре, изяществу которого сообразна ценность самой вещи. Укрытое многоскладчатым каменным хитомом, жилище бога приобретает существенные свойства святыни – величественность и таинственность. Таковы преимущества периптера при восприятии издали.

Неоспоримы и преимущества, раскрывающиеся по мере приближения к нему. Большие фронтоны можно украшать фигурами, превышающими человеческий рост. В соотношении с их размером храм оказывается не таким подавляюще-громоздким, как может показаться издали. Иктину не надо было читать Джона Рёскина, чтобы знать, что в руках архитектора «единственное орудие и главное средство достижения величественности – это четкие тени... можно сказать, что после размера и веса важнейшим фактором, от которого в архитектуре зависит Сила, является количество тени, измеряемое ее величиной или интенсивностью»⁵³. В глазах того, кто идет вдоль длинной стены храма, колонны с их бесчисленными оттенками светотени движутся относительно теней, отбрасываемых ими же на стену. Без этой игры контраст между непроницаемой твердью, хранящей внутри изваяние бога, и пустотой, окружающей храм, казался бы непримиримым. Колонны суть вехи на пути процессии. Храм артикулирует дорогу людей к богу. Разве колоннада периптера – слишком большая цена за эти достоинства?

«Раз возникнув, колоннада начинает применяться с художественной целью», – завершают бесплодный поиск утилитарных причин возникновения периптера упомянутые выше историки архитектуры⁵⁴. Мне остается только добавить: художественная цель с самого начала была единственной. Очевидна истовая озабоченность эллинских зодчих эффектом чувственно воспринимаемой оболочки храма, не имевшая прецедентов ни в мегалитической архитектуре, ни в зодчестве Месопотамии и Египта. Архитектура периптера сводится, по сути, к его фасадам: не к замкнутому каменному телу со статуей божества внутри, а к внешнему облику многоколонного павильона, надетого на это тело.

Но художественная цель – не обязательно только декоративная. Я согласен с рассуждением Людмилы Акимовой: «Колоннада... представляет собой единство, состоящее из суммы равноценных элементов. Каждая колонна – независимое тело, индивидуум, со своим особым

⁵² Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в западной цивилизации. М., 2016. С. 39, 40.

⁵³ Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007. С. 142.

⁵⁴ Всеобщая история архитектуры. Т. II, кн. I. Архитектура Древней Греции. М., 1949. С. 23.

местом в системе целого... Но целое получает законченность лишь благодаря совокупности таких „личностных“ сил, их соподчинению в общей конструкции здания. Возникает идея коллектива, все члены которого, вышедшие из общих корней, с равным усилием несут возложенное на них жизненное бремя. Они *исполняют ритуал* [курсив автора. – А. С.]»⁵⁵. Этот архитектурный ритуал выражал единодушную веру афинских граждан в покровительство, оказываемое их полису Афиной.

Возникшее в эпоху Просвещения убеждение в непревзойденном благородстве архитектуры Парфенона со временем стало непререкаемой истиной. А ведь к тому времени, когда это убеждение сложилось, храм уже давно был руиной. Благодаря взрыву в 1687 году порохового погреба, устроенного в Парфеноне турками, храм освободился от непроницаемого для взора наоса. Все колонны на торцах храма и большинство на длинных сторонах уцелели, и архитектурная суть периптера – каре колонн, несущих антаблемент, – явилась в чистом виде. Не утратив силы колоннад, храм, истерзанный взрывом, приобрел прозрачность и легкость, какими творение Иктина первоначально не обладало. Освобождение ограда от ограждаемого ею тела по иным причинам пережили и храмы в Пестуме. Однако пестумские колоннады выглядят несравненно тяжелее из-за толстых колонн, узких просветов между ними и очень массивных антаблементов. Они тяготеют к земле – Парфенон хочет быть ближе к небу, к Афине. Гордое сопротивление Парфенона разрушительным силам воспринималось просвещенными европейцами как метафора самоутверждения бескорыстного созидательного «Я», героически преодолевающего страдания. В том Парфеноне, каким он был при Перикле, мы вряд ли увидели бы этот смысл с такой ясностью, как в нынешней руине. Просветительский культ Парфенона – культ руины. Не о Перикловом Акрополе, а о том, каким его узнали европейцы Нового времени, писал Ле Корбюзье: «Ничего ни убавить, ни прибавить к этим жестко связанным и мощным элементам, звучащим ясно и трагично, как медные трубы»⁵⁶.

Восприятием Парфенона как возвышенного трагического существа мы должны быть благодарны не только туркам, но и графу Эдджину, который в начале XIX века вывез в Англию большинство сохранившихся фронтовых статуй, а также метопы южного фасада и почти весь фриз, изображающий Панафинейское шествие. Со стен Парфенона исчезли сцены борьбы, побед, поражений, страданий и торжества, по отношению к которым его архитектура выступала носительницей, экспозиционным полем. Великое патетическое искусство Фидия и его мастеров отвлекало взгляд, мысль, воображение от собственно-архитектурного смысла Парфенона. Томас Эджин не просто спас скульптурное убранство храма от окончательного разрушения под воздействием природной среды и враждебного культурного окружения – он явил последующим поколениям европейских поклонников античности тот Парфенон, которым мы восхищаемся и который наводит на размышления, ясно выраженные Полем Валери: «Парфенон построен на отношениях, ничем не обязанных наблюдению реальных предметов. После чего его населяют героями, подчеркивают его формы орнаментом. Я предпочел бы, чтобы глаз в этом скопище не узнал ничего конкретного, чтобы, напротив, он обнаруживал в нем какой-то новый предмет, не отсылающий его к внешним подобиям, – предмет, который виделся бы ему как его, глаза, личное детище, сотворенное им для бесконечного созерцания собственных своих законов»⁵⁷.

Умозрительному созерцанию Парфенона как воплощения собственных законов глаза способствует и то обстоятельство, что с Акрополя давным-давно исчезли сооружения и ограды

⁵⁵ Акимова Л. Искусство Древней Греции. Геометрика, архаика. СПб., 2007. С. 95, 96. Эти соображения перекликаются с идеями, еще в 1937 году высказанными Николаем Бруновым: Брунов Н. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. М., 2003. С. 95–97.

⁵⁶ Цит.: Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М., 1990. С. 337.

⁵⁷ Цит.: Молок Д. Ю. Древняя Греция. Происхождение фронтовой композиции // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. 1. М., 1997. С. 42.

тех времен, когда он был афинской святыней. Не имея ничего общего с архитектурной «мистерией» египетских храмов, совершавшейся внутри них, модель Панафинейского шествия несколько напоминала модель «восхождения», принятую в культовой архитектуре Двуречья. Чтобы прийти к Парфенону, участники шествия, надолго потеряв его из виду, поднимались по лестницам с западной стороны Акрополя, проходили сквозь Пропилеи и, поскольку храм стоит на самом высоком месте холма, продолжали подъем, оставив Парфенон справа, чтобы подойти ко входу в храм с востока. Они не могли видеть от Пропилеев северо-западный угол Парфенона так, как видят и фотографируют его нынче. Нижнюю часть храма заслоняли ограды святилища Артемиды и хранилища оружия. Увидеть Парфенон сверху донизу можно было, только дойдя по постепенно поднимающейся дороге до траверса портика кариатид Эрехтейона. Но тут поле зрения посетителя целиком занимал длинный и сплошь затененный северный фасад Парфенона. Столь эффектные ныне угловые ракурсы были доступны только с очень близких точек зрения на платформе перед западным фасадом храма или с юго-восточного угла Акрополя.

Но социально-психологические различия религиозного церемониала в Афинах и в Уре существеннее визуальных аналогий. Восхождение на Акрополь было всенародным. Те, кому разрешалось входить в Парфенон, отделялись от остальных участников процессии только близ ступеней восточного фасада. В Уре же, судя по узости проходов на священный двор, обособление достойных приблизиться к богу происходило еще до того момента, когда люди могли увидеть подножие зиккурата с его лестницами. Восхождение как таковое было привилегией жреческой и царской элит.

Благодаря нормативной определенности поэтики периптера архитектор, которому поручали проект периптерального здания, мог не задумываться об его композиции. Главной его заботой было соблюсти декорум – то, что Витрувий называл «благообразием по обычаю»: «Храмы Минерве, Марсу и Геркулесу делают дорийскими, ибо мужество этих божеств требует постройки им храмов без прикрас. Для храмов Венеры, Флоры, Прозерпины и нимф источников подходящими будут особенности коринфского ордера, потому что, ввиду нежности этих божеств, должное благообразие их храмов увеличится применением в них форм более стройных, цветистых и украшенных листьями и завитками. А если Юноне, Диане, Отцу Либеру и другим сходным с ними божествам будут строить ионийские храмы, то это будет соответствовать среднему положению, занимаемому этими божествами, ибо такие здания по установленным для них особенностям будут посредствующим звеном между суровостью дорийских и нежностью коринфских построек», – писал он и чуть далее предупреждал, что «перенесением особенностей одного ордера на постройку другого будет искажен облик здания, установленный по ранее выработанным обычаям данного строя»⁵⁸. Выбрав ордер, «благообразный по обычаю», архитектор должен был озаботиться тем, чтобы новый периптер отличался от существующих. Это была работа с пропорциями и украшениями. Тут-то он и проявлял риторическое мастерство.

Гекатомпедон, разрушенный персами предшественник Парфенона, стоял напротив Пропилей. Поднявшиеся на Акрополь видели впереди его западный фасад. Такое расположение не удивляло бы историков искусства Нового времени. Но почему Парфенон поставили много правее этой оси? Почему в городах грекам, по-видимому, не приходило в голову совмещать оси симметрии важных построек с осями ведущих к ним улиц? Можно пытаться объяснять это тем, что в стихийно сложившихся поселениях вообще не было прямых улиц. Но это соображение приходится отклонить при взгляде на план Приены, разбитый во второй половине IV в. до н. э. по «системе Гипподама» – с прямоугольной сетью улиц. Ни храм Афины Полиады, ни святилища Деметры и Кибелы, ни священная стоя, ни экклезиастерий, ни пританей, ни театр, ни стадион, ни оба гимнасия – а других общественных зданий в Приене не обнаружено – не

⁵⁸ Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. I, гл. II, 5, 6 (пер. Ф. А. Петровского).

совпадают осями симметрии с осью какой-либо улицы. Можно видеть в этом экономию территории застройки: ведь разместить в Гипподамовой решетке здание на оси улицы было бы возможно, только отдав ему как минимум два смежных квартала. Но неукоснительная последовательность, с какой планировщики Приены избегали совмещений осей зданий и улиц, наводит на предположение, что тому была еще одна причина: здания, будучи нанизаны на оси улиц, изменялись бы по мере приближения к ним только в размерах и тем самым утрачивали бы выразительность. Эллины предпочитали видеть важное здание с угла, как Парфенон от Пропилеев, потому что в изменяющемся благодаря движению наблюдателя ракурсе непрерывно меняется пропорция сторон здания. Человек оживляет его своим движением.

Пантеон

Сравните расположение двух почти равновеликих и схематически схожих между собой величественных зданий начала XIX века – Биржи в Санкт-Петербурге и церкви Св. Марии Магдалины (Мадлен) в Париже (в долгой истории ее строительства был момент, когда это здание тоже могло стать биржей). Вероятность того, что, бросив взгляд на главный фасад Биржи, вы окажетесь на оси ее симметрии, очень невелика. Ни на Стрелке Васильевского острова, ни над центральным зеркалом Невы нет наглядно зафиксированных длинных осей, которые совпадали бы с осью этого здания. Даже сквер на Стрелке разбит так, чтобы по возможности минимизировать вероятность восприятия Биржи в лоб. Издали же вы можете ненароком увидеть Биржу во фронтальной проекции, только плывя по Неве или пересекая ее по Троицкому мосту. За исключением этих редких моментов мы видим здание Томона либо с Дворцовой набережной, либо от Петропавловской крепости. Использованный Томоном принцип постановки периптера восходит к греческому пониманию градоустройства.

Принцип расположения церкви Мадлен – иной. Свой нынешний вид она приобрела в качестве храма Славы Великой армии, воздвигавшегося по распоряжению Наполеона после победы в битве при Аустерлице. К началу этой фазы строительства в трехсотпятидесяти-метровой перспективе Королевской улицы от площади Согласия уже стоял портик с колоннами двадцатиметровой высоты, который по первоначальному проекту (его осуществление было прервано Революцией) должен был принадлежать церкви, похожей на римский Пантеон. Нерасторжимой связью Мадлен с уличной осью предопределено не только восприятие фасада церкви, но и ориентация вашего движения: либо вы приближаетесь ко входу в храм, либо удаляетесь от него, иных вариантов нет. Ориентиром остается все тот же фронтально застывший портик, который в ваших глазах может только вырастать или уменьшаться.

Этот принцип постановки важной постройки – его часто называют «французским» – древнеримского происхождения. Когда он появился у самих римлян? Форум Романум и форум в Помпеях были обстроены зданиями хаотично. Но во II веке до н. э. помпейский форум обнесли с трех сторон портиками, придавшими площади форму прямоугольника, ось симметрии которого продолжила ось храма Юпитера. В самом Риме симметричным стал первый же новый форум, сооруженный Цезарем.

Витрувий различал «просто строительство зданий, восходящее к естественным навыкам человека, с одной стороны, и высшее искусство архитектуры, владение законами соразмерности, с другой», – писала Галина Лебедева. Ей казалось странным, что *«целла представляется Витрувием как объект строительства, а птерома – как объект художественной деятельности, произведение архитектуры, как мы сказали бы сейчас. (...) Создается впечатление, что архитектор имеет дело с массой природного материала только при возведении стен, а, водружая колонны, он занят лишь безупречностью внешнего вида»*⁵⁹. Но я не вижу в этом ничего странного, ибо противопоставление целлы и окружающей ее колоннады свидетельствует о том, что римские зодчие хорошо усвоили эллинский принцип: архитектурность периптера сводится, по сути, к его фасадам.

Фасад, замыкающий перспективу, обречен на то, чтобы стать *главным* фасадом здания. В архитектурной практике древних римлян этим был вызван переход от греческого типа храма, окруженного колоннами, к римскому «псевдопериптеру», у которого колонны с трех сторон лишь наполовину выступают из стен. Хорошо сохранившиеся образцы – храм Портуна (долгое время ошибочно считавшийся храмом Фортуны Вирилис) на Бычьем форуме в Риме и так называемый «Мезон Карре» в Ниме. В поэтике псевдопериптера наглядно проявляется вит-

⁵⁹ Лебедева Г. С. Указ. соч. С. 50, 51 (курсив Лебедевой).

рувианская соотносительная ценность пользы, прочности и красоты: нет пользы в том, чтобы делать все стороны здания одинаково красивыми, ибо для красоты здания достаточно и одного фасада.

Пантеон – классическое воплощение принципа расположения здания, который много веков спустя назовут «французским». Построенное Агриппой – другом, сподвижником и зятем Августа, победителем Помпея и Антония с Клеопатрой в морских битвах, – это здание неоднократно горело и перестраивалось, не теряя, однако, связи с первоначальным замыслом, и свой окончательный вид приобрело при Адриане⁶⁰. Соперничая с Парфеноном «за право называться самым знаменитым архитектурным памятником всего западного мира»⁶¹, Пантеон шокирует историков архитектуры тем, что его портик приставлен к телу ротонды без заботы об единстве впечатления. Со времен Возрождения предполагалось, что ротонда и портик построены в разное время. Но это убеждение было рассеяно раскопками в конце XIX века, когда выяснилось, что штампы на кирпичах нижних уровней кладки всего здания – одного и того же времени: сперва эпохи Траяна, потом эпохи Адриана. Значит, Пантеон строился как целое⁶². Объяснение шокирующего эффекта надо искать не в неудаче его создателей, а в нечувствительности историков архитектуры к риторическим задачам, которые решались римскими зодчими.

В императорскую эпоху никто не смог бы осмотреть Пантеон со всех сторон так, как это возможно ныне. С восточной стороны к ротонде примыкала Юлиева Загородка – гигантское каре галерей общей протяженностью полтора километра, в которых шла бойкая торговля всевозможными изделиями. Придирчиво разглядывать, как составлены друг с другом ротонда и портик Пантеона, можно было бы только из щели между Юлиевой Загородкой и портиком, задрав голову до хруста в позвонках. Такое поведение древние сочли бы, мягко говоря, странным. С противоположной стороны к Пантеону вплотную подходили сады Агриппы с прудами, кущами и прочими затеями, среди которых вряд ли можно было бы встретить носителей эстетических предпочтений, культивируемых нынешними архитектурными критиками.

Но главное – создатели Пантеона априори знали, что, даже если бы у их современников невесть почему появились желание и возможность разглядывать стык ротонды с портиком, никто не стал бы критиковать неубедительность соединения этих частей. Ибо из римского принципа постановки важных построек само собой безусловно вытекало, что фасад, являющийся единственным, главным фасадом, надо не объединять с другими сторонами здания, а, напротив, противопоставлять им как «маску». Хотя в конструктивном отношении ротонда и портик едины (найлены кирпичи двойной длины, входящие на стыке в кладку обеих этих частей), визуальны они и в самом деле приставлены друг к другу механически.

Над скатами кровли портика видны карнизы еще одного фронтона, равного выходящему на площадь, но поднятого на три с половиной метра. Значит, в первоначальном проекте глубина портика составляла всего пять метров, а высота колонн – 16 метров вместо 12,5, как нынче⁶³. Купол исчезал бы из виду, стоило приблизиться к зданию на расстояние сорока метров. Будучи вынужден по не известным нам причинам понизить высоту портика, архитектор решительно, на целых пятнадцать метров, выдвинул его вперед, благодаря чему ни купол, ни стены ротонды не видны, когда мы находимся менее чем в пятидесяти метрах от портика.

«Судя по всему, здесь были предприняты усилия, чтобы спереди необычность этого детища Адриана не бросалась в глаза», – пишет современный историк Рима⁶⁴. Уточню: портик резко выдвинут вперед, чтобы увеличить расстояние, с которого Пантеон казался псевдо-

⁶⁰ Tortorici E. L'attività edilizia di Agrippa a Roma // Il bimillenario di Agrippa. Genoa, 1990. P. 28–42; Simpson Ch. T. The Northern Orientation of Agrippa's Pantheon: Additional Considerations // L' Antiquité Classique. T. 66 (1997). P. 169–176.

⁶¹ Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. Köln, 2001. С. 45.

⁶² Marder T. A., Jones M. W. Introduction // The Pantheon: From Antiquity to the Present. Cambridge University Press. 2014.

⁶³ Сравните: высота колоннад Исаакиевского собора – 17 метров.

⁶⁴ Boatwright M. T. Hadrian and the City of Rome. Princeton, 1987. P. 46.

периптером, а не ротондой. И это было не столько «консервативной уступкой традиционным ожиданиям в отношении внешнего вида храма»⁶⁵, сколько попыткой придать вид храма зданию, по сути, храмом не являвшемуся.

У Витрувия читаем: «Стороны, куда должны быть обращены священные храмы бессмертных богов, устанавливаются так: если никакие обстоятельства не препятствуют и предоставляется свобода выбора, то храм вместе с изваянием, помещающимся в целле, должен быть обращен к вечерней стороне неба, чтобы взоры приходящих к алтарю для жертвоприношений или совершения богослужения обращены были к восточной части неба и находящемуся в храме изваянию, и таким образом дающие обеты созерцали храм и восток неба, а самые изваяния представлялись внимающими и взирающими на просящих и молящихся, почему и представляется необходимым, чтобы все алтари богов были обращены на восток»⁶⁶. Неужели сады Агриппы, где не было капитальных сооружений, оказались таким препятствием для традиционной ориентации храма, что его пришлось ориентировать на север? Не разумнее ли предположить, что это правило на Пантеон не распространялось, ибо он не был храмом? Перед ним не найдено обязательного для храма алтаря. Круглы очень немногие античные храмы, и все они, в отличие от Пантеона, маленькие. Римские храмы, как правило, посвящены одному богу, а если несколькими, то имеют несколько целл⁶⁷. Наконец, коринфский ордер – а именно таков ордер Пантеона – подобает, как мы знаем от Витрувия, храмам или святилищам, посвященным Венере, Флоре, Прозерпине и нимфам источников. В письменных документах из перечисленных божеств в связи с Пантеоном упоминается только Венера.

Чем же на самом деле было это чудо света? Римский историк греческого происхождения Дион Кассий писал в начале III века: «Также он [Агриппа. – А. С.] закончил здание, названное Пантеоном. Оно так называется потому, что среди украшающих его изображений помещены статуи многих богов, в том числе Ареса и Афродиты, но сам я объясняю это название тем, что из-за сводчатой крыши здание напоминает небеса. Сам Агриппа желал поместить туда также статую Августа и почтить его, назвав здание в его честь»⁶⁸. Заметим, что Дион Кассий не называет Пантеон храмом. Далее он сообщает, что Август идею Агриппы отклонил, и тот поставил в здании статую обожествленного Юлия Цезаря (отчима Августа) вместе со статуями Олимпийских богов, включая Венеру и Марса (главных фамильных божеств рода Юлиев), а изваяния самого себя и Августа поместил в портике, предположительно в двух больших нишах. Дион Кассий добавляет, что Адриан в отреставрированном им здании Пантеона вершил суд.

Сведения Диона Кассия, а также то, что ось Пантеона нацелена на вход в мавзолей, строившийся Августом с 28 года до н. э. для себя и своих близких⁶⁹, наводят исследователей на мысль, что Пантеон был династическим святилищем, которое занимало особое место в глубоко продуманной программе прославления Августа, предвосхищавшей его обожествление. Похоже, что на месте Пантеона прежде находился так называемый Козий пруд – место, где, как полагали римляне, Ромул превратился в бога Квирина и вознесся на небеса. В этом прочитывается намерение Агриппы установить связь между основателем города и новым Римом века Августа. Статуи, стоявшие в Пантеоне, не сохранились, сведений о них нет, известно лишь, что у статуи Венеры в ушах были серьги из жемчуга Клеопатры. Очень может быть, что по мере того, как первоначальный династический аспект программы превращался в прославление института императора и его божественной власти, в «праздник римской Империи»⁷⁰, к извая-

⁶⁵ Уоткин Д. Указ. соч. С. 45, 46.

⁶⁶ Витрувий. Указ. соч. Кн. IV, гл. V, 1.

⁶⁷ Marder T. A., Jones M. W. Op. cit.

⁶⁸ Цит.: Платнер С. Б., Эшби Т. Топографический словарь Древнего Рима. С. 382. URL: <http://ancientrome.ru/dictio/article.htm?a=335066522> (дата обращения 25.05.2019).

⁶⁹ Hannah R., Magli G. The Role of the Sun in the Pantheon's Design and Meaning // Numen, Vol. 58, № 4 (2011). P. 508.

⁷⁰ Тэн И. Путешествие по Италии. Т. I. Неаполь и Рим. М., 1913. С. 117.

ниям Венеры, Марса и Юлия Цезаря время от времени добавлялись статуи обожествленных членов императорской фамилии, которые располагались в экседрах и эдикулах ротонды⁷¹.

Недавно высказано предположение, что для филэллина Адриана, знавшего греческий язык едва ли не лучше латинского и писавшего стихи на обоих языках, греческое слово «пантеон» относилось не только к богам, чьи статуи стояли в ротонде. Греческое *théa* означает созерцание или место созерцания. Латинский эквивалент этого слова – *contemplatio* – в корпусе магических Этруских писаний (*Etrusca disciplina*) охватывал область значений, связанных с ритуалами очерчивания плана зданий, установления границ, основания городов. Для склонного к магии Адриана слово *pan-theion*, имеющее корнем *théa*, должно было означать то место, от которого *contemplatio*, ритуал основания, распространяется *pante* – во все стороны, повсюду, повсеместно. Таким образом, в его государственной риторике Пантеон символизировал начало города, который объединял весь мир⁷².

От портика Пантеона на север, в сторону мавзолея Августа, простиралась прямоугольная площадь шириной, равной диаметру ротонды, и длиной сто семьдесят метров. Она завершалась на линии нынешних улиц *виа делле Копелле* и *виа дель Колледжо*, и там, на оси Пантеона, был устроен на нее вход. С трех сторон ее обегали галереи. За две тысячи лет наносы ила из-за многочисленных разливов Тибра и культурные наслоения так высоко подняли уровень земли, что портик Пантеона кажется продавившим ее своей тяжестью. Но в императорские времена он высился на подиуме, на который поднимались с площади по четырем мраморным ступеням, тянувшимся во всю ширь портика Пантеона, или по боковым ступеням из боковых галерей площади.

Риторический гений зодчего проявился не только в том, что он использовал портик как единственный знак причастности Пантеона к высокому жанру храмовой архитектуры. Благодаря решительному выносу портика перед ротондой ему удалось создать трехчастный спектакль. Пройдя со стороны мавзолея Августа через арку на площадь, обрамленную галереями, вы сначала созерцали на ее оси колоссальный облицованный белым мрамором цилиндр под плоским куполом, сверкавшим позолоченными бронзовыми плитками, и перед ним восемь сравнительно невысоких колонн серого гранита с беломраморными коринфскими капителями, несущими фронтоны с бронзовыми украшениями. За серыми колоннами, в тени, особенно глубокой около полудня, когда солнце слепит глаза, едва виднелись узкие края красных колонн и посредине между ними – свечение, тем более яркое, чем ближе был к середине дня час вашего посещения Пантеона. Это означало, что его двери открыты. По мере приближения к нему колонны быстро вырастали, все выше вознося фронтон, цилиндр же, наоборот, убывал и исчезал, и начиналась вторая часть спектакля, в которой Пантеон притворялся огромным псевдопериптером. Главным героем становился необыкновенно глубокий, поражающий грандиозными размерами портик. Солнечный свет, лившийся из его глубины, не удерживался в дверях. Между красными гранитными колоннами вы шли ко входу под бронзовым полуциркульным сводом, освещенным рефlekсами от пола⁷³. Переступив порог, вы испытывали глубочайшее изумление, ибо открывавшееся в этот момент зрелище превосходило все, что только можно было заранее вообразить. Над вашей головой простиралось, сколько хватало окупа, величайшее на свете, необъятное, усеянное, как звездами, золотыми розетками, рукотворное небо с окулюсом в зените. Начиналась завершающая часть спектакля.

«Тогда, как и сегодня, самой поразительной особенностью Пантеона был свет, лившийся внутрь через отверстие в вершине купола. В ясные летние дни столп света пронизывал поме-

⁷¹ Marder T. A., Jones M. W. Op. cit.

⁷² McEwen I. K. Hadrian's Rhetoric I: The Pantheon // RES: Anthropology and Aesthetics. № 24 (Autumn, 1993). P. 65, 66.

⁷³ Купол Пантеона с окулюсом в зените похож на крытые сферические солнечные часы, которыми пользовались римляне. При 48-градусной высоте подъема солнца полуденные лучи достигают линии подножия колонн портика, ближайших ко входу (Hannah R., Magli G. Op. cit. P. 490, 492, fig. 3, 4).

щение, переходя с кромки купола на цилиндрические стены, на пол и снова вверх по стенам вслед за солнцем, движущимся по небосклону. В облачную погоду свет становится там дымкой, серой, как цементная оболочка Пантеона. Ночью массив здания изнутри как будто растворяется, и только кружок звездного неба вырисовывается вверх через отверстие купола»⁷⁴. А дважды в год, в первых числах апреля и сентября, в час дня, солнце и Пантеон устраивают перформанс: под лучами солнца загорается внутренняя арка входа.

«Окулюс» по-латыни значит «глаз». Кто тот циклоп, чьим глазом является окулюс Пантеона, – само здание или заглядывающее внутрь божество? Во всяком случае, девятиметровое отверстие в куполе недаром названо глазом: оно принадлежит чему-то или кому-то одушевленному, способному к внимательному взгляду. Заглянув через окулюс внутрь, небожитель видит простое сочетание стереометрических тел: полусферой накрыт цилиндр, высота которого равна его радиусу. Получается футляр воображаемого шара диаметром сорок три метра. Любой взятый по вертикали сегмент такой формы идентичен любому другому, поэтому, в каком бы направлении ты ни взглянул, данный фрагмент сам собой дополняется до целого.

Но свет из окулюса служит не только тому, чтобы явить стереометрическое совершенство формы интерьера. Архитектор использует свет для того, чтобы крохотный человек, озирая изнутри стереометрическую машину, не чувствовал себя беспомощным, словно выброшенным с Земли в Космос. Переходя от ниш в толще стен к объединяющей их подкупольной площади, от статуй и малых колонн к большим колоннам, а от них, резко уменьшив масштаб, к ярусу изящных пилястр⁷⁵ и, наконец, от этого охватывающего интерьер кольца к ребрам, кольцам и ста сорока постепенно уменьшающимся кессонам купола, архитектор уверенно достигает своей цели: дать человеку, вошедшему в Пантеон, ощущение зрительного комфорта. Условием, обеспечивающим непринужденное спокойствие, с которым мы, справившись с первоначальным изумлением, поглядываем то на стены, то на купол, легкий, как само небо, не требующее усилий для поддержания, – этим условием является ясная видимость архитектурных деталей. Благодаря им абстрактные стереометрические тела сверхчеловеческой величины приобретают видимость не очень большой круглой крытой площади, на которой мы можем не только любоваться ладным архитектурным оформлением, но и ясно видеть друг друга. Различаются даже лица: от специалистов театральной архитектуры известно, что предел, до которого лица узнаваемы, равен пятидесяти метрам. Окулюс представляется практически одинаковым с любой точки зрения, и нет никакого вертикального устройства, которое делало бы центр господствующим местом, нет точки, близость к которой давала бы кому-то символическое преимущество над остальными. Круглые стены и купол уравнивают всех вошедших. Большие ниши и экседры со статуями в равной степени притягивают внимание, рассредоточенное по периферии на уровне горизонтального зрения. Не сразу обнаруживаешь, что ниша напротив входа крупнее шести других, но наличие оси, ведущей к ней от входа, не разрушает полного совпадения объективной и субъективно воспринимаемой круглоты площади.

Купол Пантеона кажется легким, потому что архитектор отказался от демонстрации архитектурного взаимодействия несущей и несомой частей интерьера, заменив изображение тяжести и оказываемого ей сопротивления атектоническим приемом последовательного уменьшения и, стало быть, визуального облегчения деталей по мере движения нашего взгляда снизу вверх. Чтобы казаться невесомым, куполу надо было освободиться от поддержки колонн – и они охотно уступили этому требованию, включившись в игру соотносительных величин.

⁷⁴ Сенет Р. Указ. соч. С. 102.

⁷⁵ Правее средней ниши, находящейся напротив входа, восстановлен античный фрагмент этого кольца, облик которого был упрощен и огрублен в эпоху Возрождения.

Эффект мнимого освобождения архитектурных форм Пантеона от тяжести и замены ощущения этого действительно присущего им свойства чисто визуальными впечатлениями их невесомости интересно сопоставить с замеченным Леонидом Таруашвили возникновением «вкуса к атектоническому» в эпиграмме Марциала, относящейся ко времени, непосредственно предшествовавшему годам строительства Пантеона. Марциал описывает свою виллу на вершине Яникула. «Широкие [над] холмами возвышаются покои, / и пологая, лишь немного возвышающаяся [букв. „умеренным вздутием“] кровля / небом [сполна] наслаждается более светлым, / и [когда] туман глубокие покрывает долины, / [она] одна светом сияет особенным: / к чистым мягко возносятся светилам / высокой виллы вершины изысканные». Таруашвили комментирует: «Ни одного тектонического акцента! Само здание определено словом, никак не связывающим его с областью тектонических ассоциаций, зато подчеркивающим идею интерьерного пространства: *recessus* („покои“). Естественное для воображения реципиента ассоциирование кровли с опорами не только не подкрепляется, но даже вытесняется: кровля упомянута в контексте ее связи не с тем, что под ней, но с тем, что над ней („...кровля / небом ... наслаждается более светлым“). И далее: «Дополнительный атектонический нюанс вносит сюда выбор слова, называющего кровлю: *vertex*, которое вызывает ассоциации одновременно с „головой“ и с „вращением“, иначе говоря – с головокружением»⁷⁶.

Какова бы ни была в действительности конструкция виллы Марциала, мне трудно отрешиться от впечатления, что он описывает дом с куполом. Римская, абсолютно не-греческая конструктивная парадигма, в которой плоские перекрытия вытесняются выпуклыми, становится основой новой нормы архитектурного вкуса.

⁷⁶ Таруашвили Л. Плиний Младший и Марциал как носители нового архитектурного вкуса // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад – Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». Вып. 5. М., 1996. С. 13, 14.

Собор Св. Софии в Константинополе

В собор Св. Софии, как и в Пантеон, мы попадаем через прямоугольное помещение – нартекс. Но если в Пантеоне переход из портика внутрь переживается как движение от сложности к простоте, то, входя через одну из девяти дверей нартекса в какой-либо из трех нефов Св. Софии, переживаешь ошеломляющую смену простоты – сложностью.

На улице солнце – но, войдя в собор, оказываешься во всеохватной тени, прорванной беспорядочно разбросанными яркими, местами слепящими небольшими окнами (единственное крупное – над нартексом – посылает свет вслед вошедшему). Многочисленные отверстия в стенах не позволяют разглядеть толком то, что ими освещено. Надо дать глазам привыкнуть к этим вспышкам – и тогда обнаруживаешь, что они не изгоняют тень из центральной части собора, не говоря уж о сумраке нижних галерей. Внизу горят многочисленные лампы.

Нет линий, по которым взгляд мог бы устремиться к какой-то цели. Невозможно сосредоточиться на чем-либо одном. Взгляд блуждает по сопряженным вогнутым поверхностям, выявленным градациями светотени, и без особого успеха силится уразуметь логику построения целого. Слишком упорствуя в познавательном раже, добьешься разве что ощущения их вращения, если не закружится голова. Приходится смириться с тем, что собор Св. Софии как умопостижимый объект существует только в планах, разрезах и аксонометриях, позволяющих заглянуть внутрь сверху.

Я думаю, что главной причиной неопределенности представления о строении собора было соперничество за символическое господство между алтарем и амвоном, не уступавшими друг другу роскошью убранства. Возвышаясь точно под центром купола, амвон был императорским местоприсутствием, и в часы особо торжественных служб столичная элита стремилась быть поближе к амвону, хотя в богослужбном отношении важнейшим местом собора оставался, разумеется, алтарь. Амвон требовал центрической организации интерьера. Алтарь же, согласно римской раннехристианской традиции, предполагал, что собор будет иметь базиликальную форму, вытянутую в широтном направлении. Базилика направляет взоры присутствующих горизонтально, к алтарю. Центрический интерьер, напротив, акцентирует вертикальную ось. Риторический эффект, которого император ждал от нового собора, требовал нелепого смешения этих двух поэтик. Решение Анфимия и Исидора я назвал бы «диалектическим» в духе восточно-христианского богословия, которое в то время еще не определилось как православное. Недаром храм был посвящен Св. Софии – Премудрости Божией! «Купол Пантеона, водруженный на базилику Максенция», – не без иронии формулировал Николай Брунов общую архитектурную идею Софии и далее заключал: «Алтарь... играет, по сравнению с амвоном, второстепенную роль»⁷⁷.

Архитектура собора Св. Софии создает и акустический хаос, ибо время реверберации составляет здесь десять секунд по сравнению с максимально двухсекундной длительностью в современных концертных залах. «Реверберантная акустика Св. Софии преобразовывала человеческий голос в истечение энергии, воздействовавшей не столько смыслом слов, сколько чувственно. Это похоже на фильм, в котором голос за экраном является источником, не имеющим ни лица, ни тела. Такой эффект может внушать тревогу. Но в Св. Софии бестелесный голос призывал верующих к жизни в Боге»⁷⁸.

Можно предположить, что причиной растерянности, вновь и вновь охватывающей блуждающих в этом здании⁷⁹, является культурная дистанция, отделяющая нас от эпохи императора

⁷⁷ Брунов Н. Указ. соч. С. 417, 427.

⁷⁸ Pentcheva B. V. Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics // Gesta. Vol. 50, № 2 (2011). P. 105.

⁷⁹ Написано до превращения здания собора, бывшего с 1935 года музеем, в мечеть.

Юстиниана I. Но посмотрите, что пишет о шедевре Анфимия из Тралл и Исидора из Милета придворный историк Прокопий Кесарийский в трактате «О постройках», заказанном тем же Юстинианом. Следует предупредить, что жанр Прокопия – панегирический, лексика пронизана богословскими аллюзиями, отсылающими, в частности, к христианской метафизике света. Поэтому не удивляйтесь, что мое восприятие светотеневой атмосферы храма не имеет ничего общего с утверждением Прокопия, что, мол, храм «наполнен светом и лучами солнца» и что «можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме»⁸⁰. Ничто не мешало Юстиниану вообразить, что источником света является здесь он сам. Мне же сейчас важно указать на другое место в экфрасисе Прокопия. Описав основные части сооружения, он обобщает: «Все это не позволяет любующимся этим произведением долго задерживать свой взор на чем-либо одном, но каждая деталь влечет к себе взор и очень легко заставляет переводить свой взор с одного предмета на другой, так как рассматривающий никак не может остановиться и решить, чем из всей этой красоты он более всего восхищается. Но даже и так, обращая на все свое внимание, перед всем <от изумления> сдвигая брови, зрители все-таки не могут постигнуть искусства и всегда уходят оттуда подавленные непостижимостью того, что они видят»⁸¹. «Уходят подавленные непостижимостью» – это, я думаю, уже не славословие, а непосредственное впечатление Прокопия. Именно такое впечатление, испытываемое любым человеком, будь то житель Константинополя, современного Стамбула или Санкт-Петербурга, и было целью архитектурной риторики Анфимия и Исидора. Что же еще, как не «подавленность непостижимостью», должен испытывать здравый смысл перед лицом Премудрости Божией?

В отличие от Пантеона, интерьер собора Св. Софии воспринимается не столько как объект, обладающий определенной формой, сколько как светотеневой спектакль, созданный архитектурными средствами, которые сами по себе отнюдь не бросаются в глаза. Этому способствует географическая ориентация собора. Как и ось карнакского храма Амона-Ра, ось Св. Софии нацелена на самую южную точку восхода солнца, то есть на восход в день зимнего солнцестояния, близкий ко дню Рождества. Если бы собор был ориентирован ближе к широтному направлению, лучи солнца в этот день не совпали бы с его осью. Если бы, наоборот, ось собора была сильнее повернута на юг, то солнце в момент совпадения с нею стояло бы выше и, следовательно, не могло бы проникнуть в здание настолько далеко, как ему удастся при выбранном направлении оси. Разумеется, в самый длинный день года солнце опять-таки садится точно на оси храма⁸², но освещая его теперь с северо-запада через единственное большое окно. Дневных служб в Св. Софии в VI веке не было. Если не говорить о рождественских и пасхальных службах, имели место только субботние вечера и воскресные заутрени. Обе эти еженедельные службы приходились как раз на время восхода и заката. «Это побуждало верующих связывать в воображении физический свет с сошествием Св. Духа»⁸³.

Перед зодчими, несомненно, стоял вопрос о внешнем облике сооружения, предназначенного для столь важных для каждого верующего метафизических встреч. Думаю, не ошибусь, предположив, что Анфимий с Исидором или их наставники из Константинопольской патриархии рассуждали о храме Св. Софии по аналогии с христианским человеческим идеалом. Не должно судить о духовных сокровищах христианской души по виду тела, в кото-

⁸⁰ Прокопий Кесарийский. О постройках. 29, 30. Эту мысль развивает и Павел Силенциарий, эксплицитно связывающий воображаемую светоносность интерьера Св. Софии с божественным светом: К каждому луч простирается чудный, несущий сиянье, Каждому здесь раскрывается радости полное небо, Светом с души прогоняя покровы тяжелые мрака. Всех осеняет святое сияние славного храма (Алёшин П. Экфрасис Св. Софии. URL: <https://paleshin.livejournal.com/565.html> (дата обращения 25.07.2019)).

⁸¹ Прокопий Кесарийский. Указ. соч. 47–49.

⁸² Schibille N. The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: the Church Reconsidered // Current Work in Architectural History. Papres read at the Annual Symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain 2004. P. 45–47.

⁸³ Pentcheva B. V. Op. cit. P. 104.

ром она заключена. Во внешних формах собора нет ничего, что было бы вызвано желанием авторов придать ему благообразие, не говоря уж о великолепии. Снаружи не видно ничего, кроме собранных вместе членов громадного каменного тела: «Можно подумать, что это отвесные утесы горы», – описывает Прокопий пилоны-«стереобаты»⁸⁴. С инженерной точки зрения Анфимий и Исидор владели всем необходимым для того, чтобы возвести центрально-купольное здание на основании греческого креста, как построенная тысячелетием спустя в ренессансной Италии, в Тоди, церковь Санта Мариа делла Консоляционе. Получилась бы обворожительно ясная, стройная вертикальная композиция. Однако для закрепления победы амвона Св. Софии над алтарем следовало отнести амвон дальше от алтаря и как можно лучше осветить его дневным светом. Ради этого не жаль было пожертвовать внешней удобозримостью здания – и вот с его южной и северной сторон, где могли бы радовать взор еще два полукупола, высятся гигантские глухие арки с подслеповатыми невнятно размещенными оконцами, зажатые между чудовищно тяжелыми контрфорсами⁸⁵, к которым примыкают хаотические пристройки.

Когда речь заходит о внешнем облике Св. Софии, красноречивый Прокопий касается только величины храма: «В высоту он поднимается как будто до неба и, как корабль на высоких волнах моря, он выделяется среди других строений, как бы склоняясь над остальным городом, украшая его как составная его часть, сам украшается им, так как, будучи его частью и входя в его состав, он настолько выдается над ним, что с него можно видеть весь город как на ладони»⁸⁶. Натужная похвала. Разве кто-либо мог использовать собор в качестве смотровой площадки? Под конец экфрасиса Прокопий бегло упоминает «перистили, которыми окружен храм»⁸⁷. А в середине XII века Михаил Солунский, диакон собора Св. Софии, прежде чем ввести читателя своего экфрасиса во храм, весьма подробно описывает простиравшуюся рядом с собором площадь Августеон и атриум перед входом в нартекс, но словно нарочно не поднимает глаза вверх⁸⁸, как если бы там ему нечего было описывать.

Из этого, конечно, не следует, что Анфимий и Исидор отрицали самый принцип фасада. Гора природная и «гора» рукотворная – совершенно разные вещи. Придать зданию вид горы – творческое решение. Аскетический облик собора Св. Софии, которым предваряется головокружительный светотеневой спектакль, важную роль в котором играют яшмовые, мраморные, мозаичные поверхности облицовки, сверкающие, сияющие, мерцающие в таинственных вспышках и отражениях, – смело задуманный и блистательно осуществленный риторический прием византийских «инженеров человеческих душ» VI века. Выступая перед Юстинианом I и патриархом Константинопольским Евтихием, Павел Силенциарий назвал собор «чертогом божественных таинств»⁸⁹. Это определение представляется справедливым независимо от того, веруешь во Христа или нет.

⁸⁴ Прокопий Кесарийский. Указ. соч. 38.

⁸⁵ Контрфорсы в их нынешнем виде появились после землетрясения 989 года, в очередной раз разрушившего купол собора. Но описание Прокопия Кесарийского, да и логика конструкции убеждают в том, что мощные контрфорсы, гасившие северный и южный распоры купола, существовали изначально.

⁸⁶ Прокопий Кесарийский. Указ. соч. 27.

⁸⁷ Там же. 58.

⁸⁸ Описание святейшей Великой церкви Божьей, произнесенное во время освящения этой святейшей церкви мудрейшим диаконом и евангельским учителем господином Михаилом Солунским, который стал также магистром философии // *Виноградов А. Ю., Захарова А. В.* Описание Святой Софии Константинопольской Михаила Солунского: перевод и комментарии. Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб., 2016. С. 792–795.

⁸⁹ Цит.: *Алëиши П.* Указ. соч.

Мечеть Укба

Великую суннитскую мечеть Кайруана называют также мечетью Укба в память о полководце, включившем Магриб в состав халифата Омейядов. Кайруан был основан им в качестве столицы провинции Ифрикия. Соборную мечеть заложили одновременно с городом. Но нынешний вид она приобрела почти двести лет спустя – под конец IX века, когда Кайруан достиг высочайшего расцвета. В городе, ставшем к тому времени крупнейшим политическим, торговым, культурным и религиозным центром мусульманского Запада, жило несколько сотен тысяч человек⁹⁰. Хотя уже в X веке Кайруан утратил свою политическую роль, религиозное значение он сохранил в полной мере до сих пор. Мусульмане называют его четвертым священным городом ислама после Мекки, Медины и Иерусалима и уверяют, что семь паломничеств в Кайруан равноценны одному в Мекку. Главная цель этих паломничеств – пятничная молитва в мечети Укба. На мусульманском Западе эта мечеть – старейшая. Она сыграла главную роль в исламизации Магриба и Испании. Ее архитектура послужила прообразом более поздних магрибских мечетей.

Укба ибн Нафи полагал, что закладывает соборную мечеть в центре будущего города. Но Кайруан против его воли разрастался на юг, потому что северный район оказался малоприспособлен для строительства. В результате мечеть Укба оказалась в северо-восточном углу старого города⁹¹. Она занимает квартал протяженностью на юге и на севере 78 и 73 метра, на западе и востоке 125 и 128 метров. Длинная ось мечети отклоняется от меридиана на 30 градусов против часовой стрелки, но этого недостаточно для правильной ориентации на Мекку. Следовало бы повернуть ее еще настолько же. Ее стороны соотносят со сторонами света условно.

Городская стена проходит в пятидесяти шагах севернее мечети. Ныне этот интервал освобожден от застройки и превращен в площадь – единственное место, с которого открывается широкий вид на древнейший в исламском мире минарет мечети, высящийся почти посередине ее северной стены. Когда-то это место было застроено, как и кварталы с трех других сторон, и отделено от мечети такой же узкой улочкой. Минарет внезапно открывался в остром ракурсе из-за северо-восточного или северо-западного угла мечети. Было еще только одно место, с которого он, вернее, его верхняя часть тоже была хорошо видна, – кладбище за городской стеной, на котором хоронили только потомков семьи Пророка: белые, как огромные куски колотого сахара, мраморные надгробия в виде глыб неправильной формы на фоне стены и высящегося за ней минарета, сложенных из кирпича розовато-терракотового цвета. Обходя мечеть с трех других сторон в поисках волнующих архитектурных тем, вы будете видеть по одну сторону улочки прижавшиеся друг к другу домики, в основном двухэтажные, по другую – глухую кирпичную стену мечети высотой от восьми до десяти метров. Это впечатление немного корректирует скверик у южной стены мечети.

Напрашивающаяся сама собой аналогия мечети с крепостью неверна. Какая же это крепость, если по всему периметру стену подпирают контрфорсы, а на улицу местами выходят незапертые деревянные двери? В фортификационной архитектуре таких подарков осаждающему противнику не оставляют. Контрфорсы разоблачают показную мощь стены: их соорудили с XIII века в местах ее обрушения из-за слабого фундамента.

Стена мечети возведена не с мыслью о последнем рубеже обороны Кайруана, а из присущей мусульманам «потребности выделить оазисы порядка и согласованности из мира, воспринимающегося как опасный и хаотический, и оградить эти места, защитить их путем создания того, что в эллинизме называлось священным участком–„теменосом“... Из классической архи-

⁹⁰ Bosworth C. E. *Historic Cities of the Islamic World*. Leyden. 2007. P. 264.

⁹¹ Великая мечеть Кайруана. URL: <http://jj-tours.ru/articles/tunisia/tunis-kairouan-mosque.html> (дата обращения 29.07.2019).

тектуры защитная стена в конечном счете ушла – и это очень непохоже на арабо-мусульманский мир, где культ ритуальной чистоты и очищения, ассоциирующийся с сакральной замкнутостью, сегодня составляет столь же значительный аспект повседневной жизни, как и в раннем Исламе. Тогда как западный человек мыслит в терминах аристотелевой поэтики начала, середины и конца, то есть в рамках временной последовательности, которая в конце концов сделала ненужной ограду теменоса, арабо-мусульманин сильнее сосредоточен на понятиях центра и периферии и, таким образом, тяготеет к усилению целостности огражденного места»⁹².

Минарет – самое старое сооружение мечети Укба. Его квадратное основание датируется 728 годом, а позднейшие переделки относятся к 774 году. К нему не относились как к украшению города, потому что мусульманам вообще надо не созерцать минареты, а слышать раздающиеся с них призывы муэдзинов к молитве⁹³. Есть предположение, что минарет мечети Укба собран из перевезенного в Кайруан римского маяка⁹⁴ (само слово «минарет» происходит от арабского «манара» – «маяк»). Если это и маяк, то звуковой, а не визуальный.

Но взгляните на минарет со двора мечети, посмотрите, как он обнимает двор легкими крыльями-аркадами и как они выстраиваются под ним, словно войско по команде полководца, – и вы поймете: несмотря на одинаковость своих четырех сторон, минарет обращен к городу задом, а к мечети передом. Значит, вопрос о достоинстве его облика все-таки был немаловажен.

Три яруса, верхний из которых представляет собой павильон под куполом; наклон стен к центру; зубцы-фестоны по их верхнему краю... Уже не вспоминали ли археологи минарет Великой мечети Кайруана, пытаясь представить на реконструкциях облик зиккурата Этеменнигуру? Обратную зависимость, которой можно было бы оправдать столь смелый умственный ход – от зиккурата к минарету, – невозможно ни доказать, ни опровергнуть. Почему бы, однако, не предположить, что трехчастность устремленного ввысь здания с тяжелым низом и легким верхом; устойчивость, обеспечиваемая наклоном стен; их украшение на линии соприкосновения с небом; некое подобие святилища или храма наверху, – что всё это суть не просто частные свойства того или иного конкретного сооружения, а особенности поэтики башен вообще как архетипической архитектурной темы?

Каждая из трех частей архетипической башни имеет свой смысл. Нижняя часть принадлежит земле, ей приличествуют массивность и простота. На цоколь минарета Великой мечети Кайруана, сложенный из семи рядов колоссальных каменных квадров, опирается кирпичная кладка с четырьмя небольшими узкими прямоугольными проемами на оси – дверью и окнами трех этажей. Ширина оконных проемов увеличивается от нижнего к верхнему при том, что сама стена сужается; тем самым подготавливается восприятие более легких частей башни.

Назначение средней части – обеспечить переход между нижней и верхней.

Верхняя часть принадлежит небу, поэтому она должна быть легче и демонстрировать господство неба над землей своим эстетическим превосходством над двумя нижними. Голос муэдзина мечети Укба доносится из кубического зданища, увенчанного куполом и открытого арочными проемами на стороны света. Это превосходный резонатор, если не сказать – музыкальный инструмент. Подковообразные арки, которыми он украшен, – первые в мировой архитектуре. Очертание такой арки оправдывается не конструктивным, а художественным мотивом: создается впечатление более энергичной игры сил, чем в классической полуциркульной арке; как если бы упругая полуокружность, продолженная вниз двумя параллельными вертикалями, была сжата внизу сдвинутыми навстречу друг другу опорами. В данном случае опорами служат пары античных мраморных колонн, вставленных в толщу проемов. К их ордерам кай-

⁹² Tonna J. The Poetics of Arab-Islamic Architecture // Muqarnas. Vol. 7 (1990). P. 182.

⁹³ До появления минаретов муэдзины призывали мусульман к молитве с крыш мечетей.

⁹⁴ Великая мечеть Кайруана. URL: <http://jj-tours.ru/articles/tunisia/tunis-kairouan-mosque.html> (дата обращения 29.07.2019).

руанский архитектор равнодушен: стволы и капители, принадлежавшие когда-то различным зданиям и найденные порознь, подобраны друг к другу по размеру, а не стилю. Тем самым наше внимание сосредоточивается не на особенностях того или иного ордера, а на контурах проемов, не на скульптурных свойствах колонн, а на светотеневом контрасте между освещенной солнцем стеной и затененным проемом арки, иными словами – на узоре, которым прорезана плоскость стены. По сторонам от проемов – высокие и узкие ниши такого же очертания. Тени, падающие на плоскости ниш, похожи на полумесяцы. Вместо фестонов, украшающих нижний и средний ярусы минарета, грани верхнего яруса завершены узким карнизом, поддерживаемым тремя рядами кирпичей, положенных углом. Цель такого решения – выделить купол минарета. Он не гладкий, а ребристый, и воспринимается не как простое, цельное стереометрическое тело, а как сомкнутое множество склонившихся существ, то есть как пластическая метафора поклонения общины Аллаху. На кайруанском минарете двадцать четыре таких существа держат совместным усилием бронзовый стержень с тремя нанизанными на него шарами – знак того, что эта мечеть является главной для пятничной молитвы⁹⁵.

Обширный двор мечети Укба, окаймленный по сторонам аркадами⁹⁶, противопоставлен многоколонному простирающемуся более вширь, чем вглубь, залу с плоским потолком, средний неф которого ведет к михрабу – молельной нише имама. Вспоминаются двор и гипостильный зал карнакского храма Амона-Ра с их единой осью, нацеленной на святилище. Как ни удивительно, совпадает даже количество нефов в зале: их семнадцать, причем в обоих зданиях средний неф шире и выше остальных.

Однако маловероятно, чтобы некто привез из Верхнего Египта готовый рецепт для соборных мечетей дворового типа, по которому мусульмане принялись репродуцировать эту схему. Причина подобия этих зданий – не историческая, а мифологическая, объясняющаяся ролью света и тени, зноя и прохлады в жизни обитателей пустынь – арабов и египтян. «Они будут довольны своими страданиями в Вышних садах», – обещано в Коране праведникам⁹⁷. Гипостильный зал мечетей – метафора Вышних садов. Мусульманин обращает внимание не на колонны, а на арки, ими несомые, потому что в мыслях о рае он радуется не стволам деревьев, а кронам, смыкающимся над его головой. Ибо если высшее блаженство рая – лицезрение Аллаха, то его главное чувственно воспринимаемое благо – прохлада.

Поэтике мечети чужда египетская идея ритуального анфиладного шествия, последовательно сжимаемого пилонами, как плотинами, отбирающими все меньшее количество участников, достойных приблизиться к святилищу. Пришедшие на молитву в мечеть Укба вливаются в молельный зал из двора широким потоком, перпендикулярным кибле, и просачиваются ручейками через двери с востока и запада. Подковообразные арки, упруго поднимающиеся на мраморных, порфировых, гранитных античных колоннах с базами и без оных, с великим разнообразием капителей, просматриваются в продольном, поперечном, диагональном направлениях вплоть до самых темных мест зала. Бронзовые люстры несут на ярусах колец свет многочисленных лампад⁹⁸. Стены над арками выведены под единый уровень крыши, плоскость которой нарушена только выступами среднего нефа и поперечного, идущего вдоль киблы. При взгляде сверху эти выступы образуют Т-образную фигуру.

Над входом в средний неф и перед михрабом возвышаются ребристые извне и желобчатые изнутри купола на граненых барабанах с зарешеченными окнами. Это два самых светлых места молельного зала. Переход от четырех арок к барабану купола перед михрабом осуществлен новаторским для того времени способом – не парусами, как у византийцев, и не tromпами,

⁹⁵ Великая мечеть Кайруана. URL: <http://jj-tours.ru/articles/tunisia/tunis-kairouan-mosque.html> (дата обращения 29.07.2019).

⁹⁶ Эти аркады появились в конце XIII века. Размеры двора за вычетом аркад – 67 на 52 метра.

⁹⁷ Коран 88 («Покрывающее»): 8, 9.

⁹⁸ Большая мечеть или мечеть Сиди Укбы. URL: http://mahalla1.ru/history_rubric/mosques-of-the-world/bolshaya-mechet-ili-mechet-sidi-ukby-kajruan-tunis.php (дата обращения 30.07.2019).

как у армян и персов, а с помощью ниш в виде раковин, прекрасно сочетающихся с раковинообразным сводом купола. Такой прием имел «решающее значение в зодчестве Северной Африки и Испании. (...) Даже если впервые этот синтез проявился не здесь, свое распространение он наверняка начал отсюда»⁹⁹.

Ниша михраба глубиной около двух метров, шириной более полутора и высотой четыре с половиной метра образует в плане подкову. Такого же очертания арка, опирающаяся на две колонны красного мрамора, окаймляет полукупольный свод михраба, обшитый темно-зелеными деревянными панелями с золотым орнаментом из вьющейся виноградной лозы. Свод михраба отделен от вертикальной стенки фризом с ромбическими орнаментированными люстровыми изразцами. Ниже – облицовка беломраморными плитами с рельефной и ажурной резьбой. На высоте человеческого роста высечен мусульманский символ веры: «Скажи: „Он – Аллах Единый, Аллах Самодостаточный. Он не родил и не был рожден, и нет никого, равного Ему“»¹⁰⁰.

Титус Буркхард писал о богослужении в Великой мечети Кайруана: «Если смотреть сверху, собрание верующих имеет форму птицы с простертыми крыльями; голова птицы – имам, который ведет молитву; первые ряды за ним, развернутые особенно широко, поскольку престижно молиться непосредственно за имамом, составляют как бы оперение крыльев, контуры которых постепенно вытягиваются в направлении хвоста, образованного последними прибывающими, группирующимися вдоль оси михраба»¹⁰¹.

⁹⁹ Бренд Б. Искусство Ислама. М., 2008. С. 65, 66.

¹⁰⁰ Коран 112 («Очищение веры»): 1–4.

¹⁰¹ Цит.: Большая мечеть или мечеть Сиди Укбы. URL: http://mahalla1.ru/history_rubric/mosques-of-the-world/bolshaya-mechet-ili-mechet-sidi-ukby-kajruan-tunis.php (дата обращения 30.07.2019).

Храм Кандарья-Махадева ¹⁰²

Индия, 1838 год. В четырехстах милях юго-восточнее Дели, в местности, называемой Кхаджурахо («кхаджура» – «финиковая пальма»), проводники выводят британского офицера – капитана Берта – к затерянному в джунглях огромному древнему городу. Среди множества каменных сооружений одно привлекает внимание особенно величественным силуэтом и захватывает необыкновенной откровенностью высеченных на нем сексуальных сцен. Как и другие сооружения комплекса, оно стоит на прямоугольном подиуме высотой четыре с половиной метра. На подиум ведет узкая лестница без перил с очень высокими ступенями. С подиума на той же оси еще одна лестница, сужаясь, поднимается ко входу высотой в два человеческих роста, сжато мощными орнаментированными пилонами, над которыми нависает приподнятый на толстых колоннах каменный навес.

При взгляде с этой оси, с востока, сооружение выглядит колоколовидным, сильно вытянутым вверх нагромождением сложных архитектурных профилей, столбов, колонночек, торидальных колец из вертикальных каменных пластин, стопок выпуклых дисков и похожих на яблоки вазонов с каменными каплями над ними. Никаких проемов, кроме черного зияния входа. «Соединение огромного и малого, массы храма и его бесчисленных мелких деталей порождает чувство, подобное впечатлению от готического собора или мусульманской мозаики: чувство немого, обессиляющего восхищения перед чем-то, что ни глаз, ни ум не в силах охватить»¹⁰³. При умопомрачительном многообразии скульптурного убранства здание строго симметрично. Но здание ли это или колоссальная монолитная скульптура на постаменте? Трудные для подъема лестницы, обработанная с невообразимым усердием гигантская масса камня, громоздящаяся над таинственной глубиной портала, – чтобы все это понять и принять, надо владеть смыслами этих форм. Ясно одно: это сооружение, как и аналогичные ему, затерянные в этом лесу, – не дворец и не дом, а если и дом, то дом какого-то бога, то есть храм.

При взгляде с юга становится понятно, что до сих пор мы видели только переднюю из четырех башен храма, образовавших подобие горной цепи длиной тридцать метров. Их высота резко возрастает от восточной башни к западной, высотой в те же тридцать метров. Стало быть, боковая проекция храма вписывается в квадрат.

Различаются три уровня. Внизу – многослойный цоколь высотой в четыре с половиной метра, немного наклоненный внутрь, прямоугольные выступы и отступы которого являются, собственно, сросшимися основаниями башен.

На среднем уровне башни все еще не отделены друг от друга. Их эркеры с глубокими лоджиями, в которых виднеются толстые столбы, перемежаются трехъярусным скульптурным фризом, изобилующим сценами соития. Вход в храм находится как раз на высоте эркеров.

Нижний и средний уровни, взятые вместе, образуют продолговатое плато высотой около девяти метров, узкое при входе и расширяющееся прямоугольными выступами вплоть до третьей башни, где его ширина достигает восемнадцати метров, после чего, сжавшись, плато снова расширяется под столь же широкой четвертой башней, которая обращена на запад еще одним эркером с лоджией.

¹⁰² При описании этого храма моим основным источником было первое в России обстоятельное исследование храма Кандарья-Махадева – бакалаврская дипломная работа Ольги Труфановой «Сакральный смысл эротических мотивов в скульптуре и архитектуре индуистского храма Средневековой Индии (на примере храма Кандарья-Махадева)», защищенная на факультете свободных искусств и наук СПбГУ в 2016 году. URL: <https://artesliberales.spbu.ru/ru/education/rezultat-obucheniya/trufanova> (дата обращения 22.09.2020). Исследование основано на анализе обширного корпуса научной литературы и на личных впечатлениях автора. Приношу глубокую благодарность О. Труфановой за разрешение использовать результаты ее исследования. В ссылках на ее работу указываю страницы рукописи.

¹⁰³ Труфанова О. Указ. соч. С. 19

Верхний уровень – сами башни (шикхары). Они сложены из тех же многообразных форм, что были видны спереди. Неровная небесная линия храма и в самом деле кажется не искусственным, а природным образованием. Непонятно, полые эти башни или сплошные. Гигантский параболоид западной шикхары резко выделяется не только высотой, но и множеством орнаментированных вертикальных складок, создающих впечатление окаменевшего потока. Она увенчана гофрированным воротником, над которым высится похожий на яблоко сосуд с гигантской каплей наверху. Ее конфигурация повторена облепившими ее мелкими башенками.

Город, открытый для европейцев капитаном Бертом, был столицей правителей династии Чандела, разрушенный завоевателями-мусульманами в XIII веке. Интересующее меня сооружение, впервые им описанное, – индуистский храм Кандарья-Махадева. Он был построен около 1020 года императором Видьядхарой в ознаменование военных триумфов и посвящен богу Шиве – покровителю императорской семьи. Махадева («величайший бог») – имя Шивы. «Кандарья» происходит от «кандара» – «пещера». Имя Кандарья указывает на то, что под западной шикхарой скрыта гарбагриха («утроба») – святилище, в котором находится главная святыня храма – Шивалингам.

В Древней Индии проектирование, строительство, система скульптурного убранства индуистских храмов регламентировались текстами, авторство которых приписывалось небесному архитектору Вишвакарме. Поэтика храмов, посвященных Шиве, отсылала к священной горе Кайлас в Гималаях, на которой обитает этот бог¹⁰⁴. Мифологический смысл храмов разворачивается последовательно от главной башни к башне над входом. Тороидальные кольца на башнях означают небесную сферу; яблочной формы вазоны над ними суть сосуды с напитком бессмертия; воспринимаемые вместе, они символизируют освобождение души индуиста (Атмана) от земных страстей и воссоединение этой единичной души с божественной душой – Брахманом. «Бесконечная репликация одних и тех же форм в разных масштабах производит эффект непрерывного, безграничного творения и развития, непрекращающейся божественной деятельности. Пожалуй, именно верхняя часть здания наиболее полно и наглядно демонстрирует мотив бесконечного движения, цикла перерождений – самсары»¹⁰⁵.

Храм Кандарья-Махадева величав, но невелик: он свободно уместился бы внутри Пантеона. Его величавость – эффект риторический, достигнутый искусством создания иллюзий. Чтобы хорошо видеть весь храм, надо сойти с подиума на землю, и тогда каменная громада, поднятая над землею, безраздельно господствует в окружающей среде, а скульптурные фигуры произвольно воспринимаются равными человеческому росту, тогда как на самом деле их высота вдвое меньше, благодаря чему размеры храма как бы удваиваются. Рост высоты шикхар не по прямой линии, а по экспоненте воспринимается как нарастание сил, устремленных в небо. А когда мы рассматриваем храм с подиума, в упор, он заполняет полнеба необъятным разнообразием своих форм.

«После обхода храма снаружи, наблюдения его словно вибрирующих и живых форм, заходящий внутрь человек почувствует очень резкий контраст. В первую очередь, он обусловлен погружением в почти крошечный мрак. (...) Внутри храма не только темно, но также сыро и холодно, что неизбежно наталкивает на ассоциацию с пещерой. (...) После того как глаза привыкли к темноте, посетителю храма может показаться, что интерьер достаточно скуп и даже скуден художественно».¹⁰⁶ Но как раз благодаря этому «именно внутри, а не снаружи храма обнажается его структура, его архитектоника. (...) Взгляду открываются плоскости стен

¹⁰⁴ В отличие от традиционной храмовой конструкции, шикхары Кандарья-Махадевы не сплошные, а полые, чем облегчалась задача распределения их давления на опоры и фундамент.

¹⁰⁵ Труфанова О. Указ. соч. С. 23–25.

¹⁰⁶ Труфанова О. Указ. соч. С. 34.

и потолка, появляются колонны, плавные изгибы экстерьера сменяются прямыми углами. Конструкция храма выступает наружу как некое откровение»¹⁰⁷. Из зала в зал пол поднимается на одну ступень. Перекрытия представляют собой ложные своды, выложенные слоями плоских плит в различных геометрических конфигурациях.

Из вестибюля переходим в двухколонный зал собраний, расположенный под второй шикхарой. Этот зал, как и вестибюль, освещен через широкие проемы в боковых стенах. Доминантная фигура его перекрытия – круг. За порогом зала собраний, то есть начиная с четырехколонного главного зала, который находится под третьей шикхарой, вступаем в священную зону храма. Его стены гораздо толще, свет идет из лоджий. Потолок, состоящий из множества концентрических кругов, образует ложный свод, который уводит взгляд ввысь, как бы предвосхищая вертикаль вздымающейся впереди главной шикхары¹⁰⁸. Здесь могло находиться от силы двести человек – на удивление мало в сравнении с размерами храма. Возможно, это было вызвано кастовыми ограничениями¹⁰⁹. Направившись из главного зала влево или вправо, окажемся в узкой галерее, опоясывающей гарбагриху. Прямо же перед нами – две колонны с узорными ступенями между ними, высота которых нарастает: вход в святая святых, в гарбагриху.

Гарбагриха – как бы храм во храме, комната с толстыми стенами, полностью обособленная обходной галереей от несущих стен западной шикхары. По контрасту с другими интерьерами храма сложно профилированные стены гарбагрихи украшены снаружи бесчисленными скульптурами. Обходная галерея расширена лоджиями, из которых на них льется свет. Фигуры, выступающие из темноты и погружающиеся в нее, словно оживают. Их облик и репертуар аналогичен скульптурам храмового экстерьера¹¹⁰.

Внутри гарбагрихи, в центре, находится Шивалингам. Он представляет собой скульптурный символ фаллоса-«лингама» – каменный столб с покатым верхом, стоящий на чашеобразном основании, символизирующем женское лоно. Во время ритуальной службы именно Шивалингам является главным объектом поклонения. Лингам осыпают цветочными лепестками и смачивают кокосовым молоком и водой с эфирными маслами, которые затем стекают по желобу на пол, а затем по другому желобу выводятся вовне, на север, в сторону горы Кайлас. Таким образом, обряд поклонения лингаму связан с обращением к Шиве. Шивалингам занимает почти всю гарбагриху, оставляя вокруг лишь минимум места для кругового обхода. Единственный декоративный элемент интерьера гарбагрихи – ее резной плафон: череда вписанных друг в друга квадратов с кругом посередине. Однако в царящей здесь темноте он не виден. Значит, он предназначен не для человеческих глаз, а для глаз Шивы, воплощающегося под этими формами, а также в них самих.

По мнению Титуса Буркхардта, форма круга соответствует космическому бытию, а квадрата – конечному земному бытию: «Образ завершения мира символизируется прямоугольной формой храма в противопоставление круглой форме мира, управляемого космическим движением. В то время как сферичность неба неопределенна и не доступна никакому измерению, прямоугольная или кубическая форма священного здания выражает определенный и неизменный закон. Вот почему всю сакральную архитектуру, к какой бы традиции она ни относилась, можно рассматривать как развитие основной темы превращения круга в квадрат»¹¹¹.

¹⁰⁷ Там же. С. 36.

¹⁰⁸ Там же. С. 27–30, 34–36.

¹⁰⁹ Архитектурные стили индуистских храмов. URL: <https://studfiles.net/preview/3297455/> (дата обращения 09.08.2019).

¹¹⁰ Там же. С. 35.

¹¹¹ Труфанова О. Указ. соч. С. 31–33. Цит.: Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. URL: <http://verigi.ru/?book=170&chapter=2> (дата обращения 09.08.2019).

Павильон Феникса

В XI веке одно из владений могущественного аристократического рода Фудзивара, на протяжении многих лет фактически правившего Японией, находилось в Удзи, близ императорской столицы Хэйан – нынешнего Киото. В 1053 году Фудзивара-но Ёримиси преобразовал эту усадьбу в буддийский храмовый комплекс Бёдо-ин. «Бёдо-ин» означает «Равенство в спасении от страданий». Вероятно, Ёримиси был не только заказчиком и инвестором работ, но и автором проекта¹¹².

Среди зданий комплекса выделяется красотой Павильон Феникса – небольшое строение с колоссальной статуей Будды внутри¹¹³, стоящее на искусственном островке маленького озера фасадом на восток, к водному зеркалу, окаймленному невысокими деревьями. Композиция павильона открывается с полной ясностью с восточного берега озера.

Во всю длину островка распростерся просматриваемый насквозь ярко-красный деревянный каркас под серыми черепичными крышами. На уровне консольных разветвлений несущих опор проемы каркаса закрыты белыми вставками. Мажорному аккорду красного с серым и белым аккомпанируют энергично загнутые вверх скаты крыш, которые, кажется, подвешены к небу на невидимых нитях и не нуждаются в поддержке снизу. Они легли на каркас легко, как облака. Хотя строение не достигает в длину и шестидесяти шагов, крыш много: у каждой части павильона – своя.

Посередине возвышается одноэтажная капелла со статуей Будды. Она перекрыта затейливой крышей китайского фасона – с двумя скатами наверху, образующими маленькие фронтоны, и четырьмя скатами по периметру с очень размашистыми выносами карнизов¹¹⁴. Объясняя характерный изгиб дальневосточных крыш, обычно указывают на две его функции. Одна происходит от китайского суеверия: дескать, изгиб, как трамплин, отбрасывает от дома демонов, катающихся с крыш по ночам. Другое назначение изгиба – отводить подальше от дома дождевую воду. На мой взгляд, этих объяснений недостаточно. Если не думать о демонах – я не знаю, перешло ли это суеверие из Поднебесной в Страну восходящего солнца, – крыша должна быть вогнутой не только для отвода воды, но и ради освещения интерьера и соблюдения специфически японской традиции созерцания природы.

Капеллу огибает невысокая галерея. Посередине фасада она разомкнута, открывая вид на Будду. Капелла и галерея приподняты на несколько ступеней над простирающимися влево и вправо симметричными флигелями с обращенными к воде выступами на концах. Над дальними концами флигелей возвышаются изящные башенки под бойкими четырехскатными крышами. Сзади к капелле примыкает коридор, переброшенный над протокой, отделяющей храм от берега озера. Павильон выглядит сверху как схематическое изображение птицы, распростершей крылья, и, поскольку крыша капеллы увенчана позолоченными бронзовыми изображениями фениксов, не удивительно, что чуть ли не с самого момента основания храмового комплекса здание стали называть Павильоном Феникса.

Европейцу его композиция отдаленно напоминает виллы Палладио. В облике флигелей есть приятные западному взгляду переключки с классической архитектурой: четкие силуэты консолей опор на фоне белых вставок вызывают ассоциацию с чередованием тригфлов и метоп в дорических фризах, а антресоли флигелей воспринимаются как своего рода аттик.

¹¹² *Yiengpruksawan M. H. The Phoenix Hall at Uji and the Symmetries of Replication // The Art Bulletin. Vol. 77, № 4 (Dec., 1995). P. 647.*

¹¹³ Высота статуи 2,79 метра от колен до лица Будды.

¹¹⁴ Китайское название таких крыш – «покоящаяся гора». Китайцы перекрывали ими только самые важные здания (*Thilo T. Klassische chinesische Baukunst. Strukturprinzipien und soziale Funktion. Leipzig, 1977. S. 62–64.*)

Менее всего способна вызвать подобные ассоциации капелла. Разрыв огибающей ее галереи оформлен в виде портала с вогнутым навесом. Кипарисовая покрытая золотом статуя Будды, высоко сидящего на лотосе под золотым балдахином на фоне золотой мандорлы, видна сквозь металлическую прямоугольную решетку с округлым отверстием на уровне головы Будды. Нижний край решетки находится на высоте, позволяющей высокому человеку войти в зал, не опуская головы. Статуя таинственно мерцает в зарешеченном мраке. Лик Будды светится в отверстии, как полная луна на мглистом небе. Увидеть изваяние с полной ясностью можно только переступив порог капеллы, – в довольно остром ракурсе, придающем Будде еще большую величавость и отрешенность от мирской суеты.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.