

А. Цирес

ИСКУССТВО



АРХИТЕКТУРЫ



Всеобщая история

Алексей Цирес

Искусство архитектуры

«Издательство АСТ»

1946

УДК 72
ББК 85.11

Цирес А. Г.

Искусство архитектуры / А. Г. Цирес — «Издательство АСТ»,
1946 — (Всеобщая история)

ISBN 978-5-17-136442-7

Эта книга, уже ставшая классикой, составлена из серии очерков, в которых подробно и всесторонне рассмотрены выдающиеся памятники мировой архитектуры — от Карнакского храма в Египте до станций московского метрополитена. С помощью анализа и сравнения архитектурных произведений (иногда относящихся к разным стилям и эпохам) читателю открываются тайны художественного языка. Этот метод позволяет на наглядных примерах раскрыть все важнейшие составляющие архитектурных произведений, а также оценить их многогранную красоту. Архитектор, философ и ученый-энциклопедист Алексей Германович Цирес обращает внимание читателя на важнейшие детали и помогает постичь самую суть искусства архитектуры. Текст приводится по оригинальному изданию 1946 года, с минимальными правками и примечаниями. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 72
ББК 85.11

ISBN 978-5-17-136442-7

© Цирес А. Г., 1946
© Издательство АСТ, 1946

Содержание

Предисловие	6
Карнакский храм в Египте	8
Парфенон в Афинах и храм Посейдона в Пестуме	17
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Алексей Германович Цирес

Искусство архитектуры

© А. Г. Цирес, 1946

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2021

Предисловие

Настоящая книга предназначена для широкого круга читателей, интересующихся искусством и архитектурой. Книга написана в виде ряда отдельных очерков, представляющих собой, однако, единое целое, связанное общей идеей и общим планом. В основу плана положена программа, намечающая круг вопросов, освещение которых необходимо для понимания своеобразного художественного языка архитектуры. Вопросы эти касаются всех главнейших сторон, частей и деталей архитектурного произведения, которыми определяется его художественный образ, каковы, например, планировка архитектурного сооружения, его конструкция, внешняя объемная форма, ее членение и характер, материал, оформление внутренних помещений, архитектурные ритмы, масштаб целого и частей, пропорции, роль архитектурного орнамента и скульптуры, место архитектурного сооружения в окружающем ансамбле, связь его с природой и т. д.

Для освещения отдельных пунктов составленной таким образом программы намечались архитектурные произведения, особенно интересные, характерные или типичные в данном отношении. Так, для ознакомления с греко-дорическим ордерам намечены Парфенон и храм Посейдона в Пестуме; с ионическим ордерам – Эрехтейон; с коринфским – памятник Лизикрата в Афинах и Круглый храм в Тиволи. В качестве примеров большого интерьера, перекрытого куполом, избраны римский Пантеон и константинопольская София; для железобетона намечены два современных моста; для уяснения роли отдельного здания в общем ансамбле города служит примером ленинградская Биржа и т. д. А так как каждое архитектурное сооружение может иллюстрировать многие стороны архитектурной композиции, представлялось возможным освещение целого ряда пунктов объединять в общий очерк, посвященный конкретному описанию данного архитектурного произведения.

Некоторые пункты программы, например, вопросы о ритмах, об объемной форме здания и т. д., рассматриваются, наоборот, в нескольких очерках – в каждом с какой-нибудь новой стороны или в каком-нибудь новом применении.

Этот способ изложения дал возможность избежать отвлеченности и сухости учебника и позволил перенести центр тяжести книги на показ и раскрытие художественного произведения в его конкретной и многогранной красоте. Продемонстрировать ту или другую сторону архитектурной композиции можно обычно не на одном, а на нескольких, часто на многих архитектурных произведениях. Ввиду этого архитектурные произведения, намеченные для анализа, взяты по возможности из различных эпох и стилей, из архитектуры различных стран и народов. Таким образом, введение в архитектурную композицию является в то же время в известной мере и введением в историю мировой архитектуры, поскольку оно, хотя бы на отдельных примерах, приоткрывает завесу над неисчерпаемым богатством и разнообразием последней.

В кратких очерках невозможно было, конечно, охватить ни всей сложности проблем архитектурной композиции, ни всего богатства истории мировой архитектуры. Поэтому архитектура ряда стран и эпох осталась в книге почти или совсем не затронутой. Изложение книги построено на методе сравнительных сопоставлений, причем применяется, между прочим, и сравнение архитектурных произведений, относящихся к различным стилям, эпохам и странам. Сравниваются друг с другом иногда отдельные архитектурные произведения, иногда различные части одного и того же архитектурного произведения, друг с другом контрастирующие в том или ином отношении. Сравнительный метод чрезвычайно удобен для раскрытия художественного произведения вообще, хотя и не чужд известной односторонности, поскольку в нем на первый план выступают, главным образом, те элементы композиции, которые различны в сопоставляемых вещах. Иные сопоставления могли бы раскрыть новые сто-

роны в анализируемых архитектурно-художественных произведениях. Об этой естественной неполноте анализов не следует забывать при чтении книги, точно так же как следует все время помнить о том, что анализируемые примеры единичны и что наряду с ними существует множество совершенно иных типов и вариантов соответствующих архитектурных произведений, частей, деталей и композиционных возможностей. И одна из главных задач настоящей книги – развить на анализе единичных примеров «глаз» на соответствующие архитектурно-художественные ценности вообще, привить читателю известное умение разбираться в нашем, нередко замечательном, архитектурном окружении и помочь ему более сознательно принять участие в грандиозном строительстве нашей социалистической Родины.

Карнакский храм в Египте

Научная археология последнего времени раскрывает перед нашими глазами все более широкую картину исторического прошлого Ближнего Востока, бывшего в течение нескольких тысячелетий до нашей эры ареной оживленной хозяйственной деятельности, местом возникновения и гибели крупных государств и колыбелью различных культур, нити которых тянутся к начальным стадиям культурной истории Европы. Избыток средств, сосредоточившийся в руках царей и жрецов древних восточных рабовладельческих деспотий, как указывает Карл Маркс, позволял им возводить гигантские сооружения – дворцы, города, храмы и гробницы.

В большинстве стран, где главным строительным материалом была глина (например, в Месопотамии), эти сооружения подвергались быстрому разрушению, засыпались землей, заносились песками. Поэтому о былом их величии ныне говорят нам почти одни лишь фундаменты и многочисленные обломки всевозможных архитектурных частей и украшений. Зато от нескольких тысячелетий существования Древнего Египта до нас дошло огромное архитектурное наследие, поражающее своей цельностью, грандиозностью и художественной мощью. Таковы египетские пирамиды, вошедшие в поговорку. Далеко не все читатели имеют представление об их подлинных размерах. Достаточно сказать, что вершина, например, пирамиды Хеопса достигает высоты современного 30-этажного дома. Таковы и египетские храмы, в частности храмы в Карнаке (рис. 1) и Луксоре, на месте древних Фив – столицы так называемого Нового царства (объединявшего в середине второго тысячелетия до нашей эры весь Египет и ряд соседних стран). Пирамиды и покрытые бесчисленными изображениями и иероглифическими надписями египетские храмы раскрывают перед нами яркую картину социального уклада и религиозного мировоззрения этой давно исчезнувшей исторической эпохи. Но значение египетских архитектурных сооружений не ограничивается их ролью ценнейшего историко-археологического материала: они представляют собою, кроме того, и замечательные художественные произведения, среди которых выдающееся место занимает знаменитый Карнакский храм.



Рис. 1. Храм Амона в Карнаке. Египет. XIII в. до н. э. Гипостильный зал



Рис. 2. Храм Амона в Карнаке. Гипостильный зал

В отличие от многих других древних и восточных архитектур, в египетском зодчестве исключительно важную роль играет общий язык простых геометрических тел: пирамид, цилиндров, призм, параллелепипедов и т. д. При этом нередко они даются в чистом виде (например, пирамиды). Сплошь и рядом вырезанные на их поверхности рельефные рисунки и надписи не могут и не стремятся завуалировать выразительность самой геометрической формы: монолитность и устойчивость пирамиды, взлет в небо заостренного кверху четырехгранного столба-obeliska, жесткость многогранной призматической опоры (столба, колонны) и т. д.

В этом отношении египетскую архитектуру интересно сопоставить, например, с греческой, в которой основные объемные формы, будет ли это общий призматический объем храма или цилиндр опорного столба, никогда даже отдаленно не напоминают геометрической модели, а всегда превращаются в пластический организм с более или менее сложной структурой. Вводя в свое художественное построение, в композицию, мотивы, взятые из органического мира, например цветы, бутоны и стебли растений, египетская архитектура умеет так упростить, геометризовать и видоизменить их, что они из чистой декорации превращаются в выразительную конструктивно-архитектурную деталь. Таковы, например, колонны, форма которых имитирует связанный пучок стеблей и нераспустившихся бутонов папируса (рис. 2). В композиции пространств, т. е. в сопоставлении, чередовании и контрастах более или менее закрытых помещений, открытых дворов и т. д., египетская архитектура оперирует также простыми и сильными композиционными приемами, которые делают особенно выразительным и наглядным заложенный в них общий для различных времен и стилей архитектурно-художественный принцип.

Назначение Карнакского, как и многих других египетских храмов, двоякое: во-первых, служить «домом» для соответствующего бога и местом для непосредственного общения с ним верующих; во-вторых, наглядно свидетельствовать о всемогуществе обожествляемого фараона-строителя. Самое обиталище бога, т. е. его священной статуэтки, было более чем скромным: запирающийся шкаф в небольшой темной комнате, напоминающей пещеру. Тем важнее было придать наибольшую грандиозность и торжественность подступу к этому идеологическому центру всего храмового ансамбля, т. е. всей совокупности архитектурных сооружений, дворцов и т. д., составляющих целое храма (рис. 3, 4). В соответствии с этим требованием, перед тесным и темным святилищем располагается поражающий своей грандиозностью гипостильный (колонный) зал, весь заставленный мощными колоннами, с узкими высокими проходами между ними (рис. 1, 2, 5).

По силе производимого художественного впечатления гипостильный зал – главное помещение всего храма. Именно в нем, а не в святилище, концентрируются наиболее мощные средства архитектурно-художественного воздействия. Получается как будто некоторое противоречие: главное культовое помещение, т. е. святилище, отнюдь не является главным по своим архитектурным формам. Это кажущееся противоречие, по-видимому, находит себе естественное объяснение в том обстоятельстве, что в египетском храме святилище, порог которого могли переступать только жрецы, играет роль недоступного для массы небольшого алтаря, видимого лишь с известного расстояния, но сосредоточивающего внимание молящихся на одной точке – изображении бога. «Пещерный» характер святилища как нельзя более соответствовал этой его функции и должен был настраивать верующих на особо мистический лад. Таинственные пещерные храмы вообще были распространены как в Египте, так и во многих других странах. Некоторые другие религии прибегают к противоположному приему художественного включения здания в природу – к постановке храмов и алтарей на открытых высотах холмов и гор.

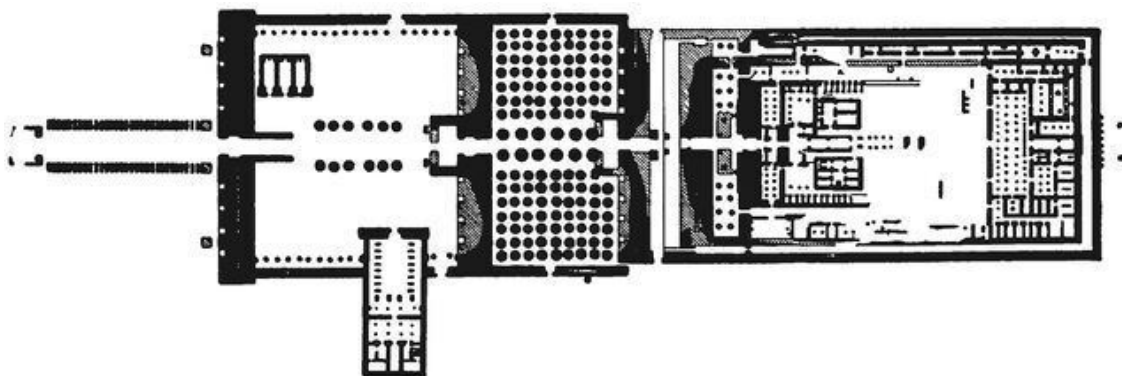


Рис. 3. Храм Амона в Карнаке. План

Силой художественного образа гипостильный зал Карнака обязан прежде всего пропорциям пространства: высота и длина его колонных коридоров несоразмерно велика по сравнению с их шириною, что вызывает у зрителя впечатление стесненности пространства с боков и, наоборот, «сверхчеловеческой», подавляющей высоты пространства над головой. С боков надвигаются на зрителя каменные колонны, сверху – избыточное пространство, насыщенное таинственной жизнью висящих над головою архитектурных форм и изображений (рис. 6). Мощи пространства соответствует необычайная мощь колонн и лежащих на них толстых каменных балок. Колонны – двух типов, восходящих к подражаниям пучку стеблей, цветов и бутонов папируса. Но от легкого тростника-папируса в этих тяжеловесных колоннах осталось самое отдаленное воспоминание. Книзу их как будто распирает от собственного веса и давящей на них тяжести; у самого же основания они вновь сужаются, словно воткнутые в каменное кольцо стягивающей их круглой каменной плиты. В форме головной, верхней части (в капители) одного типа колонн еще раз повторяется мотив оседания и распирающей изнутри силы и очень выразительно подчеркивается упор колонны в положенный поверх нее толстый квадратный камень (рис. 2). В другом типе колонн головная их часть разработана в виде раскрывающейся кверху огромной вазы, которая несколько больше, чем другие детали, напоминает форму распускающегося цветка (рис. 1). Сосредоточение наибольшей выразительности в головных частях колонн выявляет значение высоты, верхней зоны и потолков гипостильного зала, что еще больше подчеркивает его грандиозность. Впечатление огромности и мощи колонн усиливается от подobia их формы меньшим по сравнению с ними формам растительного мира.



Рис. 4. Храм Амона в Луксоре. Египет, XV–XIII вв. до н. э. Продольный разрез



Рис. 5. Храм Амона в Карнаке. Поперечный разрез гипостильного зала

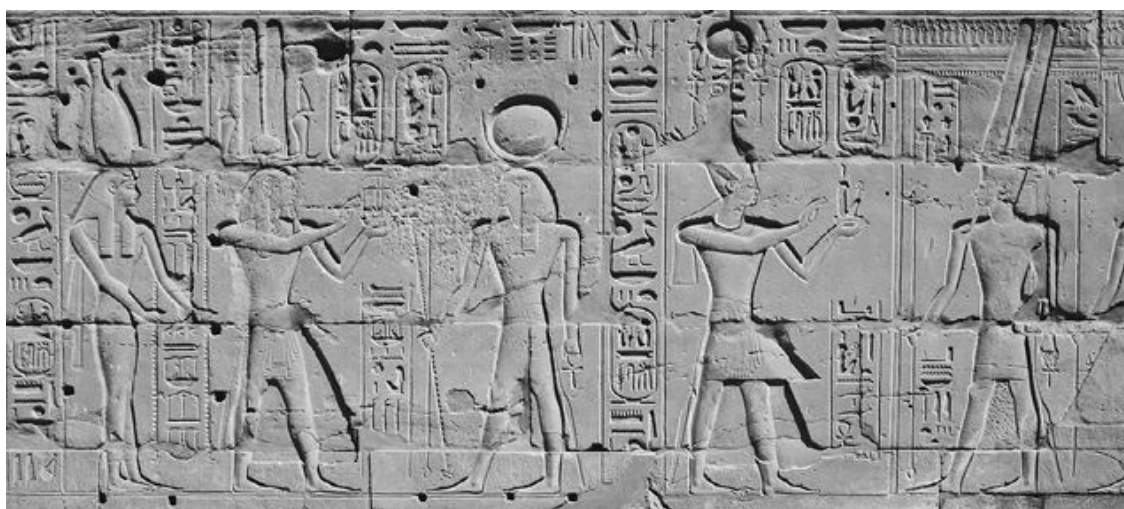


Рис. 6. Египетский рельеф

Гипостильный зал Карнакского храма должен был казаться еще внушительнее благодаря двум добавочным художественным средствам: таинственному полумраку интерьера (внутреннего пространства), освещенного лишь сквозь расположенные вверху каменные сетки, и рельефно-живописному орнаменту, покрывающему мистическими изображениями и надписями всю поверхность колонн и каменных потолков. Чтобы попасть в гипостильный зал, надо было пройти предварительные этапы, композиционно рассчитанные на постепенное нарастание впечатления таинственной значительности (рис. 3): окруженный колоннами двор и подводящую к храму аллею сфинксов-баранов (рис. 7, 8). Открытость и просторность светлого двора по контрасту усиливает впечатление закрытого сверху и максимально уплотненного полутемного пространства гипостильного зала. В то же время двор своею замкнутостью заставлял входящего почувствовать, что он уже находится в храме, ограждал его от отвлекающих впечатлений внешнего мира и настраивал на соответствующий лад.

Вход на главный двор египетского храма снаружи открывается через высокий входной пролет, обрамление которого зажато между двумя грандиозными башнями-пилонами, достигшими высоты, примерно, 8-этажного дома (рис. 8). И высота входа, и высота пилонов бесконечно превышают размеры обычной, рассчитанной на человеческий рост архитектуры. Своими размерами и своей странной среди окружающей природы геометричностью пилоны говорят о необычности здания и необычности назначения храмовых дворов и интерьеров. К пилонам снаружи приставлялись высокие шесты с развевавшимися на них цветными вымпелами

(флагами); перед ними водружались огромные сидячие статуи фараонов и обелиски (рис. 9). Самые пилоны были покрыты рельефными изображениями фараонов. В архитектуре пилонов, несмотря на крайнюю ее простоту, есть несколько интересных композиционных сторон. Чрезвычайно выразительна скошенность их граней, создающая подобие огромных усеченных пирамид, вытянутых по фасаду и более плоских в глубину. Этой пирамидальностью пилонов подчеркивается и их устойчивость, и крепостная неприступность, и их устремление ввысь. Простоте наружных граней пилонов соответствует простота их карниза, состоящего из одной выкружки, т. е. закругленного выгиба верхнего края стены, отделенного от самой стены выпуклым каменным валиком или валом¹ (рис. 10).

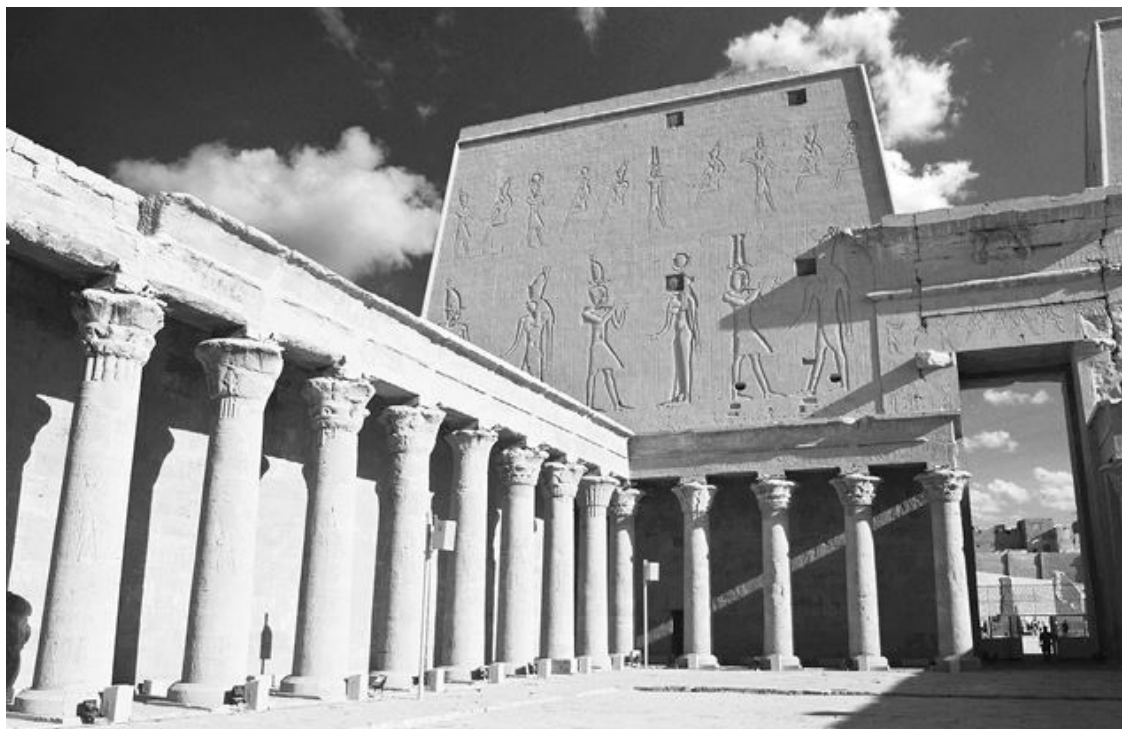


Рис. 7. Храм Гора в Эдфу. Египет. III–I вв. до н. э. Двор и пилоны



¹ Выкружка, вал и другие простейшие профили называются на архитектурном языке обломами; см. рис. 41.

Рис. 8. Храм Амона в Карнаке. Первые века до н. э. Пилоны и аллея сфинксов

Для простой, зачастую упрощенной архитектуры египетских пилонов, колонн и пирамид характерен вообще крайний лаконизм выражения, т. е. умение достичь большой выразительной силы с минимальным количеством различных архитектурных форм и деталей. Лаконизм египетской архитектуры не мешает ей прибегать к количественному нагромождению одинаковых архитектурных и декоративных элементов. Такова бесконечная аллея сфинксов (рис. 8), включающая храм в окружающий природный ансамбль. Она резко подчеркивает, что именно окаймленный пилонами вход является целью пути, расстилающегося впереди вдоль аллеи, фиксирует на главном храмовом фасаде внимание подходящего и связывает в единую непрерывную цепь ряд последовательно нарастающих впечатлений от пилонов. Торжественная аллея сфинксов создает последовательную серию кулис, сквозь которые по-новому выигрышно воспринимается его архитектурный облик.



Рис. 9. Храм Амона в Луксоре. Фасад пилона

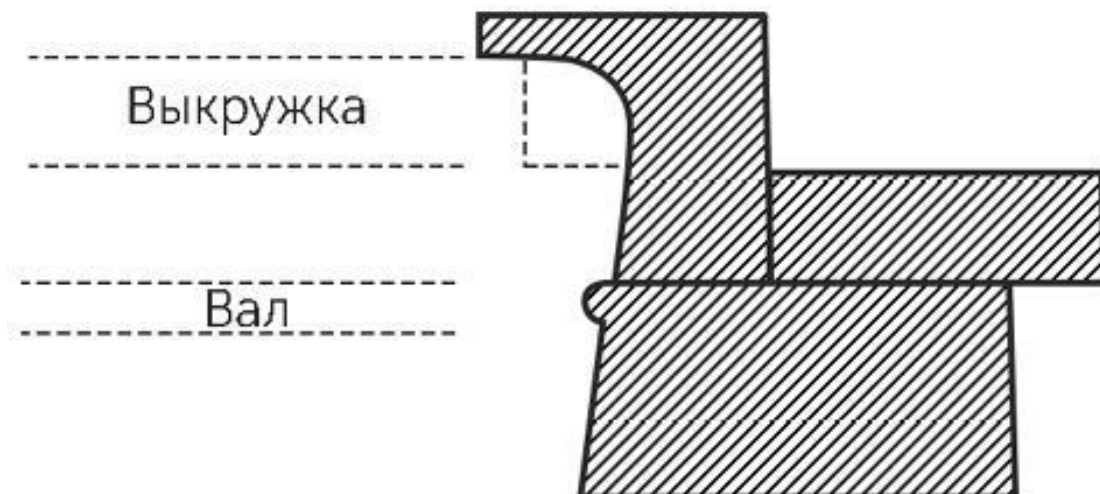


Рис. 10. Разрез египетского карниза

Так египетский храм нанизывает на сквозной, ведущей к святилищу оси ряд архитектурных звеньев, из которых каждое по-своему развивает мотив грандиозности, постепенно окружая входящего все теснее и теснее кольцом надвигающихся отовсюду архитектурных форм. При этом используются и горизонтальная протяженность открытой аллеи, и громадные открытые вертикали геометрических плоскостей пилонов, и замкнутое пространство просторно-торжественного двора, и теснота перекрытого сверху мощного гипостильного зала с тяжелой пластикой его до предела уплотненного интерьера. В большом Карнакском храме эта схема усложнена повторениями; в нем сохранилось, например, несколько пар пилонов, которые последовательно воздвигались различными фараонами, все больше удлинявшими его план.

Религиозное содержание этих замечательных древних памятников растворилось в глубине веков. Но их архитектурный образ, созданный планомерным переходом от природы к замкнутым помещениям с последовательным нарастанием архитектурных впечатлений, до сих пор сохраняет свою художественную силу.

Парфенон в Афинах и храм Посейдона в Пестуме

В мире существует немало мест, славящихся своими архитектурными достопримечательностями. Среди таких мест особое внимание привлекает к себе Афинский Акрополь (рис. 11). На небольшом скалистом холме Акрополя сосредоточено несколько архитектурных памятников, из которых каждый является замечательным произведением искусства, образцом для бесконечных подражаний и источником вдохновения и мысли для всех, кто стремится проникнуть в глубины архитектурного мастерства. Афинский Акрополь на протяжении столетий внимательно изучается всеми зодчими без различия их художественного направления, начиная от продолжателей старой классической архитектуры и кончая самыми ревностными проповедниками новых архитектурных форм.

Архитектурные памятники Афинского Акрополя построены во второй половине V в. до н. э., века наивысшего подъема античного общества, всестороннего расцвета древнегреческой культуры – греческой философии и науки, греческого театра, греческой скульптуры и греческого зодчества. Наиболее значительным памятником Акрополя является Парфенон – храм Афины Паллады, богини-покровительницы названного по ее имени города (рис. 12, 14). Постройка Парфенона (447–438) приходится на период наибольшего расцвета Афин.

Сосредоточение в Афинах крупных материальных богатств дало возможность вождю афинской демократии и главе афинской державы Периклу не скупиться в расходовании средств на создание драгоценных произведений искусства, в частности на постройку Парфенона, который должен был служить символом и памятником верховенства Афин в великом греческом союзе объединявшихся вокруг них городов-государств. К строительству Парфенона Перикл привлек двух величайших художников своего времени: скульптора Фидия и архитектора Иктина.

Архитектура Парфенона – не новое слово в греческом искусстве. Например, в построенном за несколько десятилетий до него храме Посейдона в Пестуме (в Италии) уже налицо схема его плана и его внешнего облика (рис. 13, 15). Значение Парфенона в том, что эта схема, разработанная ранее и неоднократно применявшаяся до его постройки, доведена в нем до высочайшего художественного совершенства и сделана воплощением нового художественного идеала. Парфенон – плоть от плоти всей греческой культуры своего времени: ее экономики, политики, техники, науки и искусства, и именно потому, что в нем отражены лучшие, неувядающие стороны этой культуры, он является, подобно, например, греческой трагедии, мировым и неувядающим художественным произведением.



Рис. 11. Акрополь в Афинах. V в. до н. э. В центре – Парфенон, под ним – Пропилеи, слева – Эрехтейон, справа – храм Бескрылой Победы

С точки зрения современных масштабов, Парфенон – совсем небольшое архитектурное сооружение. И в то же время он поражает своим благородным величием и мощью. Миниатюрная, но победоносная и богатая афинская республика желала создать в этом главном своем культовом и правительственном здании видимое воплощение своего бесконечно выросшего авторитета. Парфенон был задуман как величественный храм, который должен был служить достойным архитектурным обрамлением для заказанной Фидию статуи Афины Паллады. О необычайных художественных достоинствах этой погибшей впоследствии статуи мы можем строить лишь догадки. На основании же документов и бесспорных свидетельств мы знаем, однако, что эта статуя, помимо художественной, представляла собой и величайшую материальную ценность. Деревянная внутри, она снаружи была выложена слоновой костью и золотом, из которого были сделаны и некоторые ее части. Общий вес золота на наши меры равнялся приблизительно 2000 кг, причем все золотые части периодически снимались и вес их тщательно проверялся государственной комиссией. Будучи предметом культа, эта статуя являлась в то же время запасным золотым фондом афинской республики, который она могла пустить в дело в трудную минуту, например, во время войны. Статуя стояла в передней, большей половине храма, задняя же половина была отведена под хранилище ценностей афинской казны (рис. 16).

Раз в четыре года Парфенон привлекал к себе всенародное внимание в связи с торжественной процессией, направлявшейся из города на Акрополь во время панафинейских празднеств, важнейшим моментом которых была передача жрецу Афины новой одежды – пеплоса, сотканного руками избранных дев, для покрытия священной статуи. Панафинейское шествие изображено на грандиозном рельефном фризе, опоясывающем верх внешних стен зал Парфенона (рис. 18). Шествие начинается на фризе западной стены; в хвосте его изображены фигуры мужчин, заканчивающих свое одевание, чтобы сесть на коней и присоединиться к процессии; дальше идут кавалькады всадников, колесница с воинами, распорядители праздника, пожилые граждане с ветвями оливы, музыканты; мужи, несущие наполненные сосуды; жертвенные овцы и рогатый скот; девы с принадлежностями для жертвоприношения и старцы. Две однородные ветви процессии огибают на фризе храм с юга и с севера, чтобы сойтись на фризе восточной стены, где изображены сидящими олимпийские боги и в середине их группы – сцена передачи пеплоса жрецу. Панафинейский фриз Парфенона – бессмертное произведение мирового искусства, полное красоты и благородства в отдельных изображениях, чувства ритма и един-

ства в композиции целого. Об огромности вложенного в него труда говорит грандиозное протяжение фриза с массой фигур: одних конских фигур насчитывается в нем более двухсот.

В торжественные моменты, вроде панафинейских шествий, светское, «деловое» назначение Парфенона отступало на задний план, и он играл роль культового здания, главного городского храма. Но, будучи храмом, Парфенон резко отличается от мистических храмов, например, Индии и Египта, так же как и греческая олимпийская религия V в., в частности культ Афины, отличается от религиозных культов указанных стран. В Греции не было мощной обособленной жреческой касты, для которой постоянное поддержание религиозного страха являлось лучшим средством господства над массами. Парфенон строила сама греческая республика – ее народ, естественно стремившийся видеть в храме не мрачное орудие суеверного устрашения, а праздничное сооружение для народных торжеств. Характерна вообще эволюция греческого религиозного искусства этого времени в сторону жизненности и реализма: превращение религиозно-обрядовой мистерии культового представления в театральную трагедию и драму; в скульптуре – перенос центра тяжести изображения на здоровье, силу и красоту человеческого тела. От религиозной мифологии искусство унаследовало, однако, сюжет и поэтическую приподнятость образа – черты, характерные и для художественного образа Парфенона.

С особой силой и глубиной сказалась в греческом искусстве, в частности в Парфеноне, другая сторона греческой культуры этого времени, нашедшая наиболее полное свое выражение в греческой философии и науке, – это устремление к критическому, разумному осознанию мира, культ ясности и простоты, культ логической последовательности, культ строгой, ясной и всеохватывающей системы. Парфенон – не случайный набор красивых форм и деталей, а ясное и крепко спаянное органическое целое, из которого нельзя выкинуть ни одной части. В основе этого систематического целого лежат не только строгий вкус и меткий глаз гениального художника, но и точный математический расчет, соблюдение во всех частях и деталях определенных математических отношений и пропорций, в которых грек искал разгадки общих законов красоты и гармонии, после того как им были открыты числовые основы гармонии в тонах музыкального ряда.

Ни в коей мере не следует, однако, думать, что создание такого произведения, как Парфенон, сводилось для грека просто к решению математической задачи. Прибегая к математике, создатель Парфенона ни на минуту не переставал быть художником, и выбор определенных геометрических форм и пропорций производился им не из любви к математике, а из художественных соображений, направленных на достижение искомой художником выразительности и красоты. Вообще, когда это нужно было греческому художнику, он спокойно менял одни пропорции на другие и, оставляя в стороне циркуль и линейку, прорисовывал, по-видимому, нужную деталь от руки. Недаром с таким трудом поддаются расшифровке пропорции и криволинейные формы, применявшиеся в греческой архитектуре. Недаром один и тот же тип здания, например храма, повторяется греками во множестве различных вариантов, которые, все совершенствуясь, приводят, в результате долгих опытов и исканий, к созданию таких законченных архитектурных шедевров, как Парфенон.

Стройная система Парфенона – не сухая математическая схема, а живое художественное произведение, и в отдельных его деталях есть ряд незаметных на первый взгляд отступлений (например, крайние колонны слегка наклонены внутрь; линия пола – подножия колонн – не прямая, а слегка выпуклая и т. д.); но эти отступления сделаны, по большей части, на основе тончайших наблюдений, ради устранения нежелательных оптических иллюзий, например, кажущегося наклона крайних колонн наружу, если они поставлены строго вертикально, как средние. Во всей истории мировой архитектуры вряд ли найдется другой пример такой глубины, тонкости и добросовестности в разрешении строителем поставленных перед ним художественных задач.



Рис. 12. Парфенон в Афинах. 447–438 гг. до н. э.



Рис. 13. Храм Посейдона в Пестуме. Италия. 1-я полов. V в. до н. э.



Рис. 14. Парфенон. Угол фасада

Наиболее хорошо сохранившаяся и, может быть, наиболее интересная в архитектурном отношении часть Парфенона – его наружные колоннады – представляет собой замечательный пример художественно разработанной стоечно-балочной конструкции. Сущность стоечно-балочной конструкции, в отличие от стены и свода, заключается в наличии отдельно стоящих вертикальных опор, пролеты между которыми перекрыты горизонтальными перекладинами, сделанными, например, из дерева или камня. Такие перекрывающие пролет перекладины называются архитравом или архитравными балками, а самая система перекрытия – перекрытием архитравным, в отличие от сводчатого. Перекрытие в своде не только давит на опоры

сверху вниз, но и распирает их в стороны; в стоечно-балочной конструкции балки давят на опоры только сверху вниз, а напряжение действующих в ней главных сил сводится к тяжести горизонтальной нагрузки и к противодействию ей в вертикальной опоре. Художественная переработка стоечно-балочной конструкции и состоит прежде всего в выявлении указанных двух сил, действующих в противоположных направлениях: сверху вниз и снизу вверх.



Рис. 15. Храм Посейдона в Пестуме. Угол фасада

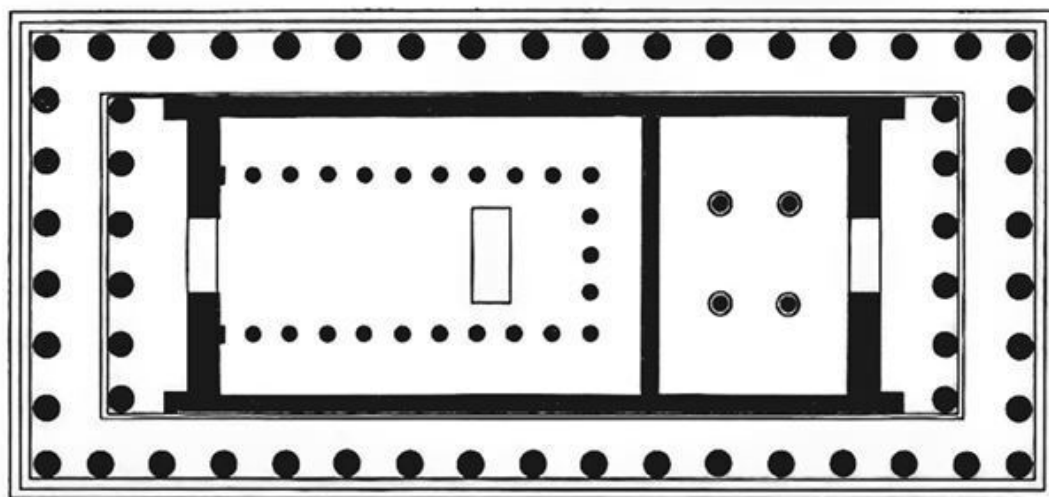


Рис. 16. Парфенон. План

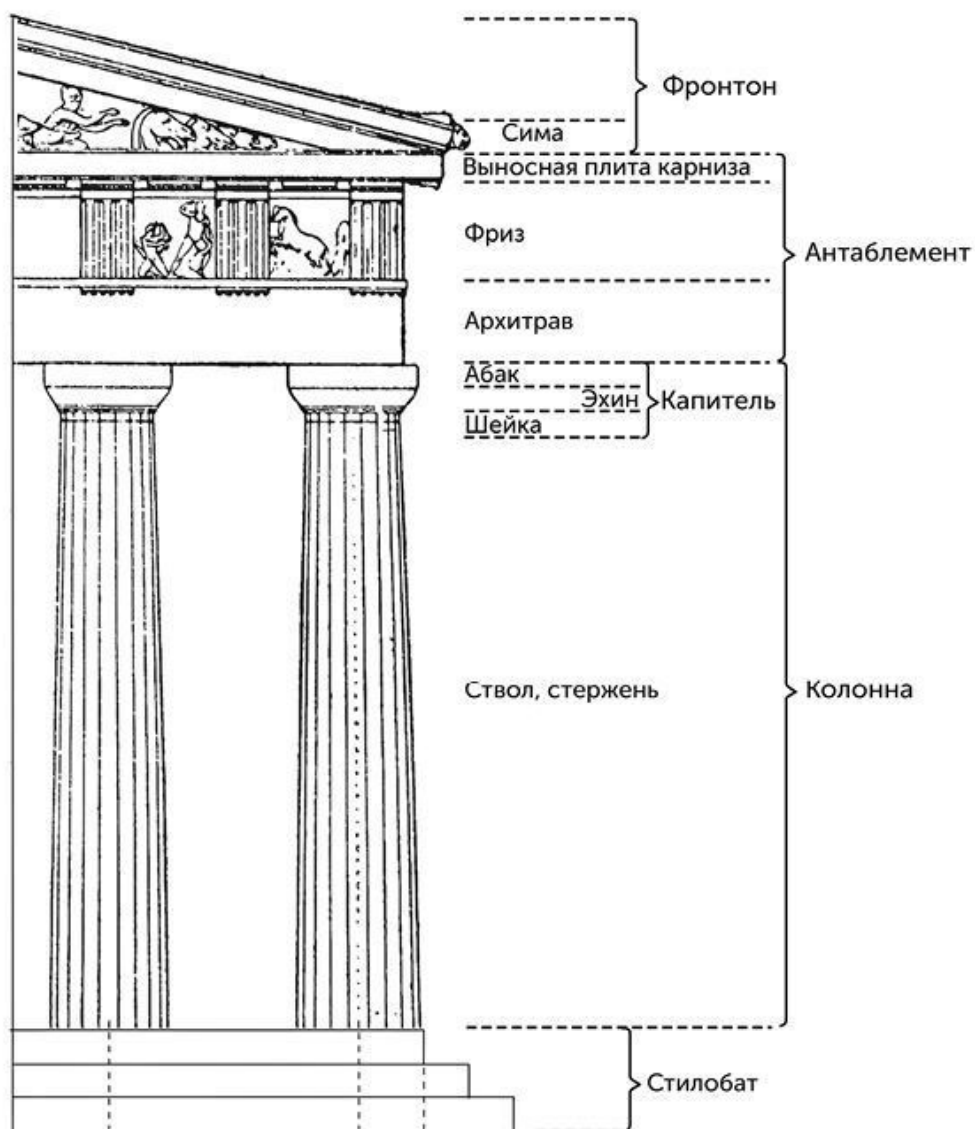


Рис. 17. Парфенон. Чертеж угла фасада



Рис. 18. Парфенон. Часть фризa, изображающего панафинейское шествие

Опорами в Парфеноне являются колонны, и с них проще всего начать рассмотрение его архитектурной композиции.

Колонна Парфенона (рис. 14, 17) – отнюдь не простой столб. Прежде всего она расширена книзу и представляет собой в основном не цилиндр, а сильно вытянутый усеченный конус; отсюда – впечатление большой устойчивости, свойственное вообще коническим и пирамидальным телам. Но это и не просто конус: в середине ствола колонна имеет легкое утолщение (энтазис) – криволинейное отклонение от образующей конуса, – словно ее упругое тело слегка раздалось под давлением лежащей на ней тяжести. Эти две на первый взгляд незначительные детали – утонение кверху и энтазис – могут придавать колонне самый различный характер, в зависимости от того, насколько сильно они выражены. Большее расширение книзу придает колонне еще большую устойчивость, но в то же время заставляет ее как бы оседать книзу под давлением внешней и собственной тяжести, лишает ее упругости и ослабляет или совсем уничтожает впечатление направленного вверх упора, противодействующего давлению нагрузки.

Такое же значение, как конусообразность, имеют пропорции колонны. Чем колонна толще, тем она устойчивее. Но утолщение ствола колонны, наряду с ее устойчивостью, изменяет ее характер и в другом отношении: очень тонкая колонна выглядит хрупкой; при известном утолщении она становится крепкой; дальше впечатление крепости сменяется впечатлением массивности и тяжести. Колонна Парфенона – это опора необычайной крепости и силы; колонна Пестумского храма еще более мощна, но и более тяжела. Первая противопоставляет давлению сверху свою прочность и жестко-упругую мощь, вторая – свою тяжеловесную массивность (рис. 15, 14, 19). Если колонны Парфенона производят впечатление стройности и силы, то колонны храма в Пестуме производят впечатление мощной тяжести. Конусообразность колонны Парфенона, помимо большей устойчивости, подчеркивает своим сужением кверху,

что именно кверху, а не книзу направлена опорная сила колонны. Первоначально греческие колонны, например на Крите, представляли собой усеченный конус, обращенный книзу: они как бы втыкались в лежащую под ними плиту на полу. В колонне Парфенона передан момент подъема ввысь, нераздельно связанный с общим характером стройности целого.

Эта динамическая устремленность колонны подчеркнута вертикальными желобками (каннелюрами), идущими вдоль ее ствола. Жесткие острые грани (ребра) этих желобков, в свою очередь, выявляют твердость, пластичность и крепость каменного материала колонны и гармонически согласуются с жесткой упругостью ее формы и с ее пропорциями, рассчитанными на впечатление крепости и силы.

С тем же безошибочным художественным расчетом разработан верх колонны – так называемая ее капитель (рис. 21). Без капители колонна «втыкалась» бы в лежащую на ней каменную плиту; благодаря капители производимое колонной давление распределяется на большую площадь, и создается естественный переход от опоры к лежащей на ней горизонтальной плите. Капитель Парфенона в своей наиболее характерной части, в эхине (рис. 20), также представляет собой усеченный конус, но обращенный основанием кверху. И так же как в стержне колонны, боковой профиль этого конуса – не прямая линия; благодаря плавному скруглению в верхней его части он выглядит слегка выпуклым, что придает капители характер упругости; она как бы слегка сплющивается под действием давления сверху и противодействия снизу и этой легкой деформацией подчеркивает огромный вес давящей сверху нагрузки и мощь поддерживающей ее опоры. Капитель колонны, находясь в месте стыка главных противодействующих друг другу сил, является особо важной деталью колонной архитектуры и в своем оформлении как бы концентрирует и образно отражает весь характер и всю игру сил (их величину и характер их встречи) архитектурного целого (рис. 22).



Рис. 19. Храм Посейдона в Пестуме. Интерьер

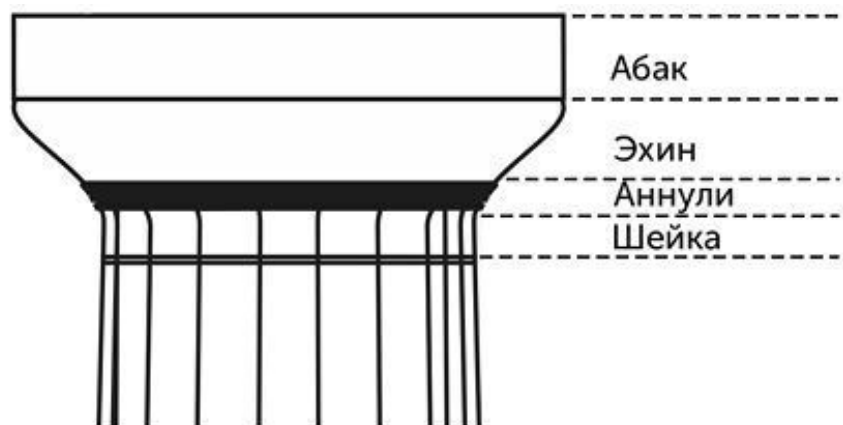


Рис. 20. Парфенон. Чертеж капители

Необычайно поучительно вдуматься в различие капителей Парфенона и Пестумского храма. В последней, в соответствии с общим характером целого, сильнее подчеркнут момент сжатия; сильно сплюснутая форма и относительно более широкий диаметр ее эхина говорят о гораздо большей давящей на нее тяжести; сила же упругости в ней выражена слабее.

Эхин Парфенона отделен от стержня колонны пятью легкими кольцевыми ободками (аннули, ремешки), шейкой и легким кольцевым врезом (гипотрахелием), от верха здания – квадратной каменной плитой (абак) (рис. 20). Без этих кольцевых ободков и врезов терялась бы граница между стволом колонны и ее капителью, утрачивалась бы ясная выразительность упругой формы эхина, и выпуклость последнего сливалась бы с вогнутостью под ним в лишнюю требуемой выразительности волнообразную кривую. Назначение абака иное: он составляет переход от округлых и упругих форм колонны к прямолинейной геометричности расположенных над ней каменных переключков. По своим размерам абак принадлежит колонне; по своей прямоугольной форме он начинает группу новых форм наверху. В архитектуре постоянно приходится встречаться с художественной необходимостью промежуточных подробностей и деталей, уничтожающих разрыв в месте стыка разнородных форм. У второстепенных мастеров сплошь и рядом наблюдается недостаток художественного чутья в этом отношении.

Верхняя горизонтальная часть здания, находящаяся над колоннадой, называется антаблементом, или антаблеманом; в Парфеноне она разработана с той же изумительной художественной силой и тонкостью, что и колонна (рис. 17, 23). Антаблемент Парфенона состоит из трех главных частей: архитрава, фриза и карниза. Архитрав – горизонтальные каменные переключки, лежащие на колоннах, то, на чем держится вся конструкция верха здания. Карниз имеет практическое назначение – не давать дождевой воде стекать по стенам и колоннам. Для выполнения своего назначения карниз должен всегда значительно выдаваться наружу. Фриз Парфенона многие исследователи объясняют как подобие ряда концов (торцов) поперечных балок, лежавших на архитраве в недошедших до нас более древних деревянных греческих храмах; так или иначе, в Парфеноне фриз является частью, не имеющей практического значения, но он более чем оправдан требованиями художественной композиции.



Рис. 21. Парфенон. Капитель



Рис. 22. Древний храм в Пестуме. Италия. 1-я полов. VI в. до н. э. Капители



Рис. 23. Парфенон. Верх угла фасада

Архитрав Парфенона состоит из массивных нерасчлененных каменных плит, перекинутых с одной колонны на другую. На нем нет никакого орнамента. Ничто в нем не перебивает впечатления тяжести, с одной стороны, и массивной прочности – с другой. В соответствии с массивностью и высотой архитрава и всего антаблемента в целом находится общая опорная сила колоннады: расстановка и мощность отдельных колонн в ней даны с таким расчетом, что их опорная сила как раз соответствует лежащей на них нагрузке, в чем легко убедиться, меняя пропорции антаблемента и колонн. В современных городах, изобилующих колонной архитектурой, постоянно приходится встречать примеры нарушения этого соответствия: то колонна слишком толста для слабого антаблемента, то антаблемент чересчур массивен и как бы грозит раздавить слишком хрупкие для него колонны.

Фриз Парфенона состоит из так называемых триглифов и метоп. Триглифы – камни с вертикально врезанными бороздами, расположенные над колоннами и над серединами междуконных пролетов – интерколумниев (рис. 17). Метопы – каменные плиты, заполняющие

промежутки между триглифами. Метопы Парфенона – это заполнение квадратных пролетов в конструктивном каркасе здания, сами же они не имеют конструктивного значения. Поэтому без ущерба для видимой конструкции их можно было заполнить художественными изображениями, что и сделали создатели Парфенона, разместив в них 92 скульптурных изображения сцен борьбы (богов с гигантами, людей с кентаврами и т. п.). Изображенные с потрясающим реализмом, эти сцены борьбы вплетают трагическую ноту в общий спокойный образ Парфенона и лишний раз говорят о победе человека и его разума над стихией и над животным началом. Удивительным представляется, с каким необычайным мастерством художникам удалось избежать однообразия в повторениях аналогичного сюжета.

Триглифы играют чрезвычайно важную и разностороннюю роль в общей композиции Парфенона, в чем легко убедиться, закрыв их на рисунке узкой полоской бумаги и поставив на ней по концам антаблемента две вертикальные черты.

Общая композиция Парфенона построена на художественном противопоставлении устремленных ввысь вертикалей и спокойных горизонталей, прерывающих высотную динамику (устремление, движение) вертикальных частей (рис. 24). Существуют здания, композиция которых построена только на незадержанном устремлении вверх вертикалей или, наоборот, только на спокойных горизонталях. Существуют такие, в которых ни их горизонталей, ни их вертикалей ничего не говорят нашему художественному восприятию, потому что ни те, ни другие не разработаны в них художественно. И, наконец, существуют такие художественно-архитектурные произведения, которые доводят до художественной выразительности и вертикали, и горизонталей, причем в одних из этих сооружений господствуют, доминируют вертикали, в других – горизонталей, в иных же те и другие находятся в гармоническом равновесии; к числу этих последних принадлежит и Парфенон, в котором устремление кверху (и упор) вертикалей и спокойное «лежание» и тяжелое нависание горизонталей являются двумя равноправными лейтмотивами, попеременно сменяющими друг друга, усложняющимися и, наконец, сплетающимися наверху в единый гармонический аккорд. Триглифы – существенное звено в цепи повторений вертикального лейтмотива Парфенона. Эта цепь начинается внизу мощными вертикалями колонн, продолжается в триглифах фриза, развивается дальше в центральной скульптурной группе фронтона (завершающего здание треугольника, обрамленного карнизами антаблемента и кровли) и находит себе завершение в наклонных скатах здания и трех акротериях – скульптурных украшениях над верхними углами фасада. Без триглифов цепь вертикальных элементов (мотивов) разорвалась бы в середине и вся композиция потеряла бы значительную часть своей устремленности кверху.

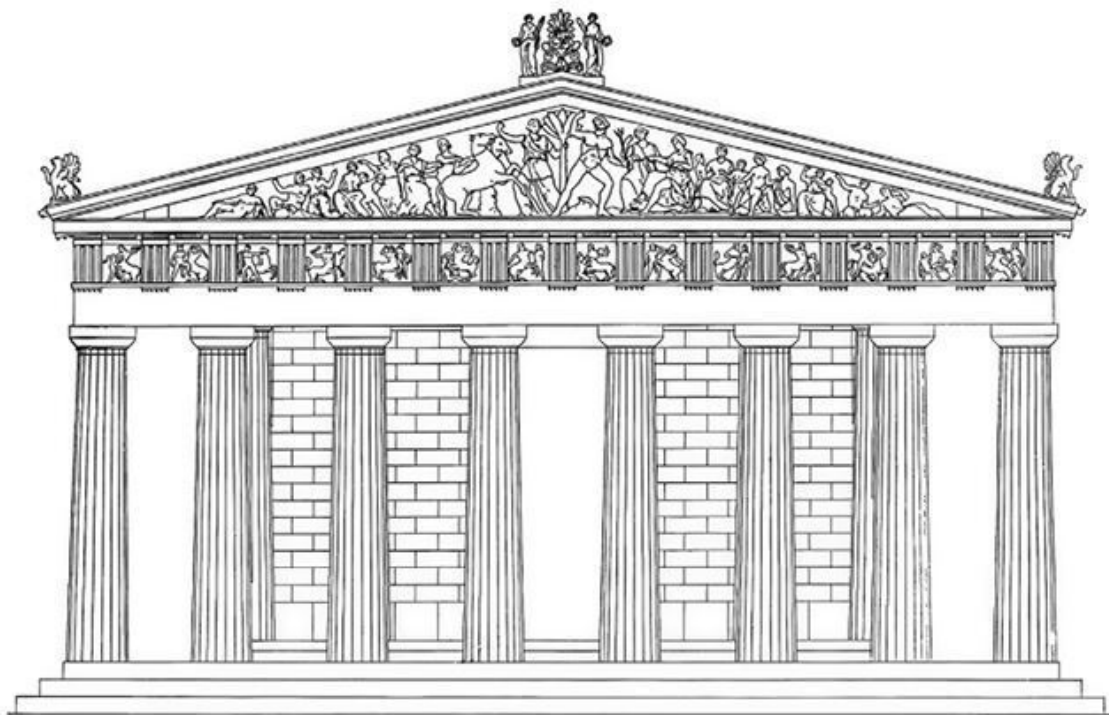


Рис. 24. Парфенон. Чертеж фасада

Роль триглифов не менее важна и в другом отношении. Дело в том, что во всяком художественном произведении огромную роль играет ритм, т. е. закономерное чередование однородных элементов. В архитектурном произведении, сколько-нибудь сложном, ритмических рядов бывает обычно не один, а несколько, причем эти ритмические ряды с их различными ритмами и элементами бывают определенным образом связаны друг с другом: усиливают друг друга по контрасту, дополняют друг друга, образуют новую, более сложную комбинацию, – одним словом, делают друг друга более выразительными или красивыми. Главный ритмический ряд в Парфеноне образуют колонны с интерколумниями. Триглифы фриза образуют сверху как бы отголосок ритмического ряда колонн, однако с той разницей, что они расположены вдвое чаще, теснее. То обстоятельство, что одинаковые триглифы располагаются над колоннами и над интерколумниями, связывает колонны и интерколумнии как бы единой лентой. Если бы триглифы располагались только над колоннами (и отсутствовали бы над интерколумниями), то нарушалась бы неразрывная связность цепи триглифов и метоп, т. е. горизонтали фриза, а вместе с ним и всего антаблемента, и колоннада, как целое, потеряла бы известную долю своей спаянности, цельности и силы: колоннада начала бы распадаться на отдельные колонны. Ритм триглифов, учащающий ритмическое распределение колонн, в свою очередь учащается вдвое в расположенных под карнизом мутулах – как бы концах выпущенных досок кровли, утыканных «гвоздями» («каплями»), в результате чего между всеми расположенными внизу ритмическими элементами (колоннами и триглифами) создается еще более тесная связь (рис. 23).

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.