

А. Н. ШУКУРОВА



АРХИТЕКТУРНЫЕ МОДЕЛИ
ОЧЕРКИ ИСТОРИИ И МАСТЕРСТВА

Анна Николаевна Шукурова

Архитектурные модели.

Очерки истории и мастерства

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11084010

Архитектурные модели. Очерки истории и мастерства: Индрик;

Москва; 2011

ISBN 978-5-91674-126-1

Аннотация

Архитектурные модели составляют значительную часть мирового культурного и художественного наследия. В книге темы очерков последовательно раскрывают основные моменты в их истории. На материалах археологических находок и письменных источников представлены модели Древнего мира. Обсуждаются вопросы так называемых ктиторских моделей и архитектурных миниатюр средневекового церковного искусства. Традиция создания проектных моделей прослежена от эпохи Возрождения до XVIII – начала XIX в. Отдельный очерк посвящен моделям античных памятников, увлечение которыми было связано с формированием эстетики неоклассицизма. В последнем разделе предпринята попытка показать значение моделей в новой и новейшей архитектуре.

Содержание

Введение	5
Разновидности моделей	14
Происхождение термина	24
Древние модели	42
«Дома души» и другие погребальные модели	56
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Анна Шукурова
Архитектурные
модели. Очерки
истории и мастерства

© Шукурова А. Н., 2011

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2011

© Издательство «Индрик», 2011

* * *

Введение

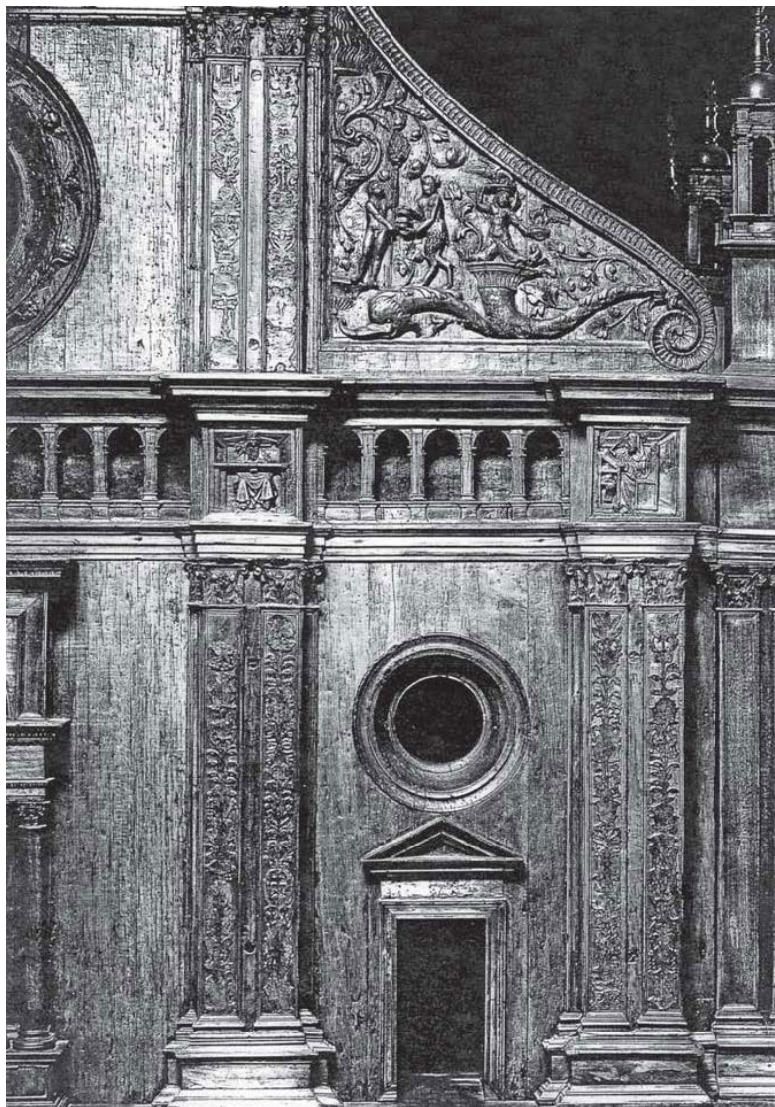
Современные представления о том, что такое архитектурная модель и какие артефакты это понятие включает, формировались постепенно, в течение нескольких столетий. В своей основе они восходят к эпохе Возрождения. Но с тех пор их границы стали неизмеримо шире, ведь за время формирования они пополнялись новым художественным опытом, а ближе к нашим дням – и знаниями из области исторических исследований и археологии.

Первоначально под моделью понимали объемный образец архитектурного замысла, изготовленный из какого-либо поделочного материала, или, как иногда выражались, материализованную идею постройки. Мастера итальянского Возрождения не только постоянно использовали такие образцы в своей проектной практике, но и начали обсуждать их назначение, пользу и методы работы с ними. Альберти в «Десяти книгах о зодчестве» делился мыслями о том, как они помогают усовершенствовать проект, вдумчиво исследовать все его компоненты и, если нужно, то что-то исправить или полностью переделать. Антонио ди Пьетро Аверлино, по прозвищу Филарете, в «Трактате об архитектуре» описывал ситуацию, когда архитектор готовит модель своего проектного предложения и представляет ее заказчику. И Вазари во Введении к «Жизнеописаниям...» в двух словах обмол-

вился о применении моделей, заметив, что они идут в дело у исполнителей работ на стройке – каменотёсов и каменных дел мастеров.

Подобно тому, другие ренессансные и постренессансные авторы рассматривали архитектурные модели не иначе как в связи с жизненным циклом проекта. Речь могла идти о работе над ним или о том, в каком виде он должен быть представлен на экспертизу и утверждение, или об условиях его успешного осуществления в натуре. Серлио, Палладио, Филибер Делорм, Пьетро Катанео, Винченцо Скамоцци – все они, несмотря на различия во взглядах, видели в модели принадлежность проекта. Формулируя бытующие представления, Филиппо Бальдинуччи в своем словаре художественных терминов определял модель как «такой предмет, который скульптор или архитектор делает для образца... того, что он намерен создать»¹.

¹ *Baldinucci F. Vocabulario toscano dell'arte del disegno. (1681). Firenze, 1975. P. 99–100.*



Кристофоро Рокки и Джованни Пьетро Фугацца. Модель Собора в Павии. Фрагмент. 1490-е – 1500-е гг.

Между тем существовали архитектурные модели и другого рода. Однако они не воспринимались как таковые в силу того, что передавали не архитектурный замысел, а то, что уже существует в действительности. Это здания и целые городские ландшафты, воспроизведенные с большей или меньшей степенью достоверности в объемной миниатюре. Как раз в эпоху Возрождения изготовление моделей реальных городов стало распространенным явлением, отвечавшим административным, военным, религиозным и иным потребностям своего времени. Некоторые из них сохранились. Например, два экземпляра начала и середины XVI в., представляющие город Реджо-Эмилия (один деревянный неизвестного мастера, другой из папье-маше работы П. Клементи) или серия немного более поздних экземпляров, в которых мастер-краснодеревец Якоб Зандтнер с большой точностью передал топографию пяти баварских городов. Ближе к концу того же века Виченца, чей облик уже определили здания Палладио, также была запечатлена в модели, изготовленной из дерева и серебра для вклада в храм в знак избавления города от чумы.

Для того чтобы признать эти артефакты моделями, было недостаточно того, что они передают вид города в трех измерениях. Сошлемся на Вазари. Автор, посвятивший нема-

ло строк проектным моделям мастеров Возрождения и даже высказавший свое мнение об их применении, тем не менее писал о «рельефном плане» Флоренции, сделанном Бенвенуто делла Вольпайя и Николо Триболо. Он с нескрываемым восхищением рассказывал, как эти мастера, испытывая большие трудности, но проявив изрядную ловкость и технические навыки, произвели точные замеры и как затем из пробкового дуба были вырезаны все элементы городской застройки, а сверх того – все здания и рельеф местности в округе. Он нашел еще несколько слов, чтобы назвать предмет своего восхищения, заметить: «вещь эта была поистине редкостной и чудесной»².

Сложно сказать, как произошло, что в представлениях об архитектурных моделях все же нашлось место этим артефактам, не претендующим на то, чтобы быть произведением архитектора. Но, возможно, одной из причин этого было признание их педагогической ценности и появление первых школ, где преподавали строительные и архитектурные дисциплины. Там они входили в состав учебных материалов и там практиковались задания на выполнение моделей зданий, признанных образцовыми. Во всяком случае, в XVIII в. речь шла об их образовательной функции. О них как о способе развить воображение писал Дж. Ф. Кристиани, чьи рассуждения относились прежде всего к занятиям фортифика-

² *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. IV. С. 200.

цией, но распространялись и на гражданскую архитектуру. В своей диссертации о «пользе и удовольствии» работы с моделями Кристиани рассматривал их наравне с проектными как средство обучения в зодчестве: одни, писал он, позволяют «вскрыть недостатки, которые могли таиться в проектах», с помощью других «можно наглядно выявить все прекрасное и достойное, что присутствует в зданиях, построенных и завершённых по всем правилам»³.

В немалой степени этому признанию «вторичных» моделей могли способствовать и собрания европейских владельцев особ, в которых скапливались модели разных видов – как проектные, отражавшие строительные мероприятия владельцев, так и представлявшие для них какой-либо интерес. В XVIII в. собрания моделей становились популярны, коллекционеры проявляли интерес к моделям античных руин, возникали совершенно уникальные явления, как музей Джона Соуна, где огромная коллекция собственных проектных моделей архитектора дополнялась коллекцией моделей античных памятников. В этом культурном климате и должно было зародиться понимание равной ценности одних и других моделей.

³ *Cristiani G.F.* Dell' utilità e della dilettazone de modelli. Brescia, 1765. Цит. по: *Sardo N.* La figurazione plastica dell'architettura. Modelli e rappresentazione. Roma, 2004. P. 96.



**Кристофоро Рокки и Джованни Пьетро Фугацца.
Модель собора в Павии. Фрагмент**

Но в XIX в. к этому пониманию добавился научный интерес. Модели стали рассматривать как объект исторического изучения, появились первые археологические находки

в странах Древнего мира. В своей книге «История новой архитектуры: Ренессанс в Италии», вышедшей в 1867 г., Якоб Буркхардт посвятил моделям отдельную главу, в которой показал и масштаб этого явления, и то, что оно было органично присуще ренессансной архитектуре. Его книга ввела тему моделей в академические исследования, и было уже делом времени, чтобы стали появляться новые серьезные публикации на эту тему. В 1891 г. Ю. фон Шлоссер опубликовал свой труд по искусству раннего Средневековья, где были представлены редкие свидетельства существования проектных моделей в этот исторический период. Ему удалось обнаружить письменные источники, по сей день остающиеся основными. Обнаружил он и некоторые иконографические материалы, вокруг которых разгорелась дискуссия о так называемых ктиторских моделях (*Stiftermodell*), растянувшаяся на долгие годы⁴.

Публикация Шлоссера вызвала волну интереса к моделям Средневековья, поиски памятников и архивных документов шли полным ходом, но иногда приводили к поспешным выводам и ошибкам. Так произошло со знаменитой моделью готической церкви Сен-Маклу в Руане, по недоразумению признанной подлинником средневекового мастера. Между тем в 1902 г. известный антиковед О. Бенндорф опубликовал

⁴ *Schlösser J. von.* Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters // Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classes der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 123. Band. Wien, 1891.

статью об архитектурных моделях античного мира, где также представил внушительный корпус греческих и римских источников, не многим пополнившийся впоследствии. Позднее историк архитектурной профессии М. Бриггс в своей публикации «Архитектурные модели» (1929 г.) представил исторический очерк проектных моделей, начиная с Древнего мира. В фокусе его внимания снова была эпоха Возрождения, но он возводил к ней расцвет английского модельного дела в конце XVII–XVIII в., что еще расширило горизонты знаний в этой области. Исследования продолжались в различных направлениях. Но уже на этом этапе стал ощущаться недостаток общих критериев для определения рода и вида моделей, вызванное ростом количества новых материалов. Ведь очевидно, что все эти артефакты значительно различаются между собой не только по принадлежности к разным культурам и эпохам, но и по своей природе. И теперь было важно определить эти различия, поскольку в научных дискуссиях приходилось обсуждать разные виды моделей с разной историей и непохожей эстетикой.

Разновидности моделей

Потребность упорядочить множившиеся от публикации к публикации материалы, свести их к определенным смысловым категориям возникла достаточно рано. Уже Бенндорф стремился на основе письменных источников и немногих тогда археологических находок классифицировать античные модели, в основном – по функциональному признаку, выделяя среди них строительные, votивные, те, что предназначались для триумфальных торжеств, и т. п. Бриггс на материалах нового времени совершил то же самое, но по принципу «до» и «после» окончания строительства. Для него главный интерес представляли проектные образцы в силу того, что они раскрывают «потомкам методы работы» архитекторов прошлого. И вместе с тем он оговаривал, что не будет уделять внимание моделям, воспроизводящим построенные здания и потому не представляющим интереса «как свидетельство о процессе проектирования»⁵, но не удержался и сделал отступление для моделей иерусалимского Храма Гроба Господня, созданных в XVII – начале XVIII в. в декоративной манере для паломников в Святую Землю.

Вопрос о классификации возник и в связи с трудом Шлосера, когда ряд ученых выступил с обсуждением опублико-

⁵ Briggs M. Architectural Models-I // The Burlington Magazine. 1929. V. 54. № 313–314. P. 174.

ванных им античных иконографических источников, стремясь уточнить, о каком виде архитектурных моделей может идти речь. Так что и объем накопившихся знаний, и дискуссионность некоторых вопросов создавали предпосылки для уточнения предмета научных занятий, более подробной характеристики как исторического, так и актуального материала, начавшего, после затишья XIX в., поступать со стороны как архитектурного авангарда, так и со стороны неоклассиков, мастеров ар-деко и других направлений. Первая подробная классификация моделей была осуществлена крупным специалистом в области архитектуры Ренессанса Л. Хейденрейхом и опубликована в издании немецкого энциклопедического словаря истории искусства. Впоследствии она только уточнялась и дополнялась новыми данными. Автор статьи «Архитектурная модель» выделил три основных вида архитектурных моделей: проектные (Entwurfsmodelle), возведённых построек (Modelle nach gebauten Architekturen), идеальные и сделанные по воображению (фантазийные; Idealmodelle, Phantasiemodelle). Он рассматривал каждый из видов в исторической последовательности на примерах из сменявших друг друга художественных эпох⁶.

Раздел, посвященный проектным моделям, открывали материалы античного мира. Свод всех возможных античных источников содержала ещё статья Бенндорфа, а здесь они

⁶ Heydenreich L.H. Architekturmodell // Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. S. 921–940.

были распределены по видам моделей и прокомментированы. Прослеживая дальше историю этого вида, автор был вынужден ограничиться тем минимумом информации, которая относится к эпохе Средневековья и которая была обнаружена в письменных источниках в основном Шлоссером. В связи с этим он высказал предположение, что в период раннего Средневековья были возможны рецидивы античной практики, тогда как позднее память о ней была утрачена. Средневековые мастера делали объемные образцы отдельных архитектурных деталей в натуральную величину, но модели, демонстрирующие форму и конструкцию всего здания, не отвечали «мышлению и практике строительных гильдий высокого Средневековья»⁷.

Ссылаясь на труды Д. Фрея и Э. Панофского, автор отмечал, что проектные модели появляются вновь тогда, когда возникает потребность в наглядном показе общей архитектурной концепции, то есть в эпоху Возрождения. Они стали конгениальным средством для мастеров барокко, поскольку в своей «пластической реальности» позволяли более непосредственно, чем чертеж, передать «динамическую функцию» архитектурных форм и «напряжение конструкции»⁸. На этом временном отрезке Хейденрейх завершил историю проектных моделей, дополнив её лишь длинным списком работ итальянских, немецких и других европейских мастеров

⁷ Ibid. S. 923.

⁸ Ibid. S. 927.

Пожалуй, категория проектных моделей может быть описана более детально, учитывая индивидуальные методы работы мастеров и общие предпочтения в определенные художественные периоды. Одно из таких дополнений включил в свой собственный пространственный реестр Дж. Уилтон-Эли, автор статьи «Архитектурная модель» в оксфордском Словаре искусства и ряда публикаций, посвящённых истории английских моделей⁹. Он указал на метод работы таких мастеров, как Микеланджело, который на начальной стадии проекта, стремясь запечатлеть первые проблески идеи, лепил из глины небольшие обобщенные модели. Тем же методом пользовался Дж. Л. Бернини, собственноручно придававший форму предварительным образцам из воска или из глины. Уилтон-Эли назвал модели этой категории эскизными, отметив, что они сродни наброскам, которые делают скульпторы, живописцы и графики.

Если в статье из немецкого лексикона история проектных моделей завершалась на рубеже XVIII–XIX вв., то Уилтон-Эли не только продолжает ее, но и стремится довести до наших дней. Он вводит дополнительные категории, которые иллюстрирует примерами из новой и современной архитектуры. В их числе модели в натуральную величину (макеты), которые представляют фрагмент здания (редко –

⁹ *Wilton-Ely J. Architectural model // The Dictionary of Art. V. 2. Oxford, 1996. P. 335–338. London; New-York.*

все здание) во временных материалах для испытания на месте.

Концептуальные модели характерны для формотворческих экспериментов авангарда, например, для Л. Мохой-Надя, который в Баухаузе ставил свои свето-кинетические опыты с помощью пространственных конструкций. Ситуационные – показывают здание в природном окружении или в городском контексте; определяют контуры участка и композиционные связи отдельных зданий в проектируемом комплексе. Они – на вооружении у современных градостроителей. Экспериментальные – дают возможность эмпирическим путем проверить расчеты конструкций. В XX в. их заменили более совершенные методы технического контроля, но еще Антонио Гауди соорудил такие модели из подвесных тросов, грузов и балансиров для исследования статики сложных пространственных структур.

Самой многочисленной Уилтон-Эли считает категорию презентационных или демонстрационных моделей, которые всегда делали и делают для представления заказчику или членам конкурсного жюри, а также в качестве руководства для строителей. Они составляют большую часть сохранившихся образцов и обычно отличаются особенно тщательной отделкой (они могут открываться, чтобы было видно устройство интерьера; могут разбираться на части).

Вслед за Хейденрейхом английский автор рассматривает модели возведенных построек отдельно от проектных, но да-

ет им свое название – модели-постфактум. Так же, как и его предшественник, он делит их на несколько групп. Оба автора указывают на контрольные модели, которые до изобретения фотографии часто делали по завершении строительства в архитектурных мастерских и которые служили основой для дальнейших ремонтов, перестроек или расширения здания. Оба – выделяют группу учебных моделей.

По их поводу Хейденрейх, который в изложении материалов придерживался исторического принципа, замечал, что с XVIII в. они стали неотъемлемой частью педагогического процесса в архитектурных школах и мастерских архитекторов и что с этого времени начали складываться систематические коллекции учебных моделей. В эпоху романтизма выполнялись также учебные задания на модели-реконструкции исторических зданий.

К следующей группе немецкий автор отнес памятные модели, а Уилтон-Эли назвал их документальными моделями или архитектурными факсимиле, пояснив, что в них воспроизводят руины каких-либо старых или древних зданий на память потомкам или о путешествии. Сверх того, он отдельно обозначил группу моделей-реконструкций, которые представляют собой попытку воссоздать оригинальный вид руинированных или утраченных построек и которые часто находят место в музейных экспозициях.



Э. Мендельсон. Модель Башни Эйнштейна в Потсдаме. 1917–1921 гг.

В числе других моделей возведенных построек у Хейденрейха фигурировали вотивные. Их историю немецкий автор начинал античной эпохой и доводил до Средневековья, усматривая нечто близкое им по смыслу в так на-

зываемых ктиторских моделях (Stiftermodelle). «Вотивные и ктиторские модели подобны „символическим формам“ архитектуры»¹⁰, – считал он, и на этом основании сближал те и другие. Однако в отличие от него Уилтон-Эли посчитал, что эти «символические формы» отличаются неопределенным смыслом, и выделил их в особую категорию моделей. В своей статье он упоминает находки в древнеегипетских и этрусских гробницах и «портреты» церковных зданий в руках святых или ктиторов, чьи изображения характерны для религиозного искусства, хотя и оговаривает, что эти вещи представляют собой самую неопределенную часть архитектурных моделей. Раньше у Хейденрейха они были названы «символическими формами архитектуры», а здесь автор объединил их под заглавием «символические модели».

Обратим внимание на то, какие именно модели Хейденрейх поместил под третьей и последней рубрикой своей классификации. Под рубрикой идеальных или фантазийных моделей у него значились «драгоценные формы» средневекового церковного искусства, такие, как сделанные по архитектурным мотивам табернакли, кивории, реликварии, или такие, как элементы резного декора с изображением некой совершенной архитектуры.

Отметим еще такую деталь: ни в классификации Хейденрейха, ни в классификации Уилтон-Эли не нашлось места макетам. Только в статье первого приведены разноязыч-

¹⁰ Heydenreich L.H. Op. cit. S. 934.

ные синонимы слова «модель». В этом ряду тождественных или близких по значению слов и словосочетаний есть принадлежащие древним языкам (например, латинское – *exemplar*) и устаревшие, из словаря прошлых веков (французское – *patron élevé*), но есть и бытующие в современной лексике, как французское слово *maquette*, которое вписано в одну строку с остальными синонимами.

В самом деле, если рассуждать последовательно, то макеты должны быть просто включены в состав интересующих нас артефактов. Они представляют собой редуцированный вариант моделей, поскольку передают архитектурные формы в общих чертах, схематично, иногда сделаны наскоро или на непродолжительный срок. В наших очерках не будет случая специально уделить им внимание. Но если бы такая необходимость возникла, разговор о них не был бы отступлением от тематики очерков. Тем более, что нередки ситуации, когда в публикациях специалистов известные памятники фигурируют в качестве то собственно моделей, то макетов. Скажем, в полемике французского исследователя с американским по вопросу об авторстве и дате создания уже упомянутой модели готической церкви Сен-Маклу в Руане эта руанская достопримечательность превратилась из «подлинной модели» в «мнимый макет» готического мастера. Немецкий исследователь Ф. Бишофф называет ее макетом в публикации на французском языке и моделью – на немецком. К. М. Муратова в своей книге «Мастера французской

готики» пишет о «модели руанской церкви Сен-Маклу».

Другой пример: немецкий исследователь Т. Г. Шаттнер поместил во французском журнале статью о древнегреческих макетах домов, в которой изложил результаты своего исследования древнегреческих моделей домов, опубликованного ранее в немецком научном издании. А в томе Всеобщей истории архитектуры, посвященном архитектуре Древней Греции и изданном в своё время Академией архитектуры СССР, есть раздел «Модели из Аргоса и Перахоры», в котором рассмотрены те же археологические находки, что и у немецкого автора, которые во французском журнале были названы макетами. Так что это вопрос специфики французской терминологии, а не существа дела¹¹.

С большинством из указанных выше видов и групп архитектурных моделей нам предстоит в той или иной степени познакомиться в следующих очерках. Но прежде попытаемся проследить происхождение архитектурного термина «модель», также отчасти в связи с разновидностями моделей.

¹¹ Модели из Аргоса и Перахоры // Всеобщая история архитектуры. Т. II. Кн. I. М., 1949. С. 21–22.

Происхождение термина

Свое имя модели получили в Италии в эпоху Возрождения, когда звучное итальянское слово *modello*, восходящее к латинскому – *modulus* (мера, измерение), стало отождествляться с проектными образцами. Со временем это имя распространилось в других странах, приняв соответствующие языковые формы, а затем оно перешло и на все остальные виды моделей.

Не было, конечно же, случайностью то, что роль первоисточника сыграла ренессансная Италия. Там возникали новые приемы создания произведений живописи, скульптуры, архитектуры, складывалась новая художественная терминология. Модели приобретали небывалое значение в работе архитектора, происходило осознание их как важного орудия мастерства и их специфики, что и вело к появлению термина, свидетельствующему об отношении к ним как к важному орудию мастерства и об осознании их специфики. Однако это был непростой и длительный процесс, попытка проследить который будет представлять существенный интерес для нашей темы.

Так, при обращении к ранним письменным источникам можно не узнать архитектурные модели во встречающихся там словах *disegno* и *disegnoamento*. Позднее – например,

у Дж. Вазари – эти однокоренные слова будут означать не что иное, как рисунок и рисование. А в то время под ними могли подразумеваться и рисунок, и трехмерный образец того, что предполагается сделать по возведению или украшению здания. Потребность выразить различие между одним и другим возникала далеко не всегда; бывало достаточно указать лишь на то, что речь идет о наглядно представленном замысле, проекте.

Понятнее, когда в ранних источниках встречаются описательные выражения, благодаря которым рисунок и модель обретают конкретные отличительные признаки. Собственно говоря, признак всего один – для тех, кто ведет записи, различие между моделью и чертежом (если вообще отмечается это различие) заключено в основном в материале, который использован для создания того или другого. Но уже это позволяет сориентироваться в ситуации. Если в документах строительства Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции говорить о «проекте из древесины» («del disegnamiento de legname»), то можно не сомневаться в том, что в данном случае речь идет о модели. Бывает, что на то же указывает специализация мастеров, руками которых выполнено то или иное «изображение». Когда эти мастера названы столбярками, резчиками по дереву, легко догадаться о характере произведенной ими работы. Вчитываясь в строки резолюции, принятой строительным комитетом Санта-Мария-дель-Фьоре 19 ноября 1367 г., можно найти указание сразу на оба

рода проектных образцов. «А что касается всякого другого *designamento*, – гласит эта резолюция, – будь оно как из кирпичей, так из древесины и на бумаге, то его надлежит уничтожить» («*che ogni altro disegnamiento, si di mattoni chome di legname e di charta, si deba disfare*»)¹².

Как явствует из приведенной записи, под действие сурового приговора попадали проектные образцы, отклоненные в ходе отбора, а среди них были и исполненные линиями на бумаге, и модели. Последние же включали изделия столярной работы и какие-то сооружения, выложенные из кирпичей – о том, что такие бывали, известно хотя бы из эпизода с подготовкой к возведению купола Санта-Мария-дель-Фьоре, когда Брунеллески убедил членов строительного комитета, показав им свой вариант конструкции на кирпичном образце размером с небольшую часовню.

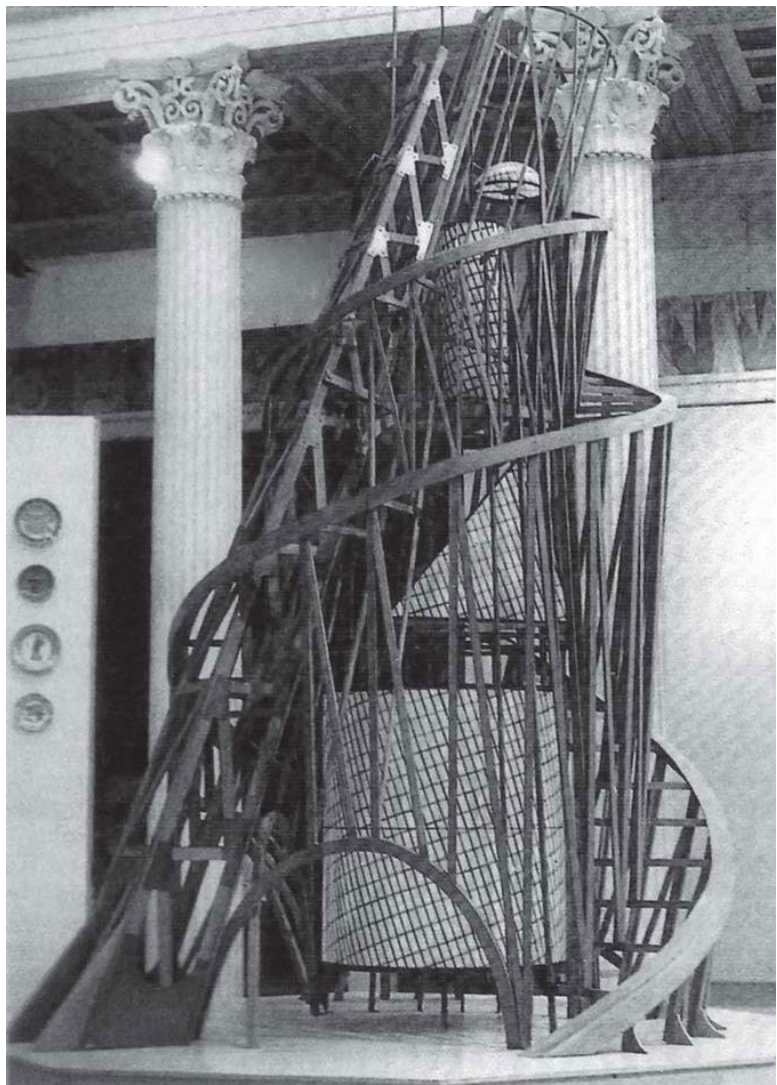
За моделями еще долго не было закреплено их собственное, им принадлежащее имя. Такими же описательными выражениями, как в деловых записях XIV в., пользовались даже авторы архитектурных трактатов кватроченто. Альберти в том числе. Его знаменитый трактат «Десять книг о зодчестве» написан на латыни, на языке тогдашней учености, далеком от обиходного языка соотечественников автора. Но и в этом иноязычном трактате появляется фраза, похожая

¹² Документы строительства церкви и кампанилы Санта-Мария-дель-Фьоре опубликованы в издании: *Guasti C. Santa Maria del Fiore. Firenze, 1887*. Цит. по: *Scolari M. L'idea di modello // Eidos, 1988, № 2. P. 34.*

на те, с которыми мы имели возможность только что познакомиться. В ней Альберти употребляет сочетание латинских слов, под которыми он подразумевает модели, но которые сами по себе могут не убедить читателя в этом – настолько их трудно соотнести с чем-то определенным.

В самом деле, словосочетание «*modulis exemplariisque*» способно навести лишь на мысль о каких-то рабочих средствах архитектора. Но каких, что представляющих собой – это оставалось бы в области догадок, если бы Альберти не уточнил, что их делают «из досок или чего-либо еще» («*modulis, exemplariisque factis asserula, seu quavis re*»). Снова материал оказывает помощь в опознании проектных моделей, снова в отсутствие термина его заменяет описание, как выглядят подобные образцы. В русском переводе, где сняты все вопросы понимания оригинала, мы уже безо всяких затруднений читаем о том, что Альберти одобряет «древний обычай зодчих» подолгу обдумывать сооружение «не только на чертеже и рисунке, но и в моделях и образцах, сделанных из досок или чего-либо еще». Дальше по тексту, после того, как была внесена ясность в предмет обсуждения, становится понятно, почему с такими «модульными образцами» можно совершать операции, как с собранной из частей и разбирающейся на части вещью: что-то приставлять, отнимать, заменять и начисто переделывать («добавлять, убавлять, менять и вовсе переиначивать»)¹³.

¹³ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. С. 41–42.



В. Татлин. Модель Памятника III Интернационала. Реконструкция

В сравнении с Альберти его младший современник Филарете, стремится изъясняться пространнее, тем самым более подробно описывая родовые признаки модели. Хотя он и употребляет слово *modello*, но явно не уверен в том, что будет правильно понято, и потому с помощью привычных выражений поясняет, что имеет в виду. У него в одном месте о модели говорится, что это «малый выпуклый *disegno* из древесины, вмеренный и соразмерный тому, что по нему потом будет сделано» («*un disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come ha da essere fatto poi*»), а в другом месте сказано, что модель – это, «выпуклый *disegno* из древесины» («*modello o vuoi dire il disegno rilevato di legname*»)¹⁴.

Заметим, что у автора этого архитектурного трактата упоминание материала, который идет на изготовление образца, играет хотя и важную, но совсем не главную роль. Столь же важным оказывается то, что *modello* представляет собой объемное («выпуклое») изображение и что это изображение выполнено с уменьшением «мер и пропорций» будущей постройки, то есть с соблюдением масштаба. Филарете стремится перечислить все основные признаки модели, что свидетельствует о идущем осознании ее особенностей, готовом

¹⁴ *Antonio Averlino (detto il Filarete). Trattato di architettura. Milano, 1971. Lib. II. P. 40; lib. VII. P. 207.*

откристаллизоваться в термин.

Постепенно неопределенность в названии объемных образцов сменялась терминологической определенностью. Пьетро Катанео и Палладио в XVI в., Себастьяно Серлио на рубеже XVI–XVII веков и Винченцо Скамоцци в начале XVII в. обходились без специальных оговорок и дефиниций, употребляя в своих сочинениях слово *modello*. И из-под пера Рафаэля появляется это слово, когда в письме, адресованном Кастильоне, он сообщает о модели Собора св. Петра, сделанной им для папы Льва X, которая «понравилась его святейшеству и была одобрена многими просвещенными лицами»¹⁵. Рафаэль лишь называет то, что он сделал для папы, а что именно он сделал в должности главного мастера строительства, оказывается понятно без комментариев. В эпистолярном же наследии Микеланджело есть хорошо известный пассаж с характеристикой «крохотной» модели фасада Сан-Лоренцо, которую он вчерне вылепил из глины. Не стоит думать, что здесь материал по-прежнему играет роль пояснения, к чему мастер приложил руку. Для Микеланджело в этом нет никакой необходимости. Он говорит, что получившаяся модель «закручена как жареная оладья»¹⁶. Но это совсем не описание признаков собственноручно сделанной им вещи, а ее словесный портрет, отличающийся той же экспрессией, что и сами пластические образы этого ренессанс-

¹⁵ Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 156.

¹⁶ Ibid. С. 179.

ного мастера.

Вазари под тем же названием упоминал целый реквизит разных по назначению и внешне не похожих друг на друга предметов художественного обихода. Во введении к «Жизнеописанию наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» он подробно останавливался на распространенном в его время способе изучения светотени с помощью лепной композиции.

В другом месте, там, где Вазари передает слова своенравного Тинторетто, с моделью соотносится уже не фигурки из глины, помогающие живописцу в работе над его произведением, а вполне готовое произведение на холсте.

Помимо моделей, имеющих отношение к мастерству живописца, Вазари не раз упоминал модели скульпторов. Он использовал то же название и там, где у него речь шла об объемных образцах, передающих архитектурный замысел. Нам предстоит познакомиться с этими сюжетами из его «Жизнеописаний», и всюду мы сможем убедиться в том, что авторское *modello* соотносится ни с чем иным, как с проектными моделями. Однако современники Вазари таким образом иногда обозначали архитектурные чертежи, при том обычно имелись в виду чертежи планов. Красноречивое свидетельство тому содержит альбом рисунков Нанни ди Баччо Биджи, который включает вычерченные грифелем и обведенные бурой тушью планы двух этажей какого-то неизвестного дома. К этим планам относится пояснительная надпись,

в которой они недвусмысленно названы моделями.

Поскольку здесь чертежи и их название – слово и визуальный знак – дополняют друг друга, вопрос о том, какая модель имеется в виду, не возникнет. Не дадут повода для заблуждения и слова, произнесенные героем шекспировского «Генриха IV», в которых модель фигурирует не просто в роли чертежа, но чертежа плана: «Когда мы замысливаем строительство, мы сначала измеряем участок, а затем рисуем модель» («When we mean to build, We first survey the plot, then draw the model». Henry the Forth, Second Part). То же самое будет понятно из записи, в которой говорится, что Иниго Джонс подготовил модель или план нового помещения, т. е. графический лист с проектом Банкетного зала для дворца Уайт-холл¹⁷.

Порой все же возникает уже обсуждавшаяся ситуация, когда в документах под одним названием скрываются рисунок и объемный образец. Такая ситуация представляла сложность и для самих составителей документов. Выходили из положения старым способом. Так итальянскому мастеру Доменико да Кортоне, подвизавшемуся при дворе французского короля Франциска I, предписывалось: «В подтверждение модели, которую он сделал и которая была одобрена королем (здесь имеется в виду проектный рисунок. – А. Ш.),

¹⁷ Эти вопросы английской терминологии обсуждаются в публикации: Briggs M.S. Architectural models-II // The Burlington Magazine. 1929. V. 54. № 313–314. P. 246.

и во избежание недоразумений, надлежит сделать модель из столярной древесины»¹⁸.

В России слово «модель» впервые зафиксировано в письменных источниках петровской эпохи. Но, несмотря на то, что это слово – одно из новшеств, легко заметить, насколько свободно в окружении Петра I пользовались этим словом, когда в общении с иностранными мастерами и между собой обсуждали вопросы развернувшегося строительства. Известный случай, как К. Б. Растрелли, работая над проектом Стрельнинского дворца и обещая вовремя закончить модель, категорически отказался быть под началом нового генерал-архитектора Леблона и угрожал своим увольнением. Об этом происшествии Меншиков сообщал в письме Петру: «Однакож я его уговорил и определил, чтоб он в Стрелиной мызе на своем основании начатую модель совершал»¹⁹.

Возвращаясь к письменным источникам итальянского Возрождения, отметим, что в них модели фигурировали и под другими именами, но эти имена по каким-то причинам не удержались в живой речи и вышли из употребления. Одним из них, по-видимому, книжным, было «тип» или «архетип». Так в ранних изданиях словаря, составленного членами тосканской Академии делла Круска (1612, 1623

¹⁸ *Guillaume J. Léonard da Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord // Gazette de Beaux-Arts. 1968, fevrier. 93–198.*

¹⁹ Цит. по: *Русская архитектура первой половины XVIII века / Под ред. ак. И. Э. Грабаря. М., 1954. С. 143.*

и 1691 г.), термин *modello* производился от латинского *modulus*, а его синонимом значилось латинизированное греческое слово *tyrus*: «модель, тип или образец для подражания или воспроизведения»²⁰. В том же качестве синонима основного названия объемных образцов слова «тип» и «архетип» встречаются у Винченцо Скамоцци, а также у английского автора, сэра Генри Уоттона, который после продолжительного пребывания в Венеции на дипломатической службе первым в Англии начал обсуждение вопроса об использовании архитектурных моделей. В своем сочинении «Элементы архитектуры» (1624 г.) Уоттон указывал на то, что проект следует оформлять не только посредством «рисунка на бумаге», но и «с помощью картонной либо деревянной модели, она же – тип, всей постройке и каждого сочленения, и каждой части в отдельности». Он повторял это название, рассуждая дальше о том, какие размеры предпочтительны для такого объемного образца. «Наконец, – говорится у него в заключении, – чем крупнее этот тип будет, тем лучше»²¹.

В отличие от этого книжного названия в документах итальянских строек модель нередко именовалась *esempio*, *asempio*, *essenpro*, то есть «образец». В том же значении употребляли родственное слово «экземпляр». Например,

²⁰ *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze, 1612 (rev.5/1910). X. P. 398–400. Цит. по: *Modello* // <http://www.groveart.com>.

²¹ Цит. по: *Briggs M.S. Architectural models-II* // *The Burlington Magazine*. 1929. V. 54. № 313–314. P. 254.

о незавершенных «экземплярах из древесины» проекта Собора св. Петра, которые оставались после смерти Перуцци, сообщал О. Панвинио²². А Скамоцци приводил сразу три термина: архетип, экземпляр и модель, кратко поясняя, что они означают одно и то же.

Интересно, что сочетание всех трех терминов, приведенных Скамоцци, содержит поздняя латинская надпись на постаменте знаменитой ренессансной модели римского Собора св. Петра, сделанной по проекту Антонио да Сангалло Младшего. Если бы нам не было известно, что все три означают одно и то же, то мы вряд ли смогли понять, что в этой надписи речь идет о двух моделях. В ней «*modulum*» относится к самой деревянной конструкции, возвышающейся на постаменте, а к ее не сохранившейся предшественнице – замысловатое выражение с удвоением синонимов «*exemplar archetypī*», которое, по-видимому, призвано усилить смысл первичного, исходного образца. В результате мы прочитаем: «Модель главной апостольской базилики задумана Антонио Сангалло, флорентинцем, согласно предыдущей модели-оригиналу славного и искусного архитектора Браманте, гражданина Аздрувальдо...»²³.

²² Цит. по: *Millon H.A. Models in Renaissance Architecture // The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture. Milano, 1994. P. 40.*

²³ Надпись в память о реставрации модели Антонио да Сангалло Младшего, осуществленной в 1704 г.: «*BASILICAE PRINCIPIS APOSTOLORUM MODULUM / AB ANTONIO SANGALLO FLORENTINO*

Продолжая наш исторический экскурс, остановимся на особом случае, который представлял собой термин «скенография» (с вариантами чтения – «скинография» и «скиография»), обозначающий у Витрувия один из трех видов изображения архитектурного замысла (наряду с «ихнографией» и «ортографией»). Его, собственно говоря, воспринимали не в качестве еще одного названия объемных образцов (хотя и это имело место). Комментаторы «Десяти книг об архитектуре» и авторы трактатов обсуждали этот витрувианский термин по существу, стремясь найти ему соответствие в реалиях архитектурной практики своего времени. «Некоторые предполагают, что здесь имеется в виду модель», – писал Даниэле Барбаро, и тут же возражал: «но мне кажется, что это не вяжется с Витрувием, хотя и модель показывает и выясняет наше намерение»²⁴.

Несмотря на, казалось бы, резонные возражения Барбаро, противоположное мнение находило немало сторонников. Его высказывал Гийом Филандер, после некоторых колебаний склонявшийся к выводу, что у Витрувия речь идет

EXCOGITATUM / AD EXEMPLAR ARCHETYPUM / QUEM DUDUM
BRAMANTES ASDRUALDINUS URBINAS / MAGNIFICENTISSIMÆ MOLIS
ARCHITECTUS / IULIO II P.M. IUBENTE FORMAVERAT / OBSCURE
LATENTE LOCO AC TEMPORIS / DIUTURNITATE CORRUPTUM /
CLEMENS XI P.M. / HUC TRANSTULIT ET INSTAURAVIT / ANNO SAL.
MDCCIV PONTIF. IV» (The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo,
p. 633).

²⁴ Десять книг об архитектуре Витрувия с комментарием Даниэле Барбаро. М., 1938. С. 30.

о «деревянной форме будущего сооружения», которая «моделью называется», и пояснявший, что эта форма подобна тем образцам, которые скульптор лепит из воска, приступая к работе над своим произведением²⁵. Тождество модели и «скенографии» признавал и Виченцо Скамоцци. Он, правда, не ограничивался этим. В его время в архитектурной практике все большее значение приобретал перспективный рисунок, и потому он, трактуя витрувианский термин, отдавал первенство перспективе. По его словам, с мыслью Витрувия согласуется изображение задуманной постройки, «исполненное или в перспективе, или даже в модели», где архитектурные формы показаны привычным для глаза способом²⁶.

Впоследствии похожим образом смысл «скенографии» интерпретировал К. Перро. Французский ученый и архитектор, конечно же, объяснял, что под ней подразумевается перспективный рисунок, но в то же время оговаривался, что модели даже больше подходят к этому случаю и потому вполне могут именоваться по Витрувию. Комментарий Перро кажется особенно выразительным в переводе на русский язык, выполненном Ф. В. Каржавиным в его бытность в команде В. И. Баженова. «Выпуклистые образцы какого-либо здания, – говорится в русском переводном тексте, – называемые

²⁵ Цит. по: *Ревзина Ю. Е.* Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003. С. 61.

²⁶ *Ibid.* С. 63.

просто... моделями, еще лучше нам показывают вид всех сторон здания, и могут также заключаться под именем скинографии или сценографии (скенографии. – А. Ш.)»²⁷.

Продолжая проследживать ренессансную традицию в трактовке витрувианской «скенографии», обратим внимание на ее знакомое определение в словаре архитектурных терминов, составленном тем же Каржавиным. Как формулирует русский автор, это «есть третий способ представить строение в отдаленном виде; то-то и есть перспективный вид; но сие слово латинское *перспектива* или *проспектива* значит науку, как изображать рисунком всякую вещь в ее боковом, далековидном или видопродольном положении. Сия речь в Витрувии знаменует также и оборонное показание здания, то есть образец оного, сделанный из дерева или из бумаги, который мы иностранным словом называем *модель*»²⁸.

Теперь, когда, кажется, уже исчерпаны все примеры ренессансных названий объемных образцов, обратим внимание на следующее обстоятельство. На то, что в эпоху Возрождения название *modello* распространялось лишь на одну

²⁷ Марка Витрувия Поллиона об архитектуре. С примечаниями доктора медицины и Французской академии члена г. Перо. Кн. 1–2. СПб., 1790. С. 73–74.

²⁸ Словарь, в котором, по возможности моей, изъяснены иноязычные обретающиеся в Архитектонических сочинениях речи, из которых многия переняты нашими Зодчими без нужды от иноземных мастеров: *Собранный в 1772 году при Модельном доме в Кремле, и поправленный для пользы общества в 1789 году в С. П. Б. Архит. помощником О. К. Москва. М.ДСС.ХСІ* (с. 195).

разновидность моделей, ту, которая имела непосредственное отношение к работе над архитектурным замыслом и к осуществлению этого замысла в натуре. Другие разновидности просто не принимались во внимание.

Модели-копии и модели-реплики существующих зданий и городов, между прочим, достаточно хорошо известные в эпоху Возрождению, воспринимались отдельно от тех сфер художественной практики, которые были живо затронуты процессом сложения новой терминологии. Иногда объемные копии и реплики называли «подобиями». И вот интересный пример из отечественной истории: модель иерусалимского храма Воскресения, привезенная в Москву патриарху Никону, названа подобием в «Повести о рождении, воспитании и жизни Святейшего Никона...», датируемой 1680-ми годами, или, как сказано в этой «Повести» об отправке доверенного старца в Палестину, «чтобы он привез оттуда подобие великой иерусалимской церкви святого Воскресения»²⁹.

Итак, потребуется еще какое-то время прежде, чем под влиянием новых культурных импульсов и новых художественных идей модели-копии и модели-реплики объединит с проектными моделями общий для тех и других термин. Он определит и современное представление о том,

²⁹ Повесть о рождении, воспитании и жизни Святейшего Никона, Патриарха московского и всея России, написанная его клириком Иоанном Шушериным. М., 1997. С. 65. В данном случае не имеет значения то, что сведения И. К. Шушерина об отправке келаря Живоначальной Троицы Сергиева монастыря старца Арсения Суханова за моделью не подтверждаются.

что такое архитектурная модель, и позволит в наших очерках рассматривать несравненно более широкий круг этих объемных миниатюр.

Древние модели

В XIX в., с началом археологической экспансии во времени и пространстве из раскопок стали появляться древние модели всевозможных построек. Одни из первых были найдены в Италии, где поиски древностей продолжались уже не одно столетие, и в Египте, изучение памятников которого с недавних пор приняло систематический характер. Позднее последовали находки на территории античной Греции и в археологических зонах ранней древности в Передней Азии, на островах Эгейского бассейна и на Крите³⁰. Обширный ареал моделей неолита и энеолита был выявлен в пределах Балкано-Дунайского региона и Дунайско-Днепровского междуречья (культуры Сескло, Лендьел, Триполье-Кукутени, Гумельница-Караново и другие).

Египет оказался настоящим кладом моделей, созданных не только за тысячелетия до нашей эры со всем своеобразием культуры населения Нильской долины, но и в александрийский греко-римский период. Что же касается классических стран античного мира, то можно сказать, что их кар-

³⁰ См.: *Bretschneider J.* Architekturmodelle in Vorderasien und in der östlichen Ägäis von Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und religionsgeschichtlichen Aspekte // *Alter Orient und Alter Testament*. Bd. 229. Neukirchen-Vluyn, 1991.

та усеяна пунктами находок. И хронологически найденные материалы охватывают почти все периоды античной истории. Так, архитектурные модели представляют собой не редкое явление в ранних культурных слоях каждого из регионов Древней Греции: в греческой части европейского континента, на островах и на побережье Малой Азии. Но в следующий период они чаще встречаются на Апеннинском полуострове, в центрах расселения этрусков и сопредельных с ними племен, на землях Энотрии и колоний Великой Греции. Более поздние экземпляры происходят из некоторых областей Древнего Рима и из его дальних провинций (в Малой Азии, на Ближнем Востоке), а также из близлежащих романизованных стран, как бельгийская Галлия.

В вопросе о том, для чего были предназначены эти древние артефакты, решающее значение имеют данные археологического контекста, т. е. где и в каком предметном окружении они находились в момент открытия; важную роль играют и особые детали, указывающие на то, в каких целях и каким образом их использовали в свое время. А поскольку многие из них найдены в местах древних святилищ и среди погребального инвентаря древних некрополей, постольку культурный характер этой многочисленной части находок сам собой разумеется. Вряд ли можно было бы иначе объяснить известные в истории археологии случаи, когда при вскрытии по тайной камеры в гробнице египетского вельможи Мекетра перед археологами предстал настоящий склад миниатюрных

судов и построек (более 20) и когда в ходе раскопок архаического храма Геры на острове Самос была собрана целая коллекция архитектурных моделей (35!).

Примером того, насколько убедительно о смысле создания модели могут сказать некоторые редко попадающие в руки археологов детали, служит изящная мраморная копия доорического храма «в антах» из раскопок в городке Гарагузо на юге Италии, где в древности преобладало греческое влияние. Она сохранилась вместе со статуэткой богини, облаченной в хитон и гиматий и с диадемой на голове, сидящей в иератической позе на троне. Статуэтка мобильная и только по счастливому стечению обстоятельств не затерялась (что произошло во многих других случаях). Ее помещали через просторный проем на фасаде внутрь модели, где она пребывала подобно тому, как в настоящих греческих храмах статуя божества «обитала» в наосе. Как предмет почитания была важна именно она, тогда как модель служила вместилищем и обрамлением для нее.

Модели без очевидных признаков культовой функции представляют собой не просто редкость, но самые что ни на есть уникамы. Степень их уникальности такова, что, исходя из последних серьезно обоснованных данных, можно назвать две-три, и только. Правда, стоит оговориться, что существуют отдельные группы артефактов, чье назначение не вполне ясно, но велика вероятность того, что их также использовали в культовых целях. В частности, это относит-

ся к египетским моделям греко-римского периода, сведения о контексте находки которых туманны. Они сделаны из известняка или из глины в виде домиков, часто – башнеобразных, и молелен; некоторые из них дополнены кольцом для подвешивания, включая такие, чья форма напоминает знаменитый Александрийский маяк, и могли служить фонарями, особенно во время религиозных празднеств.

Остальные же модели составляют подавляющее большинство. Несмотря на то, что часть из них дошла до нас во фрагментах, их количество исчисляется многими десятками. Достаточно сказать, что в настоящее время известно более 50 греческих моделей геометрического и архаического периодов (IX–VI вв. до н. э.)³¹, еще больше – этрусско-италийских (VII–I вв. до н. э.; в каталоге, изданном в 1968 г., описано 60 экземпляров только одного «тирренского» региона)³², тогда как египетские, датируемые в основном эпохой Среднего царства (ок. 2100–1800 гг. до н. э.), превосходят числом остальные. К примеру, в 1907 г. в издании, посвященном раскопкам в Гизе и Дейр-Рифе, было опубликовано около 100 так называемых «домов души», что показательно само по себе, хотя и не может дать полную картину всего, что на-

³¹ *Schattner Th.G.* Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur. Berlin, 1990 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung – 15. Beiheft).

³² *Staccioli R.A.* Modelli di edif ci etrusco-italici. I modelli votivi. Firenze, 1968.

коплено за время не прекращавшихся в Египте открытий³³.

По некоторым сведениям, количество моделей круга европейских культур неолита и энеолита (VII–III тыс. до н. э.) уже превысило сотню³⁴. Однако на этот раз материалы, собранные в ходе раскопок, заставляют усомниться в возможности соотнести их с собственно храмами или святилищами; также недостаточно причин полагать, что они имели отношение к обрядам проводов умершего в загробный мир. Дело в том, что те древнейшие поселения, откуда они происходят, состоят из жилых и хозяйственных строений, среди которых иногда отмечаются такие, которые могли быть специально отведены для культовых функций. Но какие-либо основания утверждать, что найденные модели приходятся именно на них, отсутствуют. Вместе с тем во вскрытых там погребениях модели отсутствуют³⁵. Так что на вопросе об их назначении следует задержаться немного дольше.

Отечественные ученые, рассматривавшие этот вопрос

³³ The Soul-houses. Rifeh // Flinders Petrie. W.M. Gizeh and Rifeh. London, 1907.

³⁴ Clay Temple Models // *Gimbutas M. The Living Goddesses* / Ed. by M. Dexter. Los Angeles, 1999. Обратим внимание на то, что утверждение М. Гимбутас, будто нео-энеолитические модели воспроизводят формы и внутреннее устройство храмов, в большой степени произвольно. В основном, исследователи считают, что это модели жилых построек.

³⁵ Как отмечает венгерская исследовательница Э. Банффи, ей не известны модели из нео-энеолитических погребений (*Bánffy E. The cult corner within Neolithic houses and its found assemblage, with a special reference to house models* // *Archaeological data on symbolic thinking in the European Neolithic*. www.semioticon.com/virtuals/.../archaeological.html).

на материалах трипольской и других археологических культур, придерживались мнения, что они принадлежат к категории культового инвентаря и что с ними совершали какие-то магические ритуалы. Относительно сути этих ритуалов высказывались гипотезы, согласно которым они были направлены «к достижению общего благополучия в доме, благополучия во всем хозяйстве»³⁶ или «на заботы о мертвых... в связи с идеей о благополучии и плодородии в живом обществе»³⁷. В другом варианте внимание было обращено на представления о «священности жилища и домашнего очага», зародившиеся в эпоху неолита с переходом от временных стоянок к оседлому образу жизни в стационарных поселениях, и на ритуалы, посвященные жилищу³⁸. Однажды, в ответ болгарской коллеге, на взгляд которой одна из моделей культуры Гумельница (из Овчарово) служила архитектурным образцом для строительства, последовала реплика, что эта модель, «как и все модели домов, является культовым предметом»³⁹.

³⁶ *Пассек Т. С.* Трипольские модели жилища (В связи с новыми археологическими открытиями) // Вестник древней истории. 1938. № 4 (5). 247. См. также: *Пассек Т.С.* Периодизация трипольских поселений // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1949. № 10.

³⁷ *Бибииков С.Н.* Раннетрипольское поселение Лука-Врублевецкая на Днестре. К истории ранних земледельческо-скотоводческих племён на юго-востоке Европы // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1953. № 38. С. 204.

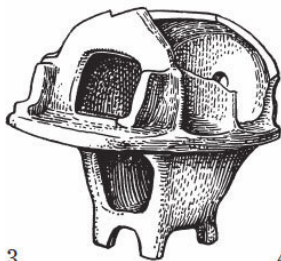
³⁸ *Рыбаков Б. А.* Золотой век энеолита (древние земледельцы) // Язычество древних славян. М., 1981. С. 162.

³⁹ Идеологические представления и памятники искусства трипольских пле-

В целом, давно высказанные мысли о сакральном значении нео-энеолитического жилища и о том, что семантика моделей тесно связана с жилищем и его обитателями, подтверждаются новыми наблюдениями, которые, в соответствии с современным подходом, сосредоточены на детальном анализе археологического контекста. Поясним, что на раскопках модели встречаются в мусоре возле дома и внутри расчищенных помещений, в ямах под полом и на поверхности пола, нередко вблизи очага, образующего смысловой центр нео-энеолитического дома. Наряду с ними практически в любой постройке археологи могут обнаружить различные хозяйственные принадлежности, а также предметы из реквизита культовой практики: глинобитные возвышения-жертвенники (омфалы), ритуальные сосуды, череп быка, амулеты и т. п. Последние иногда составляют с моделями единый «культовый комплекс». В Овчарово (Болгария) на полу рядом с сильно разрушенной моделью лежали 26 рассыпавшихся в беспорядке миниатюрных глиняных вещиц, изображающих обстановку обрядовых действий, как она известна по образцам в натуральную величину, раскопанным *in situ*. Среди этих миниатюр – плоские алтарики, жертвенные столики, крошечные сосуды с крышечками, креслица. Их дополняют четыре женские стоячие статуэтки – постоянный элемент ритуальных ассамбляжей. Фи-

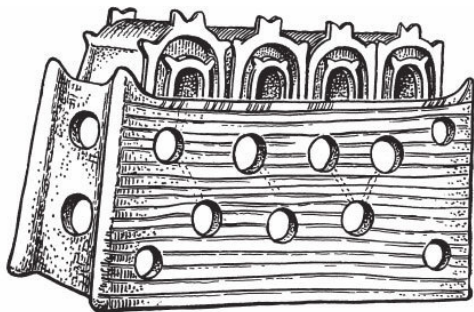
гурки женщин моделированы в характерной архаичной манере: их головы выполнены в виде столбика, на тело с пышными бедрами и соединенными на конус ногами краской нанесен орнамент, а короткие руки полусогнуты и приподняты вверх, напоминая жест адорантов. В этом «говорящем» контексте идеологическое содержание нео-энеолитических моделей оказывается более чем понятным, а их характеристика как культовых предметов очевидна⁴⁰.

⁴⁰ Об этом см.: *Bánffy E. The cult corner; Bánffy E. House Models from Neolithic Hungary // Archeological Objectivity in Interpretation. Southampton; London, 1986. V. 2.*

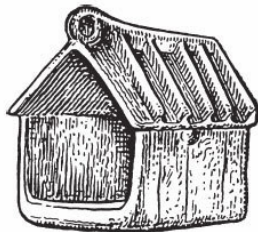


3

4



1



2

Керамические модели европейских культур неолита и энеолита: из Краннона (Фессалия, Греция, 1), Штрелице (Моравия, Чехия, 2), Россоховатки (Украина, 3), Касчиоареле (Румыния, 4). Масштаб произвольный

На этом фоне сказанное об уникамах отнюдь не означает, что они представляют собой какое-то случайное явление. Напротив, они служат прямым подтверждением того, что давно известно по письменным источникам. Они пред-

ставляют собой остатки некогда достаточно распространенной практики использования моделей в делах строительства. Об этих моделях речь пойдет в специальном разделе нашего очерка, где будут обсуждаться вопросы их культурной принадлежности и времени распространения. Однако и те многочисленные модели, создание которых определялось религиозными верованиями и магическими ритуалами, представляют большой интерес. Подчас они являются незаменимым источником информации по истории архитектуры. Скажем, они позволяют уточнить систему эолийского ордера. Этот ордер вызывает интерес тем, что он формировался одновременно с другими ордерами, но не вошел позднее в греческий архитектурный канон. Зона распространения эолийского зодчества ограничена западным берегом Малой Азии и несколькими островами, расположенными перед ним, а о его существовании свидетельствуют всего лишь несколько жалких остатков от зданий VI в. до н. э. В то же время модель, найденная в Лариссе (на р. Гермос), имеет единственную капитель, которая, на первый взгляд, кажется ионической капителью, хотя она отличается своими более высокими волютами, чем у ионической капители, которая развивается горизонтально, как и завитком, отделяющимся от шейки. Это – эолийская капитель. Две колонны модели дома, происходящие с о. Фера, также увенчаны эолийскими капителями. Это уникальные модели домов, потому что они дают представление об ордерной системе от основания стен

до кровли. Надо подчеркнуть, что эти две модели домов – единственное доказательство ордера с эолийскими колоннами.

Замечательной особенностью древних моделей является то, что в частых случаях плохой сохранности реальных построек они дают представление о внешнем виде этих зданий. Наше знание об архитектуре эпохи, носящей название «геометрической», к примеру, углубляется благодаря моделям, происходящим с Перахоры и из Аргоса. И с этой точки зрения модели оказываются важнейшим элементом истории архитектуры.

Благодаря тому, что огромное количество греко-римских моделей дошли до нас, передавая одно или несколько реальных построек, мы имеем дело с существовавшей архитектурой, что позволяет дополнить информацию, которую раскопки не дают в полной мере. В отношении греческого мира эта информация относится помимо всего прочего к отдаленной эпохе. Очень редко в расчищенных постройках имеются окна, просто потому что стены в основном сохраняются до небольшой высоты, а греческие модели изобилуют проемами всех видов: окна и слуховые оконца – прямоугольные и треугольные (Перахора) и даже в виде песочных часов (модели из Медмы).

Некоторые ученые усматривают параллелизм между моделями и греческими домами реальной архитектуры, утверждая, что практически все их детали могут быть объяснены

с помощью техники строительства. Таким образом, становится возможным изучать большую архитектуру с помощью моделей.

Если назначение египетских моделей греко-римского периода в основном остается неизвестным, то их ценность для истории архитектуры несомненна. Можно выделить три группы: домики круглые или квадратные в плане с конической кровлей, большой дверью и окнами из циновок. Другие модели оформлены похожим образом в виде квадратной в плане эдикулы с большими дверями, увенчанными карнизом в виде горлышка. Отверстия могут принимать форму окон с импостами и с решетками. Небольшой павильон занимает угол верхней террасы и может иметь тот же тип отверстия. Наконец, еще одни модели представляют собой различные башни и дома в несколько этажей, от 4 до 5: к двери, увенчанной карнизом, ведет лестница, которая поднимается от самого цоколя. Этажи обозначены серией проемов различных типов: окна с циновкой или с импостом и решеткой, отдушинами с решетками и простые люкарны. Гравированный декор фасадов воспроизводит иногда тип жилых домов и амбаров прошлой эпохи, построенных из сырцового кирпича на фундаменте и укрепленных деревянными стяжками и тягами. Существуют еще модели колонн, капителей и косяков дверей, скорее скульпторов, чем архитекторов.

Здесь можно отметить, как хронологические рамки связаны с собственными характеристиками моделей, и, следо-

вательно, их изучение может помочь в датировке. Речь идет прежде всего о типах зданий, их структурных и конструктивных характеристиках (закрытый или открытый фронтон, более или менее выступающие, более или менее крутые скаты крыши) или о стилевых особенностях декора, если он присутствует. Следует подчеркнуть, что любая датировка, получаемая подобным образом, должна быть соотнесена с типом, который представлен не только самой моделью. Всегда можно предположить, что модель представляет тип (архитектурный, стилевой или декоративный), характерный для эпохи, предшествующей той, когда она сама изготовлена.

Даже если учитывать, что элементы вряд ли могут долго сохраняться без замены, можно предположить, что временная дистанция между действительностью и ее воспроизведением не должна быть слишком велика (в отличие от архитектурных типов, которые остаются неизменными в течение долгого времени). Если модели действительно отображают реально существовавшие здания, то ясно, что они могли быть изготовлены значительно позднее того времени, когда строилось воспроизводимое ими здание. Но если модели воспроизводили «воображаемые» здания, плод фантазии изготовителя и заказчика, то столь же ясно, что они должны были отражать тенденции своего времени, особенно стилистические (отображаемые в декоративных элементах), благодаря чему, например, наличие антефикса может представлять ценность для датировки. Даже при том, что консерва-

тивность и традиционализм присущи религиозной архитектуре, которая в «окаменелом» виде сохраняет многие характерные черты. Если же модель воспроизводит жилище дарителя, которое помещается под покровительство божества, то это явно тот дом, в котором даритель живет в тот момент, когда изготавливается модель. Но и в этом случае возможно существование «родового» строения, относящегося к предшествующему периоду.

«Дома души» и другие погребальные модели

Модели разного рода построек появляются во множестве в египетских погребениях, датируемых временем между началом I Переходного периода и концом династий Среднего царства. Затем они исчезают из поля зрения археологов. Причиной их распространения в эту эпоху считают процесс своего рода демократизации осирических верований, в результате которого царская привилегия вечной жизни за гробом становилась достоянием всякого человека – как знатного, так и рядового. Заупокойный культ приобретал всеобщий характер. Его проникновение в широкие слои египетского населения предполагало, что каждый, независимо от его положения в социальной иерархии, достоин посмертного почитания.

Характерно, что в эту эпоху развивалось строительство монументальных гробниц и других сооружений заупокойного культа. В Абидосе, священном городе Осириса, египтяне со всей страны стремились установить поминальные стелы, возводили индивидуальные поминальные капеллы («кено-тафы»). Как показывает реконструкция, абидосские капеллы Среднего царства представляли собой постройки внушительного размера с прямоугольным объемом, перекрытым цилиндрическим сводом. Их возводили внутри огороженно-

го двора, где иногда устраивали водоем, выращивали пальмы и сикоморы. Если гробницу вырубали в скале, то вход в нее оформляли в виде колонного портика, за которым располагался зал для церемоний поминовения. Обязательной принадлежностью более или менее богатых погребений был жертвенный стол – каменная плита с изображением приношений умершему, состоявших из снеди и других «полезных» в загробной жизни вещей.

Иначе выглядели погребения египетского простонародья. На расчищенных участках некрополей в Балате (оазис Дахла) и в Дендере возвышаются небольшие надгробия (типа мастабы), безыскусно сложенные из сырцового кирпича, перед которыми на земле выгорожена площадка для приношений умершему, заменявшая жертвенный стол. В то же время существовали и совсем скромные могилы, лишенные каких-либо наземных сооружений. Но именно в эти простые шахтные погребения, не отмеченные даже надгробиями, помещали терракотовые модели, получившие название «домов души».

Название это в свое время использовал известный английский археолог У. М. Флиндерс Петри, считавший, что терракотовые модели, обнаруженные экспедициями под его руководством в Дейр-Рифе и других некрополях, воспроизводят жилые постройки и должны были, по представлениям древних египтян, давать приют душе умершего. Впоследствии его концепция «домов души» была пересмотрена; некоторые

высказанные им соображения были существенно скорректированы, некоторые – сохранили свое значение, как и само название выявленного и описанного им семейства артефактов.

Дело в том, что эти грубо исполненные модели отличаются большим разнообразием причудливо скомпонованных форм, что представляет значительную трудность для их интерпретации. Похоже, что они были самодельными и только на стадии обжига попадали в гончарную мастерскую. Лепившие их египтяне были предоставлены сами себе и вкладывали в изделие свое представление о потребностях умершего в достойной жизни за гробом.

После более детального исследования форм и типов моделей этого круга стало понятно, что только некоторые из них включают элементы жилых построек. Согласно утвердившейся точке зрения, основанной на материалах последних исследований, они представляют собой заменители настоящих погребальных комплексов и воспроизводят наиболее значимые наземные части, а возможно, и отдельные элементы подземных частей гробницы, в том числе – саркофаги. Их помещали сверху заполнения могильной шахты, на открытом воздухе, чем символически возмещали отсутствие настоящей поминальной капеллы и других подобающих месту сооружений. Кроме того, и даже – прежде всего, «дома души» возмещали отсутствие такого важного элемента заупокойного культа, как жертвенный стол.

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.