

С Е Р И Я  
И С С Л Е Д О В А Н И Я  
К У Л Ь Т У Р Ы



# АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

*Семь книг о логике,  
форме и смысле*

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

*Третье издание*



*Издательский дом  
Высшей школы экономики*  
МОСКВА, 2017

УДК 72  
ББК 85.11  
К12

*Составитель серии*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Дизайн серии*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Рецензент*  
ординарный профессор НИУ ВШЭ  
ОЛЕГ ВОСКОБОЙНИКОВ

**Кавтарадзе, С.**

К12     Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле [Текст] / С. Кавтарадзе; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 3-е изд. — 472 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1543-3 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1610-2 (e-book).

Цель книги искусствоведа Сергея Кавтарадзе — максимально простым и понятным языком объяснить читателю, что такое архитектура как вид искусства. Автор показывает, как работают механизмы восприятия архитектурного сооружения, почему зритель получает от него эстетическое удовольствие. Книга учит самостоятельно видеть и анализировать пластические достоинства формы и бесконечные слои смыслового наполнения архитектурных памятников, популярно излагая историю европейских стилей и логику их развития.

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся архитектурой и историей искусства.

УДК 72  
ББК 85.11

На обложке использованы: фотография фасада собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (фото автора) и фотография Светланы Мишиной с церемонии вручения премии «Просветитель» (ноябрь 2016 г.).

ISBN 978-5-7598-1543-3 (в пер.)  
ISBN 978-5-7598-1610-2 (e-book)

© Кавтарадзе С.Ю., 2015  
© Оформление.  
Издательский дом Высшей школы экономики, 2015; 2016; 2017

# Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	
ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА.....	7
I. ОРДЕР	
КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ, КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ .....	11
II. АРКА. СВОД. КУПОЛ	
КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ .....	44
III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ	
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ, ПРОБУЖДАЕМЫХ В НАС ЗОДЧЕСТВОМ.....	77
IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ	
КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО, ОТРАЖАЮЩЕЕ И УСТРОЙСТВО ВНЕШНЕГО МИРА, И ПУТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ МЫСЛИ, И ДАЖЕ ВОЗМОЖНОСТЬ СЛИЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА С БОГОМ .....	119
V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ	
КНИГА ПЯТАЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ .....	161
VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ	
КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА .....	214

## VII. ЭПОХИ И СТИЛИ

КНИГА СЕДЬМАЯ, ИЗ КОТОРОЙ ЧИТАТЕЛЬ УЗНАЕТ, КАКОЙ СТИЛЬ ЗА КАКИМ СЛЕДУЕТ И ПОЧЕМУ .....	257
ВСЁ НЕ ТАК: ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ .....	448
ЧТО ПОЧИТАТЬ? .....	455
ОБ АВТОРЕ.....	468

# Предисловие

## От первого лица

...Я с юных лет получал великое наслаждение от всего, что касалось архитектуры...

*Андреа Палладио*

Цит. по: Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 11.

Эту книгу не стоит читать тем, кто уже изучал историю архитектуры. Разве что проверить себя: ничего ли не упустил? Тот, кто был усерден в занятиях, вряд ли найдет в ней что-то новое. Я взялся за нее, надеясь — в меру отпущенных мне способностей — помочь открыть для себя мир прекрасных построек тем, кто умеет чувствовать красоту, но, по стечению обстоятельств, до сих пор не знаком с языком зодчества. Конечно, каждый из нас время от времени любит архитектурными произведениями. Красивые здания, храмы, дворцы, усадьбы и удачные постройки современных архитекторов есть в любом регионе. И разумеется, никакая историческая экскурсия не обойдется без встречи с архитектурными шедеврами. Однако серьезное изучение архитектуры многих отпугивает. Действительно, в отличие от других видов искусств, архитектура не умеет развлекать, она не рассказывает занимательные истории, в ней редко встретишь пикантную прелесть обнаженной натуры или соблазн аппетитных плодов. Тем не менее она тоже является повествовательным (нарративным) искусством, только ее сюжеты куда масштабнее и затрагивают самые главные темы: о гармоничном устройстве Вселенной, о Человеке и о присутствии Бога. Однако, чтобы читать такие «тексты», нужно овладеть специальным словарем. Это не так уж трудно и совсем не скучно. Более того, это стоит сделать не только ради того, чтобы получить максимум удовольствия, но и чтобы не оказаться в какой-то момент пассивным объектом манипулирования. Никакое искусство не властно над людьми так, как зодчество. Архитектура может незаметно отдавать команды, эффективно управляя поведением человека, заставляя его двигаться не только в определенных направлениях, но и в определенном ритме, в желательном темпе и даже в нужной манере. И это еще не все. Зодчество властно и над чувствами, и над мыслями. Достаточно вспомнить волнение, неизбежно охватывающее нас при по-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

сещении сакральных сооружений, пусть даже иных конфессий. Конечно же, архитектура является и эффективным политическим инструментом: она внушает массам нужные идеи, тоталитарные или демократические — в зависимости от воли заказчика.

Я уже подзабыл, что привело меня к мысли начать работу над этой книгой, зато отлично помню, в какой момент много лет назад решил заниматься именно историей архитектуры. Мне, как и многим студентам-искусствоведам истфака МГУ, очень повезло, потому что курс введения в специальность и лекции по искусству Возрождения нам читал профессор Виктор Николаевич Гращенко. Это был не просто крупный ученый, но и учитель от Бога.

Вопреки обывательским мифам и кинематографическим штампам, он нисколько не походил на карикатурно одухотворенного ценителя прекрасного, а выглядел, скорее, как полковник какой-то секретной службы. Строгому облику соответствовала и манера чтения лекций: точные формулировки, множество фактов, четкая логика. Впрочем, если слушателям требовался отдых, бывали и отступления от темы. В таких случаях профессор делился с нами воспоминаниями о том, как прикасался (в том числе буквально) к выдающимся памятникам, ведь в советские годы историков зарубежного искусства, знакомых с объектами своих исследований не только по фотографиям, было не так уж много. В затемненной для показа слайдов аудитории мы проводили по многу часов. Виктор Николаевич не обращал внимания на звонки, отсчитывающие официальные академические пары, да и общее число пар, в которое должна уложиться очередная лекция, его совершенно не интересовало — шесть-семь часов подряд считались нормой. Когда он, наконец, решал, что вложил в наши головы достаточное в этот день количество знаний, мы, щурясь, вываливались из аудитории на свет, уставшие, с гулом в головах, но со счастливым ощущением посвященности и приобщенности к восхитительной науке — искусствознанию. Правда, эту радость существенно омрачала мысль, что через пару месяцев, на экзамене, тот же необъятный материал нам предстоит пересказывать грозному профессору.

Именно Виктор Николаевич на своих вводных занятиях привил некоторым из нас, преимущественно юношам, страсть к искусству архитектуры. Для меня, например, до поступления в Московский университет интересовавшегося не только искусством, но и техникой, прежде всего стало открытием, что существует область, в которой счастливо сочетаются эти извечно соперничающие сферы человеческой деятельности. Позже, на лекциях, я был покорен и безупречной логикой всего, в чем проявляется искусство зодчества, и его особым местом в культуре. «Архитектура — мать искусств», — не без основания любят повторять архитекторы. В то же время Виктор Николаевич как никто другой умел дать



почувствовать нечто, неподвластное рацио, саму плоть, чувственную материю произведения — стихии движущихся пространств и тяжесть, укорененность каменной массы в грунте, звонкость гранитной брусчатки и гладь полированного мрамора.

Разумеется, не только Гращенков учил нас понимать архитектуру. Практически каждый преподаватель включал в свои лекции соответствующие разделы из истории строительного искусства. Римма Владимировна Савко и Наталья Михайловна Никулина вели семинары, на которых мы учились описывать и анализировать памятники разных эпох, постигая азы профессии искусствоведа. Владимир Васильевич Кириллов вдохновенно открывал нам революционную красоту авангарда. Ольга Сергеевна Евангулова давала почувствовать монументальное обаяние русского XVIII века. Потом, на старших курсах, к нам пришел профессиональный архитектор — Андрей Викторович Бабуров. Прежде всего он показал правильный способ крепления ватмана на планшетах (его нужно смочить, тогда, высыхая, он натягивается, как барабан) и старую хитрость всех зодчих, умеющих из линейки с петлями и особым образом натянутого шнура делать компактную, но надежную рейсшину. Под его руководством мы повторяли чертежи выдающихся сооружений. Мне досталась Вилла Ротонда архитектора Андреа Палладио. Не думаю, что я мог бы рассчитывать на приличную оценку в архитектурном институте, но это был замечательный опыт. Просто повторяя линии за гениальным зодчим, начинаешь не то чтобы лучше понимать, но подсознательно лучше чувствовать детали великого замысла. Посчастливилось также побывать на занятиях у выдающегося историка архитектуры Михаила Андреевича Ильина. За год до смерти он нашел в себе силы вести у нас спецкурс, посвященный древнерусскому зодчеству.

Уже работая в ЦНИИ теории и истории архитектуры (позже ВНИИ теории архитектуры и градостроительства), я часто даже среди профессиональных архитекторов встречал людей, которым недодали тех знаний и тех чувств по отношению к архитектуре, какими в изобилии делились с нами наши университетские преподаватели. Соответственно, эта книга — попытка хотя бы отчасти передать даже не знания (глубокие знания вы найдете в иных, серьезных научных изданиях), но умение извлекать как можно больше удовольствия от встречи с архитектурным произведением.

Еще пара предварительных замечаний. Первое: следуя за выдающимися теоретиками архитектуры прошлого, я назвал главы книгами. Всего таких книг получилось семь, что и отражено в названии. Надеюсь, читатель увидит в этом скорее иронию, нежели пафос.

Второе: выдающегося астрофизика Стивена Хокинга, автора знаменитой научно-популярной книги «Краткая история времени» (1988), изда-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

тели предупреждали, что каждая математическая формула, размещенная в тексте, вдвое уменьшает число читателей. Подозреваю, что в гуманитарных науках примерно тот же негативный эффект, пусть и с другим коэффициентом, вызывают ссылки — мелкие цифры в конце слов и предложений, заставляющие каждую минуту отрываться от повествования, чтобы найти на последних страницах малопонятные «Там же», «Указ. соч.», «Op. cit.», «Ibid.» и проч. В этой книге ничего такого не будет. Вместо поясняющих ссылок я решил выделить в специально оформленные цитаты (очень «вкусные», с моей точки зрения) слова того автора, чьи труды преимущественно служили мне опорой при написании данного фрагмента. Кроме того, в конце книги читатель найдет раздел «Что почитать», который можно рассматривать и как краткий список использованной литературы.

Я очень хочу поблагодарить тех, кто помогал мне в работе над книгой. Прежде всего жену Елену, моего самого требовательного редактора. Ей же, уроженке славного Львова, я обязан знакомству с гениями этого места. А также детей — Валерию-Софию и Виталия, своего рода «читателей-испытателей», на которых я проверял, насколько текст может быть понятен неглупым старшекласникам. Кроме того, неоценимую поддержку мне оказали друзья-искусствоведы Людмила Котлярова, Светлана Кузенкова и Анна Сасаева, взявшие на себя труд читать и комментировать неотредактированные разрозненные фрагменты. И, разумеется, огромное спасибо всем, кто в нелегкую годину мировой войны за авторское право бескорыстно поделился собственноручно сделанными фотографиями. Без такой поддержки эта книга вряд ли увидела бы свет.

Наконец, весьма приятно рассказать о людях, без профессионализма и огромного творческого вклада которых эта книга не состоялась бы. Данное издание — плод большого труда целого коллектива. Я чрезвычайно благодарен главному редактору ИД ВШЭ Валерию Анашвили, поверившему мне как автору задолго до завершения текста. Именно его упорству и даже смелости я обязан тем, что Издательский дом решился вложить в эту книгу ощутимые силы и средства. Если читатель найдет язык книги легким, а факты тщательно выверенными, то это заслуга редактора Татьяны Соколовой. Очень удобный макет, компоноющий тексты основного рассказа, цитат и подписей, и восхитительную обложку придумал художник Валерий Коршунов; а чтобы воплотить его замысел, понадобился профессионализм верстальщицы Светланы Родионовой. Немало труда приложили корректор Ольга Ростковская и менеджер по правам Дмитрий Корниенко, а дирижером этого сложного редакционно-«оркестра» стала заведующая книжной редакцией Елена Бережнова. Спасибо им всем!

# I. Ордер

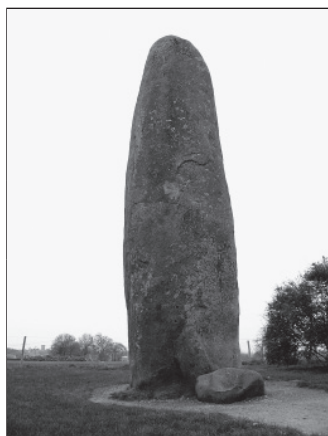
Книга первая, в которой рассказывается, как архитектура научилась говорить о себе

## КАК УКРАСИТЬ БУКВУ «П»

**М**ис ван дер Роэ, один из выдающихся архитекторов XX века, из тех, кто на десятилетия вперед определил облик современного города, как-то сказал: «Строительное искусство начинается там, где тщательно складывают вместе два кирпича». На самом деле достаточно и одного камня, чтобы родилось архитектурное произведение; нужно лишь, чтобы не было сомнений в рукотворности того, что получилось в итоге.

Такие сооружения из единственного камня действительно существуют, и, возможно, именно они являются самыми древними архитектурными памятниками планеты. Это менгиры — многотонные глыбы, вырубленные в скалах или найденные уже оформленными самой природой. Древние люди, собравшись вместе, волоком доставляли их в назначенное место и вручную ставили вертикально. Наверное, древние боги, которым, собственно, и посвящался этот фантастический труд, оставались довольны — сам вес камня свидетельствовал об искренности молитвы.

Менгиры — простейшие из мегалитов, то есть построек из огромных камней. Нам же пора сделать шаг вперед, чтобы увидеть, как под камнями научились сохранять полезное пространство. Вообще, история зодчества — это, прежде всего, рассказ о том, как люди искали решение



Менгир — самое простое, хотя и не маленькое архитектурное сооружение. Состоит всего из одного элемента.

*Фотография: Rv*

© 2006 Rv / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.5

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menhir\\_Champ-Dolent.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menhir_Champ-Dolent.jpg) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.1. Менгир Шан-Долан.*

*Ок. 4500–1700 гг. до н.э. Бретань, Франция*

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

простой на первый взгляд задачи: строить так, чтобы потолки не падали на головы. Самый очевидный ход рано или поздно будет найден и играющим в кубики ребенком, и взрослым, перемещающим колоссальные каменные глыбы: если на два расставленных нижних объема водрузить еще один, то под ним может образоваться полезное пространство, более или менее закрытое от всего внешнего. Такая примитивная конструкция на языке науки называется *стоечно-балочной системой*. В сущности, с ней знаком каждый, кто пытался сколотить сарай на даче: два столба и бревно или брус над ними. А в древности первыми пользователями данной строительной технологии стали покойники. Именно им, как правило, предназначались дольмены — большие мегалитические «будки», неплохо сохранившиеся до наших дней. Их можно встретить, например, во Франции и в Ирландии, а из ближайших к нам земель — в Крыму.



Конструкция посложнее, с перекрытием полезного пространства. Напоминает наше крупнопанельное домостроение.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.2. Дольмен. V–III тыс. до н.э.  
Бретань, Франция

Еще один вид мегалитов — кромлехи, и самый известный из них — Стоунхендж, знаменитый рабочий стол ранних версий Windows. Укрыться от дождя под его балками вряд ли удастся, зато под ними можно торжественно пройти на священную территорию, чтобы принять участие в магическом ритуале либо в демократической церемонии — в выборе племенного вождя или в назначении жертвы. Через эти же ворота, похожие на нашу букву «П», раз в году, в особый день, в центр круга мог проникнуть солнечный луч, чтобы, упав на отмеченное место, дать команду: «Весна пришла, пора пахать и сеять!» Так что, возможно, кромлех работал еще и большим солнечным календарем.

Конечно, огромные, грубо отесанные мегалиты сами по себе выглядят величественно и уже благодаря своим размерам вызывают уважение, но все же утонченному цивилизованному обществу (скажем, рафинированным рабовладельцам, имеющим время предаваться философским размышлениям и рассуждать о природе прекрасного) этого недостаточно. Такие камни надо как-то украсить. Вертикальные опоры прямо-

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

таки сами просят, чтобы из них изваяли скульптуру. Вот только что она должна изображать?

Египтяне, например, считали, что лес колонн в их храмах и должен быть похож на лес. Храм виделся им своего рода путеводителем по загробному миру, предупреждающим душу об опасностях, которые ей предстоит одолеть, пробираясь сквозь дикие заросли к вожденной цели, к Стране мертвых. Опоры египетских сооружений поэтому чаще всего сделаны в виде пальм, цветков лотоса или папируса, а также связок стеблей, из которых в реальной жизни строились дома и лодки. Впрочем, в храмах Древнего Египта можно встретить и подобия человеческого тела: в так называемых гаторических колоннах, где верхняя часть опоры — капитель — украшалась ликом богини любви и женственности Хатхор (она же — Гатор).



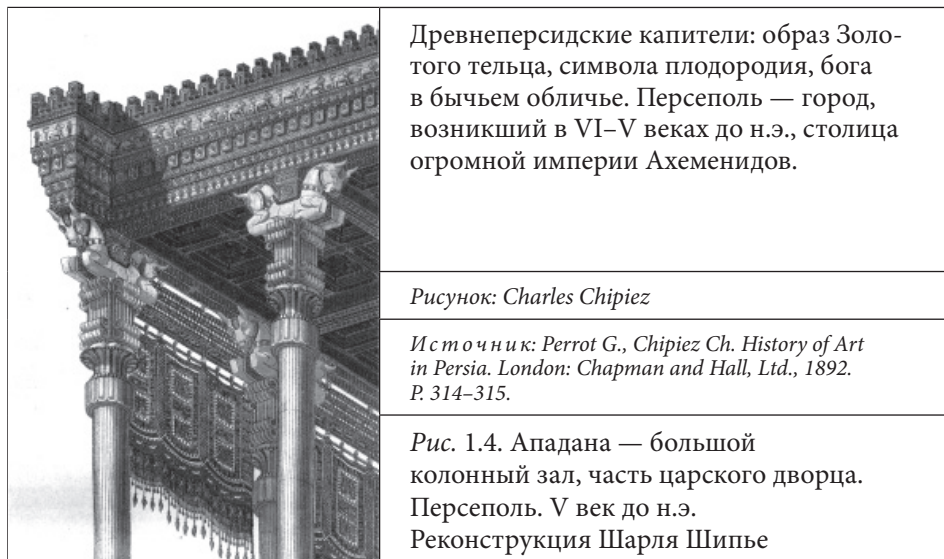
Древнеегипетские колонны в виде пучков папируса (Огюст Шуази, правда, полагал, что это нераспустившийся бутон лотоса). Так или иначе, но это растительный мир, воплощенный в камне, он же и «мир иной».

*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 1.3. Колоннада двора Рамзеса II. Комплекс храма в Луксоре. Египет. XIII век до н.э.*

Некоторые животные тоже получили свое воплощение в архитектуре, особенно те, в чьем облике на землю являлись боги. Дворцы Персеполья, столицы мощной державы Ахеменидов, были украшены колоннами, капители которых изображали быков и грифонов, а у подножия грозно стояли совсем уж фантастические существа с телом быка, крыльями орла и головой бородатого воина.

Возможно, архитектура так и не стала бы самостоятельным видом искусства, навсегда оставшись большой скульптурной композицией, если бы древние греки, занявшись строительством из камня, не отказались от животных или растительных сюжетов. Их зодчие не стали звать скульпторов, чтобы сделать колонны в форме пальм или быков. На первый взгляд они поступили даже странно, придав каменным сооружениям



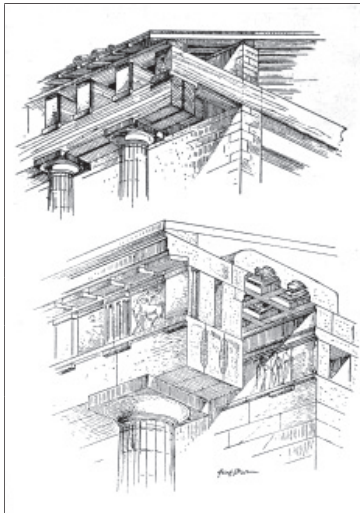
форму старых деревянных храмов — простую и строгую, следующую конструктивному назначению, а не богословской символике. Иначе говоря, в отличие от остальных народов, они стали изображать в известняке и мраморе примитивные плотницкие изделия.

Что, например, нужно сделать, чтобы построить из дерева храм какому-то греческому богу, скажем Зевсу? Прежде всего, поскольку дело происходит в жаркой Греции, желательно, чтобы глухие стены святилища окружала открытая галерея или навес, где удобно укрыться от солнца. Мы ставим ряд вертикальных столбов, найдя подходящие деревья (что, вообще-то, не просто на этом полуострове). Наш металлический инструмент, очищая их от коры, уже оставил характерные канавки вдоль всего ствола. Добавим, что вряд ли эти стволы правильной цилиндрической формы: чтобы опоры были устойчивыми или, по крайней мере, казались такими, желательно заузить их сверху. Однако необходимо и какое-то расширение на конце для поддержки несомых частей, поэтому каждый столб мы завершим подобием круглой чаши, на которой, в свою очередь, будет лежать квадратная плита. Теперь сверху можно положить несколько горизонтальных балок, установив их для большей жесткости на ребро.

Однако пока это просто ряд колонн с перекладиной сверху: «П-П-П-П-П-П». В качестве забора с воротами он годится, но крыши все еще нет. Для того чтобы перекрыть какое-то пространство, нужно к идущей параллельно стене или другой колоннаде перекинуть поперечные балки (они называются *прогоны*). Нет нужды класть их сплошь, без просветов,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

как в блиндаже; обычно хватает одной над каждой колонной и одной или двух между ними. Промежутки между выходящими на фасад торцами балок-прогонов можно оставить открытыми, но лучше прикрыть их щитами, предохраняющими от дождя и ветра. Другими щитами, сбитыми из вертикальных досок, мы защитим и сами торцы. Крышу сделаем двускатной, причем доски стропил должны нависать над краем сооружения, оберегая фундаменты от стекающей с кровли воды. Последний штрих: поскольку деревянные конструкции весьма подвижны (помните вечный стук и потрескивание в деревенском доме?), мы не просто поставим балку на балку, а проложим между ними тонкие деревянные дощечки-полочки, закрепленные снизу клинышками.



Конструкции Парфенона и вероятный деревянный прототип в интерпретации немецкого архитектора, строителя и преподавателя Йозефа Дурма (1837–1919).

Рисунок: Josef Durm

Источник: Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1935. С. 52.

Рис. 1.5. Гипотетическая реконструкция происхождения дорического ордера. Художник Йозеф Дурм. 1881 г.

Ну вот, мы получили простую и, главное, очень логичную конструкцию. Ничего лишнего, никаких украшений ради украшений. Каждая деталь работает, и вполне понятно как. Что-то перекрывает внутреннее пространство, что-то поддерживает эти перекрытия. Черепица, уложенная на стропила, покрывает здание сверху. Сооружение, конечно, не сквозное, как простая беседка: за колоннадами прячутся стены, образуя священный зал — *целлу*. Ставь туда статую Зевса или другого влиятельного бога и заходи, молись, приноси жертву.

Посмотрим теперь на каменный аналог (в отличие от их деревянных прототипов, таких храмов сохранилось множество). Здание стоит на ступенчатом постаменте — *стереобате* (под ним, не сомневайтесь, надежный фундамент). Верхняя площадка, на которую, собственно, и опираются колонны, называется *стилобат*. Опоры, конечно, значительно

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

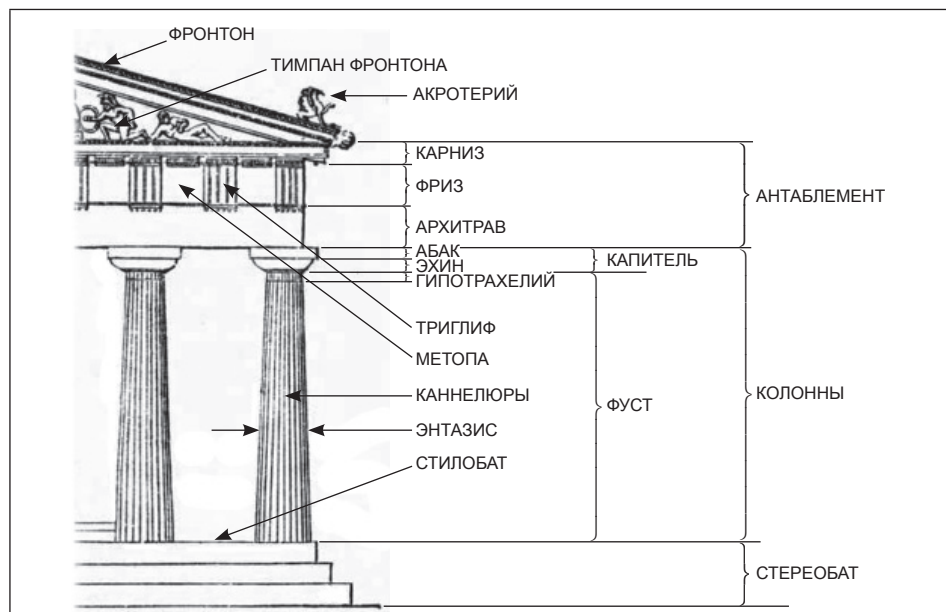


Схема: Сергей Кавтарадзе

Примечание: Использован чертеж из кн.: Fergusson J. A History of Architecture in all countries, from the earliest times to the present day. In four volumes. London: John Murray, Albemarle street, 1874. Vol. I. P. 243.

Рис. 1.6. Структура дорического ордера

толще деревянных, но продольные вертикальные канавки — *каннелюры* — придают им достаточно стройный вид. К тому же, как и положено, колонны зримо сужаются кверху. Каждая заканчивается чашей — *эхином* («котлом» или «сосудом для омовения рук» в переводе), на которой лежит квадратная плита — *абак* (вообще-то «абак» — это табличка для ведения расчетов). Все, что выше абака, называется *антаблементом* (знающие французский или английский язык без труда расслышат здесь слово «стол») и делится по горизонтали на три основные части.

Самая нижняя, несущая часть — *архитрав* — состоит из двух-трех поставленных на ребро горизонтальных балок (с фасада мы видим только одну из их наружных граней). Выше расположен богато украшенный ряд, состоящий из череды панелей с вертикальными желобками и барельефов, обычно воплощающих какие-то героические сюжеты. Панели с желобками — это *триглифы*. Они (и это важно!) как будто являются торцами поперечных, уходящих в глубину балок — *прогонов*. Воображаемая пустота между триглифами закрывается другими щитами — *метопами*, то есть теми самыми скульптурными рельефами. Чередование метоп



I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

и триглифов образует *фриз* — средний ряд антаблемента. Полочка-прокладка под ним — *тения*. Наконец, над всей конструкцией, защищая ее от дождя, нависает козырек *карниза*. Снизу видны *мутулы*, изображающие концы стропильных досок, и *гутты* — шляпки гвоздей («капли» в переводе с латинского); гутты также украшают *регулы* — короткие полочки под триглифами. Еще выше — бортик, в который упирается черепица (он же — желоб для воды), и отверстия водостоков — *сима* и *акротерии*.



Деталь храма Афины Парфенос (Афины-девы). Хорошо видно устройство антаблемента. Непосредственно на колонны опираются балки архитрава, выше расположен фриз, составленный из метопа и триглифов. Над ними нависает карниз. Для лучшей сохранности метопы были заменены копиями. Подлинники хранятся здесь же, на Акрополе, в специальном музее.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.7. Парфенон на афинском Акрополе. Архитекторы Калликрат, Иктин. 447–438 гг. до н.э. Украшен в 438–431 гг. до н.э. под руководством скульптора Фидия

На первый взгляд деревянный прототип и каменный храм идентичны. Однако между ними есть важное отличие: не все в каменной конструкции работает так, как это видится зрителю. Например, за триглифами никогда не бывает реальных балок-прогонов, а мутулы вовсе не являются концами настоящих стропил. Более того, швы каменных блоков могут вообще не совпадать с границами изображенных деталей.

Это обстоятельство, как будто случайное и, может быть, родившееся действительно абсолютно спонтанно, совершило настоящую революцию в искусстве строить. Воплотившись в камне, архитектура греков впервые стала полноценным изобразительным искусством, причем изображала она не что-то иное, а саму себя, работу собственных конструкций. Теперь рассказ о том, как работают опоры и балки, как помогают им в этом тяжелом труде детали помельче, о непростых взаимоотношениях несомых и несущих частей сам по себе сделался художественной ценностью. (Архитекторы и искусствоведы называют такое взаимодействие конструктивных элементов *тектоникой* или *архитек-*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

тоникой, а в Древней Греции словом τεκτονικός именовали плотницкое искусство.)

С рождением древнегреческого храма архитектурное сооружение перестало просто обслуживать людей, удовлетворяя их потребности, пусть даже самые возвышенные, и начало воздействовать на них, требуя сопереживания.

Здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе.

*Леон Баттиста Альберти*

Цит. по: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 63.

Колонны и горизонтальные элементы в исполнении античных зодчих, конечно, не подражали буквально формам человеческого тела, но все-таки уподоблялись живому организму, выполняющему определенную работу. Снизу — крупные части; чем выше, тем больше деталей и тем более дробен их ритм и чаще членения. *Фуст* (тело колонны) утолщен в нижней трети (это называется *энтазис*), будто бы вес заставляет напрячься каменный мускул. Так же и круглая чаша (эхин) — не просто опорная шайба, но «лапа», «ладонь», подставленная под осязаемый груз. С пониманием глядя на труд античных конструкций, мы можем представить себя на месте опоры, ощутить тяжесть каменных балок, мысленно напрячь мышцы и, следовательно, посочувствовать архитектурному произведению.

В этом смысле античный храм родствен скульптуре своего времени: примерно в ту же эпоху греки научились передавать в статуях ощущение физического напряжения, работы мускулов человека. Появился *хиазм* — прием, когда вес фигуры зрительно приходится только на одну ногу (есть и еще один термин: *контрапост*). Тело принимает S-образный изгиб, видно, что какие-то мышцы напряжены, в то время как другие расслаблены. Причем для ваятеля важным было не запечатлеть фигуру в движении, как в спортивной фотографии, а, наоборот, поймать момент неподвижности: тело статично, но полно потенциальной энергии, уподоблено сжатой пружине, находится, можно сказать, в динамическом равновесии. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг, что в следующий миг Дискобол крутанется, подобно праще... И много веков наслаждаемся непреходящим мгновением, формой камня, полной внутренней жизни. Так и храм никуда не шагнет, его опоры не выжмут вверх балку, как штангу. Движения нет, но есть энергия, и мы ее чувствуем.

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



В творении великого скульптора Античности тело зрительно опирается лишь на правую ногу, благодаря чему фигура получила S-образный изгиб (хиазм). Каменная плоть демонстрирует работу мышц подобно живому телу. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг...

Фотография: Marie-Lan Nguyen

© 2011 Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.5

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphoros\\_MAN\\_Napoli\\_Inv6011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg)  
(последнее обращение 6 февраля 2015).

Рис. 1.8. «Дорифор» («Копьеносец»).  
Скульптор Поликлет. 450–440 гг. до н.э.  
(Римская копия. I век до н.э. — I век н.э.  
Национальный археологический музей  
Неаполя)

## ОРДЕР В УМЕЛЫХ РУКАХ

Наверное, традиция изображать в камне деревянные конструкции так и осталась бы коротким эпизодом в истории архитектуры, если бы не несколько важных обстоятельств.

Во-первых, греки, пользуясь демократическим устройством своих государств (пусть и рабовладельческих), оказались в тот момент самой передовой нацией (по крайней мере, к западу от Индии), заложившей фундамент всей европейской культуры.

Во-вторых, несколько позже эллинская культура, шествуя вслед за фалангами Александра Македонского, распространилась далеко на восток. На завоеванные территории пришли и формы греческой архитектуры, став, таким образом, достоянием всего цивилизованного мира. Время, когда это происходило, так и называли — *эпоха эллинизма*.

В-третьих (и эта причина самая главная), случайно или с помощью какого-то бога, скорее всего покровителя муз Аполлона, тот художественный принцип, согласно которому архитектура должна рассказывать (не обязательно правдиво) о работе своих конструкций, оказался чрезвычайно удобным профессиональным инструментом: используя его, любой зодчий, не только древнегреческий, может решить множество творческих задач.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Прежде всего, поскольку речь идет об имитации инженерной логики, сам собой подразумевается строгий порядок расположения деталей. Нельзя, например, установить капитель в середине колонны, нельзя применить антаблемент без архитрава, а карниз не может располагаться ниже фриза. Такие жесткие правила обычно очень помогают художнику, создавая высокое «творческое давление» в рамках дозволенного и побуждая доводить до совершенства то, что разрешено. Этот конструктивный порядок позже стали называть *ордером* (от лат. *ordo* — воинский строй, порядок), и лучшее название придумать было невозможно.

Парфенон. В 1687 г., во время очередной турецко-венецианской войны, взрыв порохового погреба, устроенного в храме турками, разрушил большую часть этого выдающегося памятника. Но и сегодня, века спустя, строгая логичность построения ордера позволяет легко представить недостающие части.



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.9. Парфенон на афинском Акрополе.  
Архитекторы Калликрат, Иктин.  
447–438 гг. до н.э.

Применение ордера (а с этого момента мы будем постоянно пользоваться данным термином) серьезно облегчает решение важной проблемы, встающей перед каждым, кто занимается монументальным искусством, а именно передачу *масштаба*. Вот пример. Русский ученый Авраам Норов, посетивший Египет в 1834–1835 гг., обратил внимание на то, что по мере приближения к ним огромные сооружения — пирамиды — как будто уменьшаются в размерах, кажутся не такими большими, как издали. Он полагал, что это следствие оптической игры цвета, благодаря которой при взгляде издали гиганты контрастно выделяются на фоне окружающего пейзажа, но сливаются с желтым песком пустыни и как бы сжимаются, если смотреть на них вблизи. Однако есть и другое объяснение. Ни рядом с пирамидами, ни на гладкой поверхности их граней нет никаких предметов с заведомо известными размерами, которые помогли бы сравнить наш рост с высотой каменной громады. В пустыне не растут деревья, а гробницы фараонов избавлены от окон, дверей

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

и прочих архитектурных деталей. С большого расстояния, когда хорошо видно, насколько сооружения древних египтян возвышаются над горизонтом, их истинное величие (*монументальность*) оценить легче, чем на среднем расстоянии, когда люди у подножия еще мало заметны, а других зацепок для глаза нет.

Сам по себе собор не выглядит подавляюще большим. Портики над входами и ордерные наличники на арочных окнах создают иллюзию сопоставимости физических размеров сооружения с масштабом человеческой фигуры. Только при сравнении с другими зданиями можно почувствовать, насколько он огромен (высота больше 100 м).



*Фотография: Карл Булла. 1900-е гг.*

*Источники: <http://www.hellopiter.ru/image/z5.jpg> (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.10. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран. 1818–1858 гг. Санкт-Петербург, Россия*



*Фотография. 1861 г.*

*Источники: [http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory\\_06\\_isaakievskiy-sobor.htm](http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory_06_isaakievskiy-sobor.htm) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.11. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран. 1818–1858 гг. Санкт-Петербург, Россия*

Внушение зрителю нужного представления о размерах сооружения, искаженного или близкого к истине, является одной из главных профессиональных задач зодчего. Конечно, лучшее мерило для этого — человеческое тело, то есть мы сами, наш рост, наш шаг и наши жесты. «Чело-

АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

век — мера всех вещей» — эту фразу древнегреческого софиста Протагора по сей день любят повторять все архитекторы мира. (Сам философ, судя по дошедшим до нас высказываниям, имел в виду нечто иное, специально-философское: «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют»; но это для снобов.)

Однако сложно представить, что для того, чтобы верно ориентироваться в размерах, кто-то покроет атлантами и кариатидами все здание от цоколя до крыши. И здесь на помощь приходит ордер, идеальный посредник между человеком как физическим телом и зданием в целом. Ордер не может быть миниатюрным, по крайней мере, в норме он должен быть выше человека. Не может он быть и бесконечно большим, поскольку прочность строительного материала накладывает естественные, «интуитивно понятные», как сейчас говорят, ограничения. Имея дело с ордерами, зритель поэтому достаточно просто определяет размеры здания (или обманывается, если такова цель автора).

И все-таки в случае с античным храмом эффект монументальности имеет совершенно особое происхождение. Он достигается не увеличением абсолютных размеров сооружения, и не искусственной размельченностью детализировки, и не доминированием статичной вертикали, хотя древнегреческим зодчим были достаточно хорошо известны все эти приемы. Монументальность античного храма является прежде всего результатом точно сбалансированных в пользу горизонтали отношений между горизонтальными и вертикальными частями здания. Массивный антаблемент надежно останавливает вертикальный порыв колонн, который напоминает о себе пунктиром триглифов, чтобы потом послушно угаснуть в примиряющем треугольнике фронтона.

А.Э. Гутнов. Мир архитектуры: язык архитектуры.  
М.: Молодая гвардия, 1985. С. 116.

Помогает этому и то, что человек вообще легко сопоставляет себя с колонной: она, как и мы, стоит вертикально, у нее тоже есть тело (*фуст*), шея (*гипотрахелий*) и голова (*капитель*, от лат. *caput*). И хотя даже самая худенькая девушка вряд ли сможет соперничать стройностью с самой толстой колонной, мысль о том, что они чем-то схожи, явно приходила на ум создателям древнегреческой архитектуры: иногда вместо колонн использовали человеческие фигуры — атлантов и кариатид (от греч. *κόρη* — девушка), правда, стоящих на пьедесталах.

Еще одно важное для искусства архитектуры свойство ордера — это исходящая непосредственно из его конструктивной природы система

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



Портик кариатид свидетельствует о том, что колонны в глазах древних греков работали как люди, в данном случае — подобно очаровательным девушкам.

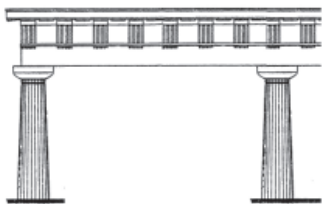
*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 1.12. Эрехтейон (храм Эрехтея), расположен на Акрополе к северу от Парфенона. 421–406 гг. до н.э. Афины, Греция*

пропорций. Определение правильных соотношений геометрических размеров каждой детали (ширины, глубины, высоты), а также частей здания внутри общей композиции является одной из главнейших обязанностей профессионального архитектора. В этом смысле ордер уже сам по себе содержит определенную логику, подсказывающую оптимальные решения. Так же, как мы не можем представить себе гармонично сложенного человека, у которого голова занимала бы половину высоты туловища, так и капитель не может быть высотой в половину тела колонны. То же можно сказать и о размерах горизонтальных элементов. Так, каменная балка архитрава достаточно тяжела и хрупка, чтобы делать ее слишком длинной (иное дело балка из дерева, металла или железобетона). Это чисто физическое свойство само собой очерчивает границы отношений высоты колонн к расстоянию между ними, то есть ширину *интерколумния*, как реально осуществимую, так и интуитивно воспринимаемую нами в качестве допустимой.

Впрочем, внутренняя логика ордера работает не автоматически и, безусловно, нуждается в научной проработке. Тысячелетиями выдающиеся теоретики архитектуры разрабатывали таблицы, предлагающие самые гармоничные и приятные глазу пропорции различных ордеров (а их, как мы увидим дальше, несколько). Следуя таким таблицам, даже не слишком умелый и талантливый зодчий может создать грамотную архитектурную композицию. Первым из тех, кто не только строил, но и писал, стал римлянин Витрувий, живший еще в I веке до н.э., — непререкаемый авторитет для всех последующих авторов и практикующих зодчих, в том числе для Альберти (1404–1472), Филарете (ок. 1400 — ок. 1469), Серлио (1475–1554), Виньолы (1507–1573) и Палладио (1508–1580). Интересно, что Витрувий следовал общей традиции ссылаться как на аксиому на

Такой интерколуменный мы подсознательно воспринимаем как излишне широкий. Балка архитрава может прогнуться и треснуть.



*Рисунок: Сергей Кавтарадзе (использован чертеж Огюста Шуази)*

*Источник: Шуази О. История архитектуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. 228.*

*Рис. 1.13. Условный пример зрительно слишком широкого расстояния между колоннами*

Пример Камероновой галереи на первый взгляд опровергает сказанное о рис. 1.13: расстояние между колоннами чрезмерно большое с точки зрения учений о классических пропорциях. На самом деле, решившись на это, архитектор внушает зрителю чувство особой легкости верхнего яруса. Эффект усиливается применением рустованных арочных субструкций в нижней части.



*Фотография: MatthiasKabel*  
© 2006, MatthiasKabel/ Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catherine\\_palace\\_cameron\\_gallery.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catherine_palace_cameron_gallery.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.14. Камеронова галерея. Царское Село под Санкт-Петербургом. Архитектор Чарльз Камерон. 1783–1787 гг.*

авторитет древних. Так с тех пор и повелось в архитектурных трактатах, только «древним авторитетом» стал он сам. Последним знатоком такого уровня в нашей стране был архитектор сталинской эпохи Иван Жолтовский (1867–1959).

Хотя для того, чтобы говорить об ордере, достаточно всего двух колонн, обычно их бывает больше. В портике, то есть в пространстве под фронтоном, указывающем на главный вход, чаще всего используют шесть или восемь опор (или вдвое больше, если портик глубокий, и они расположены в два ряда). Впрочем, в принципе колонн на фасаде мо-



Фасад дорийского храма, с той стороны, где помещаются колонны, надлежит разделять, если это четырехколонник, на двадцать семь частей, а если шестиколонник — на сорок две части. Одна из этих частей будет модулем, по-гречески  $\epsilon\mu\beta\alpha\tau\eta\varsigma$ ; когда этот модуль установлен, то на основании его производят вычисления всех частей постройки.

Толщина колонн будет два модуля, высота вместе с капителью — четырнадцать. Высота капители — один модуль, ширина — два и одна шестая модуля. Высоту капители разделяют на три части, из которых одна будет абакон с киматием, вторая — эхином с ремешками, третья — шейкой... Высота архитрава — один модуль с пояском и каплями; поясок — одна седьмая модуля; капли, тянущиеся под пояском против триглифов, свисают вместе с полочкой на шестую часть модуля. Кроме того, ширина нижней части архитрава должна соответствовать шейке вверху колонны. Над архитравом ставят триглифы с их метопами высотой в полтора модуля и шириной с лицевой стороны в один модуль, распределяемые так, что они приходятся по одному над средними четвертями угловых и средних колонн и по два во всех междуколонных промежутках, кроме средних в предхрамии и с задней стороны храма, где их ставят по три. При таком расширении средних пролетов доступ к изваяниям богов не будет затруднен для входящих.

*Витрувий Марк Поллион.*

Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского.  
М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936  
(Сер. «Классики теории архитектуры»). С. 83.

жет быть сколько угодно. И это дает нам повод поговорить о еще одном из важнейших инструментов архитектора, а именно о *ритме*. Конечно, присутствие ритма, то есть подчиняющегося определенным закономерностям повторения одинаковых элементов, допустимо и там, где вообще нет ни колонн, ни антаблемента. Его могут «отбить» и простые окна и двери, и зубцы крепостных стен, и скульптурные украшения, и даже сами объемы, формирующие композицию здания. Но именно колонны, как барабанные палочки, непременно дают команду нашему художественному чувству: «Слушать ритм!»

Вся Вселенная — симфония множества ритмов. Из космоса приходят к нам волны электромагнитных излучений, неотвратно меняются времена года, рассветы и закаты отсчитывают каждый божий день, а кровь ритмично пульсирует в наших сосудах, отмеряя положенную продолжительность жизни. Ритм, прежде всего, признак порядка, а значит, и

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

смысла. Где нет ритма, там хаос. Всякое творчество, будь вы художник, поэт, композитор или даже сам Бог, невозможно поэтому без ритма, простого или сложного. (Сейчас, правда, некоторые авангардисты, включая архитекторов, пытаются творчески освоить противоположный вектор, бесформенность и беспорядок; возможно, их вдохновляют иные боги — демоны-разрушители.)

Однако ритм привносит в произведение искусства не только порядок и свидетельство, как говорят философы, *тварности*, то есть сзданности. Будь творение двухмерным (рисунок или картина) или трехмерным (скульптура или постройка), ритм всегда добавляет еще одно измерение — время. В архитектуре это проявляется особенно наглядно. Ряд колонн или других повторяющихся деталей приглашает следовать за ними. Ни хижину, ни дворец нельзя постичь одномоментно, их надо обойти с разных сторон, войти внутрь, подняться на другие этажи, следуя зову лестниц. Впрочем, можно и не давать труда ногам. Взгляд, неутомимый путешественник, ловко обшарит все, исследует перспективы, отметит их сокращения, сопоставит постройку с окружающим миром. Своими глазами зритель как бы снимает фильм, кадр за кадром вытягивая бесконечные панорамы или монтируя динамичные клипы. Архитектура поэтому еще и временное искусство, оно близко не только живописи и скульптуре, но и театру или кино.

Наконец, как и в других искусствах, в архитектуре ритм задает темп. Ступая вдоль строя колонн, мы соразмеряем с их тактом частоту дыхания и скорость своих шагов; и сердце бьется то реже, внушая чувство покоя, то чаще, в соответствии с приподнятым, праздничным настроением. Так же и лестница, повелительница горизонтальных ритмов, может подсказать, ступать ли по ней неспешно, чтобы с достоинством войти в парадный зал, где о нашем прибытии возвестит герольд или капельднер, или взбежать по-студенчески, спортивно, не заботясь о солидности и прочих понтах.

Древние греки использовали в основном метрический ритм, то есть самый простой, с акцентами на равных расстояниях. Особенно хорош он в периптере — «окрыленном» храме, окруженном колоннами со всех сторон. Глядя на его фасады, легко представить, как величаво обтекают здание ряды участников панафинейской процессии — кульминации знаменитых афинских празднеств, — торжественно несущих пурпурный пеплос в дар богине Афине. Впрочем, возможны и другие ассоциации: советскому историку парадный строй колонн периптера виделся не фоном для религиозных церемоний, а выражением идеалов древнегреческой демократии, воинственной и уравнилельной.

Разумеется, как в музыке и в поэзии, в архитектуре ритм может быть не только метрическим, но и сложным, с акцентами спаренных вертика-

# І. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ, КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

лей, с цезурами оконных проемов и длинными паузами нерасчлененных стен. Такой ритмический строй меняет динамику восприятия, а взгляд зрителя подсказывает, где следует ждать кульминации (например, у парадного центра фасада или, наоборот, у флигелей, расположенных на флангах).

## ПЯТЬ ОРДЕРОВ

До сих пор, говоря об ордере, мы имели в виду лишь один из них. Между тем «официальная» теория с давних времен различает по крайней мере пять ордеров. (А археологи будущего, исследуя жилища так называемых новых русских, созданные неведомо где учившимися дизайнерами интерьеров на рубеже XX–XXI веков нашей эры, наверняка насчитают еще несколько сотен.)

Древние греки появились на своем полуострове не в одночасье. Они накатывались с севера, племя за племенем, причем каждое последующее поначалу было более суровым и диким, чем предыдущее, и говорило на собственном наречии древнегреческого языка. Пришельцы каждый раз отбрасывали назад развитие культуры и цивилизации, но затем постепенно дорастали до должного уровня. Последним из этих племен стали дорийцы. Они-то, цивилизовавшись, хотя и не утратив суровый нрав завоевателей, создали рассмотренный нами архитектурный строй — дорический ордер.

Вытесненные этими набегами ионийские племена эмигрировали на острова Средиземного моря, а также колонизировали побережье Малой Азии (там сейчас лучшие курорты Турции). То ли под влиянием тонкости собственной натуры, помешавшей им противостоять грубым дорийцам, то ли поддавшись примеру знаменитых своей изнеженностью азиатских владык, они создали свой ордер — ионический, значительно более стройный и изящный, чем тот, с которым мы уже знакомы. Разница была настолько велика, что дорику с тех пор стали сопоставлять с мужским началом, а ионические постройки — с женским.

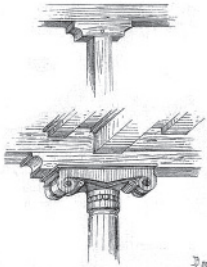
Как и положено всему, что связано с прекрасным полом, ионический ордер не столь привержен строгой логике конструкций, зато куда более нуждается в украшениях. Отметим, что теоретики и в нем находят соответствия деревянным прототипам. Самая приметная часть — ионическая капитель, образуемая двумя *волютами*, — объявляется, как правило, потомком бруса с закругленными концами, T-образно уложенного на вершину опоры. Впрочем, известно, что капители похожей формы встречаются и в азиатских постройках, так что композиция могла быть заимствована на Востоке и должным образом переработана.

...5. Эти города, после изгнания карийцев и лелегов, назвали по имени своего вождя Иона эту страну Ионией и, определив там урочища бес- смертным богам, начали строить им святилища. И первым делом они возвели храм Аполлону Панионийскому, наподобие тех, какие они ви- дели в Ахайе, и назвали его дорийским, так как они впервые увидели храмы этого ордера в дорийских городах.

6. Когда они пожелали поставить в этом храме колонны, то, не имея для них правил соразмерности и размышляя, каким бы способом сде- лать их так, чтобы они были и пригодны для поддержания тяжести, и обладали правильным и красивым обличем, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колонне и, сообразно с толщиной основания ее ствола, вывели ее в вы- соту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, кре- пость и красоту мужского тела.

7. Точно так же, когда затем они задумали построить храм Диане, то, желая придать ему иной вид, они применили тоже ступню, но ступ- ню утонченного женского тела, и сначала сделали колонну толщиной в восьмую долю ее высоты, чтобы придать ей более стройный вид. Под основание ее они в качестве башмака подвели базу, на капители поме- стили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их киматиями и пло- довыми гирляндами, а по всему стволу провели каннелюры, спускаю- щиеся подобно складкам на платье замужних женщин. Таким обра- зом, при изобретении двух различных видов колонн они подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом — утонченности женщин, их украшениям и соразмерности.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг... С. 79.*

	<i>Рисунок: Josef Durm</i>
	<i>Источник: Durm J. Handbuch der Architektur. II. Theil: Die Baustile. Historische und technische Entwicklung. 1. Band: Josef Durm: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt: Diehl, 1881. S. 159.</i>
	<i>Рис. 1.15. Гипотетическая реконструкция происхождения ионического ордера. Художник Йозеф Дурм. 1881 г.</i>

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Архитрав ионического ордера делится на части только по горизонтали, верхняя плоскость слегка нависает над нижней. Зато фриз сплошной — никаких метоп и триглифов; он полностью отдан под орнамент. Разнятся и карнизы. В ионическом нет мутул, зато появляются зубчики — *дентикулы*, трактуемые как концы обрешетки. Этому находят историческое объяснение: на землях ионических племен почти не росли крупные деревья, поэтому для перекрытия деревянных храмов-прототипов вместо солидных досок приходилось использовать тонкие планки.



На Акрополе в Афинах очень удобно для изучающих историю искусств расположились несколько выдающихся памятников мировой архитектуры. Так, Парфенон демонстрирует идеальный дорический ордер, а Эрехтейон — ионический.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.16. Эрехтейон (храм Эрехтея).  
421–406 гг. до н.э. Афины, Греция

Однако главное отличие двух ордеров — в пропорциях. Какие бы соотношения диаметра пяты колонны к ее высоте ни объявлялись идеальными и единственно правильными, дорическая опора всегда получается заметно более приземистой. Кроме того, в ионическом ордере появляется новая важная деталь — *база* (в сущности, набор «блинов» разного профиля, иногда украшенных резьбой), на которую устанавливается фуст колонны. Красавице пристало носить хорошую обувь.

Конечно, не обошлось и без сложностей. Оба ордера (каждый по-своему) столкнулись с одной и той же проблемой, связанной с трактовкой углов здания. Не то чтобы это реально мешало строительству, но полной гармонии не получалось, поэтому мелкие, по сути, неувязки обрели пафосные названия и оказались навеки вписанными в историю искусств.

Такова «проблема углового триглифа» в дорике. По логике, если один или два триглифа располагались над интерколумнием, то место других было прямо над колонной, на одной с ней оси. В то же время античные зодчие справедливо считали, что во имя красоты лента фриза по углам здания должна замыкаться именно вертикальными канавками триглифов, а не барельефами метоп. Однако получалось, что либо капитель

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

колонны слишком выступает из-под края антаблемента (триглиф ведь узкий), либо к угловому триглифу надо пристраивать еще половину метопы. Выход нашли сначала в смещении триглифа за ось колонны с соответствующим удлинением соседней метопы, а позже — в постепенном сужении крайних интерколумниев. Это решало задачу практически, но оскорбляло чувства перфекционистов.

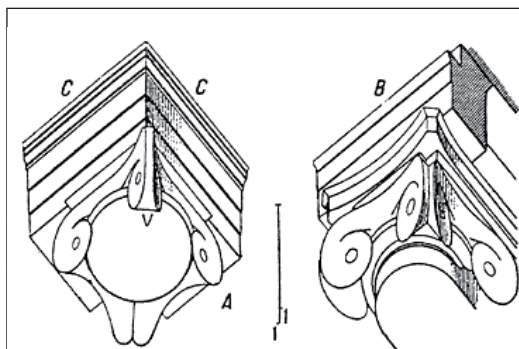


Может показаться, что все расстояния между опорами в данной композиции одинаковы, на самом деле они уменьшаются к флангам. Благодаря этому угловой триглиф смещается на самый край, за ось колонны.

Фотография:  
Светлана Кузенкова

Рис. 1.17. Храм Афеи на о. Эгина. Ок. 500 г. до н.э.

Схожая трудность имеется и в ионическом ордере, и называется она аналогично — «проблема угловой капители». Суть в следующем: если здание окружено колоннадами со всех сторон, то крайние в ряду капители смотрят на один фасад, как и положено, глазками волют, а на другой — боковыми частями, так называемыми *подушками*. Конечно, можно сделать капитель с волютами на обе стороны, отогнутыми по диагонали и образующими острую грань, однако логика и чистота решения в этом случае пострадают.



Обычно «проблема угловой ионической капители» решается так, как показано на рисунке. Иногда на 45° отгибаются только угловые волюты, иногда — все.

Рисунок: Огюст Шуази

Источники: Шуази О. История архитектуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. 273.

Рис. 1.18. Варианты решения «проблемы угловой ионической капители»

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

От данной проблемы счастливо избавлен третий классический ордер — коринфский. В сущности, он такой же, как ионический, только с другой капителью, круглой в плане и украшенной растительным орнаментом — листьями аканфа. Кстати, за счет высоты капители он оказался самым стройным.



Коринфский ордер. На самом Акрополе его образцов нет, зато у подножия расположен выдающийся памятник с открытыми аканфами капителей.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 1.19. Храм Зевса Олимпийского. Афины, Греция. Достроен при императоре Адриане, в 124–125 гг.*

Изобретение же... капители, согласно преданию, произошло таким образом: одна девушка, гражданка Коринфа, уже достигшая брачного возраста, заболела и умерла. После похорон ее кормилица, собрав несколько вещиц, которые эта девушка берегла при жизни как зеницу ока, уложила их в корзинку, отнесла к гробнице и поставила на могилу, а чтобы они подольше сохранились под открытым небом, покрыла их черепицей. Эта корзинка случайно была поставлена на корень аканфа. Тем временем, с наступлением весны, корень аканфа, придавленный этой тяжестью, пустил из своей середины листья и стебельки, которые, разрастаясь по бокам корзинки и прижимаемые в силу тяжести углами черепицы, принуждены были загнуться в виде оконечностей волют.

В это время Каллимах, которого Афиняне за изящество и утонченность его мраморных работ называли кататехнос, проходя мимо гробницы, обратил внимание на эту корзинку и на нежность обросших ее молодых листьев. Восхищенный новизной вида и формы, он сделал для коринфян несколько колонн по этому образцу, определил их соразмерность и установил с этого времени правила для построек коринфского ордера.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг... С. 79–80.*

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

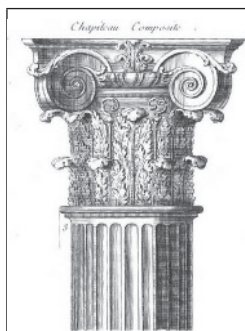
Таковы три главных ордера, рожденных на землях Эллады. Позже Рим дал еще два — тосканский и композитный. (Некоторые серьезные историки добавляют к ним эолийский и аттический, но все же каноническими следует считать эти пять.)



Московский образец тосканского ордера. Тосканский похож на дорический, однако архитравная балка здесь обычно тоньше, чем фриз, а колонны опираются на базу, но обходятся без каннелюр.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.20. Манеж (Экзерциргауз). Инженер А. Бетанкур (перекрытия), архитектор О. Бове (фасады). 1817, 1824–1825 гг. Москва, Россия*



Композитный ордер. И аканф, и волюты. Никаких проблем с угловыми капителями. Таким он изображен в знаменитом издании, организованном Дидро и д'Аламбером, — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремёсел» (1751–1780 гг.).

*Источник: Diderot D., d'Alembert J.-B. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de Planches sur Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Mécaniques, avec Leur Explication. Vol. I. Architecture et parties. Paris: Briasson; David; Le Breton; Durand, 1762. Planche VII.*

*Рис. 1.21. Композитный ордер. Фрагмент таблицы «Пять архитектурных ордеров». Гравюра. Книжная иллюстрация*

## ОРДЕР ВЕЧНО ЖИВОЙ

С точки зрения истории архитектуры заслуга римлян не только в приумножении числа ордеров. Смена исторических эпох и рождение новой державы — Римской империи — сопровождалась колоссальными



I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

ми изменениями в искусстве строить. И главное здесь то, что римляне, не отказавшись полностью от традиционной стоечно-балочной конструкции, начали широко применять другую — арочную, позволяющую перекрывать невиданные до сих пор пролеты. Однако язык, которым пользовались римские архитекторы, все еще оставался старым, с лексическим багажом колонн и антаблементов. Не зная, как эстетически осмыслить новые технологии, и не желая порывать связь с культурным и историческим наследием великих предшественников, древних греков, римляне стали украшать стены все теми же колоннами и антаблементами, но уже не работающими на самом деле, а лишь создающими рамку вокруг реальных арочных проемов. Так в жизни ордера произошло еще одно важное событие: теперь он мог оставаться реальной конструкцией, а мог и превратиться в *декор*, в нечто внешнее, навешенное на фасад. Инструментарий архитектора существенно обогатился. Стена не была больше скучной плоскостью, она красиво членилась по вертикали и по горизонтали. Колонны или их плоские пристенные аналоги — *пилястры* — визуально ставились друг на друга. К этому приему прибегали, чтобы зрительно облегчить здание, располагая, например, мощный дорический ордер внизу, а стройный ионический и элегантный коринфский — над ним. В то же время, если не нужен был особый эффект, когда взгляд, скользя по фасаду, безостановочно устремляется в самое небо, использовали большой *венчающий карниз*, общий для всех ярусов. Такой крупный элемент как бы «утверждает» здание на земле и властно объединяет композицию — пример архитектоники в действии. При этом стена, украшенная ордерами, уже не выглядела замкнуто, отгороженно от внешнего мира, как фасад крепости или тюрьмы. Колоннада всегда открыта в пространство. Свет и тень в каннелюрах, вибрируя, делают зыбкой поверхность. Граница между внешним и внутренним исчезает, и преобразующая мир энергия зодчества изливается в окружающее пространство.

Что было дальше? Ордер навсегда утвердился в архитектуре. По крайней мере, на Западе.

Однако необходимо отметить, что это присутствие было двояким. Прежде всего речь идет о буквальном или почти буквальном воспроизведении. Некоторые примеры хорошо известны. Так, все мы знаем, что эпоха Возрождения получила свое название именно потому, что возродила интерес к культурным и философским ценностям Античности, то есть к достижениям Древней Греции и Древнего Рима. Архитекторы, особенно итальянские, оказались в этом движении в первых рядах. Естественно, ведь прекрасные образцы древности были всегда перед ними — когда прямо под ногами (обломки, фрагменты колонн и антаб-



Слово «Колизей» происходит от латинского *colosseus* — громадный, колоссальный. Во многих зданиях Древнего Рима ордер из реальной конструкции превращается в декор. Здесь мы видим отличный пример распределения ордеров по вертикали согласно «весовым категориям».

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.22. Колизей. 72–80 гг. Рим, Италия*

лементов, валявшиеся на земле), а иногда в виде неплохо сохранившихся построек, настолько прочных, что они веками сопротивлялись варварским попыткам разобрать их на исходный строительный материал. Понятно, что главной целью ренессансных зодчих стало как можно более точное воспроизведение ордерных композиций в соответствии с заветами древних авторитетов, прежде всего Витрувия. Иначе мы вообще не говорили бы о Ренессансе. Знакомые нам со времен древнегреческих храмов метопы и триглыфы, волюты и *овы* (от лат. *ovo* — яйцо; название характерного украшения ионических капителей) в эту эпоху во множестве вновь появились как на фасадах реальных зданий, так и на страницах трактатов о зодчестве.

Не стоит, однако, думать, будто предыдущее тысячелетие, уместившееся между Античностью и Возрождением (почему оно и зовется Средневековьем), вообще не знало ордера. Он никуда не исчезал, просто иногда принимал непривычные формы. Уже в ранних христианских храмах, массово строившихся после того, как император Константин Великий объявил исповедовавшуюся в них религию официальной, можно увидеть ряды знакомых нам колонн с базами, каннелюрами и капителями классических форм. Часто это и были настоящие античные колонны, заимствованные последователями Христа из языческих построек и использованные повторно.

И в период зрелого и позднего Средневековья, в том числе в эпоху Готики, казалось бы, принципиально чуждой классическим идеалам (иначе за что она получила свое презрительное варварское имя?), ордер

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



В некотором смысле византийские зодчие неосознанно возвращаются к традициям Древнего Египта. Колонна изображает Древо Жизни, хотя и не теряет связи с античными прототипами.

*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 1.23. Базилика Сан-Витале. 527–548 гг. Равенна, Италия*

не исчезал из архитектуры бесследно. Готические арки ранних соборов опираются на знакомые коринфские колонны. И даже потом, когда место одной опоры займут пучки и связки колонок с несоразмерно вытянутыми пропорциями, все та же логика структуры (база, фуст, капитель) позволит безошибочно узнавать в их экзальтированных чертах наследие древнегреческих храмов.



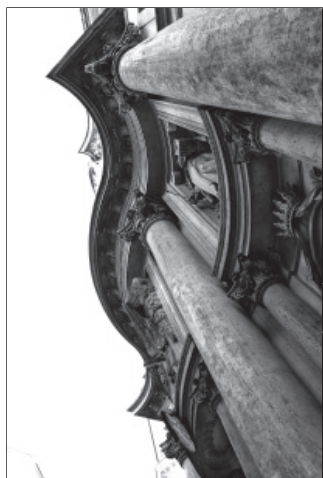
Для последователей Витрувия такой фасад — это абсолютный архитектурный кошмар. Однако человеку Средних веков пышность форм и богатство символической нагрузки более важны, чем верность классическим образцам.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.24. Фасад базилики Сан Микеле ин Форо. XII век. Лукка, Италия*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Эпоха Возрождения вернула ордеру классические пропорции и сделала его почти обязательным украшением еще на несколько столетий. Правда, барокко, находясь в плену бурных эмоций, искривляло антаблементы и разрывало фронтоны, но общая философия и пропорциональный строй этой системы оставались неизменными. Классицизм же и ампи́р вообще почти во всем следовали античным прототипам.



Барокко. Древние греки решили бы, что архитектор злоупотребил неразбавленным вином.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.25. Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Главный фасад, вид снизу. Архитектор Франческо Борромини. 1638–1677 гг. Рим, Италия*

После долгих интриг и попытки провести открытый конкурс на лучший проект фасада корпуса, замыкающего двор дворца Лувр с востока, право на воплощение собственного замысла было отдано архитектору-самоучке Клоду Перро, брату знаменитого сказочника. Это классицизм. Тут и добавить нечего.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 1.26. Колоннада Лувра — восточный фасад королевского дворца. Архитектор Клод Перро. 1667–1670 гг. Париж, Франция*

Тем не менее с течением времени у ордера как у универсального архитектурного инструмента возникли проблемы. Чем дальше, тем больше он воспринимался лишь как украшение, не отражающее реальное устройство здания. К концу XIX века, в эпоху усталости от эклектики,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

ордерный декор стал многими считаться большой ложью, чем-то, что призвано не столько служить высоким идеалам искусства, сколько обслуживать вкус плохо образованного заказчика.

В начале прошлого века ордер поэтому на время укрылся от глаз, по крайней мере в тех архитектурных течениях, которые принято называть современными. Но даже в этом случае он лишь спрятался, стал невидимым, но не исчез совсем. Казалось бы, что дорического, ионического или коринфского может быть в коробке из стекла и бетона? Однако это лишь внешнее впечатление. Модернизм вовсе не отказался от ордера, он лишь перестал подражать ему внешне. Архитектура XX века вернулась к тому античному постулату, что здание должно правдиво рассказывать о работе собственных конструкций. Просто технологии были уже другими, и соответственно изменился сюжет повествования. С середины XIX века в строительстве все чаще и чаще применялся железобетон — опоры и балки перекрытий нужной конфигурации отливались из смеси песка, щебня и цемента. Главным же было то, что в каждую форму предварительно вставлялась металлическая арматура. Если обычная архитектурная балка в стоечно-балочной системе работает на излом, то арматурные прутья в новых конструкциях испытывали свою прочность на разрыв. А порвать стальное «копье» диаметром в несколько сантиметров очень непросто. Соответственно, и высота опор, и, главное, ширина перекрываемых пролетов потенциально увеличивались во множество раз. Перед архитекторами и строителями открывались совершенно невообразимые в прошлом возможности. И все это требовало нового эстетического осмысления.

Наиболее четкую теоретическую базу с учетом новейших технологий создал в начале XX века французский архитектор Ле Корбюзье (на самом деле — Шарль Эдуар Жаннере-Гри; годы жизни: 1887–1965). Исходя из конструктивных возможностей железобетона, он сформулировал знаменитые *пять принципов современной архитектуры*, внешне чисто прикладного свойства, но на деле прежде всего эстетические, так как они подразумевали совершенно новый облик зданий. Вот эти принципы:

- дом на столбах, под домом — сад;
- крыши-сады, совмещенная кровля;
- свободная планировка, не зависящая от стен, интегральное пространство;
- ленточные окна, расположенные вдоль фасада;
- свободный фасад, консольно вынесенный и освобожденный от нагрузки.

Само собой подразумевалось, что никакого декора (тем более ордерного) на стенах не будет. Отрицалась и возможность облицовки фасадов посторонними материалами. Единственным украшением стен должны



Пять принципов  
Ле Корбюзье вернули  
архитектуру к античным  
идеалам — не внешне,  
но в главном. Образ здания  
должен правдиво отра-  
жать работу конструкций  
и функциональное назна-  
чение объемов. По сути,  
это тоже ордер, только  
другой системы.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 1.27. Здание Центросоюза. Архитектор Ле Корбюзье при участии  
Пьера Жаннера и Николая Колли. 1928–1937 гг. Москва, Россия

были стать отпечатки неструганных досок *опалубки* — формы, в которой отливается железобетон. Правда превыше всего.

В то же время в глазах адептов модернизма это и был возврат к истинным ценностям благородной Античности, к идеалам тектонической логики, когда колонны и антаблемент честно и откровенно (или, как минимум, реалистично) демонстрируют свою работу. Именно это, а не волюты, овы или растительный декор полагалось эстетической сутью ордера.

Принципы, сформулированные Ле Корбюзье, и сегодня сохраняют свою актуальность. Если не вдаваться в детали, то можно уверенно сказать, что большинство современных зданий (по крайней мере, каркасных) имеют и плоские кровли, обеспечивающие сток талых вод по незамерзающим трубам, проложенным внутри дома, и свободную планировку, возможную при отсутствии несущих (капитальных) стен, и навесные фасады, выполненные из любых удобных материалов. Разве что, как и в случае с любой современной техникой, по внешнему виду уже невозможно понять их внутреннее устройство и принцип работы конструкции.

Однако такая архитектура все же не вытеснила со сцены и формы традиционного ордера. Даже модернисты (такие, например, как Людвиг Мис ван дер Роз; годы жизни: 1886–1969) довольно скоро вернулись к привычным очертаниям стоечно-балочной системы, пусть и поданным очень условно и обобщенно. В третьей четверти XX века такой подход породил очередной «неоклассицизм» — пафосные белоснежные сооружения, фасады которых легко читались как сочетание несущих и несомых элементов.

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



Бывает ордер дорический, бывает ионический или коринфский. А бывает — «мисовский»! (И это не шутка.)

*Фотография: Jessica Sheridan*  
© 2005 Jessica Sheridan / Flickr / CC BY 2.0 / Desaturated and straightened from original

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/16353290@N00/14574060915> (последнее обращение 6 февраля 2015).*

Рис. 1.28. Краун-холл Иллинойского технологического института. Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. 1952 г. Чикаго, США

В то же время на протяжении всего XX века не угасала тенденция к использованию реалистического ордерного декора, с настоящими колоннами, капителями, фризами и карнизами. И если на Западе даже стиль ар-деко воздерживался от буквального повторения античных и ренессансных форм, то в нашей стране в какой-то момент смело обратились к «освоению исторического наследства».

Сталинизм — это, конечно, трагическая страница нашей истории, но все же именно благодаря ей мы можем, не выезжая на земли Эллады или Римской империи, в деталях ознакомиться с настоящими ордерными композициями. Причем вполне приличная классическая архитектура легко обнаруживается не только в столицах, но и в маленьких городках, а может быть и в селах. Достаточно найти хорошо сохранившийся клуб или кинотеатр, построенный в 1930–1950-е гг.

Поначалу, конечно, и те из советских архитекторов, кто не поддался соблазну стать авангардистами, пытались модернизировать античные каноны, приспособить их к современной жизни. Так, когда-то санкт-петербургский, а в советское время ленинградский академик Иван Фомин (1872–1936) проектировал «красную» (то есть революционную) дорическую. Почему-то считалось, что пролетариат обязательно должен быть суровым, как дорическое племя. Ордер у Фомина тоже получился серьезный и строгий, без баз и капителей, состоящий из спаренных пилонов и широкого этажа-антаблемента, вместо фриза украшенного большими круглыми окнами. Позже советские архитекторы использовали иной прием и стали членить объемы крупных жилых домов в пропорциях ан-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

тичного ордера. Нижние этажи обозначали стереобат и облицовывались рустованным камнем, натуральным или имитированным штукатуркой. Средний ярус соответствовал колоннам. А завершал композицию этажа-антаблемент.

Жилой дом общества «Динамо», спортивного клуба НКВД. Москвичам, заставшим советское время, он памятен по знаменитому «40-му гастроному», в котором что-то можно было купить и в эпоху всеобщего дефицита. На фасадах — «красная» дорика (была еще «пролетарская классика»). Своей творческой находкой Иван Фомин считал применение спаренных опор. Одиночная таких же пропорций выглядела бы очень массивной и далеко выступающей за линию фасада.



*Фотография:  
Виталий Кавтарадзе*

*Рис. 1.29. Дом общества  
«Динамо». Проект.  
Архитекторы И. Фомин,  
А. Лангман. 1928–1929 гг.  
Москва, Россия*

Впрочем, впоследствии тенденция подражать Античности была доведена до своего логического конца. Вслед за выдающимся знатоком ренессансной архитектуры Иваном Жолтовским, а также и за другими архитекторами — академиками с дореволюционной выучкой, такими как Алексей Щусев (1873–1949), например, советские зодчие все более и более тщательно повторяли шедевры мастеров древности. Иногда, правда, они решались на некоторые изменения, в основном идеологического характера. В мотивы декора добавлялась социалистическая эмблематика — звезды, серпы и молоты, гербы советских республик. Традиционные круглые колонны могли поменять свой план на пятиконечную звезду. Как известно, после смерти тирана достаточно быстро сошла на нет и архитектура его имени (конечно, в соответствии с советскими традициями она не прекратила свое существование органично, в силу не востребованности, а была объявлена идейно ошибочной, слишком точительной и потому запрещенной).

Однако и после отказа от сталинского ампира архитектура в XX веке еще раз успела вернуться почти к буквальному воспроизведению ордера, поначалу — на Западе. В конце концов, выяснилось, что современность тоже устареет, а гладь фасадов из стекла и бетона хороша только



I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Помимо того, что здание богато украшено классическим декором, композиция фасада в целом решена как один большой ордер: цокольные этажи — стереобат; следующие пять этажей — колонны; аттиковый этаж, укрытый за строем пилястр, — антаблемент.



*Фотография:*  
Виталий Кавтарадзе

*Рис. 1.30.* Жилой дом  
на улице Горького  
(ныне Тверская).  
Архитектор  
А. Мордвинов.  
1937–1939 гг. Москва,  
Россия

в небольшом количестве, пока она не превратилась в бесконечную архитектурную пустыню. Появилась потребность либо в чем-то еще более новом, либо в хорошо забытом старом. Так родилась «постсовременность», то есть возник постмодернизм.

В последнее время этот термин почему-то полюбился политологам. Ну а в художественной критике он занял уже очень прочное место, и уважающий себя специалист вряд ли согласится объяснить вам, что это такое, без курса из нескольких лекций. Между тем в том, что касается использования классических ордеров (а именно по этому признаку в основном можно определить, что вы имеете дело с постмодернистской архитектурой), суть этого направления очень проста.

На протяжении всей истории появление ордера сопровождалось некоторым пафосом: если уж ордер украшает собой фасады и интерьеры, значит, речь идет о высоких идеалах. Колонны и пилястры подразумевают, что их автор признает именно античные храмы высшим архитектурным достижением человечества. Все другие эпохи и стили либо портят, либо пытаются повторить однажды найденное абсолютное решение. Но область архитектуры — это только малая часть амбициозных притязаний. Как известно, под сенью афинских портиков ходили великие люди и рождались гениальные идеи. Ордер поэтому необходим и для выражения пафоса, так сказать, «в мировом масштабе». Вы боретесь за демократию, бесстрашно и с огненным взором провозглашаете идеалы Свободы, Равенства, Братства? Значит, сначала вы строите баррикады, а потом, если победите, триумфальные арки, памятники павшим героям, здания всенародно избранных властей, и все это — подражая архитек-

Башня компании Sony, первоначально принадлежавшая AT&T, — 37-этажный небоскреб высотой 197 м. Расположен на Мэдисон-авеню на Манхэттене (Нью-Йорк, США). Архитектор Джонсон достроил уже существующее здание, создав пример «деликатного» постмодернизма. Впрочем, это не спасло его от внимания злых языков. Классический фронтон с «барочной раскреповкой» породил множество иронических ассоциаций: например, «надгробный камень» и «дедушкины часы».



Фотография: TomásFano

© 2008 TomásFano/ Flickr / CC-BY-2.0 / Desaturated from original

Источник: <https://www.flickr.com/photos/tomasfano/2807020976/in/photostream/> (последнее обращение 6 февраля 2015).

Рис. 1.31. Здание компании AT&T, ныне — компании Sony.  
Архитектор Филип Джонсон.  
1978–1984 гг. Нью-Йорк, США

туре демократических Афин. Но и в том случае, если вы полагаете демократию хаосом и считаете, что во Вселенной — или хотя бы на нашей планете — давно пора навести строгий порядок, если у вас есть проект могущественной империи, где каждый будет знать свое место, а государственная машина заработает как идеально отлаженный механизм, именно ордер с его порядком и строгой соподчиненностью деталей позволит выразить средствами зодчества самую суть вашего замысла.

Постмодернизм возник в той ситуации, когда вернуться к историческому наследию, то есть в первую очередь к ордеру, было необходимо, ибо глаз устал от стеклянных коробок. Но пафоса нет. И, главное, мы понимаем, что его и быть не может. Устали мы от пафоса. И европейцы, тысячелетиями хранящие античные сокровища, и россияне, пережившие за один XX век несколько кровавых попыток как своих, так и иноземных тиранов создать идеальное общество. Здесь и родилась концепция *постмодернистской иронии*, своего рода «подмигивания» зрителю: вот исторический декор, любимые колонны и пилястры, но мы-то с вами понимаем, что это не всерьез, что это просто игра. А ну-ка, кто угадает,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Пожалуй, самое ироничное в постмодернистском произведении М. Грейвса то, что семь гномов-атлантов, пародируя античный храм Зевса Олимпийского в Агридженто (V век до н.э.), держат при этом современный фронтон очень качественной и вполне серьезной архитектуры.



*Фотография: LorenJavier*

© 2009 LorenJavier/ Flickr /  
CC-BY-ND-2.0 / Desaturated from  
original

*Источники: <https://www.flickr.com/photos/lorenjavier/3599574291>  
(последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.32. Здание управления Бербанкской команды студии Уолта Диснея. Архитектор Майкл Грейвс. 1986–1991 гг. Бербанк (Калифорния), США*

откуда эта архитектурная цитата? Далее все зависит от деликатности. Кто-то из зодчих просто намекает на классические формы, а кто-то, не надеясь на интеллект пользователя (вдруг решит, что это не понарошку), совершает абсурдные подмены материалов: создает увитую аканфом капитель из нержавеющей стали или просто, карнавально меняя роли несомых и несущих частей, не доводит колонну до земли, оставляет ее подвешенной к антаблементу. Впрочем, и это уже история... О том, какие еще конструкции породило строительное искусство и как это повлияло на облик зданий, мы поговорим в следующей главе.

Наконец, еще одна рекомендация. В своей книге я постарался рассказать не только об архитектуре, но и о нескольких историках искусства, чьи теории серьезно помогают нам понять смысл ее образов, — о Вёльфлине, Панофском, Витковере и Зедльмайре. Разумеется, искусствоведение как науку прославили и другие выдающиеся ученые, в том числе Дмитрий Айналов (1862–1939), Якоб Буркхардт (1818–1897), Франц Виккхоф (1853–1909), Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768), Эрнст Гомбрих (1909–2001), Андре Грабар (1896–1990), Макс Дворжак (1874–1921), Фриц Заксль (1890–1948), Рихард Краутхаймер (1897–1994), Эмиль Маль (1862–1954), Николаус Певзнер (1902–1983), Алоиз Ригль (1858–1905), Йозеф Стшиговский (1862–1941), Андре Шастель (1912–1990), Юлиус фон Шлоссер (1866–1938), Август фон Шмарзов (1850–1936) и многие другие, известные как широкому кругу гуманитариев, так и узким специалистам в тех или иных областях зодчества. Понятно, что подробный рассказ о них невозможен на этих страницах. Однако для тех, кому это необходимо, есть достаточно простой выход. На русском языке издан впечатляющий всеохватностью труд французского искусствоведа, куратора музея Лувр в 1951–1965 гг. Жермена Базена (1901–1990). Кажется, в нем не упущено ни одно сколько-нибудь значащее имя, ни одна хоть как-то заметная научная школа и ни одна более или менее важная теоретическая позиция:

*Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней / пер. с фр. К.А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1995.*

## Об авторе

Сергей Юрьевич Кавтарадзе — искусствовед, член Союза архитекторов России. В 1982 г. окончил отделение истории искусств исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; работал в Центральном научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры (ныне Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук — НИИТИАГ РААСН).

После кризиса 1990-х гг. занимался искусствоведческой деятельностью, не связанной с архитектурой, был редактором журнала «Творчество». Параллельно с научной работой выступал как художественный критик. Круг современных научных интересов — история зодчества и влияние онтологических моделей соответствующих эпох на формирование стилей.

В рамках проекта Правительства Москвы «Выход в город», а также для Школы коллекционера и эксперта при Центре современного искусства «Винзавод» разработал и прочитал курс лекций, целью которых является обучение «чтению» и пониманию архитектуры как одного из видов искусства.

Автор научных и критических статей и книг:

*Tarkhanov A., Kavtaradze S. Stalinist Architecture. London: Laurence King Publishing Ltd.; New York: Rizzoli; München: Klinkhardt und Biermann, 1992 (книга вышла одновременно в Англии, США и Германии, на английском и немецком языках);*

*Кавтарадзе С. Хронотоп культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 11. С. 3–7; № 12. С. 4–8;*

*Kavtaradze Sergeij. Le «chronotope» de la culture stalinienne // Communications. 1992. Vol. 55. P. 135–156 (сборник «Communications» основан в 1961 г. Жоржем Фридманом, Роланом Бартом и Эдгаром Мореном);*

*Кавтарадзе С. Идеальный город // Художественный журнал. 1994. № 5. С. 11–13;*

*Кавтарадзе С., Чепкунова И. К 70-летию Московского метрополитена. Москва: Арсений Мещеряков, 2005 (тематический выпуск журнала «World Art Museum». 2005. № 14);*

*Кавтарадзе С.* Онтологическое позиционирование. К вопросу о внеположенных архитектуре стилеобразующих факторах // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Сборник по итогам конференции, проведенной 6–10 апреля 2015 г. Московским архитектурным институтом (государственная академия). Готовится к изданию.

**Kavtaradze, S.**

The Anatomy of Architecture: Seven Books on Logic, Form and Meaning [Text] / S. Kavtaradze; National Research University Higher School of Economics. — 3rd ed. — Moscow: HSE Publishing House, 2017. — 472 p. — (Cultural Studies). — 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-1543-3 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-1610-2 (e-book).

The book by art historian Sergey Kavtaradze aims at explaining to the reader as simply as possible what architecture is as an art. The author reveals how the mechanisms of perception of an architectural structure work and why one enjoys it aesthetically. By popularizing the history of European styles and the logic of their development the book teaches how to see and analyze on your own the plastic qualities of architectural form and countless layers of meanings the architect intended to convey.

The book addresses a wide audience interested in architecture and the history of art.

*Научное издание*

Серия «Исследования культуры»

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

АНАТОМИЯ  
АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ,  
ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Третье издание

*Главный редактор*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ  
*Заведующая книжной редакцией*  
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА  
*Редактор*  
ТАТЬЯНА СОКОЛОВА  
*Художник*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ  
*Верстка*  
СВЕТЛАНА РОДИОНОВА  
*Корректор*  
ОЛЬГА РОСТКОВСКАЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ «ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20  
Тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 01.12.2016  
Формат 70×100/16  
Гарнитура Minion Pro.  
Усл. печ. л. 38,4. Уч.-изд. л. 26,9  
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.  
Изд. № 2085. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая  
Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская обл., г. Чехов,  
ул. Полиграфистов, д. 1  
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,  
тел.: 8 (499) 270-73-59