

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОРДЕРА. ПОСТГРЕЧЕСКИЙ ПЕРИОД

УДК: 72.01
ББК: 85.110.50

Веслополова Галина Николаевна



кандидат архитектуры, профессор,
“Пензенский государственный университет архитектуры и строительства”,
Пенза, Россия, e-mail: galina.veslopolova@yandex.ru

Аннотация

Использование античных ордеров имеет многовековую историю. Этот опыт сформировал устойчивую культурную традицию возвращения их на арену профессиональной и общественной жизни после периодов забвения. В работе рассмотрена история ордера на постгреческом пространстве человеческой цивилизации, влияние античной архитектурной традиции на последующее формирование архитектурных стилей и тектонических структур.

Ключевые слова

архитектурные ордера, античная архитектурная традиция, ордерная традиция, архитектурные стили

«Вечность» античной греческой ордерной традиции подтверждается немаловажным фактом открытости ордера к сочетаниям с другими тектоническими системами, а также глубинным, скрытым потенциалом к различным модификациям и трансформациям, что позволяло создавать в иные времена яркие, устойчивые архитектурные направления и стили. Подобный ракурс рассмотрения позволяет обозначить «интернациональную» векторность греческой ордерной ветви. Обладая глубинным образно-художественным смыслом и конструктивной логикой – абсолютной гармонией, она оказалась жизнестойкой и востребованной в разные времена и у разных народов. Мощный и выразительный египетский ордер, сыгравший значительную роль в формировании греческой классики, навечно остался в царстве пирамид, а множество восточных и малоазийских проявлений ордерного порядка также безвозвратно канули в прошлое истории либо «законсервировались» в надвременных культурно-типологических формах.

В постгреческий период структура ордера, основы его геометрии и пропорционирования не претерпели существенных изменений. Моделировке подвергались детали, видоизменялась внешняя форма в угоду моде, стилистическим предпочтениям и идеологическим установкам, придавая классическому порядку черты новой образности и символики. Однако принцип гармонии и целостности ордера повторен не был. Перенос греческих ордерных архетипических форм в иные времена и обстоятельства неизменно приводил к деформациям, а подчас к полной утрате изначальной гармонии, в то же время побуждал к созданию иных ордерных инсценировок и «тектонических организмов».

Развитие «интернациональной» ветви проходило в двух направлениях. С одной стороны, воспроизводились формы натуралистического изображения работы конструкции и материала в виде фигур атлантов и кариатид, своеобразного символического «очеловечивания» их в качестве наглядного, овеянного свидетельством греческого принципа «человек – мера всех вещей». В качестве метафорического переложения этот принцип отражал также меру превосходства демократии над рабством, поскольку атланты – аллегорическое «вещное»

воплощение плененных греками персов и представителей других покоренных народов. С другой стороны, культивировались и утверждались внегендерные, чистые геометрические формы, эстетизирующие вид обычного столба и балки, привнося в них дух интеллектуальности и рационализма.

Прямым наследником греческого опыта, Древним Римом, ордер существенно модифицируется, приобретая свои узнаваемые черты, расширяется диапазон и характер его использования. В качестве несущей системы он применяется при возведении портиков, галерей, лоджий, однако в наиболее значимых римских постройках ему отведена иная роль и в композиционной архитектурной драматургии, и в тектонической игре масс. Политика экспансии и завоеваний, проникшая во все сферы Рима, формирующая соответствующую мораль, стиль поведения, духовные и прагматические приоритеты, привела к иному отношению к архитектурному пространству и способам его организации. Для реализации растущих амбиций и притязаний требовались «сверхпространства», которые нужно было завоевывать, подчинять, активно и настойчиво вторгаться в их обустройство без особой деликатности, свойственной греческой античности. А затем воплощать в них свои грандиозные военные и инженерные замыслы и прожекты, а также безудержную страсть к роскоши в пышных и чувственных архитектурных формах. Ордера с их строгой изысканной геометрией и интеллектуальностью образа для этих целей не подходили. Арка, крестовый свод и стена помогли римлянам осуществить свои имперские амбиции, а ордеру в этом процессе была отведена более скромная роль, по мнению большинства исследователей, – декоративно-иллюзорная, для создания сугубо зрительного, сценографического театрального эффекта [1,2,4,6,7].

Визуальная демонстрация работы сил действия и противодействия, которая в греческом ордере отражала естественное тектоническое поведение его элементов, в римскую эпоху достигалась путем наложения ордера на массив стены, являвшейся одним из основных рабочих конструктивных элементов римской архитектуры, тем самым лишая ордер тектонического качества. Если основу греческих построек составляла легкая галерея, то римляне изначально отдавали предпочтение стеновому массиву. Для воинствующего народа, превратившего свою империю в мировую державу, стена была более востребована и функционально предпочтительна, поскольку имела оборонное значение. Да и символический смысл, который она несла, выразивший такие понятия, как «мощь», «надежность», «оплот», «непрístupность», вполне согласовывался с идеей державности. Римскую архитектуру часто называют «стеновой», в отличие от «архитравной» греческой, имеющей каркасно-балочное происхождение, как отмечал Н.Ф. Гуляницкий [4].

В ряде значимых римских построек, ставших достоянием мировой культуры и инженерии, ордер, утратив тектонические свойства, приобрел новое выразительное качество пластичности, позволяя расчленять массив стены по вертикали в соответствии с законами ордерного порядка с двухчастным и трехчастным ритмами. Стена приобретала композиционную множественность и напряженность, своеобразное полифоническое «звучание» за счет поэтажного расположения ордеров, создававших ленточные ярусные композиции на всей ее протяженности. Подобный прием, прообразом которого стало «этажное» обустройство интерьеров греческого храма, получил распространение в эпоху Возрождения.

Мощная стеновая римская конструкция по функциональным и эстетическим соображениям нуждалась в раскреповке ее массивной плоти сквозными проемами, что привело к распространению новой тектонической структуры на основе сочетания ордера и стены – римской ордерной аркады [1, 4]. А.А. Мусатов квалифицирует ее как арочно-ордерную ячейку [7], что более точно отражает ее формообразующую суть. Стеновой проем ячейки создавался на основе арочного элемента правильной формы, опиравшегося на массивные стеновые опорные элементы – устои. Видоизмененная архитравная балка, следуя абрису правильного полукружья, обрамляющего верхнюю часть проема, стала называться архивольтом и приобрела новые тектонические качества. Собственно, арочно-ордерная ячейка как отдельная объемно-

пространственная тектоническая единица, включала троечастие: фрагмент стены с арочным проемом, ордер, наложенный на поле стены, образуемое ее устоями, и «верхушку» свода.

Традиционно считается, что ордеру в этом триумвирате предложена сугубо декоративная роль. Филиппо Брунеллески, отдавая приоритет гению греческих архитекторов, также полагал, что его итальянские предшественники использовали ордер как возможность моделировать иллюзию тектонической активности. Не пытаясь оспорить мнение великого мастера, можно было бы выдвинуть ряд соображений в защиту мастерства не менее великих древнеримских архитекторов. Римляне были достаточно рациональны, чтобы столь мощные и дорогостоящие архитектурные формы использовать достаточно легкомысленным способом – в качестве второй дополнительной, сугубо декоративной стеновой одежды. Если арку они и применяли в качестве способа «дефлорации» стены для обеспечения нужных условий функционирования объекта, в том числе учитывалась возможность визуально и конструктивно уменьшить и облегчить ее массу, то ордер также не был инертен в конструктивной работе по упрочению ее поверхности. В отличие от пирамидальной формы, не имеющей предела высоты, стена не может быть бесконечно высока. Самые колоссальные стеновые римские постройки имели допустимый ограниченный высотный размер, который в среднем не превышал 50 метров. Стена Колизея достигала 48 м, базилики Константина, одной из крупнейших в Риме, – 35 м. Даже египтянам при колоссальной размерности и непревзойденной мощи их храмов не удалось превзойти эти значения. Подобное наблюдалось и в более поздние эпохи: стена величайшего храма мира, собора Святого Петра в Риме, не превысила 45-метровую высоту.

Для достижения наивысшей вертикальной отметки римские зодчие должны были использовать специальные инженерные приемы. Грандиозная стена Колизея убедительно демонстрирует их инженерный опыт и квалификацию. При всей ее облегченности за счет восьмидесяти сквозных арочных проемов, подобную высоту без дополнительных страховок возвести было затруднительно. Внутренними подпорными элементами, удерживающими стеновую конструкцию от обвала, являлась система сводов обходных галерей и трибуны. За счет них набиралась необходимая масса и соответствующая толщина колец амфитеатра нескольких уровней. Наружная поверхность стены должна была оставаться отвесно вертикальной. Для усиления стены ее нижняя часть сложена из прочных квадров травертина, верхняя – из более легкого бетона, облицованного с внешней стороны травертиновыми плитами. Несомненно, что ордер, «наложенный» на вертикальную поверхность и плотно совмещенный с массивом стены, усиливал ее «поверхностные» прочностные характеристики. Верхний, четвертый ярус Колизея, не связанный сводами, а значит, не упроченный внутренней обходной галереей, не мог быть позднее достроен, если бы стены нижних ярусов были менее мощными. Его тонкая, облегченная стена также была укреплена пилястрами. Таким образом, вертикальные тяги колонн, выведенные на высоту стены, могли служить своеобразными прочностными элементами, а широкие пояса колец антаблементов, «обхватывающие» жесткими обручами эллипсоидный овальный внешний периметр стены, также укрепляли ее. Если арочно-ордерную ячейку рассматривать как единичный элемент, вне контекста работы общей конструкции, состоящей из жестко связанных между собой арочных рядов, то ордерная стеновая накладка этого пространственно-планировочного модуля естественным образом воспринимается как нерабочий, сугубо декоративный, камуфляжный элемент. При этом высокая стена ротонды Пантеона представляла собой совершенно гладкую поверхность. Сомнительно, чтобы его предполагаемому строителю Аполлодору Дамасскому пришла идея применить к ротонде «ордерную одежду». «Украшать» ордером стену храма было бы нелогично и бессмысленно, поскольку ее несущая способность обеспечивалась 6-метровой толщиной и не требовала дополнительного усиления. Наверху она дополнительно связывалась купольным кольцом. Римский бетон, использовавшийся при строительстве, усиливал прочностные качества ротонды. Величественное, замкнутое,

насыщенное и расчлененное декором внутреннее пространство храма, в отличие от открытого демократичного пространства Колизея, нуждалось в контрасте с внешним архитектурным обликом.

Чередование по высоте различных ордеров на стенах публичных римских построек требовало введения дополнительного промежуточного элемента между ярусами. Им стал «пьедестал», квадратный в сечении параллелепипед. Второе его название – «стул». И если первое его обозначение выражало презентативную составляющую римских ордеров, то второе буквально отражало суть назначения и конструктивной необходимости. Как пьедестал – он своеобразный компенсатор вертикальной размерности, позволяющий «набирать» необходимый в соответствии со стеной «рост» ордера, не изменяя его пропорций, что усиливало масштабность, а также нивелировало погрешности визуального восприятия высотных архитектурно-скульптурных элементов. Он придавал также органичные пропорции аркаде. Постановка ордера на «стул» не только возвеличивала ордер, но была продиктована условиями большого «роста» самой стены. Ленты пьедесталов, как и ленты антаблементов, огибающих тело стены непрерывными кольцами, дополнительно ее усиливали, являлись одновременно ограждениями обходных галерей. Таким образом, вертикальные ребра колонн в совокупности с опоясывающими горизонтальными «полотнами» антаблементов и пьедесталов создавали укрупненный прочностной каркас на поверхности стены – ее своеобразное армирование.

Римский инженерный опыт возведения арочных конструкций увенчался успехом в создании полноценной стоечно-арочной конструкции, «в которой преодолевается тектоническая двойственность ордерной аркады» [4, с. 35]. В этой системе арки непосредственно опираются на колонны, которым здесь возвращена исконно «первородная» функция опорного элемента. В таком новом преобразованном состоянии ордер вошел в арсенал римских архитекторов и через поколения получил распространение в практике архитекторов Ренессанса. Развитие декоративных ордерных начал привело к рождению раскрепованного ордера. В этой новой своей ипостаси ордер перешел в разряд архитектурно-скульптурной декорации. Позднее, в период барокко и маньеризма, он был по-новому переосмыслен и активно востребован. В Древнем Риме раскреповка широко использовалась в триумфальных арках. Предпочтение, которое римляне отдавали коринфскому ордеру среди других, вполне объяснимо – он наиболее полнокровно отражал дух эпохи, олицетворяя символ роскоши и благополучия.

Ни один из декоративно-пластических архитектурных элементов не был так популярен на постгреческом пространстве и не обладал такой мощной выразительностью и энергетикой, как ордер. Этим объясняется широкий диапазон его использования: в архитектурно-скульптурных композициях садов и парков; в оформлении площадей – триумфальные арки и колонны; в малых архитектурных формах городской и сельской среды – ограждения парков и усадеб, въездные ворота, надгробия; при оформлении предметов быта – мебели, каминов, экипажей. Завидна также его роль в театральной сценографии и живописи.

В Риме распространился также прием «утопления» колонны в стену. Прием, весьма естественный для стеновой римской архитектуры, важен сам по себе как факт сочетания двух противоположных начал, одно из которых, утрачивая сущностные характеристики – целостность и свободу – переходило в услужение другому, укрепляя его позиции. В нашем случае – прочностные свойства стенового массива. Если колонну и выдвигали от стены, то дублировали ее форму пилястрой, позднее она стала самостоятельным, ритмообразующим элементом. Редкие, единичные, случаи «стеновой» привязки ордера имелись и в греческой архитектуре. Совмещение внутренних колонн ордера со стеной просматривается в храме Аполлона в Бассах. В период эллинизма налицо локальные опыты подобного сочетания (памятник Лисикрата в Афинах), которые римляне целенаправленно оформили в архитектурную традицию.

Римский ордер, утрачивая автономность самостоятельной системы, находил пути выживания в разнообразных альянсах с арочной и стеновой конструкциями. Носители подобного «адюльтера» вошли в золотой фонд римской архитектуры. Римляне, достаточно

вольно обращаясь с греческим наследием, меняя и приспособляя его к своим интересам, тем не менее продолжили развитие интернациональной ордерной ветви, создавая свои многочисленные ордерные рецептуры. Их многолетние военные походы, сопровождающиеся строительной деятельностью по всей «варварской» Европе, способствовали распространению знаний и строительного опыта, на что указывают альбомы мастеров средневековых артелей с зарисовками и чертежами античных форм. Безусловные свидетели этому – интерьеры средневековых соборов, демонстрирующие разнообразие ордерных мотивов. Без пышной и полнокровной архитектуры римских форумов и триумфальных арок, стадионов и цирков, храмов и терм, без уникальных инженерных сооружений не состоялась бы удивительная, совсем иная, чуждая античности, но великая архитектура готики.

Неоспорима заслуга Древнего Рима в трансляции античного строительного мастерства в варварском нецивилизованном мире, который, неуклонно сопротивляясь традициям и культуре язычников, без их опыта и знаний обойтись не смог. Великолепная роскошь римских построек, хитроумные, гениальные инженерные и военные сооружения превращались в удобные и выгодные каменоломни для добычи строительного материала, из которого новая, нарождающаяся генерация начала создавать новую невиданную архитектуру. Новое рождалось из старого, следуя непреложному философскому закону, буквально на его обломках. Антагонизм европейских варваров, выразивший протест и враждебность римским завоевателям, а также религиозная поляризация не могли обеспечить прямую и последовательную преемственность и закрепление культурных античных традиций. В то же время восточные мудрецы, целенаправленно и активно используя античные знания по математике, геометрии, пропорционированию, преумножили и развили их, создав образцы мусульманской архитектуры высочайшего класса ранее, чем средневековые европейские мастера представили миру свои шедевры. Важная роль принадлежит также Византии в трансляции античной традиции.

Своеобразным римским ноу-хау наряду с аркой, давшей начало цилиндрическому своду, считается также крестовый свод, повлиявший на судьбы архитектуры многих стран. Квадратный в плане, с опорой на четыре точки, он позволял перекрывать значительные зальные пространства. По существу – это достаточно радикальная модернизация стоечно-балочной конструкции для увеличения высотных размеров и расширения пролета за счет сочетания ее со сводом. Еще один важный «судьбоносный альянс» ордера римского времени со стеной, аркой и сводом.

Итогом развития этих исканий стала система нескольких связанных крестовых сводов, положивших начало базиликальному типу здания. Базилика, предназначавшаяся для прагматичных, земных нужд – торговых сделок и судопроизводства, впоследствии легла в основу христианского храма средневековой Европы. Рожденная язычниками, приспособленная к духовным идеалам христианства умелыми руками мастеров, она получила статус архетипической формы романского и готического стилей, став метафорическим знаком и символом этой эпохи.

Форма латинского креста, положенного в основу храма, геометрически предоставляла оптимальные условия для создания новой конструктивной системы, а попытка пространственного воспроизведения христианского символа увенчалась открытием нового типа архитектурного пространства. Связка продольных и поперечных нефов создавала общий укрупненный, прочностный и устойчивый конструктивный остов, который обеспечивал также возможность роста формы вверх и максимальное проникновение света в глубины интерьера. Боковые нефы этого конструктивного организма тектонически организованы на восприятие поперечного распора главного нефа, сила которого была значительна из-за большой высоты. Поперечные нефы-трансепты, приближенные к алтарю, символизирующие боковые «крылья» креста, устраивались не только для увеличения вместимости, они формировали большемерный элемент общей конструкции, придавая каменному остову дополнительную устойчивость за счет упрочения каркасных связей. Плоские деревянные перекрытия ранних римских базилик не

обеспечивали большую ширину центрального нефа, поэтому основной задачей средневековых зодчих стало преобразование перекрытия в сводчатое.

Свод, в отличие от деревянных балок, позволял перекрывать значительные пространства. Основой для сводов базилики и стал римский крестовый свод. Однако его приземистая, тяжелая конструкция не обеспечивала растущую потребность в просторных и высоких пространствах, соответственно, не могла адекватно выразить идеологические установки нового времени. Поэтому мастера соединили устройство ячейки крестового свода с технологическими достижениями римлян по возведению сводов с использованием бетона и перенесли этот симбиоз формы и технологии на камень. В свое время бетонная техника открыла римским архитекторам широкие возможности развития сводчатых конструкций. При перекрытии квадратных ячеек они использовали опалубку, позволявшую возводить облегченный бетонный свод. Для расширения пролета использовали также прием армирования сводов кирпичным каркасом в виде арочных ребер в диагональных направлениях ячейки и по ее краевым участкам. Эти укрепленные ребра-гурты в каменной конструкции христианской базилики превратились в нервюры. Поскольку в римском своде при устройстве правильных циркульных краевых арок диагональные арки уплощались, теряя стройность и красоту, а вместе с этим и тектонические качества, им придавали правильные геометрические пропорции, позволявшие увеличить пролет. Форма краевых циркульных арок автоматически вытягивалась по вертикали, трансформируясь в стрельчатое очертание. Новый свод по прочностным характеристикам не уступал крестовому, позволил избавиться от массивной стены и превратить ее в колонны-устои и декорированную ограждающую поверхность.

Стрельчатость арочной конструкции, ее динамическая устремленность вверх вполне согласовывалась с идеями христианства о единобожии, об отрыве человека от земного бытия, в целом – с вертикально направленным вектором христианской духовности и морали. Так, вертикализм храма как необходимое свойство конструкции приобретает мощный смысловой и знаковый контекст, становится основополагающим принципом храмостроения.

Мастера средневековья создали феноменальную, целостную и неповторимую, как греческий ордер, художественно-тектоническую систему. Здесь явно просматриваются исторические параллели. Первоэлементом ее стала конструктивно-планировочная ячейка – травея. Это своеобразный пространственный каркасно-нервюрный модуль, преобразованный симбиоз элементов ордерной конструкции и сводчатой, где колона превращена в устой, а балка приобрела арочную конфигурацию. В основу классической травеи, как и ордера, положен принцип трехчастности – триумвират сочетания и тектонической работы трех пространственных элементов: центрального – ячейки главного нефа и двух ячеек боковых нефов с противоположных сторон. Романская и готическая травеи при тектоническом единообразии различались геометрией построения. В романской центральная ячейка возводилась на квадрате, перекрываемом крестовым сводом. Примыкавшие с противоположных сторон по две квадратных ячейки боковых нефов были вдвое меньше. Очерк арок романской травеи оставался римским – правильной циркульной формы. В готической травее он приобретает стрельчатое очертание. Стрельчатая арка, меньше подверженная распорной реакции, позволяла увеличивать высоту нефа. Преимущества стрельчатого крестового свода перед обычным состояли еще и в том, что он перекрывал не только квадратные, но также прямоугольные и сложно очерченные пространства. В готической травее каждой ячейке центрального нефа соответствует по одной ячейке боковых нефов.

Идея воплощения вертикализма, устремленности и воспарения мотивировала средневековых мастеров изыскивать возможности вытягивать нефы храмов вверх, преодолевая тяжесть камня и земного притяжения. Это удалось за счет изобретения второго, более мощного наружного каркаса храма из контрофорсов и аркбутанов, которыми обстраивалось тело собора снаружи. Контрофорсы – мощные столбы-устои для восприятия не вертикальных, как в ордере, а горизонтальных распорных нагрузок. Храм окружался рядом таких устоев, находившихся

друг с другом в геометрической и конструктивной связке. На них распорную нагрузку от свода и высоких стен центрального нефа передавали каменные наклонные арки-аркбутаны. Массивные и тяжеловесные конструкции контрофорсов и аркбутанов романской архитектуры готические мастера превратили в нарядный каменный резной покров, обрамляющий и украшающий храм снаружи.

Фактически травея – единый в многообразии составляющих ее элементов пространственный планировочно-конструктивный модуль, из которого «собирался» остов базилики. Конструкция храма – один из наиболее ярких исторических примеров демонстрации принципа стандартизации и унификации, который позволял средневековым зодчим наращивать пространство в продольном и в поперечном направлениях. На основе сочетания стрельчатой арки с нервюрами и крестообразными сводами была создана принципиально новая пространственная конструкция. В противовес тяжелым римским сводам конструкция готического свода легка и упруга, как пространственная пружина, а массивная стена фактически исчезла из готического храма. Определенной модификацией стоечно-балочной конструкции этого времени можно считать также деревянный фахверк. Он оказался наиболее «живучей» каркасной конструкцией, пережившей своих, более великих «собратьев» по времени, стал востребованным типом массовой архитектуры. Каркасно-нервюрная тектоническая структура, как и греческий ордер, оказалась настолько совершенным творением, что повторить ее в таких же законченных формах потомки не смогли, удавались частичные заимствования, либо прямое цитирование ее внешних формальных признаков. С готикой закончилась эпоха уникальных великих открытий в архитектуре, но началась эпоха осмысления и использования прошлого. И только во второй половине XIX века возникли предпосылки нового прорыва в поступательном, размеренном движении цивилизации по пути преумножения накопленного опыта в науке, технике, архитектуре.

Зодчие Возрождения, опираясь на античные идеалы, пытались воспроизвести не только идеи, но и конкретные формы, и выразительные средства античной архитектуры. Античный ордер востребован, антропоморфизм вновь основополагающий в создании архитектурных композиций. Ордер как нельзя лучше мог служить созданию архитектуры публичного и демократического характера, приближенной больше к человеку, а не к Богу, став своеобразным символом цивилизации, человечности и гуманизма. Однако вернуть его изначальную целостность не удалось.

Ордерные композиции, как и в римские времена, часто развивались самостоятельно, вне тектонического контекста. Возвратилась тема ордерной аркады, а вместе с ней и ярусная ордерная полифоничность стены, но символическая трактовка ордера в ней изменилась. Многоярусные ордерные колоннады выступают здесь в качестве архитектурного метафорического образа-обобщения, олицетворявшего характер новой народившейся сословной иерархии.

Повышенный интерес к античности дал основание для пристрастного изучения исторического архитектурного наследия, в первую очередь, ордеров. Усилиями многих европейских архитекторов были проведены обмеры архитектурных памятников Греции и Рима, которые тщательным образом фиксировались рисунками и чертежами. Альберти, Серлио, Виньола, Палладио, Барбаро, Скаммоци в подражание Витрувию создают свои модели ордерных форм – авторские доктрины образцовых ордеров, воплотивших попытки поиска идеала и красоты. Образцовые ордера подобно греческим стали объектом профессионального пристрастия, а также обозначили важнейший культурный вектор общественного интереса. Произошло своеобразное отражение отраженного. Реальность ушла в тень интереса к сконструированной и заменившей ее модели, созданной по ее образу и подобию. Этот феномен, развиваясь исторически долго и не столь явно, сегодня настолько укрепил свои позиции, что модель как таковая стала претендовать на первенствование во всех сферах жизни, меняя сознание человека и идеологию общества в целом. В сфере архитектуры налицо существенные «ломки» и трансформации, требующие особого изучения. Ослабляется и ордерная векторность

архитектурного мировоззрения – базовая составляющая профессионального генома деятельности, формировавшегося веками, производя сегодня на свет невиданные результаты профессиональных мутаций.

Закрепила позиции ордера «Академия доблести» («Academia della Virtù», 1538 г.), членами которой были последовательные «витувианцы» Перуцци и Виньола [3]. Одновременно формируется оппозиция ордеру. В Риме члены так называемой Академии гнева протестуют против ордерной доктрины попытками найти иные формы [10]. Оппозиция стимулирует поляризацию мнений в отношении исторического наследия. Впервые появляется необходимость аргументированной защиты ордера. В трактате Скамоцци «Идея всеобщей архитектуры» он рассмотрен как отражение космического порядка, что, собственно, не ново и свои начала берет из греческой античности. Теория высокого происхождения ордера была подкреплена также версией его использования в библейском Иерусалимском храме.

Известны попытки коррекции официальной истории ордеров. В Германии муссируется идея происхождения тосканского ордера от мифического праотца немцев Тускана, которую позднее культивировали фашистские идеологи для подтверждения превосходства арийской нации. На протяжении столетия настойчиво поддерживается мнение о необходимости отхода от канонических ордерных шаблонов и учета реалий среды. Идея противопоставить каноническим формам ордера новые представления о порядке оказалась жизнеспособной, приобрела статус вечной и в теории, и в практике. Архитекторы-оппозиционеры предъявляли свои правила ордерного порядка, своеобразные и оригинальные, но, по сути, те же образцовые модели, отражающие личные амбиции в погоне за красотой. Они «подогревались» модной тенденцией того времени открыть тайны гармонии, продемонстрировав их публично в форме трактатов, подражая великим, или в форме выступлений в профессиональных и общественных «дискурсах». Так, тема ордера как практического инструмента конструирования ушла в тень повышенного личного, амбициозного интереса в желании представить миру и профессиональному сообществу отличный от других образчик гармонии. А тезисы об учете конкретных условий среды, корни которых следует искать все в той же греческой классике, позднее, в эпоху классицизма, выведут профессию и общество на новый уровень осмысления и организации пространства – градостроительный.

К «авторским» нетрадиционным ордерным доктринам этого времени можно отнести «французский ордер», предложенный Филибером Делормом (XVI в.). Архитектор, переосмыслив готические и ренессансные традиции, дополнил «проантичный» ордер новыми профилями и растительным орнаментом. Им же был предложен оригинальный «древесный» ордер со стволом, подобным необработанному, узловатому стволу дерева [10]. Известны также искания нового мятежным Микеланджело. На авторство французского ордера претендовал позднее Лебрен (конец XVII в.), орнаментировав капитель и антаблемент эмблемами Людовика XIV в виде лилии и солнца [9]. Подобных ордерных инсценировок было достаточно много, весьма ярких и необычных. Историческая судьба подобных новаций складывалась по-разному: иные пополнили концептуальный архив профессии, другие, воплотившись в камне вопреки строгим правилам классицизма, стали законодателями моды и, предвосхитив будущую эклектику, в ее бытность широко использовались. Подобное случилось с «большим ордером», раннее введение его в практику принадлежит Альберти (XV в.) [8]. Авторская персонифицированная линия ордеров получает особое развитие, ее влияние прослеживается на дальнейшей истории архитектурных стилей. Яркими, оригинальными преемниками в создании авторских ордерных концепций, воплощенных в конкретный материал, можно считать гениального Гауди и его современника Хунтертвассера. Попыты подобных персональных игр с ордером – очевидный источник, из которого черпали вдохновение основоположники постмодерна Чарльз Мур, Вентури, Рикардо Бофилл.

Разночтения и споры вокруг ордера, начавшиеся четыре столетия назад, не только подтверждали факт его канонизации, в том числе как культурного явления, но также подогревали

публичный интерес общества, закрепляя его позиции. Этому способствовала академическая форма обучения художествам, начало которой положила флорентийская Академия искусств (1561 г.). В конце этого же XVI века в Париже открывается Королевская академия архитектуры. Штудирование ордеров – обязательное условие воспитания учеников и формирования профессионального мастерства. Последовательное и глубокое изучение ордеров в Академиях укрепляло позиции ордерного мышления и в профессиональных кругах, и в общественных. Позднее их изучение войдет в моду и станет неотъемлемой частью светского европейского образования.

В XVII веке архитектурным центром европейского мира становится Франция, чему способствовала деятельность парижской Академии архитектуры. Название академии «архитектурная» – свидетельство изменения общественного статуса архитектуры. Повышенный публичный интерес к ней приводит к изменению акцентов в тройке «знатнейших искусств». Основы архитектурной теории складываются не только в тиши академических кабинетов, но в публичных дискуссиях, спорах, обсуждениях. Архитектурная теоретическая мысль становится фактом духовной жизни, что положило начало общественной и профессиональной рефлексии на суть самой архитектуры и влияния ее на культурную судьбу эпохи. Укрепляются позиции архитектуры, усиливается ее мировоззренческая значимость и ценность, поэтому так важна ее роль в распространении эллинофильства, стоявшего у истоков классицизма. Достижения древней Эллады вновь стали востребованными, вживлялись в иные исторические условия, примирялись с новыми взглядами и вкусами, одновременно формируя их. Результаты археологических исследований, обмеров памятников архитектуры в XVIII веке знакомят Европу с подлинной древнегреческой архитектурой, а ордер как наиболее яркий и неоспоримый носитель античных ценностей снова в центре внимания. Именно для этого времени характерно органическое слияние идеи ордерного порядка с новыми принципами имперской архитектуры. Налицо яркая демонстрация утверждения и пропаганды существующего строя и официальной идеологической государственной доктрины. Древность и божественный ореол ордера укореняют священность империи, ее непроверяемую неприкосновенность. Ордера фокусируют также сосредоточение интереса архитектурной теории классицизма. Издаются многочисленные трактаты витрувианской направленности и самостоятельные авторские научные работы, сборники, руководства, статьи. Одновременно тема архитектуры и ордеров затрагивается в публицистической деятельности, художниками, философами, писателями, а также в поэзии. Распространение классицизма с середины XVIII века связано с Италией. Там – средоточие центра новых принципов искусства и архитектуры. Именно Италия – историческая первопреемница греческой античности. Происходил второй виток возврата к античным ценностям.

Уникальное наследие классицизма – крупномасштабные архитектурные ансамбли, а также неоспоримо бесценный практический и теоретический опыт великих мастеров архитектуры того времени. Целенаправленно был использован принцип ордерного порядка, наиболее адекватно выражающий идеалы, социальные, идеологические претензии общества: четкий порядок, соподчинение и композиционная субординация, а также симметрия, трехчастность, иерархия планировочных осей. Усиление пространственной составляющей ансамблей, их парадности и представительских функций требовали нового качества масштабности – градостроительного, которое, в свою очередь, не могло быть обеспечено без особых условий планирования. Выход на градостроительный уровень, необходимость в регулярности и планировке также согласовались с идеей порядка, заложенной в ордере. Несмотря на новую волну канонизации античной традиции, на всем протяжении классицизма не утихает ранее начатая полемика о правомерности использования исторического наследия. Одна сторона утверждает, что наследие сохраняет значение образца, другая считает, что оно не может быть превзойдено последующими достижениями и нужны иные пути развития.

Со второй половины XIX века полемика усугубляется достижениями строительной инженерии, активно внедрившейся во все сферы архитектуры и общественной жизни. Позиции профессии инженера, которая к этому времени окончательно выделилась из архитектуры, укрепляются. Она оказывает решающее влияние на формирование стилистических предпочтений, создавая основы будущего научно-технического прорыва. Инженерные расчеты, новые материалы и технологии приводят к созданию новейших конструктивных систем, которые вытесняют ордер из сферы универсального использования. Жизнь выдвинула широкий спектр разнообразных требований функционального характера к организации форм и пространств, необходимость более гибкого и универсального подхода к проектированию многочисленного ряда зданий и сооружений, пополнивших архитектурную типологию. Ордерная архитектура теряла свои позиции, уходила в прошлое, а очертаний нового стиля еще не прослеживалось.

На рубеже столетий, в период многостилья, вновь наметились попытки реанимации ордерных форм, которые либо имитировали их внешние проявления, либо имели эклектические корни. Приверженцем этих традиций на десятилетия оказалась Америка, в то время как в Западной Европе начало века ознаменовалось поисками новых авангардных форм, которые к 20-м годам XX века привели к радикальному прорыву в архитектурной идеологии. Яркие новаторские эксперименты с формой, протестная установка на историческую традицию отодвинули в тень результаты исканий нетрадиционных, фактически авангардных ордерных концепций, исключая традиционную трактовку ордера. «Архитектоны» Малевича, по утверждению Ю.И.Курбатова, – не что иное как «модели «супрематического ордера», а «радикальный подход к интерпретации ордера» привел к символично-метафорической его трактовке [5]. Академик архитектуры И.А. Фомин в стремлении «обновить классицизм» и создать «пролетарский» стиль – «красную доричку» – «обращается к ранним образцам ордера – дорике, пытается упростить ее, превратить в символ-метафору» а его ученик А. Гегелло поступает еще более радикально, используя «упрощенный геометризованный ордер» [5, с. 17-18].

С середины 20-х годов тенденция мастера «в стремлении сблизить творческие концепции неоклассики и архитектурного авангарда» усиливается и рождает концепцию «пролетарской классики» [5, с.18]. Авангардные настроения ленинградских метров, в отличие от московских «ультралевых», безусловно, были смягчены культурно-исторической традицией городской среды в целом и сильным «академическим влиянием» северной столицы. В Москве символично-метафорическое осмысление ордера более радикально, явный пример этому – известный «конструктивистский ордер» клуба Русакова.

В 30-е годы, в период «разломов» и смены идеологических платформ, произошел столь внезапный и резкий отказ от авангарда, что архитекторы, не успев укоренить свои новаторские идеи, вынуждены были обратиться к исторической традиции, более привычной и знакомой, что было усилено также идеологией культа власти. Этот короткий период сегодня называют «советским неоклассицизмом», «сталинским ампиrom», а также «сталинским постмодерном». Многозначность формулировок указывает на отсутствие единства мнений на предмет его профессиональной квалификации, оценки культурной и исторической составляющей. Монументальный, величественный и помпезный «сталинский стиль», укрепивший позиции в послевоенное время, имел своей целью массовое эмоциональное воздействие, культивирование позитивных настроений народа-победителя. Масштабные формы, впечатляющие размеры, богатый пластический декор призваны символизировать прочность советской власти и укреплять надежды людей на будущее личное благополучие. Особенности «сталинского стиля» – использование и интерпретация классических мотивов и ордеров, «осоветивание» соответствующей символикой: гербами, звездами, венками, картушами героев, портретами вождей.

Прослеживаются также явные параллели имперских амбиций советской довоенной архитектуры с архитектурой III Рейха. Стиливым мотивом фашистской архитектуры стала

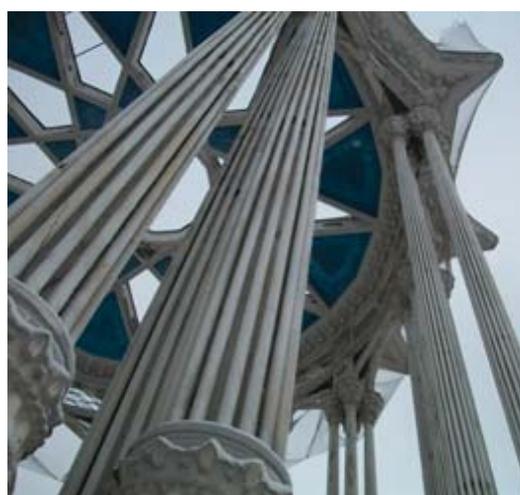


Рис. Ордерная тема сталинского периода ВДНХ.
 а, б – ордера портика и интерьера центрального павильона ВДНХ СССР;
 в – Ордер павильона ВДНХ Украины;
 г – Ордер «беседки» павильона «Культура». ВДНХ СССР

греческая дорика, выродившаяся в форму крайнего радикального аскетизма, что в полной мере выражало идею превосходства арийцев, стерильности и чистоты их рядов. В отличие от выхолащенной аскезы немецкой ордерной «казарменной» стилистики, ордерная тема советской архитектуры поражает оригинальностью, фантазийностью и высочайшим мастерством исполнения. «Советский ордер» патетичен, эмоционально насыщен и символически емок. Станции московского метро и павильоны ВДНХ демонстрируют изобретательность и блестящий профессионализм советских архитекторов довоенного и послевоенного времени (см. рис.). Подобную интерпретацию ордерных традиций в советской архитектуре можно квалифицировать как раннюю форму проявления постмодернистских настроений.

Яркий пример архитектурных настроений пятидесятых – высотные здания Москвы. Четкая симметрия, выявление доминантного объема, трехчастность членений – явные признаки классицистических традиций, дополненных ярко выраженными эмоционально-напряженными формами. Специфические скульптурные формы – знамена, картуши, фигуры людей – вносили живость и пластику в строгую симметрию порядка.

Подобное своеобразное сочетание форм в 80-х годах стало одним из признаков современного постмодерна. Активным материалом постмодернистов стали ордерные мотивы, использование которых в качестве метафоры и символа в переложении на современный формат жизни, новейшие технологии и профессиональные предпочтения привели к нестандартным и ярким архитектурным опытам. Архитекторами этого направления была сделана удачная попытка инспирации архитектурного ордера в культурный слой уходящего двадцатого столетия.

Использование античных ордеров имеет многовековую историю. Этот исторический опыт сформировал устойчивую культурную традицию возвращения их на арену профессиональной и общественной жизни. Постмодерн – не последнее звено в цепи таких возрождений. Каковы будут новые попытки переосмысления античного наследия и к чему приведут они? При всей неопределенности ответа на этот вопрос, совершенно очевидно, что ордера – объект «вечного» интереса. Неоспоримым фактом является и то, что даже при абсолютной опале в иные времена культурологическая и самостийная профессиональная ценность ордеров не смогли быть оспорены.

Библиография

1. Алексеев, Ю.В. История архитектуры, градостроительства и дизайна : курс лекций / Ю.В. Алексеев, В.П. Казачинский, В.В. Бондарь. – М.: Ассоциация строительных вузов, 2004.
2. Алпатов, М.В. Всеобщая история искусств /М.В. Алпатов. – М.-Л.: Искусство, 1949.
3. Габричевский, А.Г. Трактат Виньолы и его историческое значение : предисловие к трактату Виньола «Правило пяти ордеров» / А.Г. Габричевский.– М.: Архитектура-С, 2005.
4. Гуляницкий, Н.Ф. История архитектуры. Том 1. / Н.Ф.Гуляницкий. – М.: Стройиздат, 1978.
5. Курбатов, Ю.И. Петроград. Ленинград. Санкт-Петербург / Ю.И. Курбатов. – СПб: Искусство, 2008.
6. Михайловский, И.Б. Архитектурные формы античности / И.Б. Михайловский. – М.: Архитектура-С, 2004.
7. Мусатов, А.А. Архитектура античной Греции и античного Рима : учеб. пособие / А.А. Мусатов. – М.: Архитектура-С, 2004.
8. Николаев, И.С. Профессия архитектора / И.С. Николаев. – М.: Стройиздат, 1984.
9. Шуази, О. История архитектуры / О. Шуази. – М.: ЭКСМО, 2008.
10. Ивлев, С.А. Смысл архитектурного ордера 29.08.2008 [Электронный ресурс] / С.А.Ивлев. – Режим доступа: <http://1000fontan.ru/articles/?id=7&start=1>

HISTORICAL TRANSFORMATIONS OF THE CLASSICAL ORDER. POST-GREEK PERIOD

Veslopolova Galina N.

PhD. (Architecture), Associate Professor,
Penza State University of Architecture and Construction,
Penza, Russia, e-mail: galina.veslopolova@yandex.ru

Abstract

Architectural orders present an "eternal" topic of interest for scholars and professionals since the famous treatise of Vitruvius written two thousand years ago. It is the first theoretical generalization of the Greek orders heritage that has come down to us and the first attempt to adapt it to different conditions. Since then the classical order has been one of the subjects of unfailing interest for architectural theory and practice. The order has established a consistent cultural tradition of recurrence on the professional and social arena after phases of oblivion. Even the radicalism of the early Middle Ages towards the cultural values of the Antiquity failed to expunge the order from the creativity of masters.

One of the results that the Renaissance derived from addressing the Antiquity was numerous models of orders that can be presumed as attempts of great architects to understand the secrets of harmony and express their comprehension of the order's divine nature. As well as the Greek orders, the model orders have become an important object of attention, research and public interest. Claiming to be the absolute, this type of order goes beyond the confines of architectural reality and acquires the status of a self-sufficient exclusive system of signs, provoking thereby protest, which grew stronger during Baroque and Mannerism. In fact, this is where we discover the sources of the problem of historical heritage the focus of which is the order.

The value of the Greek antique heritage is beyond any doubt. Frequently revisited, reconsidered and adapted to the specific conditions of any new era, it would enable the creation of bright and stylish features. Unquestionable is also the impact of the column and beam system, brought by the Greeks to perfection, on subsequent unique historical tectonic structures. The paper presents a snapshot of the history and transformation of the classical Greek orders in the post-Antiquity space of the European civilization.

Key words

architectural order, the ancient architectural tradition, the order tradition, architectural styles

References

1. Alexeyev, Yu.V., Kazachinsky, V.V., Bondar, V.V. (2004) History of architecture, town-planning and design. Moscow: Assotsiatsiya Stroitelnykh Vuzov.
2. Alpatov, M.V. (1949) General history of arts. Moscow-Leningrad: Iskusstvo.
3. Gabrichevsky, A.G. (2005) Vignola's canon and its historical significance: introduction to Vignola's treatise «Canon of the Five Orders of Architecture». Moscow: Arkhitektura-S.
4. Gulyanitsky, N.F. (1978) History of Architecture. Vol. 1. Moscow: Stroyizdat.
5. Kurbatov, Yu.I. (2008) Petrograd. Leningrad. Saint-Petersburg. Saint-Petersburg: Iskusstvo.
6. Mikhailovsky, I.B. (2004) Antique Architectural Forms. Moscow: Arkhitektura-S.
7. Musatov, A.A. (2004) Architecture of Ancient Greece and Ancient Rome. Moscow: Arkhitektura-S.
8. Nikolayev, I.S. (1984) The Profession of an Architect. Moscow: Stroyizdat.
9. Choisy, Au. (2008) The History of Architecture. Translated by N. Kurdyukov and E. Denisova. Moscow: EKSMO.
10. Ivlev, S.A. (2008) The Meaning of the Architectural Order [Online]. Available at: <http://1000fontan.ru/articles/?id=7&start=1> (Accessed 07.02.2013)