

## ОРДЕР И ОРДИНАЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ: ОТ МАРКА ВИТРУВИЯ ПОЛЛИОНА ДО МИШЕЛЯ ФУКО

**Власов Виктор Георгиевич,**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства.  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».  
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

УДК 7.01; 7:08  
ББК 87.82

### Аннотация

*В статье рассмотрены понятие ордера и детали ордерной системы в архитектуре с точки зрения их художественной образности. Ордер – это не конструктивная система, а способ претворения утилитарной стоечно-балочной конструкции в ее изображение. Поэтому каждая деталь ордера вплоть до мельчайших является художественным тропом – результатом переноса смысловых значений с означаемого на означающее, с конструктивного прототипа на его семантического двойника. Отсюда важнейшее значение иконологии, феноменологии, семиологии и методологии структурного анализа для развития теории ордерности в современном архитектуроведении. Автор статьи соотносит традиционные онтологические категории архитектуры по трактату Витрувия с постструктуралистскими понятиями французского философа М. Фуко, изложенными им в работе «Слова и вещи» (1966). В результате появляется возможность построить более сложную типологию ордерных тем и мотивов в архитектуре. Такая типология демонстрирует помимо архитектурного живописно-пластический способ формообразования, что определяет широкий спектр элективных, комбинаторных и композитных приемов художественно-образного мышления в архитектуре.*

### Ключевые слова:

*архитектоника, архитектура, искусство, ордер, ординация, семантика, стиль, тектоника, художественный троп, формообразование*

*«Ordo ad Chao»  
Порядок из хаоса (лат.)*

*Бытие не определяет, а губит сознание  
Елизавета Рихтер*

*Дух становится формой  
Генрих Вёльфлин*

### Ординация – искусство преобразования хаоса в космос

Древние греки называли хаосом (греч. chaos – пропасть, тьма, мрачная бездна) первичное бесформенное состояние мира, неорганизованную, бездонную стихию, наполненную туманом и мраком. Идея космоса (греч. kosmos – украшение, наряд, порядок, благо) – установленного в мире порядка и гармонии сформулирована древнегреческими философами Анаксимандром из Милета (ок. 611–545 гг. до н. э.) и Эмпедоклом из Акраганта (450-е гг. до н.э.). Космос – это благо, согласно Пифагору Самосскому (570–490 гг. до н. э.), его создает осмысленное, упорядоченное единство, выражаемое определенным рядом чисел. Таким образом, целостность и

разумность в представлении древних имеет математическую основу, но обретает этический и эстетический смысл.

В истории культуры два вида искусства в наибольшей степени отвечают античной идее космоса. Это архитектура и музыка. Однако искусство музыкальной композиции сформировалось значительно позднее архитектуры и его историческая жизнь не столь продолжительна. Глубинный, философский смысл исторического развития архитектуры заключается в длительном процессе творческого преобразования хаоса в космос, случайной, неоформленной, а потому неуютной среды обитания в осмысленную композицию, «человеченную» форму.

В архитектуроведении стало привычным рассматривать классическую ордерную систему в качестве результата переосмысления и преобразования элементарной стоечно-балочной конструкции. Слово «ордер» (от лат. *ordo, ordin* – порядок, строй, расположение) впервые использовал древнеримский зодчий Марк Витрувий Поллион в трактате «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н. э.). Он заменил этим термином греческое слово *taxis* (порядок, строй, назначение, устройство).

В узком, прагматическом значении ордер – порядок, последовательность и закономерность связи несущих и несомых частей здания. Ордер – удивительное явление в истории архитектуры. Он универсален и уникален в одно и то же время. Идея ордерной системы угадывается в первобытных дольменах, трилитах и кромлехах, совершенствуется в сооружениях Древнего Египта. Ордерность присуща не только европейской, но и восточной: византийско-арабской, китайской, японской, а также древнерусской архитектуре, композициям периодов модерна, модернизма и постмодернизма. Однако в качестве образного переосмысления строительной конструкции ордер впервые достаточно ясно предстает в культуре Древней Греции. Классический ордер не случайно создали древние греки, обладавшие мощным тектоническим чувством и умением придавать искусственным формам антропоморфный характер. Поэтому художественный смысл ордерности заключается не в конструктивной логике, а в самой идее и способе преобразования строительной конструкции в композицию. Тектоническое переживание и поэтическое осмысление ордерных форм со времени Витрувия стало традицией классической архитектуры. Интересна деталь: формулируя в эпоху Возрождения собственное определение композиции, архитектор Л. Б. Альберти перефразировал Аристотеля. Сравним определение Аристотеля: «Истинное творение – то, в котором нет пустот и нет ничего лишнего, к которому нечего прибавить и от которого нечего убавить» и определение Альберти: композиция – «живой организм», к которому «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [1; 2].

Готфрид Земпер писал, что «если бы отказаться от подчинения ордерной системе, пришлось бы создавать какой-либо иной канон или же попросту отказаться от придания произведению архитектуры характера и индивидуальной выразительности» [3, с. 296]. Поэтому концептуальный смысл имеет не только понятие ордера, но и более широкое определение ординации как всеобъемлющего порядка процесса формообразования во всех видах архитектурно-художественных искусств (лат. *ordo et ordinatio*).

Даже в границах античной эстетики ордер предстает эйдосом – феноменом, имеющим мировоззренческий смысл. В учении Платона эйдос (вид, форма, явление) – скрытая от непосредственного наблюдения сущность всех вещей. У Аристотеля форма – «первая сущность», затем следует «возникновение» как соединение формы и эйдоса на основе предустановленной гармонии (ныне мы называем этот процесс формообразованием). Ведь дом, писал, цитируя Аристотеля, А. Ф. Лосев, «потому становится таким-то, что такова его форма, а не потому он таков, что возникает так-то. Ведь возникновение происходит ради сущности вещи, а не сущность ради возникновения». Это высказывание русского философа мы уже упоминали в связи

с применением феноменологической концепции Э. Гуссерля к архитектуре [4]. Целое существует прежде своих частей, идея прежде формы как энтелехии (осуществления). Для Лосева античный эйдос – не эмпирическое явление, но и не чистый акт сознания. Это «живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета». Близкое понятие – архетип. Не случайно К. Г. Юнг определял свое понимание архетипа посредством описания платоновского эйдоса.

Близкий смысл вкладывал в слово «эйдос» в римскую эпоху Витрувий. Форма (эйдос), по Витрувию, – предустановленная гармония, поэтому источник такой формы – сама природа, в частности фигура мужчины или женщины. Соответственно сущность ордера визуальная, а не конструктивная. Сложив несколько камней так, чтобы они образовали устойчивую вертикаль, дорийский мастер еще в глубокой древности достиг визуального эффекта, отражающего «идею формы». «Эта работа необходима и должна быть выполнена безупречно, тем не менее, она только отражает форму, но не порождает ее... Правильная соразмерность гарантирует положительные визуальные впечатления от внешней формы, а та внешняя форма, что хорошо смотрится, в свою очередь, непременно скрывает в себе пропорциональный ряд, числовое единство. Этой естественной визуальной целостностью ордерного построения подтверждается его родство с природными формами» [5]. Г. Земпер, изучавший античные памятники, остроумно назвал архитектуру «космическим» видом искусства, имея в виду, конечно, древнегреческое значение этого слова [3, с. 117]. По замечанию Земпера, четыре столба по углам (без стен и перекрытия) создают зрительный (воображаемый) образ здания, но не его действительную конструкцию. Мы бы сказали - символ. Плетеная или тканая завеса на перекладинах таких столбов (нем. Gewand) – это символ ограждения, образ стены (нем. Wand). Каменная стена (конструкция) появляется позднее, лишь как вторичное средство придания прочности этому символу [3, с. 114]. Отсюда сравнение ордера с «одеждой», накинутой на каркас, скелет формы (конструкцию). Г. Вёльфлин, основываясь на гегелевской «Феноменологии духа», развивал тезис о внутренней и внешней форме художественного произведения: «В изобразительном искусстве – все форма, но в том-то и дело, что не только внешняя, но и внутренняя форма содержательна... Изобразительная форма имеет свой дух... Дух становится формой» [6]. Во всех случаях мы наблюдаем движение мысли от прообраза к образу, от ментального источника к осуществлению композиции в ее материальной форме.

Еще одно предварительное замечание: ордер не является одним из многих типов архитектурной композиции, это не только колонна с капителью. Ныне очевидна некорректность традиционного подразделения архитектуры на «ордерную» и «безордерную». Известно, что еще в XVIII в. Дж. Б. Пиранези использовал термин ордер стены, или астилярный, ордер (от греч. а – без, и stylos – колонна). Стена без колонн, оформленная внизу цоколем, вверху – карнизом, посередине расчлененная тягами, рустом, наличниками дверных и оконных проемов, сандриками и прочими деталями, обретает тектонический вид и, следовательно, ордерность. В такой композиции убедительно прочитываются низ, верх, основание, несущая и несомые части. В этом смысле «безордерной» может считаться только нехудожественное, некомпозиционное сооружение, в котором не выявлены формообразующие тектонические закономерности и отсутствует символический, образный смысл.

Ордер – способ создания художественного образа, превращения конструкции в «образ строения» (определение А. И. Некрасова). Ордер присутствует, если искусство архитектуры является художественной деятельностью, и исчезает вместе с образным началом, когда эта деятельность превращается в исключительно строительную. Оригинально интерпретировал эту закономерность Г. К. Лукомский: смысл зодчества заключается не в «украшении постройки»,

а в «постройке украшения» [7]. Классический ордер является идеальным выражением архитектоники в качестве «образа конструктивных сил» (формулировка Н. И. Брунова). Ордер придает определенность и ясность подразделениям частей здания на главные и второстепенные, несущие и несомые, конструктивные и декоративные.

### **Изменчивость семантики архитектурных форм и ордер как метафора**

Архитектурный ордер – основополагающий художественный троп в искусстве архитектуры. В теории искусства тропом (греч. *trōpos* – поворот, перенос) именуют образный прием, при котором возникает перенос значений с одного предмета на другой и, как следствие, возникновение новых смыслов, связей и отношений. Архитектурная композиция как один из видов художественно-образного мышления заключается в установлении связей между элементами строительной конструкции и зрительно воспринимаемой формой. Поэтому конструкция композиционна, а композиция конструктивна. В архитектурном ордере происходит перенос смысла с внутренней конструкции на внешнюю форму, непосредственно воспринимаемую зрителем. Следовательно, применение ордера основано не на конструктивных, а на тектонических закономерностях. Уже у Витрувия ордер понимается в качестве зримого эквивалента стоечно-балочной конструкции, которую он не только изображает, но и чувственно преобразует в зримый образ: красоту, один из компонентов триады, названной именем архитектора (польза, прочность, красота). Широкий подход к пониманию ордера был утверждён и в ренессансной Италии. Так Дж. Б. да Виньола, автор трактата «Правило пяти ордера архитектуры» (1562), настаивал на существовании «готического ордера», подчеркивая его равноценность в сравнении с античными (итал. *conformità* – соответствие). Это отразилось на постройках того времени во Флоренции, Риме, Болонье, в частности в проекте фасада готической базилики (итал. *maniera tedesca*) Сан-Петронио (1545) работы Виньолы [8]. В академической традиции достаточно ясно оппозицию понятий конструктивности и тектоничности первым сформулировал французский теоретик искусства Ролан Фреар де Шамбрэ (1606–1676) в трактате «Параллель античной и современной архитектуры» (1650): «быть прочным» и «выглядеть прочным». Как отметил Л. И. Таруашвили, это различие необходимо Фреару для понимания «эстетической природы ордера». Так, сравнивая особенности капителей композитного и коринфского ордера, Фреар де Шамбрэ называет первый ордер «сильным», а второй «слабым», хотя их конструктивные особенности одинаковы [9].

«Зодчество, – писал немецкий историк искусства и теоретик архитектуры Г. Бандманн в 1951 г., – по своей сути является не усовершенствованной конструкцией», а «воспроизведением тектоники». Следствие этого – сублимация технической и материальной составляющих, превращение реальной формы в идеальное образование. Формальный мотив утрачивает свое значение, которым он обладал, будучи первоначально связан с материалом, и обретает благодаря новому отношению идеальное содержание. Именно это имел в виду Винкельман, говоря об облачении, которым покрывается мертвый материал. Форма – это духовный покров, наброшенный на материю» [10, с. 438]. «Можно сказать, – писал далее Бандманн, – что символическое значение смещает трактовку форм в область художественного» [10, с. 449].

Продолжая эту мысль в русле феноменологической эстетики, можно сказать, что функция (польза) изменчива и не всегда задана изначально, она производна не только от конструкции, но и от внешнего вида здания, выбора того или иного материала, строительных приемов, уместности, прогрессивности либо отсталости идеи, изменений предназначения, окружающей среды, престижности и символического значения постройки. Ведь «польза может быть приспособлена к сооружению, – писал А. Г. Раппапорт, имея ввиду триаду Витрувия, – прочность

можно добавить, так что форма сооружения не изменится, а красота возникнет сама собой, если это здание станет символом и обретет ауру мифа». Ибо «функция по определению есть следствие, а не причина». Более того, «конструкция как бы впитывает в себя и понятие функции, и понятие образа» [11]. Гармония пропорций и красота также интерпретируются исходя не из абсолютных критериев, а в зависимости от функции, семантики и жанра постройки. Одни критерии годятся для храма, другие – для административного здания или престижной корпоративной постройки, третьи – для промышленной, четвертые – для жилой архитектуры, которая также подразделяется на классы по критерию престижности. Очевидно также, что в архитектуроведении следует различать назначение постройки (функциональную конструкцию) и значение архитектурной композиции (ее семантику, иконографию и символику), но и то и другое находится в постоянном изменении как в историко-культурном контексте, так и на протяжении жизни одного памятника в меняющемся восприятии людей.

Теория художественных тропов до настоящего времени разрабатывалась главным образом филологами. Методика силлогизмов и построения фигур речи описаны в трактате Аристотеля «Риторика» (ок. 355 г. до н. э.). Согласно Аристотелю, любой троп и, прежде всего, метафора основаны на аналогии. В изобразительном искусстве – на зрительном сравнении форм. Однако простое подобие еще не означает возникновения образности. Энтимема («то, что в уме»), по Аристотелю, это рассуждение, в котором посылки не заключены в абсолютно ясной форме, они подразумеваются и домысливаются. Конструируемые на этой основе фигуры речи Аристотель называл топосами (греч. *topos* – место).

Можно утверждать, что в истории искусства черты сходства и различия произведений самых разных художников обусловлены энтимемами и топосами. Поэтому аналогии и взаимные «отражения» создаваемых произведений (влияния, заимствования, реконструкции, репликации, стилизации, трансляции, транспозиции) вполне закономерны и осуществляются в истории искусства с помощью художественных тропов. Более того, в этом и заключается историзм искусства архитектуры, обеспечивающий ментальную связь поколений посредством организации форм и пространства.

Подобная особенность творчества основана на способности к реминисценции, которая кодируется композиционными категориями и переводится на иерархически связанные уровни «тропового мышления»: от метафоры к метонимии (переименованию), синекдохе (формообразованию по принципу «часть как целое») и далее, в отдельных случаях, через ряд способов-приемов – к аллегории и символу. Согласно У. Эко, метафора и метонимия в образном мышлении настолько важны, что к ним можно свести все остальные тропы. Но при этом в каждой метафоре «содержится цепочка метонимий», и это создает условия «множественности интерпретаций» [12].

В филологии общепринятой классификации художественных тропов не существует. М. Л. Гаспаров рассматривал тропы в качестве разновидности стилистических «фигур переосмысления». Большинство исследователей выделяют три основных: метафору, метонимию и синекдоху. Применительно к архитектурно-изобразительным (визуальным) искусствам необходимо различать тропы как стилистические фигуры, основанные на синтактике композиции, и тропы как выразительные средства архитектоники.

Обращаясь к истории зодчества, мы наблюдаем, как природные формы рождают у архитектора определенные ассоциации – это первый уровень творческого воображения, или эвристического формирования композиционной идеи. В этом случае возникает уподобление формы, оно основано на простейшем тропе – сравнении, приеме переноса значений, с помощью которого за счет соотнесения явлений, не связанных между собой в обыденной жизни, проясняется,

усиливается их художественное значение. В отличие от более сложных тропов сравниваемые явления не меняются и не образуют новый образ, они остаются самостоятельными.

Метафора способна к созданию качественно нового тектонического образа. Теорию метафоры в отечественном архитектуроведении в начале XX в. разрабатывал ученик А. Г. Габричевского Владимир Федорович Маркузон (1910–1982). Совокупность метафорических приемов (стилистических фигур) В. Ф. Маркузон называл «поэтикой архитектурного языка». Среди наиболее показательных примеров – египетская колонна с невидимой снизу абакой (плитой), расположенной между капителью и перекрытием, благодаря которой потолок храма, расписанный золотыми звездами по синему фону, представляется не опирающимся на колонны перекрытием, а высоким небом. Колонны, стилизованные под связанные стебли лотоса или папируса, расставлены таким образом, что с любой точки зрения между ними не видно просветов, в результате чего возникает картина сплошного леса, зарослей, создающих мистические, иррациональные ощущения. Эти ощущения усиливаются «натуральной» росписью, что делает такую архитектуру предельно изобразительной, но одновременно символичной (рис. 1, 2).

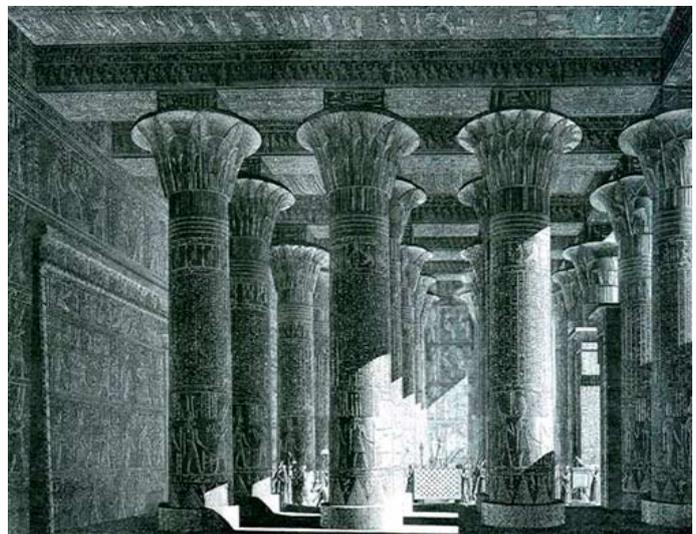


Рис.2. Храм Хнума в Латополисе. Реконструкция. Гравюра по рисунку Доминика-Виван Денона из издания «Описание Египта» Э.-Ф. Жомара. Источник: Description de L'Égypte. Paris, 1802. A. Vol. I. PL 83

Рис. 1. «Египетский стиль». Источник: Owen Jones. The Grammar of Ornament. London, 1856. PL VI

Тем не менее, В. Ф. Маркузон полагал, что лотосовидные колонны древнеегипетских храмов представляют собой только сравнения (биоморфизм), а энтасис древнегреческого дорического ордера (утолщение ствола колонны несколько ниже середины) является метафорой (образным переносом смыслов), поскольку выражает усилие несущей конструкции не напрямую, а отвлеченно, образно. Ведь известно, что с точки зрения приложения тектонических сил и сопротивления тяжести оптимальной будет не выпуклая форма колонны с энтасисом, а напротив – вогнутая. Следовательно, энтасис имеет только зрительное значение, это типичная метафора. Такое же зрительное значение имеют каннелюры и многие другие детали. Соответственно, любой архитектурный ордер можно рассматривать в качестве метафоры [13]. В этом отношении характерны два примера, приводимых О. Шуази. Абака дорического ордера – квадратная плита, будто бы

необходимая для перераспределения нагрузки антаблемента на колонну, освобождалась от тяжести с помощью зазора по краям. Иначе мягкий известняк абаки давал бы трещины по углам еще в процессе строительства. В результате абака, как и капитель в целом, превращалась в видимость и представляла собой не действительно работающую конструкцию, а ее изображение. Шуази писал: «Только в архаических памятниках абака действительно несет на себе нагрузку антаблемента. Но ее реальное назначение забывается уже со времени постройки Парфенона» [14]. Второй пример – капитель ионического ордера. Она имеет одну замечательную пластическую особенность – линии, соединяющие волюты и изображающие освобождение от нагрузки, мягко прогибаются, как бы провисая под собственной тяжестью (рис. 3). Они подобны мягкой ткани или «рулонам каменного сукна» [15]. Это явная метонимия.



Рис.3.Ионическая капитель храма Ники Аптерос Афинского Акрополя. 427– 424 гг. до н.э. Фотография автора статьи

Удивительное изобретение Микеланджело: лавабо (чаша для омовения рук) в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции представляет собой типичную синекдоху: условное соединение разнородных частей, создающих новый образ (см. табл. 2, рис. 60). Примечательно, что подобный прием имеет прототипы, хоть и отдаленные, в античном искусстве (см. табл. 2, рис. 59). Ведь и столь привычные для архитектуры волюты – не что иное, как повернутые под углом 90° античные кронштейны. Как известно, первым, кто совершил такую метаморфозу в фонаре купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, был Ф. Брунеллески (см. табл. 2, рис. 57, 61). Ордерные тропы могут возникать и случайно, даже иронично, в истории жизни конкретного памятника (рис. 4).



Рис.4. Фрагмент антаблемента в виде скамейки. Нартекс церкви Сан Себастьяно на Виа Аппиа в Риме. Фотография автора статьи

Интересный пример переосмысления архитектурной детали привел В. Л. Глазычев. При раскопках ордынского поселения в руинах мечети нашли фрагмент античной колонны (вероятно, похищенной в Северном Причерноморье), перевернутой коринфской капителью вниз и служившей подставкой для Корана [16]. Вопреки мнению Глазычева, нам этот пример представляется не банальным воровством, а символической метаморфозой, пусть и возникшей случайно, но придающей новый смысл опоре в полном согласии с тектонической логикой (расширением перевернутой капители книзу). Детали классического ордера метафорически используются и в дизайне мебели вплоть до нашего времени (рис. 5). То же можно сказать об иконографических источниках и модификациях опор в виде мужских и женских фигур: атлантов (теламонов) и кариатид – архитектурных метафор и олицетворений. В подобных случаях метафора – троп, а олицетворение – стилистическая фигура (см. табл. 2, К, L).



Рис.5. Кресло «Capitello». 1972. Дизайнер Франко Аудрито. Источник: <http://www.archiproducts.com/en/products/129316/multiples-expanded-polyu...>

### Теория художественных тропов в эстетике постмодернизма

Теория художественных тропов получила новое прочтение в постмодернистской эстетике. Семантику архитектуры во второй половине XX в. стали рассматривать в границах новой науки – семиологии (др.-гр. *semeion* – знак, признак и гр. *logos* – слово, учение). Основы семиологии разработал швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857–1913). Де Соссюр рассматривал язык искусства как дихотомную систему значимостей «означающее – означаемое». Подобный структуралистский подход близок иконологическим изысканиям в области изобразительного искусства и архитектуры. При таком подходе важным становится не то, что изображено, и даже не то, как это сделано, а какое это имеет отношение к более широкому полю смысловых значений, прежде всего историко-культурных.

Французский философ Мишель Фуко (1926–1984) в книге «Слова и вещи» (1966) вывел четыре типа категорий сходства (уподобления вещей): пригнанность, соперничество (антипатия), аналогия, симпатия. Они составляют пары, причем симпатия является основной и «самой опасной» – она приводит в движение все вещи в мире, сближая самые отдаленные из них и лишая их индивидуальности.

Пригнанность (лат. *convenientia* – соответствие, согласие, соразмерность), по Фуко, – это подобие формы и пространства, соединение и слаженность вещей согласно принципу «ближнее к ближнему». Пригнанность «в меньшей степени принадлежит вещам, чем миру, в котором они находятся». «Пригнанными» являются такие вещи, которые, «сближаясь, оказываются в соседстве друг с другом. Они соприкасаются краями, их грани соединяются друг с другом, и конец одной вещи обозначает начало другой. Благодаря этому происходит передача движения, воздействий, страстей, да и свойств от вещи к вещи. Таким образом, на сочленениях вещей возникают черты сходства» [17, с. 54].

Второй формой подобия является соперничество (лат. *aemulatio*) – отношение контрастов, действующих на расстоянии, свободных от ограничений, налагаемых конкретным местом. По определению М. Фуко, соперничество «преодолевают в безмолвии пространства мира. Но расстояние, которое оно преодолевает, не уничтожается этой хитроумной метафорой: оно остается открытым для наблюдения» [17, с. 57]. Здесь имеется в виду нечто подобное тому, как если бы пространственное сочленение было бы порвано и звенья цепи, разлетевшиеся далеко друг от друга, воспроизводили бы свои замкнутые очертания согласно сходству, без всякого контакта между собой. В соперничестве есть что-то от отражения в зеркале: посредством соперничества вещи, рассеянные в мире, вступают между собой в воображаемый диалог.

Третья форма подобия – аналогия (лат. *analogia* – соразмерность, пропорциональность), подобие внутреннего и внешнего. В аналогии, по мнению Фуко, совмещаются пригнанность и соперничество. Подобно соперничеству, аналогия обеспечивает столкновение сходств в пространстве. Наконец, четвертая форма подобия обеспечивается действием симпатий (лат. *sympathia* – сочувствие, взаимное влечение) – внутреннего движения и взаимодействия форм. «Здесь никакой путь не предопределен заранее, – писал Фуко, – никакое расстояние не предположено, никакая последовательность не предписана. Симпатия – одушевление-олицетворение, частный случай метафоры и потенциальной пригнанности. Симпатия свободно действует в глубинах мира. Симпатия изменяет вещи в направлении тождества; вот почему если бы эта ее способность не имела бы противовеса, то мир свелся бы к одной точке, к однородной массе, унылой фигуре Тождества: все его части удерживались бы в определенном положении и общались бы между собой без разрывов и без расстояний, как ряды металлических частиц, удерживаемые под действием симпатии одним магнитом» [17, с. 60].

Симпатия связана с парной фигурой – антипатией, которая «сохраняет вещи в их изоляции друг от друга и препятствует их уподоблению; она замыкает каждый вид в его стойком отличии и в его стремлении к самосохранению. Постоянное равновесие симпатии и антипатии обеспечивает возможность сравнения вещей, они могут походить друг на друга, сближаться между собой, не утрачивая при этом своей неповторимости. Этим равновесием объясняется и то, что вещи растут, развиваются, смешиваются, исчезают, умирают, но бесконечно воспроизводятся... Взаимодействие членов этой пары отношений рождает все формы сходства и различия: аналогии, тождества, сравнения, уподобления» [17, с. 62]. Близкую концепцию развивал в 1980-х гг. американский архитектор-деконструктивист Питер Айзенман (род. 1932). По его мнению, традиционные оппозиции: функция – форма, конкретное – абстрактное, конструкция – декор, утратили смысл. Актуальными являются «синтаксические трансформации» (удвоения, смещения форм и их значений), а также метод суперимпозиции (англ. *superimposition* – наложение) – «надстраивания вторичных смыслов».

### Согласие Фуко с Витрувием.

#### Основы архитектурной неизменности, меняются лишь формулировки

Латинские термины, которые использовал наряду с их французскими аналогами в своей семантической теории М. Фуко, можно сопоставить с категориями архитектурного трактата римлянина Витрувия. Причем в такой корреляции мы увидим совпадение содержания понятий (табл. 1).

Табл. 1.

## Типология методов и композиционных приемов архитектурного формообразования

ОБЩАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ			
Онтологические категории архитектуры по Витрувию	Категории формообразования	Принципы композиции	Методические приемы композиции
1.Ординация (строй, порядок)	1. Пригнанность. Отношения формы и пространства	1. Принцип масштабности (общее-частное)	1. Цитация. Пересмысление означаемого мотива
2.Дистрибуция (расположение)	2. Соперничество. Взаимное расположение деталей	2. Принцип тектоничности. Разграничение масс по вертикали и горизонтали	2. Сравнение разнородных мотивов
3.Соразмерность (пропорционирование)	3.Выявление отношений целого и частей	3. Принцип архитектурности (единство-множество)	3. Достижение целостной организации среды
4.Евритмия (уравновешенность)	4. Аналогия внутреннего и внешнего	4. Принцип экологичности (место-время)	4. Акцентация смысловых центров композиции
5.Благообразие (декорум)	5. Симпатия. Взаимодействие посредством связующих элементов	5. Принцип декоративности (внешнее-внутреннее)	5. Гармонизация отношений целого и деталей
6.Ойкономия (расчет)	6. Самосохранение и отграничение деталей	6. Принцип функциональности (идеальное-действительное)	6. Стремление к практической целесообразности
<b>Исторические основания проектной культуры</b>	<b>Методология творческого процесса</b>	<b>Личностные предпочтения</b>	<b>Специальная терминология</b>
<b>УРОВНИ СИСТЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ДЕФИНИЦИЙ</b>			

«Ординация» (строй, порядок). по Витрувию, предполагает отношение связи («пригнанности», по Фуко) формы и пространства. Дистрибуция (расположение вещей у Витрувия) близко по значению понятию соперничества – согласования деталей формы, разделенных пространством или другими элементами. Соразмерность (пропорционирование) и евритмия (уравновешенность) в сочинении Витрувия (автор сам их объединяет) согласуются с принципом аналогии (греческий термин, который также использует Витрувий). По мнению Фуко, в аналогии совмещаются пригнанность и соперничество. Подобно соперничеству, аналогия обеспечивает «столкновение сходств» в пространстве. Благообразие («декорум» Витрувия) обеспечивается действием симпатии (сочувствие, взаимное влечение) связей и взаимодействия форм благодаря связующим (декоративным) элементам. И, наконец, ойкономия («расчет» у Витрувия) это антипатия Фуко – самосохранение и отграничение деталей друг от друга. Можно заключить, что взаимодействием всех названных отношений (ординации) объясняется многообразие расположения форм в пространстве, их взаимная ориентация, масштабность, пропорциональность, ритмичность. Причем, что особенно важно, названия могут быть иными, но суть отношений при этом не меняется. Совершенно очевидно, что пригнанность, или определенность отношений архитектурных форм к окружающему пространству, мерой которых является фигура человека, определяет принцип композиции, который традиционно именуется масштабностью. Соперничество (взаимное расположение деталей) – не что иное, как принцип тектоничности. Аналогия, достигаемая определенностью отношений целого и частей, составляет основу качества архитектурности. Симпатия (акцентирование связующих элементов) создает зримую слитность, цельность в отношениях внутреннего и внешнего. Такое качество мы именуем

декоративностью. Ойкономия, или антипатия как самоопределение и разграничение деталей, составляет формальную основу целесообразности, или функциональности, ордерной композиции.

Французский филолог-структуралист Жерар Женетт (род. 1930) в работе «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) разработал теорию транстекстуальности. Женетт по-своему определил понятие гипертекста, возникающего в результате преобразования исходных, более ранних текстов (отсюда понятие палимпсеста). Он сформулировал пять типов «взаимодействий текстов». Интертекстуальность: присутствие в одном тексте двух или более текстов (цитация, аллюзия, плагиат); паратекстуальность: отношение текста к своему исходному варианту; метатекстуальность, комментирующая или критическая ссылка на свой предтекст; гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; и архитектстуальность: жанровая (соподчиненная) связь текстов. Основные классы интертекстуальности Ж. Женетт разделил на подклассы и проследил их взаимосвязи [18]. При некоторой переработке эта система может быть использована для рассмотрения интерпретаций классических тем и мотивов в архитектуре.

По причине многомерности семантических аспектов архитектурного формообразования исчерпывающей типологией можно считать лишь ту, в которой использованы все известные стилистические фигуры и тропы. Их можно разделить на три большие группы по основным методологическим уровням формообразования в изобразительном искусстве и архитектуре:

#### 1. Стилистические фигуры:

параллелизм (сравнение схожих элементов формы);  
повтор (метрический или ритмический);  
инверсия (зеркальный оборот);  
цитация (воспроизведение избранного мотива);  
эллипсис (пропуск ожидаемого);  
парцелляция (разделение исходного мотива на части);  
гипербола (максимализация, экспрессивное преувеличение);  
литота (миниатюризация, нарочитое преуменьшение);

#### 2. Стилистические приемы:

аллитерация (многократное повторение элемента ради усиления);  
ассонанс (согласование контуров, силуэтов);  
консонанс (согласование тона, цвета);  
диссонанс (тональное рассогласование);  
ономатопея (подражание деталям);  
анафора (повторение начальных элементов);  
эпифора (повторение конечных элементов);

#### 3. Морфологические приемы:

транспозиция (прямой перенос);  
анаклуф (сознательная рассогласованность частей);  
апозиопезис (зрительная пауза между соседними элементами);  
антономазия (переименование);  
метаморфоза (преобразование функции);  
параллелизм (зрительная аналогия форм);  
метонимия (переименование по внешнему сходству);  
эпитет (переложение декоративных свойств цвета, света и фактуры от одной формы к другой);  
перифраз (замена, уподобление одной формы другой);  
антитеза (противоречивое сопоставление: контраст и нюанс);  
оксиморон (соединение несоединимого, нарушение пропорций или масштабности);  
катахреза (деформация).

## Выводы. Стилистические фигуры ордерных тропов образуют типологическую систему способов и приемов формообразования

Названные стилистические фигуры составляют основу композиционного мышления (формообразования), или, как говорят художники, «мышления формой». Можно выстроить семантический ряд: архетип (источник стилизации, или стилизуемый образец), знак (стилизирующая форма), тип (композиция). Проиллюстрировав связи, возникающие при совмещении формального и семантического подходов, даже весьма условно, мы получаем типологическую структуру, которая может служить одним из инструментов изучения ордерных систем в архитектуре (табл. 2). В этой структуре очевидно значительное расширение иконологических значений ордерности путем включения наряду с архитектурным живописно-пластическим (изобразительного) способа формообразования. Отсюда широкий спектр элективных, комбинаторных и композитных методов: сравнения, метафоры, метонимии (переименования означаемых мотивов), синекдохи (включения стилизуемого мотива в новую композицию); соответствующих методических приемов цитации, интерпретации, интермедиации, транспозиции, создания скрытых смысловых связей, вторичных ассоциаций и аллюзий. Соотнесение традиционных онтологических категорий с их семантическими двойниками позволяет осуществлять широкую исследовательскую методологию, связывающую едиными закономерности формообразования разные виды изобразительно-архитектонических искусств: собственно архитектуру, монументально-декоративные детали и изобразительную пластику.

Табл. 2.

### Типология метафорических ординаций классической архитектуры

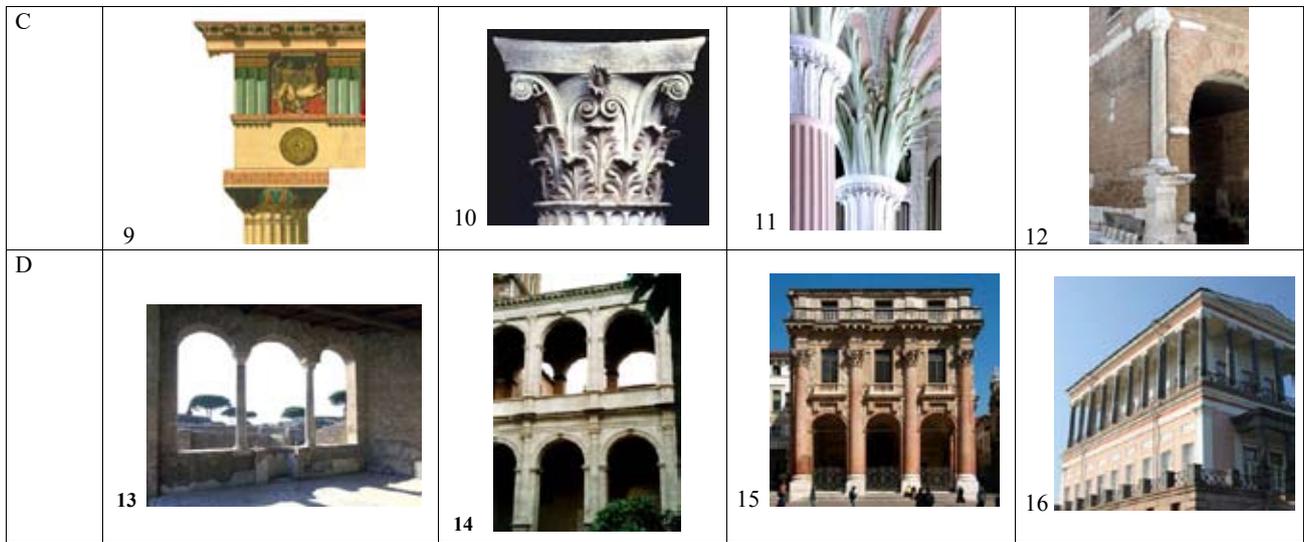
А. Формирование темы «аркада по колоннам» («пригнанность» мотивов по М. Фуко)

В. Историческое развитие темы колоннады фасада (принцип аналогии)

	Архетип (предикат) композиции, или стилизуемый образец	Сравнение: комбинаторное сочетание разнородных элементов («соперничество» стилизуемых форм)	Метонимия: переименование означаемого мотива в новой композиции	Синекдоха: включение стилизуемого мотива в новое целое
А	1 	2 	3 	4 
В	5 	6 	7 	8 

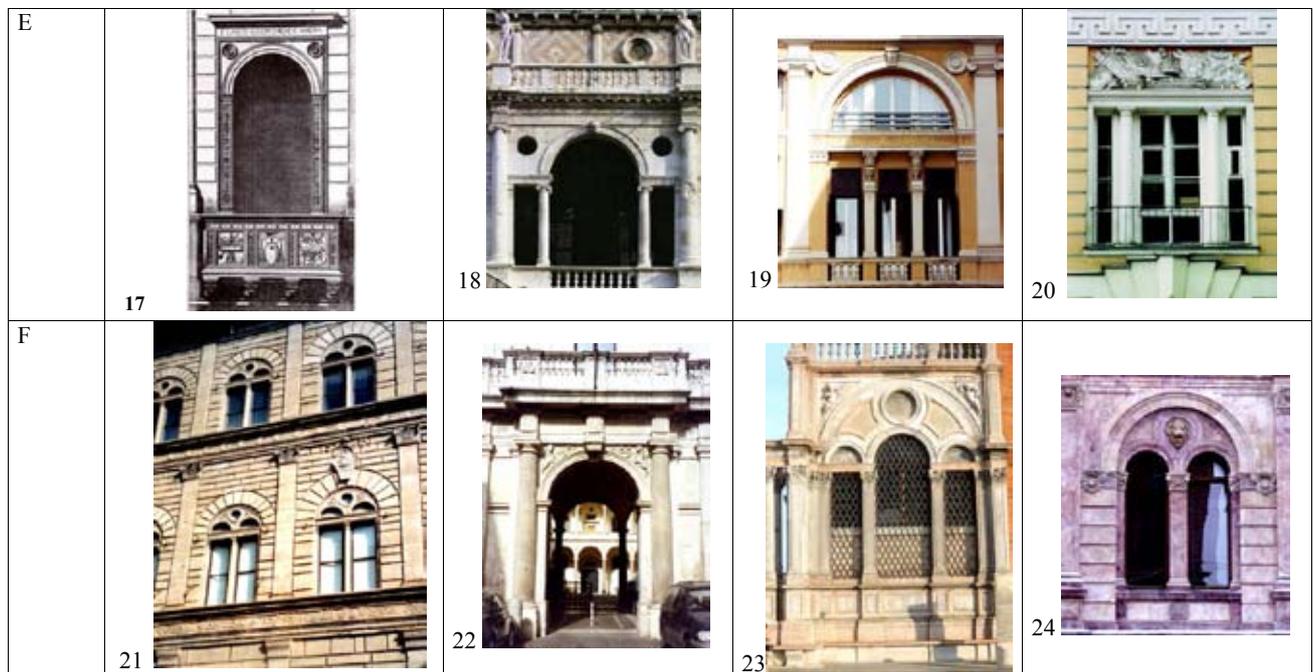
С. Метаморфоза колонны с капителью («симпатия» по М. Фуко)

Д. «Пригнанность» и «соперничество» арки и колонны



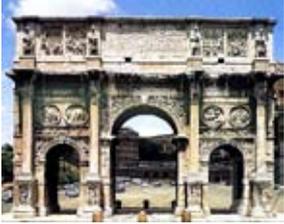
Е. Композиционные вариации темы «проем в преграде»

Ф. Композиционные вариации темы «проем в преграде»



G. Композиционные вариации темы триумфальной арки

H. Тетрапилон и вариации («симпатии связей») арочной композиции

G	<p>25</p> 	<p>26</p> 	<p>27</p> 	<p>28</p> 
H	<p>29</p> 	<p>30</p> 	<p>31</p> 	<p>32</p> 

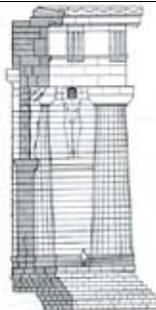
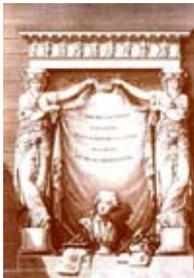
I. Репликации и метонимии формы триумфальной колонны

J. Репликации и метонимии формы торшера

I	<p>33</p> 	<p>34</p> 	<p>35</p> 	<p>36</p> 
J	<p>37</p> 	<p>38</p> 	<p>39</p> 	<p>40</p> 

К. Стилистическая фигура: метафора-олицетворение. Атлант-теламон

L. Стилистическая фигура: метафора-олицетворение. Кариатида

К	<p>41</p> 	<p>42</p> 	<p>43</p> 	<p>44</p> 
L	<p>45</p> 	<p>46</p> 	<p>47</p> 	<p>48</p> 

М. Архитектонические метаморфозы темы: три грации (нимфы)

N. Архитектонические вариации темы: монументальный фонтан

М	<p>49</p> 	<p>50</p> 	<p>51</p> 	<p>52</p> 
N	<p>53</p> 	<p>54</p> 	<p>55</p> 	<p>56</p> 

О. Метонимия-олицетворение: волюта

Р. Метаморфоза-метонимия: шатер-шпиль

О	 <p>57</p>	 <p>58</p>	 <p>59</p>	 <p>60</p>
Р	 <p>61</p>	 <p>62</p>	 <p>63</p>	 <p>64</p>

Q. Стилизация и транспозиция: ваза – вазон

Р. Репликация с комбинаторными приемами: античный трофей

Q	 <p>65</p>	 <p>66</p>	 <p>67</p>	 <p>68</p>
R	 <p>69</p>	 <p>70</p>	 <p>71</p>	 <p>72</p>

## Примечания к таблице 2:

1. Система древнеримских архитектурных ордоров. Гравюра резцом на меди из трактата Дж. Б. да Виньолы. «Правило пяти ордоров архитектуры». 1562
2. «Римская архитектурная ячейка». Колизей (Амфитеатр Флавиев) в Риме. Деталь. 72–80
3. Аркада дворика (кортиле) Палаццо Канчеллериа в Риме. 1483–1513. Проект Д. Браманте. Строительство А. Бреньо
4. Северная аркада церкви Сант Амброджьо в Милане. 1497–1498. Проект Д. Браманте
5. Парфенон афинского Акрополя. Западный фасад. 447–438 гг. до н. э.
6. Церковь Сан Николо да Толентино в Венеции. Западный фасад. 1591–1602. Архитектор В. Скамоцци
7. Храм Фортуны Вирилис на Бычьем форуме в Риме. Чертеж северного фасада. Конец II в. до н. э.
8. Церковь Санта Мария дель Розарио в Венеции. Южный фасад. 1726–1736. Архитектор Дж. Массари
9. Антаблемент Парфенона Афинского Акрополя. 447–438 гг. до н. э. Графическая реконструкция
10. Капитель коринфского ордера колонны толоса в Эпидавре. Около 340 г. до н. э. Эпидавр, Археологический музей
11. Пальмовидные капители церкви Св. Николая в Лейпциге. Около 1520 г.
12. Угловая колонна колокольни церкви Санта Мария Маджоре в Неаполе. XIV в.
13. Интерьер нимфея. Остия Антика близ Рима. IV в.
14. Аркада дворика Палаццо Венеция в Риме. 1465. Проект Л. Б. Альберти
15. Лоджия дель Капитанио в Виченце. 1571. Архитектор А. Палладио
16. Павильон Бельведер. Луговой парк Верхнего Петергофа близ Санкт-Петербурга. 1852–1856. Архитектор А. И. Штакеншнейдер. Воссоздание 1996–2004
17. Брамантово окно. Чертеж оконного проема восточного фасада Палаццо Канчеллериа в Риме. 1483–1513. Проект Д. Браманте. Строительство А. Бреньо
18. Палладиово окно. Палаццо делла Раджione (Базилика) в Виченце. Деталь юго-восточного фасада. Проект А. Палладио. 1549
19. Итальянское окно. Галерея Шьярра в Риме. Деталь южного фасада. 1883. Архитектор Дж. де Анжели
20. Итальянское окно фасада здания Главного штаба на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. 1820–1829. Архитектор К. И. Росси
21. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. Деталь южного фасада. 1446–1451. Проект Л. Б. Альберти. Строительство Б. Росселлино
22. Портал восточного фасада Палаццо Канчеллериа в Риме. 1483–1513. Проект Д. Браманте. Строительство А. Бреньо
23. Лоджетта на Пьяццетте Сан Марко в Венеции. Деталь северного фасада. 1537–1549. Архитектор Я. Сансовино
24. Особняк графа Н. А. Кушелева-Безбородко на Гагаринской улице в Санкт-Петербурге. Венецианское окно фасада. 1857–1862. Архитектор Э. Я. Шмидт
25. Арка императора Константина в Риме. 315
26. Триумфальная арка на площади Карузель в Париже. 1806–1808. Архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен
27. Петровские ворота Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге. 1708. Перестройка 1716–1717. Архитектор Д. Трезини
28. Южная арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге. Проект 1765. Строительство 1779–1787. Архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот
29. Тетрапилон, или арка Януса, в Риме. IV в.
30. Березовые ворота в Гатчине. 1795–1798. Архитектор В. Бренна
31. Двойная арка здания Главного штаба на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. 1820–1829. Архитектор К. И. Росси

32. Здание вокзала Новый Петергоф близ Санкт-Петербурга. 1855–1857. Архитектор Н. Л. Бенуа
33. Колонна Траяна на Форуме Траяна в Риме. 113
34. Александровская колонна на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. 1829–1834. Архитектор О. Р. де Монферран
35. Башня-руина в Царском Селе. 1768. Архитектор Ю. М. Фельтен
36. Колонны подземного вестибюля станции Ленинградского метрополитена Автово. 1955. Архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке
37. Напольный светильник. Рим. II в. Мрамор. Неаполь, Национальный археологический музей
38. Декоративный торшер в «помпейском стиле». Пристань у здания Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1831–1834. Бронза. Архитектор К.А. Тон
39. Фонарь-торшер на площади Макс-Йозеф-Платц в Мюнхене. 1825–1835. Чугун. Архитектор Л. фон Кленце
40. Фонарь-торшер перед фасадом Мариинского дворца в Санкт-Петербурге. 1839–1844. Цинк. Архитектор А. И. Штакеншнейдер
41. Атлас, несущий на плечах небесный свод. Римское повторение II в. по эллинистическому оригиналу александрийской школы. Мрамор. Неаполь, Национальный археологический музей
42. Теламоны храма Зевса Олимпийского в Акраганте (Агридженто), Сицилия. 480 г. до н. э. Реконструкция Р. Кольдевея. 1925
43. Портик атлантов здания Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге. 1842–1851. Проект Л. фон Кленце. Скульптор А. И. Терещенев
44. Атлант западного фасада дворца Белосельских-Белозерских в Санкт-Петербурге. 1846–1848. Архитектор А. И. Штакеншнейдер
45. Портик кариатид храма Эрехтейон афинского Акрополя. 421–406 гг. до н.э.
46. Фронтиспис к трактату К.-Н. Леду «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законоположениям». Париж, 1804. Офорт
47. Павильон Вечерний зал в парке Царского Села близ Санкт-Петербурга. Кариатида восточного фасада 1796. Архитектор Л. Руска
48. Кариатида-консоль балкона жилого дома на Екатерининском канале в Санкт-Петербурге. 1860-е гг.
49. Три грации. Римское повторение III в. по древнегреческому оригиналу. Мрамор. Съена, Собор (Библиотека Пикколомини)
50. Трёхликая богиня Геката Эпипиргия («Защитница городов»). Римское повторение греческого оригинала V в. до н. э. Алмамена Младшего. Мрамор. Санкт-Петербург, Эрмитаж
51. Три грации. Скульптурная группа Колоннады (с 1803 г. Павильона Трёх граций) в Павловске. 1801–1802. Мрамор. Проект архитектора Ч. Камерона. Скульптор П. Трикорни
52. Нимфы, несущие небесную сферу. Парная скульптурная группа перед центральной башней здания Главного Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. 1812–1813. Проект архитектора А. Д. Захарова. Скульптор Ф. Ф. Шедрин
53. Южный фонтан на площади Св. Петра в Риме. 1656–1667. Архитектор Дж. Л. Бернини
54. Южный фонтан на Площади Согласия в Париже. 1836–1846. Архитектор Ж.-И. Гитторф
55. Римский фонтан в Нижнем парке Петергофа близ Санкт-Петербурга. Проект Ф. Б. Растрелли. 1763. Перестройка 1798–1780
56. Фонтан в Румянцевском саду у здания Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1866–1867. Чугун. Проект архитектора Н. Н. Ковригина.
57. Консоль храма Ромы и Августа в Анкире (Анкаре). Малая Азия. II в. Мрамор. Источник: *Des fragments de l'architecture grecque et romaine*. Paris, 1928. P. 57
58. Волюты портала Меншиковой башни (церкви Св. Архангела Гавриила) в Москве. 1701–1707. Архитектор И. П. Зарудный
59. Кронштейн с фигуркой богини Ники из дома Ливии в Прима-Порта. Начало I в. Мрамор. Неаполь, Национальный археологический музей

60. Микеланджело Буонарроти. Консоль для лавабо (чаши для святой воды). Около 1490–1495 гг. Мрамор. Флоренция, церковь Санта Мария Новелла
61. Фонарь и шатер купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420–1436. Архитектор Ф. Брунеллески
62. Спасская (до 1658 г. Фроловская) башня Московского Кремля. 1490–1491. Архитектор Пьетро Антонио Солари. Надстройки шатра 1624–1628
63. Фонарь и спиральный пандус церкви Сант Иво алла Сапиэнца в Риме. 1642–1660. Архитектор Ф. Борромини
64. Петропавловский собор в Санкт-Петербурге. Шпиль. 1712–1724. Проект Д. Трезини. Перестройка шпиля 1756 и 1857–1858 гг.
65. «Ваза Медичи». Гравюра 1693 г. с античного оригинала I в. Мрамор. Рим, вилла Медичи
66. Вазон парапета фонтана Треви в Риме. 1732–1762. Архитектор Н. Сальви
67. Декоративная урна северной ограды Летнего сада в Санкт-Петербурге. 1770–1784. Проект архитектора Ю. М. Фельтена
68. Монументальная ваза в Летнем саду. Санкт-Петербург. 1839. Порфир. Королевская мануфактура в Эльфдалене, Швеция
69. Ш.-Л. Клериссо. Трофей с барельефа Колонны Траяна в Риме. 113. 1750-е гг. Бумага, мел, тушь, кисть, перо. Санкт-Петербург, Эрмитаж
70. Арматура проезда арки здания Главного штаба на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. 1827. Архитектор К. И. Росси. Листовая медь, выколотка. По модели скульптора В. И. Демут-Малиновского
71. Трофей обелиска южного фасада Михайловского замка в Санкт-Петербурге. 1797–1800. Архитектор В. Бренна
72. Трофей аттика Московских триумфальных ворот в Санкт-Петербурге. 1837–1838. Архитектор В.П. Стасов. Листовая медь, выколотка. По модели скульптора Б. И. Орловского

### Библиография:

1. Аристотель. Поэтика. Цит. по: Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – С. 187.
2. Альберти, Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. / Л. Б. Альберти – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т.1. Кн. VI, гл. 2. – С. 178.
3. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970.
4. Власов, В. Г. Форма как интенция. Онтологический, феноменологический и семиологический аспекты архитектурной композиции // [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2014. – № 47. – URL: [http://archvuz.ru/2014\\_3/1](http://archvuz.ru/2014_3/1)
5. Лебедева, Г. С. К истокам категориального аппарата по композиции. Приемы описания и оценки внешнего вида сооружений у Витрувия / Г. С. Лебедева // Искусствознание. – 2000. – № 1. – С. 123.
6. Wölflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / H. Wölflin. – München 1886. – S. 6.
7. Лукомский, Г. К. Украинское барокко / Г. К. Лукомский. – СПб., 1911. – С. 8.
8. Баталов, А. Л. Некоторые направления в теории и практике итальянского Ренессанса и их отражение в деятельности итальянских архитекторов в России в XVI веке / А. Л. Баталов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. ст. Вып. VI. – СПб., 2016. – С. 235–236.
9. Таруашвили, Л. И. Идея тектоники в классической теории архитектуры / Л. И. Таруашвили // Искусствознание. – 2000. – № 1. – С. 151.
10. Бандманн, Г. Иконология архитектуры. Перевод С. С. Ванеяна / Г. Бандманн // Искусствознание. – 2004. – № 1.

11. Раппапорт, А. Г. Вечное, историческое и конъюнктурное в архитектурном Формообразовании / А. Г. Раппапорт // Искусствознание. – М., 2004. – № 1. – С. 498–499.
12. Эко, У. 2005. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум. – С. 117–121.
13. Маркузон, В. Ф. Метафора и сравнение в архитектуре / В. Ф. Маркузон // Архитектура СССР. – 1939. – № 5. – С. 57.
14. Шуази, О. История архитектуры: В 2 Т. / О. Шуази – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – Т.1. – С. 30, 237.
15. Мандельштам, О. Э. Армения. 1930 / О. Э. Мандельштам // Шум времени. – М.: Олма-Пресс, 2003. – С. 223.
16. Глазычев, В. Л. Эволюция творчества в архитектуре / В. Л. Глазычев. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 6.
17. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994.
18. Genette, G. Palimpsestes: La littérature au second degré. – Paris, 1982.

Статья поступила в редакцию 11.01.2017

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



## ORDER AND ORDINATION IN ARCHITECTURE: FROM MARCUS VITRUVIUS POLLIO TO MICHEL FOUCAULT

**Vlasov Victor G.,**

DSc. (Art Studies), Professor, History of Western European Art.  
Saint-Petersburg State University.  
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

### Abstract

*The article considers the notions of order and details of the order system in architecture from the viewpoint of their artistic figurativeness. The order is not a structural system but a way of translating the utilitarian post-and-lintel design into its image. Each component of the order down to the minutest ones is therefore an art trope – a result of translating semantic meanings from the signified onto the signifier, from the structural prototype onto its semantic twin. Hence follows the major importance of iconology, phenomenology, semiology and methodology of structural analysis for the theory of order in modern architectural studies. The author juxtaposes the traditional ontological categories of architecture from the treatise of Vitruvius with the poststructuralist concepts of the French philosopher of M.Foucault formulated in his book «Les mots et les choses» (1966). As a result, it becomes possible to construct a more complex typology of order themes and motifs in architecture. Besides the architectonic method of form-building, such typology demonstrates a figurative plastic one that determines a wide range of elective, combinatory and composite techniques of artistic thinking in images in architecture.*

### Key words:

*architectonics, architecture, art, order, ordination, semantics, style, tectonics, art trope, form-building*

### References:

1. Aristotle. Poetics. Cit. ex Gadamer, H.-G. (1991) The Actuality of the Beautiful. Moscow: Iskusstvo, p. 187. (in Russian)
2. Alberti, L. B. (1935-1937) Ten Books on Architecture: in 2 vol. Moscow: All-Union Academy of Architecture. Vol.1. Book VI, ch. 2, p. 178. (in Russian)
3. Semper, G. (1970) Practical Aesthetics. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
4. Vlasov, V.G. (2014) Form as an Intent. Ontological, Phenomenological and Semiological Aspects of Architectural Composition. [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 47. Available from: [http://archvuz.ru/2014\\_3/1](http://archvuz.ru/2014_3/1) (in Russian)
5. Lebedeva, G.S. (2000) Towards the Sources of the Categories of Composition. Vitruvian Techniques for Describing and Evaluating the Appearance of Structures. Iskusstvoznaniye, No. 1, p. 123. (in Russian)
6. Wölflin, H. (1886) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München: Kgl. Hof & UniversitätsBuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn., p. 6.
7. Lukomsky, G.K. (1911) The Ukrainian Baroque. Saint-Petersburg, p. 8. (in Russian)
8. Batalov, A.L. (2016) Some Directions in the Theory and Practice of the Italian Renaissance and Their Reflection in the Activities of the Italian architects in Russia in the 16th Century. In: Current Issues in the Theory and History of Art. Issue VI. Saint-Petersburg, pp. 235–236. (in Russian)
9. Taruashvili, L.I. (2000) The Idea of Tectonics in the Classical Theory of Architecture. Iskusstvoznaniye, No. 1, p. 151. (in Russian)

10. Bandmann, G. (2004) *Iconology of Architecture*. Translated from German by S.S.Vaneyan. *Iskusstvoznaniye*, No. 1. (in Russian)
11. Rappaport, A.G. (2004) The Eternal, the Historical and the Momentary in Architectural Form-Building. *Iskusstvoznaniye*, No. 1, p. 498–499. (in Russian)
12. Eco, U. (2005) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Moscow: Simpozium, p. 117–121. (in Russian)
13. Markuzon, V.F. (1939) *Metaphor and Comparison in Architecture*. *Arkhitektura SSSR*, No. 5, p. 57. (in Russian)
14. Choisy, Au. (1935) *The History of Architecture*. In 2 vol. Moscow: All-Union Academy of Architecture, Vol.1, p. 30, 237. (in Russian)
15. Mandelstam, O.E. (2003) *Armenia. 1930*. In: *Shum Vremeni*. Moscow: Olma-Press, p. 223. (in Russian)
16. Glazychev, V.L. (1986) *Evolution of Creativity in Architecture*. Moscow: Stroyizdat, p. 6. (in Russia)
17. Foucault, M. (1994) *Les mots et les choses*. Saint-Petersburg: A-cad. (in Russian)
18. Genette, G. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris.