

ИМЕНОВАНИЯ И АРХЕТИПЫ В АРХИТЕКТУРЕ: ТЕМА СТЕНЫ И ПРОЕМА

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 72.01:72.02

ББК 85.11

Аннотация

В статье рассматриваются отношения архитектурных форм и их наименований в истории, теории и практике архитектурной композиции. На основе синоптического подхода, объединяющего приемы лингвистического, структурного, иконографического, семантического и тектонического анализа, изучены примеры исторического развития традиционных тем колонны, арки, проема в виде колоннад, аркад, арочных окон. Динамическая концепция художественного пространства в архитектуре позволяет установить различия понятий структуры и формы, конструкции и композиции, эйдоса (идеи формы), логоса (установления), номоса (именования темы, мотива) и тектоса (строения). Эти отношения детерминируются хронотопографией (единством времени и места) и номотопографией (связи именованного и места). Именования и переименования соединяют понятийную сферу и визуальные образы, обеспечивают понимание, интерпретацию и трансляцию смысловых значений в истории культуры. В статье показаны механизмы интерпретаций тем и мотивов, построения иконографических рядов по схеме: именованная идея – формальный архетип – комбинаторные вариации форм в их историческом развитии.

Ключевые слова:

архитектура, именованное, конструкция, композиция, логос, метафора, метонимия, мнемоника, образ, символ, структура, тектоника, форма, эйдос

*Архитектура – отражение космоса,
а человек – отражение культуры, которую создает время*
Елизавета Рихтер

Я думаю, что только метафора может придать стилю образ вечности
Марсель Пруст

Александрия стремится подчинить Афины
Аби Варбург

Эйдос, логос, номос и тектос. Внутренняя форма и мимесис.

Именованное как коннотация смысла произведений архитектуры

В истории искусствознания выработано множество подходов и методов изучения эстетических и художественных феноменов: историко-культурный, формальный, структурно-аналитический, феноменологический, семиотический, синергетический, системный... Идеальная, хотя и почти недостижимая, ситуация – синоптическая картина всех известных методов и приемов.

В российском искусствознании существует методологическая традиция, соотносимая с западноевропейской классикой. Она основывается на исканиях русских религиозных философов кон-

ца XIX – начала XX в., вдохновленных достижениями идеалистической немецкой философии и православной экзегетики. В частности, по концепции А.Г. Габричевского, художественное творчество подлежит изучению с трех основных сторон: психоаналитической, искусствоведческой и метафизической «как часть жизни Духа». Последнее определение близко концепции М. Дворжака «истории искусства как истории духа» (нем. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*). С психоаналитической точки зрения Габричевский рассматривал и онтологию искусства [1]. Феноменологический подход, понимаемый им как «творчески-мыслительный акт вживания и проникновения в предмет», вызывает в памяти классические работы Т. Липпса, В. Воррингера, Ф. Викхоффа, А. Ригля и Г. Вёльфлина (несправедливо причисляемого исключительно к формальной школе). Искусство как «феномен чистой визуальности» рассматривали К. Фидлер и А. фон Гильдебранд. Поисками синоптики искусствознания отличаются работы российских мыслителей П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, Н.М. Тарабукина.

В процессе познания человек сталкивается с априорными «антиномиями чистого разума». Например, категории времени и пространства, являясь категориями восприятия действительности, не могут быть ее продуктами. Рассудок пытается понять то, что находится за пределами опыта; лакуны знания заполняются понятиями и мыслительными конструктами, выраженными в слове, именовании еще не познанных и не освоенных практически вещей. В философии платонизма эйдос (греч. *eidōs* – вид, форма, явление) присутствует в мире до разума человека. Соответственно идея существует прежде формы как энтелехии (осуществления, воплощения идеи в материале). Она становится «формирующей формой», или «внутренним эйдосом» (греч. *to endon eidōs*). Мысленное объединение идеи и вида (формы) в процессе восприятия обозначается термином эйдетика (греч. *eidetika*). Л.Б. Альберти в своей архитектурной теории подобрал этому греческому термину эквивалент: соответствие (итал. *conformità*). В последующей феноменологической традиции эйдос – «чистая сущность вещи», лишенная каких-либо интерпретаций, субъективного восприятия и оценки. Гегельянец и гуссерлианец Г.Г. Шпет определял эстетический предмет как «бытие отрешенное». Он утверждал «единство вещи», данное в опыте, но при этом писал, что «предмет есть только носитель многообразного содержания, связанного в один узел в некоем осмысливающем его центральном ядре... Внутренняя форма есть отношение содержания мысли к сознанию» [2]. В терминологии М. Хайдеггера это смысло-образ (*Sinnbilder*), связанный с речевыми функциями. Соответственно, понимание – «это действие, в результате которого язык с помощью слова, названия, имени вещи выводит наружу ее назначение в акте называния, имянаречения, заставляет вспомнить лежащую в основе понятия имени во многих архаичных традициях... Ибо на раскрытии потаенности стоит всякое произведение... Существование предмета и его название полностью сливаются». Человек «познает имя и таким образом – предмет» [3]. Поэтому к известным афоризмам Плавта, Дж. Локка и А.М. Пешковского* следует добавить, что слово – не только смысл, но и действие.

Назвав объект, мы уже совершаем действие в собственном сознании и представлении тех, кто это слово слышит и понимает. И только вслед за этим подбираются визуальные и конструктивные аналогии. Считается также, что все культуры можно разделить на два типа: ориентированные на мифологию и имена собственные и настроенные на абстрактные понятия. Первый, архаичный, или вернакулярный, тип предполагает отождествление, изоморфизм понятия и объекта. Второй, дескриптивный – отсутствие такого изоморфизма. Но во всех случаях слово предшествует форме. Именованье вещи – это не присвоение ярлыка, а предварительное осмысление предмета. Познание есть номинация [4]. В мифологическом сознании мир составлен из объектов: знак, понятие аналогичны имени. Отсюда присвоение собственных имен вещам. В дескриптивном мышлении формируется особенный метаязык именованья. Бывало, что случайные названия существенно изменяли судьбу вещи, определяли дальнейшее разви-

тие, переосмысление и трансформацию. Поэтому и искусство архитектуры имеет не только собственную иконографию, но и иконологию [5].

В семантическом плане архитектурные композиции выражают те или иные идеи, темы, мотивы. Такое подразделение связано не только с традиционной морфологией архитектурно-изобразительных искусств, но и с семантикой отдельных элементов формы и, следовательно, с исторической жизнью их определений, наименований и интерпретаций. Пользуясь античной терминологией, можно сказать, что эйдос неразрывно связан с логосом, номосом и тектосом. Любое понятие (лексическая форма предмета) и произведение искусства в его материальной форме являются различными коннотациями обозначаемого смысла (денотата), уже существующего в логосе. Оставив в стороне знаменитую евангельскую фразу, отметим, что греческое *logos* – слово, речь, изречение, а также правило, установление (лат. *dictum, oratio*), в античности соотносили с понятием «порождение» (греч. *teknon* – дитя), а последнее родственно словам «построение, мастерское делание» (греч. *tektionike*). Постройка (греч. *tektos*) – человеческое дитя, материализация логоса, идеи, мысленного образа, представления.

Иконография архитектуры основана на нескольких онтологических константах. Они априорны и очевидны, поскольку не выводятся из других: верх и низ, вертикаль и горизонталь, центр и периферия, замкнутость и направленность, равновесие и динамика. Эти понятия обязаны своим происхождением физическим законам материального мира, прежде всего гравитации, но осмысляются метафизически, в том числе через слово [6]. Поэтому традиционная теория мимесиса – подражания архитектуры природным формам – не выдерживает критики. Так называемая хижина Витрувия, подражание строения шалашу или пещере, уподобления купола своду небесному или кронам южных сосен, арки – радуге, а колонны или обелиска – кипарису, это не мимесис (простые отражения), а эссе́мы (мыслеобразы) и мифологемы. Семантика и символизм архитектуры как художественного творчества раскрываются переосмыслением онтологических констант и созданием их зрительного и вербального аналога в конструктивном архетипе.

Архетип, по К.Г. Юнгу, не только представление, но, прежде всего, врожденная способность и возможность поведения в качестве причины возникновения соответствующих образов. Архетип – это «досимвол», на основе которого возникает прототип, а затем и стереотип. На практике такая схема воплощается следующим образом: идея (именование, вербальный знак) – структура (план действий) – материализация (конструкция, постройка определенного типа). Г. Земпер сходным образом доказывал «первичный принцип построения архитектурных форм, не зависящих от конструкции», аналогично «искусству скрывать свою наготу под одеждой» [7, с. 258]. По теории Земпера, четыре столба по углам (без стен и перекрытия) создают зрительный (воображаемый) образ, символ здания, но не его действительную конструкцию. Плетеная или тканая завеса на перекладинах таких столбов (нем. *Gewand*) – это символ ограждения, образ стены (нем. *Wand*). Каменная стена (конструкция) появляется позднее как вторичное средство придания прочности этому символу. Отсюда сравнение архитектурной формы с «одеждой», накинутой на каркас, скелет формы (конструкцию).

«Рассматривая египетские колонны, – писал Г. Земпер, – мы обнаруживаем, что они представляли собой многогранные столбы, обложенные стеблями камыша, привязанными с помощью веревок и куска материи с богатым узором; грани столба видны поэтому только в его вершине, выше капители. Капители были образованы из цветов папируса или лотоса, воткнутых за веревки у шейки капители совершенно так же, как такие же цветы в прическах египетских красавиц держались головной повязкой» [7, с. 152]. Теорию Земпера можно было бы считать наивной и устаревшей, если бы не дальнейшее развитие феноменологической и символической концепций архитектурного формообразования.

Функция архитектурного сооружения даже в классическую эпоху не определяла его конструкцию и форму. Бывает, что функция 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. Назначение постройки (функциональная конструкция) и значение архитектурной композиции (ее семантика, иконография и символика) находятся в постоянном изменении как в историко-культурном контексте, так и на протяжении жизни одного памятника в меняющемся восприятии людей. Прочность можно добавить, так что форма сооружения не изменится, утверждал А.Г. Раппапорт, а «красота возникнет сама собой, если это здание станет символом и обретет ауру мифа». Более того, «конструкция как бы впитывает в себя и понятие функции, и понятие образа. Ведь функция по определению есть следствие, а не причина... Функции могут служить как реальной потребности, так и создавать видимость чего-то» [8]. Иначе говоря, функция не задана изначально, а интерпретируется исходя из семантики и жанра постройки, в том числе их наименования. 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.

Феноменологическая традиция в искусствознании и динамическая концепция архитектурной формы

Для феноменологической традиции классического западноевропейского искусствознания характерна динамическая концепция формы. Вопреки обычным представлениям теория формы является не столь формальной, как кажется на первый взгляд. Ее создатель, Генрих Вёльфлин, подчеркивал значительную роль психологического и интеллектуального аспектов в процессе восприятия произведения искусства, в частности архитектуры. Он утверждал равноправие объекта и субъекта в формировании зрительного образа, а также их объединение посредством «антропоморфного восприятия пространственных структур». В книге «Пролегомены к психологии архитектуры» (1886) он писал: «Антропоморфное понимание пространственных образований не есть нечто неслыханное». Телесное переживание движения «глубоких звуков и темных цветов» создает синестезию: одни линии воспринимаются теплыми и мягкими, другие холодными и жесткими. Вёльфлин приводит определение Я. Буркхардта: «Зигзаг гремит и звенит как ружейный грохот» и добавляет от себя: «он действует крайне остро – как пронзительные звуки флейты» [9, с. 306]. Согласно теории Вёльfliна, «формы в нашем восприятии изначально антропоморфны... Человек примеряет мир к себе и воспринимает иное в терминах строения человеческого тела. Это отражено в языке: описывая нечто целостное, мы всегда “придаем” ему голову и ноги, задаем верх и низ, лицевую и обратную стороны» [9, с. 2]. Вёльфлин называл эту особенность символизацией. Так деталь архитектурной конструкции становится композиционным мотивом, формы – говорящими, а названия обретают зримый антропоморфный характер: колонны (лат. *columna* – столб) уподобляются фигуре человека (капитель, от лат. *capite* – голова; база, греч. *basis* – шаг, стопа), стилобат (от греч. *stylos* – опора и *baino* – ступаю) – плоскость, по которой «ступают» колонны; метопа (греч. *metopon*) – место между глазами, переносица. Говорящими являются и все детали ордера: полочка, гусёк, каблучок, венчик, глазок волюты...

Вёльфлин в духе «Разговоров с Гёте» И. П. Эккермана сравнивал гармоничную архитектуру с естественным поведением человека. Он писал, почти по Винкельману, о «безмолвной простоте античности и об агрессивных шумах, например, английской готики» [9, с. 307]. В этих оппозициях, комментирует вёльфлиновский текст Н.Н. Александров, речь идет «о мере по-

рядка и хаоса – о понятиях, постоянно применяющихся в теории пространственной композиции, но ракурс этой пары взят более специфический. Далее следует такое понятие, как “сила формы”, – это некая “воля”, удерживающая элементы формы вместе, не дающая форме разрушиться. “Сила формы” для построенных пространственных объектов выражается как в ее противодействии тяжести, преодолении инерции материала, так и в создании ощущения жизни. Противоположность материала и силы формы является фундаментальной темой архитектуры, причем форма не есть нечто внешнее... Это нечто такое, что действует изнутри материала в качестве имманентной воли. Каждый материал требует своей формы, а красота формы выражается в “необходимой органичности жизни” [10, с. 307]. «Силу формы», по Вёльфлину, человек воспринимает телесно и эмоционально, положительно или отрицательно посредством движения в пространстве [10, с. 7–8].

Пространство и время – категории, которыми человек измеряет свой опыт. Они отражают мистику духа и, одновременно, прагматику материальной жизни. Возвращаясь к концепции А.Г. Габричевского, отметим его фундаментальное определение: художественная форма – «становление, антиномия переживания пространственного инобытия» [11, с. 212]. В «Опытах по онтологии искусства» (1921) Габричевский обосновал различия динамического и статического пространства. Первое первично и положительно, двигательное и формообразующее, оно есть начало творчества, тела в нем представляют собой «сгущения динамической первостихии». Статическое пространство вторично и отрицательно, оно лишь среда, остаток от формообразования, пустота. Под влиянием «Философии искусства» Ф.В. Шеллинга и, особенно, книги У. Патера «Греческие этюды», которую Габричевский переводил с английского на русский язык (1924–1925), теоретик сформировал свою архитектурную концепцию в статье «Пространство и масса в архитектуре» (1923). «Живой организм и субъективный дух, – писал Габричевский, – имеют как бы два основных различных, прямо противоположных друг другу способа преодолевать противостоящую им неорганизованную материю. Один из них, специфичный для пластического мироощущения, нам уже знаком: организм переживает индивидуализированное или материальное инобытие как положительную ценность, устремляется к нему, чтобы себе ассимилировать его, и эротически понять его, и сотворить, наконец, иное инобытие по образу своему и подобию – это есть как бы формование извне. Другой присущ мироощущению динамическому и является формованием изнутри: материальное инобытие переживается как ценность отрицательная, как нечто такое, что должно быть пробито, как нечто косное и тяжелое по преимуществу, что должно быть раздвинуто и организовано по воле духа, иначе он всегда может его обступить, сдавить и задушить» [11, с. 305].

Схожие вопросы онтологии искусства в русле идеалистической философской традиции волновали П.А. Флоренского. Он выделял «протоконструкцию» как «первый вывод сознания за пределы изобразительных средств». Поэтому любая композиция есть не материальное тело, а «символ творения», восходящий к немногим архетипам: окружность, вертикаль, горизонталь, крест [12].

У. Эко в качестве эпиграфов к работе «Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной эстетике» (1967) избрал два высказывания – П. Клее: «Энгр упорядочил покой, а я хотел бы упорядочить движение» и А. Фосийона: «Формальные отношения в произведении и между различными произведениями составляют порядок, метафору Вселенной». Рассуждая о неопределенном, случайном, поливалентном в художественном творчестве, У. Эко писал: «Под произведением мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив... В общем, мы исследуем различные моменты, в которых искусству приходится считаться с неупорядоченностью». Такая неупорядоченность не является «слепым

и неисправимым беспорядком», она «представляет собой плодотворный беспорядок, позитивность которого показала нам современная культура: разрушение традиционного порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира...» [13, с. 4]. При этом под формой У. Эко имел в виду «органическое целое, рождающееся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идеи, эмоции, оперативные установки, материал, модули организации, темы, сюжеты, готовые стилемы и акты авторской фантазии)». Форма – это «завершенное произведение, конечная точка производства и исходная точка потребления, рецепции». Структура является формой не в качестве конкретного объекта, а «как система отношений на различных уровнях ее изучения (семантическом, синтаксическом, физическом, эмотивном)» [13, с. 6].

Обращаясь к феноменологической теории в интерпретации А.Ф. Лосева, добавим высказывание философа о том, что именование это «мост между объектом и субъектом... Имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, познающего и познаваемого. В имени – какое-то интимное единство разъятых сфер бытия» [14]. А.Ф. Лосев следующим образом характеризовал категорию логоса по Плотину: «Если немецкое слово “понятие” включает в себе нечто абстрактное, застывшее, мертвое, то значение греческого понятия “логос” несравненно конкретнее; оно подразумевает в числе прочего некую жизненную, творческую, формирующую способность... Высший, божественный и бестелесный логос выступает как всеобщая причина, всеобщий творческий принцип... Это высшая умная деятельность, полностью скрытая в Едином, выше любого познания в понятиях» [15].

Именование как формализация архетипов коллективного бессознательного. Природа семантики, иконографии и иконологии архитектуры

Форма – воплощение мысли, но она является не столько творением отдельного человека, сколько порождением исторического времени и возникает в результате выведения на уровень индивидуального мышления ранее существовавших архетипов [16]. Основные категории архитектурного формообразования также существуют в коллективном бессознательном. Они высвечиваются разумом в индивидуальном мышлении, а производные (рабочие) понятия корректируются опытом, в нашем случае – строительным.

Слова (имена) во взаимодействии с основанными на них визуальными образами порождают смысловую реальность, отличную от той, что создается обыденным опытом. Так, например, кажущееся пустым место между изображенными предметами на картине для художника в пластическом отношении является формой не менее, а иногда и более важной, чем изобразительная форма отдельного предмета, прототип которой имеется в натуре. Так же и в архитектуре: пространство между зданиями или колоннами, проем в стене – все это формы, имеющие значительный «вес» в архитектурной композиции. Архитектор komponует «пустоту» наравне с объемами, рожденными строительной конструкцией. В качестве аргумента этого тезиса можно вспомнить эстетику пустоты в традиционной и модернистской архитектуре Японии. Однако и в других случаях тема стены и проема порождает различные аллюзии и мысленные конструкции обращаемого пространства экстерьера и интерьера архитектурного сооружения. Проем направляет взгляд и мысль зрителя в глубь композиционного пространства, но одновременно предполагает обратное движение изнутри наружу.

Подвижное соотношение стены и проема, игра формы и пространства, массы и пустоты с особенной силой проявилась в архитектуре барокко и маньеризма, постмодернистских опусах «скульптурной архитектуры». По определению Ж. Бодрийяра, в подобных случаях происходит «обольщение знаками пространства». Именно поэтому основными композиционными приема-

ми архитектора считают гармонизацию отношений массы и пространства, фигуры и фона, обрамления и заполнения. Соответствующие термины представляют собой информационные омонимы, или симулякры, позволяющие, снимая утилитарный и конструктивный смысл явления, комбинировать одно именование с другими, столь же абстрагированными от конкретного содержания и особенностей единичной композиции.

Именования часто возникают случайно, их дают произвольно в зависимости от преходящих обстоятельств. Отдельные сооружения, их виды и элементы, архитектурные стили или разновидности композиционных решений вообще можно было бы никак не называть (к примеру, обозначать условными индексами, литерами или цифрами). От этого их материальная структура не изменится, но существенно пострадает семантика и символика. Отношения тектоса и логоса детерминируются хронотопографией (единством времени и места) истории искусства. В результате возникает более сложная смысловая структура номотопографии. Поэтому развитие архитектурных идей, форм и их вербальных обозначений представляет собой предмет психологии искусства, а архитектуру можно назвать мнемоническим («воспоминательным») искусством.

В одной из предыдущих статей журнала «Архитектон» («Реминисценция как мнемоника архитектуры», № 59, 2017) мы отмечали, что в архитектуре складывается особенная цепочка символических значений, не только облегчающих восприятие памятника в историческом контексте, но и раскрывающих метафорический смысл каждой детали. Такая структура показывает широкое поле возможных интерпретаций тем и мотивов. Их изучение осуществляется на основе построения иконографических рядов по схеме: именование идеи – формальный архетип (протоконструкция) – комбинаторные вариации форм в их историческом развитии, изменение значений и наименований вторичных (производных) форм. Механизмом, связывающим архетип и производные формы, является припоминание (лат. *memoria*), способом реализации идеи – установление сходства по именованию (лат. *determinatio similibus vocavit*).

Именования и переименования порождают цепочки новых названий. Так формируется круг семантических интерпретаций, в котором слово становится метафорой, поскольку получает объяснение через другое слово. Метонимии (переименования) и метафоры (переносы значений) соединяют понятийную сферу и визуальные образы, обеспечивают успешность восприятия, понимания, интерпретации и трансляции смысловых значений. «В случае метонимического наименования встает проблема центра и периферии, в случае наименования метафорического – проблема нового и старого... Метонимия основывается на отношениях в пространстве, тогда как метафора предполагает отношения во времени» [17]. По Х.Л. Борхесу, «всемирная история – это история нескольких метафор» [18].

Для иконологического подхода к архитектуре, по определению Г. Бандманна, характерно понимание «формы как высказывания» [19]. В большинстве построек росписи, статуи, рельефы, декоративные элементы, взятые вместе, формируют то, что историки искусства называют иконографической программой. Такие программы обычно следуют литературным источникам. Они проясняют, уточняют и придают символический смысл «гению места». Однако при этом следует учитывать, что в истории искусства, как это хорошо видно на примере архитектуры, символическое значение формы не всегда изначально имеется в виду, оно возникает позднее как следствие расширения историко-культурного контекста восприятия произведения в пространстве и времени. С изменением среды возникают новые символические значения. Поэтому историки и теоретики искусства часто говорят о «добавленной символичности» или, вслед за В. Мортэ, о «символизме задним числом» (фр. *symbolisme a posteriori*).

Однако большую часть традиционных форм архитектуры следует считать не символами, а метафорами. Символ, как правило, не имеет видимого сходства с денотатом, метафора рождает

конкретный визуальный образ. Например, купол – это не символ, а тектоническая метафора небесной сферы, создающая конструктивный образ по зрительной ассоциации со сводом небесным. Метафорический образ может быть, в свою очередь, описан словесно. Поэтому тема постройки связана не с компонентами классической триады Витрувия, а со словом (программой, именовани­ем). Даже такой функционалист и прагматик, как Г. Земпер, в «Практической эстетике» отмечал: «Я убежден, что недалеко то время, когда исследователи речевых форм и исследователи художественных форм пойдут по пути взаимного влияния и что такой взаимный обмен приведет к замечательным, взаимно обогащающим открытиям в обеих этих областях» [7, с. 223].

Семантика архитектурной композиции лишь возникает посредством формообразования, но далее развивается через контексты изменяющейся среды, условия восприятия, утилитарного использования, переименования, вторичные интерпретации, отражения в литературных источниках, мнениях современников и потомков, в критических эссе и даже в поэтических и музыкальных произведениях. Все это формирует множественность интерпретаций, благодаря чему складывается уникальный профессиональный язык архитектора – метафорически-изобразительный, ассоциативный и визуально-символический – тезаурус, более обширный и сложный, чем те, что характеризуют другие виды искусства. Это убедительно доказывают словари архитектурных терминов.

Историческая транспозиция темы стены и проема в классической архитектуре

Основной идеей архитектуры является оформление пространства, а темой – отношения опоры, перекрытия и проема. Эта тема берет начало в античности, развивается посредством сочетаний и преобразований нескольких исходных мотивов в эпоху Возрождения, модифицируется в различных историко-региональных вариантах (метаструктурах) классицистического и барочного стилей. В искусстве Ренессанса XV–XVI вв., неоренессанса середины XIX в., неоклассицизма начала XX столетия и нового классицизма рубежа XX–XXI вв. эта тема оказывается ведущей, транспонируясь в различные вариации композиции фасада с оконными и дверными проемами, наличниками, арками, колоннами, пилястрами.

В сущности темы опоры и перекрытия, стены и проема парадоксальны. Технические сложности перекрытий в значительной степени снимаются конструктивными свойствами арки и купола, применением новых технологий и строительных материалов. Стена и проем в равной степени необходимы, но каждый строитель знает, что проем всегда в той или иной степени ослабляет прочность стены. История архитектуры демонстрирует многообразные способы разрешения подобных противоречий. На примере композиционных вариаций темы стены и проема в истории классической архитектуры можно предложить следующую исходную таксономию понятий:

- по метафоре (метонимии): перспективный портал, римская архитектурная ячейка, стрельчатая арка, триумфальная арка, аркада по колоннам, аркатура, аркатурно-колончатый пояс, окулус, перла барокка, бычий глаз, роза, слуховое окно;
- по местоположению в системе целого (лат. *locus in totum*): термальное окно; люкарна, чердачное окно;
- по топонимике: арабская арка, ломбардская арочная галерея, венецианское окно, итальянское окно, французское окно;
- по имени архитектора: брамантово окно, палладиово окно, серлиана, мансардное окно.

Термальное окно и комбинаторный мотив брамантова окна

Таксономия названий обусловлена региональными особенностями истории культуры. Так, в период кватроченто в Тоскане представления об античности черпали в основном из литературных источников. Во Флоренции, Пизе, Сиене, Ареццо, Лукке и других городах центральной и северной Италии, в отличие от Рима, почти не осталось памятников античной архитектуры. Сведения об античности художники получали из немногих литературных источников, искали в рельефах саркофагов, изображениях на монетах и медалях [20]. И в наше время родина Ренессанса – Флоренция – выглядит готической, редкие памятники ренессансной архитектуры затеряны в узких улочках города и не сразу бросаются в глаза. Характерно знаменитое высказывание Леонардо Бруни: «Флоренция – новые Афины, но Афины готические» (*Historiae Florentini populi*, 1476).

Иное дело период чинквеченто – искусство высокого Ренессанса в Риме. Именно в Вечном городе сложились условия органичной контаминации античных форм и нового мировоззрения. Создателем архитектуры римского классицизма был Д. Браманте. В 1513 г. Папа Лев X назначил его племянника Рафаэля Санти первым археологом античного Рима. По поручению великого понтифика Рафаэль наблюдал за раскопками, формированием ватиканских коллекций и составил археологическую картину (план) Вечного города. С 1515 г. Рафаэль занимал в Ватикане должность «комиссара по древностям» [21].

Один из источников темы арочного проема – древнеримское термальное окно. Так называют большое полуциркульное окно с двумя вертикальными перемычками. В древнеримских термах такие окна помещали в верхней части торцовых стен, образуемых крестовыми сводами (рис. 1). Однако уже в XVI в. их использовали вне связи с конструкцией крестового свода. Например, А. Палладио в Вилле Фоскари (1558), палладианец В. Скамоцци в композиции Виллы Молин близ Падуи (1597), Скарпаньино в Венеции, а позднее – Дж. Кваренги в Санкт-Петербурге и окрестностях (рис. 2, 3). Термальные окна стали одним из распространенных мотивов в архитектуре русского классицизма, в том числе провинциального, где их стали называть итальянскими. Причем использовали весьма произвольно. Убежденный палладианец Н.А. Львов применял термальные окна, как и сам Палладио, вне связи с логикой их происхождения, например в проекте дачи П.А. Соймонова (1780-е гг.), Борисоглебском соборе в Торжке (1785–1796), церкви Св. Троицы в селе Премухино Тверской губернии (1808–1830). К. Росси использовал термальные окна даже в качестве подвальных, в частности на цокольном этаже боковых фасадов Елагина дворца в Санкт-Петербурге (1818–1822). Близкий мотив – арочное окно, чаще двойное, с колонкой посередине. Его называют венецианским, поскольку происхождение мотива связано с влиянием на венецианцев восточного византийско-арабского искусства. Однако столь же часто этот мотив встречается в архитектуре тосканского кватроченто (рис. 4).

Другой мотив – большое арочное окно, характерное для римского чинквеченто (Высокого Возрождения). Названо по имени Д. Браманте. Этот архитектор, автор первых ватиканских построек, усложнил оконный проем арочным завершением с небольшими пилястрами по сторонам, прямоугольным обрамлением и сандриком либо карнизом с небольшим фризом наверху. В антрвольтах – розетки (рис. 5). Архитекторы полюбили эту композицию за выразительный контраст прямых и округлых линий. Однако примечательно, что арочные окна существовали в истории архитектуры и ранее, например в позднеримской, византийской и западноевропейской романской архитектуре (рис. 6). И. Б. Михаловский писал по поводу брамантова окна: «Вся композиция этого окна, в сущности, не содержит ничего нового, но естественно и последовательно вытекает из форм, уже применявшихся в отделке прямоугольных окон. Стоило только поставить задачу обработать полуциркульное окно как прямоугольное, и средства решения приходят сами собой и самым естественным образом располагаются по местам» [22].



Рис. 1. Термальное окно терм Диоклетиана в Риме. 298–305. Фото В. Г. Власова. 2002



Рис. 2. Церковь Сан Фантин в Венеции. Главный фасад. 1507–1564. Архитектор А. Аббонди (Скарпанино). Источник: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Fantin



Рис. 3. Церковь Смоленской иконы Божьей Матери в Пулково. Главный фасад. 1783–1785 (не сохранилась, воссоздана в 2011–2014). Проект архитектора Дж. Кваренги. Санкт-Петербург, фонд КГИОП

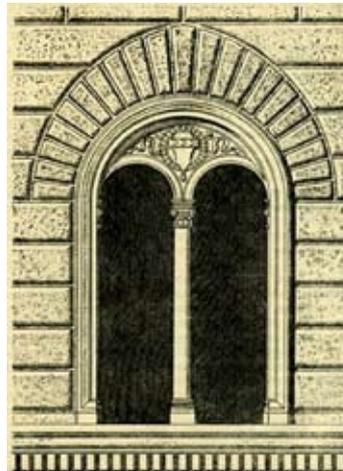


Рис. 4. Окно Палаццо Строчи во Флоренции. 1489–1493. Архитектор Бенедетто да Майано. Источник: Михаловский И. Б. Теория классических архитектурных форм. – М., 1937. – С. 217



Рис. 5. Брамантово окно восточного фасада Палаццо Канцеллерия в Риме. 1483 – 1513. Проект Д. Браманте. Строительство А. Бреньо. Фото В. Г. Власова. 2015



Рис. 6. Базилика Константина в Трире, Германия. Около 310 г. Источник: <http://avtotravel.com/Forums/Travel-The-World/Germany-POI/фото-трир-фотографии-трира-для-планирования-посещения-и-отдыха/>

В соединении с колоннами или пилястрами брамантовы окна создают высокую вариативность композиции фасадов зданий различного назначения. Это можно проследить в истории классической архитектуры вплоть до построек стиля неоренессанс середины XIX в. Дальнейшее развитие темы арочного окна осуществлялось путем усложнения контрастов прямоугольных и округлых форм и, как следствие, зрительного ослабления плоскости стены. В памятниках архитектуры XIX–XX в., характерных применением металлических конструкций, мы наблюдаем вариации все той же классической схемы (рис. 7; табл. 1).



Рис.7. Библиотека Св. Женевьевы в Париже. 1843–1850. Архитектор А. Лабруст. Источник: <http://www.liveinternet.ru/users/jostr/post126142373/>

Таблица 1. Ордерные фасады в архитектуре стиля неоренессанс

Способы интерполяции классического мотива в композицию фасада здания			
Целостная репликация фасада	Репликация с вариациями	Комбинаторная вариация темы. Брамантово окно	Ассоциативная интерпретация темы арочного окна
 <p>Палаццо Питти во Флоренции. Деталь западного фасада. 1458–1464. Проект Ф. Брунеллески</p>	 <p>Палаццо Ручеллаи во Флоренции. Деталь главного фасада. 1446–1451. Проект Л. Б. Альберти</p>	 <p>Старая Пинакотека в Мюнхене. Деталь восточного фасада. 1826–1836. Л. фон Кленце</p>	 <p>Дом князя М. В. Кочубея в Санкт-Петербурге. 1853–1857. Г. Э. Боссе</p>
 <p>Здание Баварской Государственной библиотеки в Мюнхене. 1832–1842. Ф. фон Гертнер</p>	 <p>Королевская резиденция (Кёнигсбау) на площади Макс-Йозеф-Платц в Мюнхене. 1825–1835. Л. фон Кленце</p>	 <p>Дом министра государственных имуществ в Санкт-Петербурге. 1844–1853. Н.Е. Ефимов</p>	 <p>Здание на площади Александринского театра в Санкт-Петербурге. 2002–2008. Мастерская Е.Л. Герасимова</p>

Палладиёво окно и зрительная дематериализация стены

Зрительной дематериализации плоскости стены архитектура обязана Андреа Палладио. За счет оконных проемов, обрамленных разномасштабными колоннами, Палладио почти полностью «снимает» ощущение преграды, чем окончательно разрешает изначальное противоречие стены и проема. Любимый прием Палладио – тематический коллаж, соединение в одной композиции нескольких мотивов: колоннады, аркады, лоджии, балюстрады. Его композиции основаны на зрительном движении, многообразном развитии нескольких исходных тем и свободном сочетании разнородных мотивов. Сам архитектор называл такой метод музыкальным термином – инвенцией. Это был новый, протобарочный классицизм, далекий от того, что делал Браманте в начале столетия.

В связи с одной из самых оригинальных построек Палладио – Базиликой в Виченце – Д.Е. Аркин писал, что архитектор избрал для этой композиции «основным (и единым) мотивом архитектурного решения – мотив арки». Но в отличие от более ранних построек Ф. Брунеллески во Флоренции, в которых арки «держат фасад» и разграничивают пространство, «арка образуется уже не сводом, опирающимся на колонны, – она вырезана в стене, и колонны, служащие основанием арки, сами представляют собой продолжение той же стены» [23]. Аркада более не является конструктивным элементом. Колонны в архитектуре Палладио не стоят свободно, а создают род рельефа, обогащающего фасад светотенью, а ряд аркад превращает стену в мнимую преграду. Стена воспринимается заполнением небольших промежутков между пилястрами, она как бы дематериализуется, превращается в призрачную ширму. Типичное «палладиёво окно» – арочный проем, фланкированный колоннами или пилястрами, в который «вставлена» меньшая арка с колонками и отрезками антаблемента (рис. 8). Ряд палладиёвых окон фасада образует ритмически сложную, полифоническую тему, обесценивающую плоскость стены и тем самым в значительной степени «снимающую» ощущение границ внешнего и внутреннего пространств.

Достижения А. Палладио открыли новые живописные возможности в архитектуре, использованные последующими мастерами маньеризма и барокко. Отсюда понятие «ордерной разработки» фасада и приверженность мастеров «фасадной архитектуре». Игра форм колонн,



Рис. 8. Палладиёво окно. Деталь юго-восточного фасада Палаццо делла Раджионе (Базилики) в Виченце. Проект А. Палладио. 1549. Источник: Romanelli G. Palladio. – Milano: Giunti Editore, 1995. – P. 3

карнизов, проемов в таких зданиях особенно эффектна при боковом смотре, в ракурсах и анаморфозах освещения.

Трехчастное термальное окно со временем претерпело многие преобразования и получало различные наименования. На его основе возникла серлиана: окно, разделенное на три части колонками или пилястрами и имеющее полукруглый сегмент над средней частью (рис. 9; табл. 2, 3). Такую композицию привел в трактате «Шесть книг об архитектуре» (1537–1551) итальянский архитектор Себастьяно Серлио. Отсюда название. Сам Палладио распространил серлианский мотив на лоджии, оконные и дверные проемы. Форма серлианы соединяет все разновидности трехчастных итальянских окон с арочным завершением типа брамантова окна и поэтому расценивалась в качестве универсальной. Ее популярность объясняется полисоставностью, обеспечивающей взаимодействие с композицией фасадов зданий любых архитектурных стилей. Поэтому серлиану использовали многие архитекторы разных стран на протяжении XVII–XIX вв. в архитектуре классицизма, маньеризма, барокко и неоренессанса. Дальнейшее развитие осуществлялось в свободном сочетании всех элементов различного масштаба и степени сложности (рис. 10, 11).



Рис. 9. Окно «серлиана» фасада Палаццо Памфили на площади Навона в Риме. 1644–1650. Архитекторы Дж. Райнальди и Ф. Борромини. Фото В. Г. Власова. 2015



Рис.10. Палаццо Гримани а Сан Поло в Венеции. Около 1500 г. Фото В. Г. Власова. 2011



Рис. 11. Церковь Санта Мария ин Кампителли в Риме. Деталь главного фасада. 1661–1667. Архитектор К. Райнальди. Фото В. Г. Власова. 2015

**Таблица 2. Композиционные вариации темы:
венецианское окно – брамантово окно – палладиево окно – серлиана**

 <p>Портал Октагонального двора Бельведера в Ватикане. 1503. Проект Д. Браманте</p>	 <p>Скуола Гранде ди Сан Рокко в Венеции. Деталь фасада. 1526–1549. Скарпанино</p>	 <p>Скуола Гранде ди Сан Теодоро в Венеции. Фасад. 1649. Дж. Сарди</p>	 <p>Арка в «Сельском стиле». Гравюра по рисунку С. Серлио. 1600</p>
 <p>Палладиево окно северного фасада Палаццо Веккьо во Флоренции. 1520. Баччо д'Аньоло</p>	 <p>Базилика (Палаццо делла Раджионе в Виченце). Деталь западного фасада. 1549. А. Палладио</p>	 <p>Фасад нимфея Виллы Джулия в Риме. 1551–1552. Б. Амманати, Дж. Б. да Виньола</p>	 <p>Павильон «Серлиана» Виллы Медичи в Риме. 1576. Б. Амманати</p>

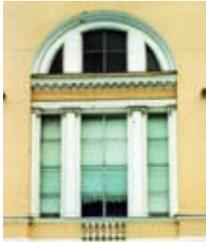
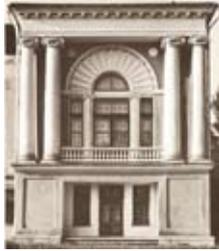
В истории архитектуры есть и другие примеры возникновения названий от фамилий строителей. Так, от фамилии французского архитектора XVII в. Франсуа Мансара происходят названия «мансарда» и «мансардное окно».

Французское окно и «бычий глаз»

Схожую историю имеет так называемое французское окно — характерный элемент архитектуры французского классицизма второй половины XVII в. (отличается от современных французских, или панорамных, окон). Оно представляет собой сильно вытянутый по вертикали проем с мелкой расстекловкой, арочным завершением и «французским балконом» в нижней части — небольшим выступом с узорной решеткой (табл. 3). В интерьере такое окно занимает всю высоту от пола до потолка. Оно рождено особенностью французской архитектуры XVII в., характером климата и желанием связать пространство интерьера с садами и парками регулярного стиля. Со временем такие окна стали принадлежностью аристократических городских особняков — отелей, их устраивали не только на первом, но и на других этажах. Родственное название: дверь-окно, или портфенетр (франц. *porte-fenêtre, om porte* — дверь и *fenêtre* — окно).

Подобные окна использовали и позднее в разных странах, но название «французское» сохранялось. Один из эпизодов раскрывает характерную трансформацию исторических наименований. Итальянский писатель и путешественник Франческо Альгаротти, посетивший Санкт-Петербург в 1739 г., опубликовал в Париже на итальянском языке в 1760 г. книгу «Письма о России» (существует версия о фиктивном характере этих писем). В книге приведена фраза: «Петербург — это огромное окно, назову его так, открывшееся недавно на Севере, через которое Россия смотрит в Европу». А. С. Пушкин, вероятно, слышал эту фразу ранее, она встречается в черновых заметках поэта к рукописи романа «Евгений Онегин», датированных 1826–1827 гг. В поэме «Медный всадник» (1833) Пушкин написал: «Природой здесь нам суждено в Европу прорубить окно» [24]. Существует версия о том, что Альгаротти имел в виду так называемое

**Таблица 3. Композиционные вариации темы:
итальянское окно – палладио окно – французское окно**

 <p>Церковь и Оспиций делле Цителле (Девушек) на о. Джудекка в Венеции. 1582–1586. А. Палладио и Я. Боццетто</p>	 <p>Палладио окно. Проект Р. Адама. 1772</p>	 <p>Галерея Шьярра в Риме. Деталь южного фасада. 1883. Архитектор Дж. де Анжели</p>	 <p>Отель Карнавале в Париже. Французское окно дворового фасада. 1544–1556. П. Леско и Ж. Бюллан</p>
 <p>Итальянское окно южного фасада дворца Великого князя Михаила Павловича в Санкт-Петербурге. 1819–1825. К. Росси</p>	 <p>Палладио окно Новобиржевого гостиного двора в Санкт-Петербурге. 1880–1815. Дж. Кваренги</p>	 <p>Дворец в Останкино под Москвой. Боковой ризалит северного фасада. Окно-серлиана. Проект Ф. Кампозези. 1792</p>	 <p>Французское окно южного фасада Арки Старого Эрмитажа над Зимней канавкой в Санкт-Петербурге. 1783. Ю.М. Фельтен</p>

французское окно от пола до потолка, которое в 1720–1730-х гг. использовали в петербургской архитектуре. В оригинальном итальянском тексте: *gran finestrone* – «здоровое окнище». Суффикс *«one»* в том числе имеет пренебрежительно-ироничный оттенок, что близко по смыслу слову «дырища». К этому следует добавить, что Альгаротти – противоречивая личность, графоман и приживала при европейских дворах. Случайно сказанные слова остались бы незамеченными, если бы не гений Пушкина, придавший им важный исторический смысл.

Как только впоследствии не называли «прорубленное петербургское окно»: форточкой, иллюминатором, сквозь который сама Европа озабоченно глядит на Россию, дверью, окном заколоченным или зарешеченным, глазом еврозавистливой азиатчины... Каждому именованию присущ собственный исторический, аллегорический и идеологический смысл. Похожая фраза английского дипломата лорда Балтимора, славившегося остроумием, упоминается в письме прусского кронпринца Фридриха (будущего короля Фридриха Великого) Вольтеру от 10 октября 1739 г.: «Петербург – это глаз России, которым она смотрит на цивилизованные страны, и если этот глаз закрыть, она опять впадет в полное варварство» [25]. В истории архитектуры окно действительно часто называли глазом. Связь слов «глаз» и «окно» (по-французски и по-английски), возможно, обыгрывалась в беседах Альгаротти и Балтимора, которые они вели на обоих языках: фр. *œil* (глаз), *oeil de bœuf* (название окна «бычий глаз»); англ. *bull's eye*, «калька» из нем. *Augenbulle* (окно «бычий глаз») [26].

В античной архитектуре использовали круглое окно в центре свода или купола, по-гречески «опеон», по-латински «окулус» (греч. *οραιον*, лат. *oculus* – глазок, круг). Оно символизиру-

ет «око» божества, но практически используется для освещения внутреннего пространства. В древнеримском Пантеоне (118–120 гг. н. э.) такое окно (метафора Солнца и «семи небесных богов», олицетворяющих Природу), диаметром 8,5 м расположено на высоте 43,5 м. Схожим образом построен октогон с окулусом «Золотого дома» императора Нерона (64–68 гг. н. э.). С превращением языческого Пантеона в 609 г. в церковь Св. Марии и Мучеников пантеистическая символика окулуса оказалась включенной в новую иконографию. Силу этого образа и живучесть метаморфоз «символизма задним числом» легко проверить в наше время. Назвав даже в шутку античный Пантеон планетарием, уже трудно будет отвлечься от такого переосмысления имени (рис. 12).



Рис. 12. Пантеон в Риме. 118–120 гг. н. э. Аполлодор из Дамаска. Аэрофотосъемка. Деталь. Фотография Ats Italia Editrice, Roma, 1989

Круглые окна в трех куполах нефа, подобно окулусу Пантеона, освещают внутреннее пространство церкви Мадлен в Париже (1806–1842). В древности изображение ока – символ Солнца, оберег, магический знак. Сложную символику имеют готические окна-розы. В сакральной архитектуре «Всевидящее око» в треугольнике и сиянии лучей – знак божества и присутствия Пресвятой Троицы. Французский архитектор-мегаломан К.-Н. Леду, хотя и был художником-нигилистом, называл «око» вполне серьезно «первоочертанием» (фр. *Premier cadre*). Этим объясняют его загадочную гравюру «Взгляд (глаз) театра в Безансоне» («*Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon*», 1804; рис. 13). Венецианский театральный декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзага озаглавил одно из своих теоретических сочинений «Музыка для глаз и театральная оптика»

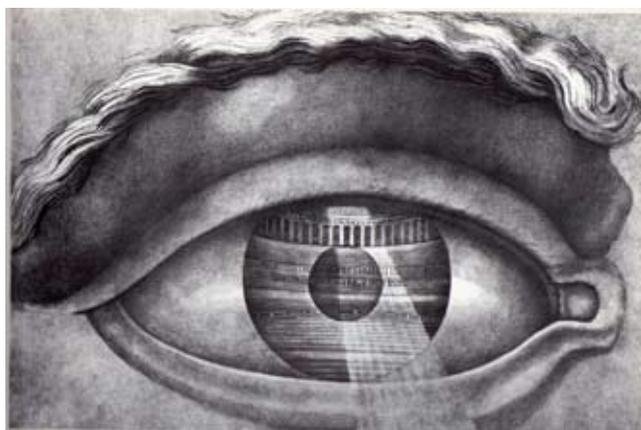


Рис. 13. «Взгляд (глаз) театра в Безансоне». Гравюра по рисунку К.-Н. Леду. 1804. Источник: https://architect.dovidnyk.info/index.php/arhitektory/klodnikolyalyedu/69-tyeatr_v_byezansonye

(издано в Санкт-Петербурге в 1800 г.). Гонзага писал, что театр должен располагать «помещением, которое способствует показу видимостей» и о спектаклях «обращенных к зрению» [27, с. 118]. Ссылаясь на трактат французского архитектора и теоретика П. Патта «Опыт о театральной архитектуре» (1782), а также на Ф. Альгаротти, который был, кроме всего прочего, актером-любителем, балетоманом и сам писал о музыкальном театре, Гонзага утверждал в качестве оптимальной сферическую форму зрительного зала либо зал с планом в виде эллипса [27, с. 124–134].

В архитектуре известно и другое окно: «бычий глаз» (нем. *Augenbulle*). Оно характерно для высоких кровель средневековых построек в странах Центральной и Северной Европы. Такое окно имеет вытянутую и заостренную в углах форму, напоминающую глаз быка (рис. 14). Французский вариант окна «бычий глаз» преобразован в форму лежачего овала. Его применяли в эпохи Людовика XIV, Регентства и рококо. В светских интерьерах такие окна устраивали на падугах. Так, например, П. Лепотр в 1701 г. создал в большом дворце Версаля интерьер аванзала, падуги которого украшены большими овальными окнами, одно напротив другого (одно окно выходит во двор, а противоположное сделано ложным и представляет собой зеркало). Комната получила название «Салон с бычьим глазом» («Le salon de l'Œil-de-bœuf»; рис. 15).

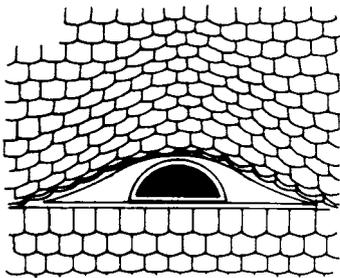


Рис. 14. Окно «бычий глаз». Схема. Источник: Lexikon der Weltarchitektur. – München, 1966. – S. 47.



Рис. 15. Салон с «бычьим глазом». Версаль, Большой дворец, 1701. Архитектор П. Лепотр. Источник: Версаль. Путеводитель. Изд-во HÉRISSEY, Paris, 1997. Photo RMN. P. 42

Близкая разновидность – слуховое окно, расположенное в кровле здания. Старорусское слово «слух», читаем в словаре В.И. Даля, имело значения «продушина, отверстие, проем для слуху, для услышания чего, чтобы прислушиваться», а также «слух в кровле, слуховое окно» и, как отметил Даль, «хотя тут нечего слушать». В старой русской архитектуре известны «слухи в покоях» – небольшие оконца или даже трубки в стенах для вызова слуг.

Происхождение слова спорно. По одной из версий чердачные окна напоминают уши некоторых животных. В барочно-маньеристической архитектуре Германии и Фландрии XVI–XVII вв. использовали элемент орнамента «ушная раковина», или ормушь (нем. *Ohrmuschel* – ушная раковина), по-французски орикалёр (фр. *auriculaire* – ушной). Он известен в основном по гравюрам. Название ассоциативно, но возможно и обратное влияние наименования на рисунки многих орнаментов, а также на возникновение термина «слуховое окно». Известно также, что русские революционеры-террористы собирались на чердаках, а дозорный стоял у «слухового окна» и

«слушал», т. е. следил за улицей. Существует легенда о происхождении названия окна от фамилии русского мастера Слухова, руководившего кровельными работами при постройке здания Манежа в Москве (1817–1818). Изначально кровля была сделана без устройств для проветривания, что привело к перегреву балок от летней жары (такой факт действительно имел место). Мастер устроил в кровле специальные окна, якобы получившие название от его фамилии.

Световое окно округлой или овальной формы в кровле здания именуют люкарной (фр. *lucarne*, от лат. *lux* – свет). Оконные проемы сложной формы характерны для барочной архитектуры. Так, например, «перла барокка» (итал. *perla barocca* – жемчужина неправильной формы) – горизонтально расположенное овальное окно криволинейных очертаний, напоминающее искривленную жемчужину. Термин французских ювелиров, связанный с происхождением слова «барокко» (неправильный, искаженный), архитекторы вначале относили именно к окнам. В дальнейшем наличники окон украшали самыми причудливыми «барокальными» мотивами, например «венецианская раковина-осьминог» (рис. 16).



Рис.16. Маскарон «венецианская раковина-осьминог». Деталь наличника окна жилого дома по ул. Сан Моисе в Венеции. XIX в. Мрамор. Фото В. Г. Власова. 2011

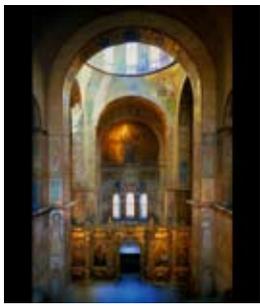
Световой фонарь в виде пирамиды, возведенный над входом в Лувр, освещает подземный вестибюль музея, но, главным образом, по ассоциации с пирамидами Древнего Египта призван символизировать вечность искусства (архитектор Юй Мин Пэй, 1985–1989). Круглые окна используют в модернистской и постмодернистской архитектуре. В собственном доме в Москве архитектор К. С. Мельников применил шестиугольные (гексагональные, или сотовые) оконные проемы (1927–1929). Слуховые окна шестиугольной формы встречаются в архитектуре XIX в. стран Северной Европы. В эзотерических учениях гексаграмма, состоящая из двух наложенных треугольников, один вершиной вверх, другой вершиной вниз, символизирует гармонию двух мировых начал: небесного и земного, духовного и материального, мужского и женского. Шестиугольные сотовые окна известны в традиционной и модернистской архитектуре синагог, возможно оттого, что в них легко вписывается Звезда Давида.

Исторические метаморфозы арочной композиции

Другой темой в истории архитектуры является проездная арка. Римская триумфальная арка, происходящая от ворот древних этрусков, существенно не меняя форму в течение веков, вмещала различное содержание. По древнеримскому обычаю, армия, одержавшая победу над врагом,

не могла триумфально войти в город без церемонии очищения от пролитой крови. Проход под сооружением из двух вертикальных столбов и горизонтальной балки, окрашенных в красный цвет, давал право на триумф (от греч. *thriambos* – торжественный шаг). В христианском храме триумфальная арка (опирающаяся на первые от входа столпы средокрестия), предвещающая алтарь, символизирует проход в иной мир. В данном случае форма сохраняется, но меняется смысл именованья (триумф жизни над смертью, даруемый верой в искупление грехов). Более широкий смысл (вход в мир вечности) имеет изображение арок, античных и средневековых, в романтической живописи XIX в. (табл. 4).

Таблица 4. Композиционные вариации темы: ворота – арка

 <p>Порта аль Арко. Вольтерра, Италия. IV в. до н. э.</p>	 <p>Триумфальная арка Тита на Римском Форуме. 81 г.</p>	 <p>Ворота (Торхалле) аббатства Лорш, Германия. Деталь. 764</p>	 <p>Триумфальная арка на площади Звезды в Париже. 1806–1836. Ж.-Ф. Шальгрэн</p>
 <p>Храм Св. Софии в Киеве. Интерьер средокрестия. XI в.</p>	 <p>К. Д. Фридрих. Руины монастыря Ойбин (Мечтатель). 1840. Санкт-Петербург, Эрмитаж</p>	 <p>Триумфальная арка Свободы. Проект для Всемирной выставки EUR 1942 г. в Риме. Проект А. Либера. 1939 г.</p>	 <p>Арка мемориала Т. Джефферсона (Ворота на Запад) в Сент-Луисе, США. Проект Э. Сааринена 1947 г.</p>

В формальном отношении мы видим последовательное усложнение пространственной концепции темы: от репликации канонической трехпролетной арки (арка на площади Карузель в Париже) до монументализации палладиева окна, превращающегося в монументальные ворота (арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге) и вариаций на темы античного тетрапилона (четырёхвратной постройки) на перекрестке дорог. Эти примеры мы приводили в статье о принципе ординации в классической архитектуре (Архитектон: известия вузов, 2017. № 57). Осмысление и переживание подобных образов осуществляется не вдоль оси времени, согласно формальному усложнению композиции (от стоечно-балочных ворот к многосоставному сооружению), а в обратном порядке: образованный зритель мысленно реконструирует первообразы, переносясь в глубь веков, возвращаясь к источникам композиции и даже к ее мифологическим архетипам.

Иконографическое прочтение темы следует и лингвистической логике. Всплывающие в памяти названия, литературные сравнения и метафоры, наименования архитектурных деталей уво-

дят мысль в область интеллектуальных реминисценций, метонимий и историко-культурных метафор [28]. Так искусство архитектуры обретает более глубокое содержание, чем эстетизация строительной конструкции. Это и есть «искусство мыслить в камне» (название книги Г. К. Вагнера, 1990), способность, свойственная не только архитектору, но и просвещенному зрителю. Синоптический подход к изучению архитектурной композиции, основанный на анализе межпредметных связей семантики, иконографии, топологии и номологии, обеспечивает наиболее полное и всестороннее понимание искусства архитектуры.

Новации темы светового проема в архитектуре модернизма и постмодернизма

Все сказанное следует отнести не только к классической и неоклассической архитектуре, но и к модернистским новациям. В качестве примера приведем постройку Ф. Джонсона – синагогу общины Несес Тиферет, в Порт-Честере, США (1956). В этой постройке нет отдельных от стены оконных проемов, все вместе сливается в единую ритмическую светящуюся структуру (рис. 17). Похожий прием использован в интерьере Библиотеки редких книг Йельского университета, Коннектикут, США (фирма Скидмор, Оуингс энд Меррилл, 1963). Тонкие полупрозрачные мраморные плиты вместо обычных окон препятствуют проникновению в книгохранилище яркого света (рис. 18). Примечательно, что такими же плитами, ослабляющими сияние южного солнца, закрывали оконные проемы в средневековых итальянских храмах.



Рис. 17. Синагога Несес Тиферет. Порт-Честер, США. 1956. Деталь интерьера. Архитектор Ф. Джонсон. Источник: <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/31750>



Рис. 18. Интерьер Библиотеки редких книг Йельского университета, Коннектикут, США. 1963. Проектное бюро Скидмор, Оуингс энд Меррилл. Источник: Архитектура США. Каталог седьмой американской выставки в Советском Союзе. – Нью-Йорк – Москва. – 1965. – С. 49

Оригинальный эффект создает освещение интерьера христианской Церкви света в Ибараки, Япония (архитектор Т. Андо, 1989). Архитектор, увлеченный философией буддизма, создал сакральный образ христианского Спасения посредством светового креста (рис. 19). Невольно вспоминается интерьер Капеллы в Роншане работы Ле Корбюзье (1950–1955), где сложный ритм разномасштабных проемов формирует мистическое световое пространство интерьера. В архитектуре постмодернизма имеются необычные композиции, интерпретирующие тему ритмического взаимодействия объемов и пространства. Комплекс зданий «De Rotterdam» (Нидерланды, 2013) архитектора Колхаса, помимо светового эффекта, рождает ассоциации с нагромождением портовых контейнеров (рис. 20). В этих и многих других примерах архитектурный образ создает не только материальная форма сооружения, но также Слово и Свет.



Рис. 19. Церковь света в Ибараки, Япония. Интерьер. 1989. Архитектор Т. Андо. Источник: <http://artishock.org/architectura/aziya/hram-sveta-yaponiya>



Рис. 20. Комплекс зданий De Rotterdam. Роттердам, Нидерланды. 2013. Архитектурное бюро OMA. Архитектор Р. Колхас. Источник: <https://www.archdaily.com/451377/de-rotterdam-oma>

Примечание

* *Nomen est omen* (лат.) – «Имя это уже смысл». Фраза из комедии Плавта «Перс» (IV, 4:625) (ок. 200 г. до н. э.). Другие варианты перевода: «Имя говорит само за себя», «Имя есть знак», «Имя само по себе много стоит». Согласно классическому определению сенсуалиста Дж. Локка, «Нет ничего в сознании, чего ранее не было бы в чувствах» (лат. *Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*). Филолог А. М. Пешковский остроумно перефразировал это выражение: «Нет ничего в содержании, чего прежде не было бы в слове» (лат. *Nihil est in rebus, quod aute non fuerit in verbis*).

Библиография

1. Гаврюшин, Н.К. А.Г. Габричевский и русская эстетика 1920-х годов // [Электронный ресурс] / Н.К. Гаврюшин. – URL.: <http://www.portal-slovo.ru/art/35800.php>
2. Зеньковский, В.В. История русской философии. В 2-х тт. / В.В. Зеньковский. – Л.: Эго. Т. 2. Ч. 2. 1991. – С. 134.
3. Топоров, В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе / В.Н. Топоров // *Aequinox*. – М., 1993. – С. 71, 74.
4. Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Миф–Имя–Культура // Труды по знаковым системам. Вып. 6. – Тарту, 1973. С. 282–283.
5. Ванеян, С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / С.С. Ванеян. – М., 2007.
6. Власов, В.Г. Пондерация, «чашно-купольный мир» и современная дизайн-графика // [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // *Архитектон: известия вузов*. – 2017. – № 60. – URL: http://archvuz.ru/2017_4/1
7. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970.
8. Раппапорт, А. Г. Вечное, историческое и конъюнктурное в архитектурном формировании / А. Г. Раппапорт // *Искусствознание*. – М., 2004. – № 1. – С. 498–499.
9. Вёльфлин, Г. Прологомены к психологии архитектуры / Вёльфлин Г. // Ванеян, С.С. Генрих Вёльфлин. Прологомены к психологии архитектуры // *Архитектура – язык, история, теория: сборник переводов*. Ч. 2. – М., 2011. – С. 303–350.
10. Александров, Н.Н. Индикаторы циклов искусства Г. Вёльфлина // [Электронный ресурс] / Н.Н. Александров // – URL:<http://alexnn.trinitas.pro/files/2011/05/Indikatoriyi-tsiklov-iskusstva-G-Velflina.pdf>
11. Габричевский, А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002.
12. Флоренский, П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П.А. Флоренский. – М.: Мифрил–Русская книга, 1993. – С. 44–45.
13. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной эстетике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004.
14. Лосев, А.Ф. Бытие – Имя – Космос / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – С. 642.
15. Лосев, А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. Т. VI / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1980. – С. 393–394.
16. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. Сер.: Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4.
17. Успенский, Б.А. Европа как метафора и метонимия / Б.А. Успенский // *Историко-филологические очерки*. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 16.
18. Борхес, Х.Л. Сфера Паскаля / Х.Л. Борхес. – М.: Полярис, 1994. – С. 3.
19. Бандманн, Г. Иконология архитектуры / Г. Бандманн // *Искусствознание*. – 2004. – № 1. – С. 438.
20. Гращенков, В.Н. Заметки об итальянских портретах раннего Возрождения / В.Н. Гращенков // *Классическое искусство Запада*. – М.: Наука, 1973. С. 55–74.

21. Бартенев, И.А. Рафаэль и архитектура / И.А. Бартенев // Рафаэль и его время. – М.: Наука, 1986. – С. 80.
22. Михаловский, И.Б. Теория классических архитектурных форм / И.Б. Михаловский. – М.: Изд-во Всесоюз. акад. арх-ры, 1937. – С. 211.
23. Аркин, Д.Е. Палладио в Виченце / Д.Е. Аркин // Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 16.
24. Страда, В. Петербург как европейская столица / В. Страда // Образ Петербурга в мировой культуре: материалы Международной конференции (30 июня – 3 июля 2003 г.). – СПб.: Наука, 2003. – С. 15–26.
25. Франческо Альгаротти. Русские путешествия / Ф. Альгаротти / Пер. с ит., предисл. и примеч. М. Г. Талалая // Невский альманах: Историко-краеведческий сборник. – СПб., 1997. Т. 3. – С. 235–264.
26. Неклюдова, М.С., Осповат, А.Л. Окно в Европу: Источниковедческий этюд к «Медному всаднику» / М.С. Неклюдова, А.Л. Осповат // Лотмановский сборник. Вып. 2. М.: Изд-во РГГУ, 1997. – С. 263.
27. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. – Сочинения. Монографическое исследование и предисловие Ф.Я. Сыркиной. – М.: Искусство, 1974.
28. Власов, В.Г. Реминисценция как мнемоника архитектуры [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 59. – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1

Статья поступила в редакцию 03.10.2018

Лицензия Creative Commons

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



NOMINATIONS AND ARCHETYPES IN ARCHITECTURE: THE THEME OF WALL AND APERTURE

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 deals with the relationships between architectural forms and their names in the history, theory and practice of architectural composition. Based on the synoptic approach combining the methods of linguistic, structural, iconographic, semantic and tectonic analysis, the author examines the historical evolution of the traditional themes of column, arch, aperture in the species of colonnades, arcades, and arched windows. The dynamic concept of artistic space in architecture allows us to establish differences between the concepts of structure and form, construction and composition, eidos (idea of form), logos (establishment), nomos (nomination of theme, motif) and tectos (structure). These relationships are determined by chronotopography (the unity of time and place) and nomotopography (the unity of naming and place). Naming and renaming connect the sphere of notions and visual images and ensure an understanding, interpretation and translation of semantic meanings in the history of culture. The article shows the mechanisms underlying the interpretation of themes and motifs and the construction of iconographic series according to the scheme: naming of the idea – a formal archetype – combinatorial variations of forms in their historical development.

Keywords:

architecture, composition, construction, eidos, form, image, logos, metaphor, metonymy, mnemonics, naming, symbol, structure, tectonics

References:

1. Gavrushin, N.K. (1994). A. G. Gabrichevsky and Russian Aesthetics of the 1920-s [Online] URL.: <http://www.portal-slovo.ru/art/35800.php> (in Russian)
2. Zenkovsky, V.V. History of Russian Philosophy. (1991). In 2 vols. Leningrad: Ego. Volume 2, part 2, p. 134 (in Russian)
3. Toporov, V.N. The Thing in the Anthropocentric Perspective (1993). Moscow: Aequinox, pp. 71, 74 (in Russian)
4. Lotman, Y.M., Uspensky B. A. (1973). Myth – Name – Culture. In: Proceedings on Sign Systems. Tartu. Issue 6, pp. 282–283 (in Russian)
5. Vaneyan, S. S. (2007). Architecture and Iconography. Architectural Symbolism in the Mirror of classical Methodology. Abstract of the Dis. DSc. (Art Studies) Moscow (in Russian)
6. Vlasov, V.G. (2017). Ponderation, «Chasno-Dome World» and modern Design Graphics [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 60. Available from: http://archvuz.ru/2017_4/1 (in Russian)
7. Semper, G. (1970). Practical Aesthetics. Moscow: Iskusstvo (in Russian)

8. Rappaport, A.G. (2004). The eternal, historical and conjunctural in the architectural Formation. In: *Iskusstvoznaniye*. Moscow. No. 1, pp. 498–499 (in Russian)
9. Wölfflin, H. (2011). Prolegomena to the Psychology of Architecture. In: Vaneyan, S.S. Heinrich Wölfflin. Prolegomena to the Psychology of Architecture. Architecture – Language, History, Theory. Collection of Translations. Part 2. Moscow, pp. 303–350 (in Russian)
10. Alexandrov, N.N. (2011). Indicators of the Cycles of Art by G. Völfflin [Online]. Available from: <http://alexnn.trinitas.pro/files/2011/05/Indikatoriyi-tsiklov-iskusstva-G-Velflina.pdf>
11. Gabrichevsky, A.G. (2002). Morphology of Art. Moscow: Agraf (in Russian)
12. Florensky, P.A. (1993). The Iconostasis. Selected Works on Art. Moscow: Mifril–Russkaya kniga, pp. 44–45 (in Russian)
13. Eco, U. (2004). The Open Work: Form and Uncertainty in modern Aesthetics. St. Petersburg: Academicheskyy Proect (in Russian)
14. Losev, A.F. (1993). Existence – Name – Cosmos. Moscow: Mysl (in Russian)
15. Losev, A.F. (1980). History of Ancient Aesthetics: Late Hellenism. Moscow: *Iskusstvo*. Volume VI, pp. 393–394 (in Russian)
16. Meletinsky, E.M. (1994). About literary Archetypes. Moscow: Russian State Humanitarian University. Series: Readings on the History and Theory of Culture. Issue 4 (in Russian)
17. Uspensky, B. A. (2004). Europe as Metaphor and Metonymy. In: Historical and Philological Essays. Moscow: *Jazyki Slavyanskoy Kultury*. P. 16 (in Russian)
18. Borges, J. L. (1994). The Sphere of Pascal. Moscow: Polyaris, p. 3 (in Russian)
19. Bandmann, G. (2004). The Iconology of Architecture. In: *Iskusstvoznanie*. No. 1, p. 438 (in Russian)
20. Grashchenkov, V.N. (1973). Notes on the Italian Portraits of the early Renaissance. In: *Classical Art of the West*. Moscow: Nauka, pp. 55–74 (in Russian)
21. Bartenev, I. A. (1986). Raphael and Architecture. In: *Raphael and his Time*. Moscow: Nauka, p. 80 (in Russian)
22. Mikhailovsky, I.B. (1937). Theory of Classical Architectural Forms. Moscow: Izdatelstvo Vsesoyuznoy Akademii Architektury, p. 211 (in Russian)
23. Arkin, D.E. (1990). Palladio in Vicenza. In: Arkin D. E. Images of Architecture and Images of Sculpture. Moscow: *Iskusstvo*, p. 16 (in Russian)
24. Strada, V. (2003). Petersburg as the European Capital. In: *The Image of Petersburg in world Culture: Materials of the International Conference (June 30 - July 3, 2003)*. St. Petersburg: Nauka, pp. 15–26 (in Russian)
25. Francesco Algarotti. Russian Travels (1997). In: *Nevsky Almanach: Historical and Ethnographic Collection*. St. Petersburg, volume 3, pp. 235–264 (in Russian)
26. Neklyudova, M.S. , Ospovat, A. L. (1997). The Window to Europe: Source Study to the “Bronze Horseman”. In: *Lotman's Collection*. Issue. 2. Moscow: Izdatelstvo of the Russian State University for the Humanities, p. 263 (in Russian)
27. Pietro di Gottardo Gonzaga (1974). 1751–1831. Life and Art. Works. Monographic research and preface by F.Ya. Syrkina. Moscow: *Iskusstvo*. (in Russian)
28. Vlasov, V.G. (2017). Reminiscence as a Mnemonics of Architecture [Online] *Architecton: Proceedings of Higher Education*, No. 59. Available from: http://archvuz.ru/2017_3/1 (in Russian)