

## АРИТМИЯ КОЛОННАД АРХИТЕКТУРЫ РИМСКОГО БАРОККО

**Власов Виктор Георгиевич**

Доктор искусствоведения, профессор.  
Международная ассоциация художественных критиков (AICA).  
Италия, Рим, e-mail: [victor.vlasov@list.ru](mailto:victor.vlasov@list.ru)

УДК: 7.01; 7:08; 7; 72

ББК: 85.110

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-5

### Аннотация

*Автор статьи рассматривает особенный ритмический строй, присущий фасадам церквей римского барокко конца XVI–XVII века. На избранных примерах показаны типичные для такой архитектуры отношения величин нижних диаметров колонн (эмбатов), интерколумниев и высотных мер. Эти отношения включают классические, которые согласуются с теорией пропорций Пифагора и правилами Витрувия, но необычные аритмические приемы композиции создают особый диссонансный резонанс с биоритмами и душевным состоянием человека, находящегося в пространстве барочной архитектуры.*

### Ключевые слова:

*аритмия, архитектура, барокко, гармонический резонанс, диссонанс, метр, отношения величин, пропорции, ритм*

*На Рим надо смотреть не глазами, а сердцем...*

*Наблюдателю поначалу трудно разобраться, как Рим сменяется Римом, и не только старый Рим новым, но как различные эпохи наслаиваются одна на другую.*

*И. В. Гёте. Из первого итальянского путешествия. Рим, 5 ноября 1786 года*

### Метр, ритм и аритмия в зрительных и слуховых искусствах

Ритм (греч. *rhythmos* – движение, течение) – сложная, многомерная последовательность элементов, основанная на акцентации отдельных долей равномерной метрической структуры. Метр и ритм составляют единую метро-ритмическую структуру композиции во всех видах искусства, зрительных и слуховых, и, прежде всего, в архитектуре и музыке, имеющих схожую формальную основу. В так называемых пространственных искусствах отношения величин, направленность и длительность процесса их восприятия преобразуют физические объемы в концептуальное пространство-время. В музыке отношения длительностей звучаний и пауз способны создавать воображаемое трехмерное пространство.

Художественно претворенный ритм ощущается в колоннадах эллинских храмов, несмотря на то, что в наши дни мы можем созерцать лишь руины. В музыке ритмическую структуру составляют не только отношения длительностей звуков, но даже тишины, возникающей по завершении звучания. Ритмика – это скрытое напряжение внутренних сил, и даже во фрагментах и паузах ощутимо ее воздействие. Поэтому особенно важное значение имеют не столько метр и ритм, сколько аритмия художественного пространства-времени.

Аритмия – ритмический сбой, столкновение нескольких ритмических структур в одной композиции. В медицине так называют патологическое состояние, приводящее к нарушению часто-

ты, ритмичности и последовательности возбуждения: расширения и сокращения мышц сердца. Композиционная аритмия – особый художественный прием, это специально создаваемое нарушение симметрии и метрического порядка элементов. Такие приемы хорошо известны в истории архитектуры. Угловая контракция (сближение) колонн в античных храмах, подчеркивание центральной оси и углов здания – эти приемы являются не конструктивными, а композиционными, поскольку служат не укреплению постройки, а устранению оптических искажений при восприятии здания в ракурсах и светотени, а также усилению зрительной целостности композиции. Ритмика и аритмия не противоречат друг другу и воспринимаются гармонично. Так контракция колонн формально относится к ритмическим структурам, но в реальном зрительном восприятии способствует иллюзии правильного, метрического порядка. Отсюда парадоксальное выражение: мерный ритм.

### **Феномен метро-ритмического резонанса и межвидовая природа гармонических интервалов**

В физике под резонансом понимают «частотно-избирательный отклик колебательной системы на периодическое внешнее воздействие, который проявляется в резком увеличении амплитуды колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с определенными значениями, характерными для данной системы» [1]. Проще говоря, возникает ситуация, при которой частота собственных колебаний системы совпадает с частотами внешнего воздействия. «Степень отзывчивости» в теории колебаний весьма образно называют «добротностью». Явление резонанса впервые описано Галилео Галилеем в 1602 г. в работах, посвященных исследованию маятников и музыкальных струн. Эффект совпадения частот называют «самоподдерживающейся вибрацией» (англ. *self-sustaining vibration*). Резонансы бывают одновременные (параллельные) и последовательные.

В искусстве аритмия может оказывать как целительное, так и разрушающее воздействие, а резонанс может быть соответственно гармоническим (консонансным) или диссонансным. Кратные, простые отношения величин лежат в основе так называемого гармонического резонанса, вызывающего ощущения красоты и высшей гармонии. Это связано с тем, что кратные отношения в силу своей простоты и ясности воспринимаются энергетически экономно и поэтому даже на подсознательном уровне оцениваются организмом человека положительно.

Для дальнейших рассуждений необходимо конкретизировать тезис о единстве принципов формообразования в архитектуре и музыке. Архитектура и музыка относятся к одному роду искусств, хотя и к разным видам. И.И. Иоффе, развивая в 1930-х гг. идеи «морфологического подхода» к исследованию взаимодействия видов искусства, писал: «Деление искусств на пространственные и временные основывается на делении их на световые и звуковые, или зрительные и слуховые... Между пространственными искусствами разных способов мышления бóльшая дистанция, чем между пространственными и временными – одного способа мышления... Свет столько же пространство, сколько время, столько же протяженность, сколько длительность» [2]. Любое архитектурное пространство наполнено светом и движением. В нем пребывают зритель, произведения скульптуры, живописи, декоративных форм и музыки, которая особенно часто звучит в храмах, дворцах и концертных залах. Средства организации виртуального художественного времени и пространства во всех зрительных и слуховых искусствах одни и те же: отношения и пропорции, метр и ритм, вытекающие из них способы и приемы построения метро-ритмических и пропорциональных структур. Отсюда частые сравнения архитектуры с застывшей музыкой, восходящие к пифагорейцам, мифам об Амфионе и Зете, Орфее и Эвридике.

Пьетро ди Готтардо Гонзага в сочинении «Музыка для глаз и театральная оптика» (1800–1807) писал: «Слово музыка некогда выражало больше, чем ныне. Быть может, древние под словом музыка понимали искусственный порядок и связь последовательных отношений, образующих некую силу индукции, ведущей к определенной цели... Членение пространства может привести архитектуру к тем результатам, каких достигают с помощью деления времени в музыке» [3]. Известно высказывание Ле Корбюзье: «Архитектура и музыка – сестры, и та, и другая создают пропорции во времени и пространстве, обеим присуще материальное и духовное начала: в музыке мы находим архитектуру, в архитектуре – музыку» [4, с. 254].

Очевидны аналогии высоких и низких звуков в музыке и «зрительного веса» элементов архитектурной композиции, мажорных и минорных тональностей звука и цвета, горизонтального и вертикального способов изложения музыкальных и пространственных тем. Отсюда наличие музыкальных терминов в теории изобразительного искусства (звонкий цвет, цветовая гамма, красочный аккорд, приглушённая тональность) и терминов пространственных искусств в музыке (хроматический строй, звуковое пространство, мелодический рисунок, пластическое движение, тембровый колорит). Подобные характеристики невозможно выразить иначе, чем метафорически. Основатель группы «Де Стил» Тео Ван Дусбург объяснил это следующим образом: «Архитектура учитывает не только пространство, она рассчитывает и величины времени. Через единство пространства и времени облик сооружения получает новый и совершенный пластический аспект» [4, с. 281].

Точно так же теория гармонии – отвлеченная наука о сочетании величин – требует зримых метафор, возникающих от сравнения произведений разных видов искусства. Так, например, Рихард Вагнер писал об абсолютной гармонии музыки, пользуясь аналогией с колоннадами в архитектуре: «Гармония растёт подобно стройной колонне из последовательного сочетания и наложения, один над другим, родственных звуков. Непрестанная смена таких же вновь и вновь вздымающихся рядом друг с другом колонн составляет единственную возможность абсолютного гармонического движения вширь. Самому существу абсолютной гармонии чужда необходимая забота о красоте этого движения вширь. Она знает лишь красоту смены красок в возносящихся колоннах, но не изящество их расположения во времени, ибо последнее создается ритмом» [5]. Как точно Вагнер прочувствовал роль вертикали и горизонтали в музыке соотношением с аналогичной ролью таких же движений в архитектуре!

Гармонические интервалы в архитектуре и музыке имеют исключительно формальную основу. Они не детерминированы родом, видом, жанром или стилем конкретного произведения искусства. Все дело в соотношении вертикалей и горизонталей, т. е. в пространственно-временной ритмической структуре независимо от содержания и стиля. Это чистая математика! Поэтому не только фуги и токкаты И.С. Баха, такие как знаменитая токката ре минор для органа, но и, к примеру, Ave Maria Ф. Шуберта, гармонируют с пространством архитектуры стиля барокко, хотя последнее произведение весьма далеко от барочной эстетики. Можно возразить, что произведение Шуберта относится к духовной музыке и связано с романтической эстетикой, поэтому органично звучит в храме любого архитектурного стиля. Однако суть этого феномена заключается не в единстве сакрального содержания архитектурной и музыкальной композиции и не в романтическом чувстве или привычной синестезии, а в общности пространственно-временных метро-ритмических структур. Единство пространственно-временного континуума и взаимодействие ритмико-пропорциональных построений создает резонанс, не зависящий от протяженности конкретного архитектурного пространства либо от темпа и тональности звукового ряда. Гармонический резонанс является внестилевым и межвидовым.

Однако и архитектура, и музыка, вызывают слишком сильные, а иногда и болезненные ощущения. Мы знаем, что многие весьма культурные люди не могут слушать музыку длительное

время, а страдающим нарушениями сердечного ритма слушать музыку вообще противопоказано. Конечно, сразу же вспоминаются диалоги Моцарта и Сальери, категоричное отрицание музыки Толстым (хотя и написавшим несколько весьма милых вальсов), скептические высказывания на эту тему некоторых героев Достоевского и даже Чехова. Возникает подозрение, что вопреки приведенному ранее академическому определению, метро-ритмический резонанс связан не только с понятием светлой гармонии, целостности формы и кратными отношениями величин, но и с ритмическими сбоями, мучительными диссонансами слуховых и зрительных восприятий. Причина таких диссонансов кроется в сложной взаимосвязи феноменов ритмичности и пропорциональности.

## Отношения соразмерности, пропорциональности и ритмичности

Сопоставляя пропорции «правильной архитектуры» и тела человека, Витрувий утверждал: «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которая по-гречески называется *avalouia*. Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека» [6]. Далее из текста Витрувия можно понять, что понятие соразмерности в архитектуре вытекает из пропорциональности тела человека и именно эту связь древние греки именовали «аналогией».

Недавние исследования убедительно показали, что соразмерность самым естественным образом связана не только с пропорциональностью, но также с ритмичностью и асимметрией. Вот один из простых примеров. Общеизвестно, что кратные отношения величин вызывают ощущения статичности и покоя, а иррациональные – динамики и экспрессии. Но если мы будем смотреть на абсолютно точный квадрат (воплощение покоя), то асимметрия нашего восприятия по вертикали и горизонтали будет создавать впечатление «придавленной» формы (восприятие вертикали энергоёмко, оно требует усилий; горизонталь воспринимается легче). Для компенсации асимметрии (аккомодации восприятия) нужно сделать квадрат слегка вытянутым по вертикали. То же касается арок и куполов, которые обычно представляют собой чуть больше, чем половина окружности или сферы (за счет легкой параболичности либо добавления снизу вертикальных отрезков). Это хорошо знают архитекторы и исследователи классической архитектуры.

Феномен «неравностороннего квадрата» специалисты сравнивают с законом Вебера-Фехнера, согласно которому «интенсивность ощущения пропорциональна логарифму физической величины стимула, вызывающего это ощущение» [7, с. 25]. Именно это психологическое явление вскрывает источник и механизм действия гармонического резонанса в восприятии архитектуры и музыки. Пропорции тела человека могут быть самыми разными, но соразмерность раскрывается взаимосвязью ритмов и пропорций. «Ритмы размеров тела человека есть отражение внутренних физиологических (временных) и внешних двигательных (пространственных) размеров целого и частей (пропорции). Анатомы подтвердят, что «с уменьшением размеров частей тела человека (например, длины плеча, предплечья или пальцев кисти руки) увеличивается максимально возможная частота колебательных движений каждой из них» [7, с. 58]. Таким образом, пропорции тела человека есть отражение связей между внутренней двигательной системой и внешними формами. То же, в метафорическом смысле, происходит в «теле здания». Следовательно, все вместе представляет собой единую «колебательную систему», если можно так сказать, большой маятник метро-ритмического резонанса.

## Числовые отношения и ритмические приемы в архитектуре римского барокко

Архитектор А. Палладио, преклонявшийся перед античностью, использовал в своих проектах только кратные отношения величин и в трактате «Четыре книги об архитектуре» (1570) ни разу не упомянул о «золотом сечении». Однако Палладио, конечно же, знал, что древние греки применяли в своей архитектуре эпиморные отношения величин, в которых, в отличие от простых кратных (1:2; 1:3; 1:4), превышение большей части равняется одной доле меньшей: 2:3; 3:4; 8:9. Он также использовал, вслед за Альберти, эпиморные и средние арифметические ряды величин, получаемые путем удвоения и утроения исходных. Результат: нюансирование отношений простых чисел [8]. Основы теории гармонического резонанса иррациональных величин разрабатывал еще Пифагор в учении «Musica universalis». Помимо знаменитой теоремы об отношении квадратов катетов и гипотенузы, в частности на примере «египетского священного треугольника»:  $32 + 42 = 52$  ( $9 + 16 = 25$ ), Пифагор первым вывел гармонические музыкальные интервалы октавы (1:2), кварты (3:4) и квинты (2:3). Двойные и полуторные отношения позволили Пифагору создать собственный гармонический ряд чисел: 6, 8, 9, 12 [9]. К найденным интервалам Пифагор прибавил гармонический тетрахорд (четырёхструнный) с отношением сторон 8:9 и вывел собственную идеальную пропорцию:  $12:9 = 8:6$ . Таким образом, он ввел в теорию гармонии иррациональные числа и отношения. В теории архитектурной композиции в этом ряду можно вспомнить «египетскую систему диагоналей», «живой квадрат» И.В. Жолтовского, «Модульор» Ле Корбюзье, исследования О.И. Гурьева, П.А. Кудина, И.П. Шмелева [10] и мн. др. Ритмические иррациональные отношения – наиболее сложный вид гармонии, востребованный с глубокой древности до современности. Но классический вид и формообразующее значение такие отношения впервые и с особенной силой обрели в архитектуре стиля барокко. Однако этот тезис требует уточнения понятия «барокко» в контексте данной темы и его пояснения на конкретных примерах.

В этом случае сталкиваемся с антиномией основных понятий истории и теории искусства: двойственного содержания одного и того же термина в общекультурном и конкретно-историческом значениях. Так, например, знаменитый немецкий историк культуры Корнелиус Гурлитт искал «дух барокко» (*Gemüt Barock*) в искусстве разных эпох и стилей. По его убеждению, барокко – это не стиль формы, а «самый дух и род существования, обнаруживающий принцип организации культуры, простирающийся вплоть до поверхности и только реализующийся в форме» [11], [12]. «Человек барокко» (*Barockmann*) может возродить «дух барокко» в разные моменты истории. Кубинский писатель, публицист и музыковед Алехо Карпентьер так и писал: «Дух барокко может возродиться в любой момент... Ибо это дух, а не исторический стиль... Барочность – более, чем стиль барокко... Это своеобразный творческий импульс, циклично повторяющийся на протяжении всей истории искусства в любых его проявлениях, будь то литература, скульптура, архитектура или музыка» [13].

К этому справедливому утверждению следует добавить, что существует множество весьма различающихся между собой историко-культурных модификаций барочного искусства. И среди них римская архитектура второй половины XVI–XVII вв. занимает особое место. Только барокко Рима можно по праву именовать классическим, но не в смысле рациональной простоты, а скорее наоборот. В сравнении с творениями Дж. Л. Бернини, Ф. Борромини и К. Мадерно в Риме, произведения не менее талантливых мастеров: Г. Гварини, Ф. Юварры, Б. Виттоне, Б. Альфиери, М. Бьянки, Дж. Пьермарини в Турине, Генуе и Милане выглядят провинциальными, скучными и нехарактерными. Архитектура барокко в Испании, Португалии, Саксонии или «ультрабарокко» стран Латинской Америки, напротив, кажется гротескной, чрезмерной и эклектичной пародией на творения римских мастеров.

Классичность барочной архитектуры Рима объясняется ее тесной связью с наследием античности и Ренессанса. Стиль барокко возник на основе естественной эволюции и частичного

переосмысления классической ордерной системы, которая лучше всего представлена в Вечном городе. Античность в буквальном смысле всегда была перед глазами римских архитекторов. Она стала живым примером, образцом, а часто и сдерживающим началом, укором для беспредельных фантазий, провоцируемых барочным мышлением. Вторая причина заключается в том, что идеологически стиль барокко связан с католичеством и движением контрреформации, центром которых является Ватикан.

Нарушение правил в постренессансной архитектуре Рима кажущееся, оно более явлено в зрении, чем в физических мерах. Отсюда характерное сочетание напряжения и основательности, экспрессии и классического равновесия, общей симметрии композиции и асимметричной рельефности деталей, плоскостности и глубинности. Но помимо классики в римском барокко есть и ее скрытое отрицание, создающее мучительное несоответствие. Для архитектуры барокко типичен принцип формовычитания вместо антично-ренессансного формосложения, характерного для замкнутых и статичных классицистических композиций. Зодчие барокко не «складывали» здание из заранее приготовленных частей, а как бы его «вынимали» целиком из окружающего пространства. Отсюда барочная живописность и экспрессия. Барочные приемы раскреповок, удвоения колонн, совмещения колонн, пилонов и пилястр, группирование колонн на углах зданий и ризалитов создают ритмическое напряжение, ощущение движения, вибрации, разрушающие привычную логику восприятия таких форм и приемов. В итальянской архитектуре приемы, с помощью которых достигают особенного, скрытого напряжения, именуют «*forzato*» – принудительный, насильственный, сделанный с усилием воли или «*vibrato*» – усиление (в итальянском языке это слово отличается от привычного нам значения).

Наиболее распространенные ритмические приемы барочной архитектуры можно систематизировать следующим образом:

- удвоение или многократное повторение одного и того же элемента;
- группирование разнородных элементов (колонн и пилястр, колонн и полуколонн, треугольного и лучкового фронтонов);
- раскреповки карнизов и тяг;
- сочетание выпуклых и вогнутых сегментов фасада здания, мотив «застывшей волны».

### Типология композиций римских барочных церквей

Многообразные сочетания этих приемов рожают характерную типологию композиций. Один из самых известных примеров барочной «волны» создал Карло Мадерно в 1607–1612 гг. в главном фасаде собора Св. Петра в Ватикане (рис. 1). Фасад имеет необычайные размеры: 115 м в ширину и 45,5 м в высоту. Высота колонн 27,8 м при нижнем диаметре 3 м! Неравномерная расстановка огромных колонн, как бы сдвигающихся к центру с одновременной раскреповкой – выдвиганием вперед вместе с антаблементом, создает впечатление сдержанной, но мощной волны, набегающей от краев здания к середине. Однако фасад Сан Пьетро – не лучший пример. В этой огромной постройке все размеры непомерно увеличены, отчего даже вблизи, и особенно в интерьере, исчезает чувство масштабности. Глаз не в состоянии оценить пропорции, а душа испытывает смятение. Такое весьма сильное впечатление неискушенные люди принимают за величие, на самом деле это всего лишь большие величины, лишенные антропоморфного модуля.

В архитектуре раннего римского барокко есть и другие примеры. Среди них композиционный тип фасада переходного ренессансно-барочного стиля, который позднее, после постановлений Тридентского собора, стали именовать «стилем иезуитов», или «трентино». Многие члены монашеского ордена иезуитов были выдающимися математиками и архитекторами. Главная (со-



Рис.1. Собор Св. Петра в Ватикане. Главный фасад. Деталь. 1607–1612. Арх. К. Мадерно. Фото В. Г. Власова, 2000

борная) церковь ордена иезуитов в Риме – Иль Джезу (ит. Il Gesù – «Во имя Иисуса»). В церкви похоронен основатель римской коллегии ордена Св. Игнатий (Игнасио) Лойола. Фасад церкви, возведенный по проекту Джакомо делла Порта в 1580–1584 гг., был указан другим архитектором в качестве канонического (рис. 2).



Рис. 2. Соборная церковь Иль Джезу в Риме. 1568–1575. Арх. Дж. Б. да Виньола. Фасад 1580–1584. Арх. Джакомо делла Порта. Источник: [http://art.biblioclub.ru/picture\\_119659\\_tserkov\\_il\\_djezu/](http://art.biblioclub.ru/picture_119659_tserkov_il_djezu/)

В этой композиции классицистическая симметрия сочетается с типично барочными приемами: раскреповками, «набегающими» к центру фасада, сдвоенными пилястрами. Малый треугольный фронтон помещен, что кажется ересью, внутри лучкового. Центральный портал тоже необычно фланкируют пары полуколонн с пилястрами. Другая церковь иезуитов в Риме – Сант Иньяцио (Св. Игناسия) – также посвящена основателю ордена. Ее фасад в общих чертах повторяет композицию фасада Иль Джезу (рис. 3). Аналогичным образом – повторением мотива сдвоенных колонн и выдвигения центра – выстроен фасад базилики Сант Андреа делла Валле (Св. Андрея в долине, 1655–1663; архитектор К. Райнальди).



Рис. 3. Церковь Сант Иньяцио в Риме. 1626–1650. Проект арх. О. Грасси.  
Источник: <http://fraternidadesaogilberto.blogspot.com/2012/07/>

Каноническим для римской архитектуры стал композиционный тип небольшой конгрегационной церкви, сдержанный и классичный, с обязательной симметрией главного фасада в два яруса и волютами по сторонам. Образец дал К. Мадерно в фасаде церкви Санта Сусанна (рис. 4). Ближайшую вариацию этой композиции можно видеть в находящейся рядом небольшой церкви Санта Мария делла Виттория (рис. 5). Далее эта тема развивается полиморфно, откликаясь отдельными находками во многих римских зданиях. Во всех подобных композициях классический Рим задает тон сдержанных мер.

Помимо раскреповок и группирования колонн с пилястрами характерной для римского барокко стала идея вогнутого фасада и, в качестве развития темы, сочетание вогнутых и выпуклых поверхностей. Таковы фасады Ораатория филиппинцев (конгрегации Св. Филиппа Нери), церкви Санта Кроче ин Джерусалемме (Св. Креста в Иерусалиме) и, конечно же, знаменитая «волна» фасада церкви Сан Карло алле кватро фонтане (Св. Карло у четырех фонтанов) работы Ф. Борромини (рис. 6–9).



Рис. 4. Церковь Санта Сусанна в Риме. Главный фасад, 1603. Арх. К. Мадерно. Фото В. Г. Власова, 2018



Рис. 5. Церковь Санта Мария делла Виттория в Риме. 1608–1620. Арх. К. Мадерно. Фасад Дж. Б. Сория. 1624–1626. Источник: <http://www.tripwolf.com/es/guide/show/266563/Italia/Rome/Santa-Maria-della-Vittoria>

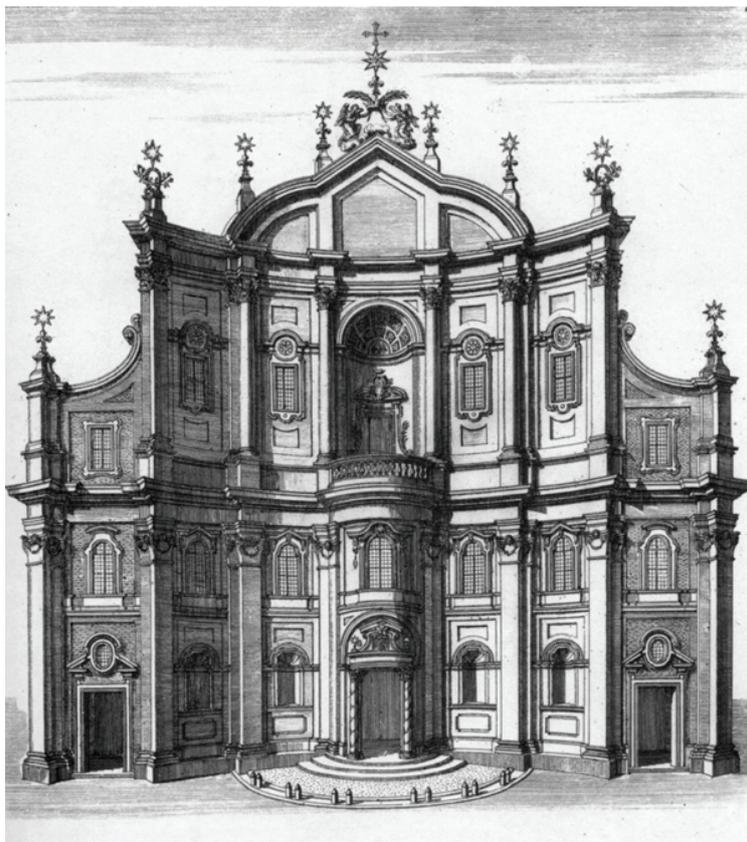


Рис. 6. Ораторио деи Филиппини в Риме. 1637–1640. Проект арх. Ф. Борромини.  
Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Borromini\\_Drawing\\_01.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Borromini_Drawing_01.jpg)



Рис. 7. Колокольня Ораторио деи Филиппини. 1649. Фото В. Г. Власова, 2018



Рис. 8. Церковь Санта Кроче ин Джерусалемме в Риме. Проект Ф. Борромини. 1660. Строительство 1741–1744. Арх. П. Пассалакка. Источник: <https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1235081>



Рис. 9. Церковь Сан Карло алле кватро фонтане в Риме. Арх. Ф. Борромини. Проект 1634 г. Строительство 1638–1641. Фасад 1664–1667. Фото В. Г. Власова, 2004

Оригинальным достижением барочной архитектуры является вогнутый фасад церкви Сан Марчелло аль Корсо (Св. Марцелла I, епископа римского, по улице Корсо), созданный К. Фонтана (рис. 10). Общая вогнутость фасада дополнена выступающим центральным ризалитом-порталом, сочетанием парных колонн и пилястр, причем угловые колонны заглаблены, поэтому угол ризалита остается открытым и не фиксируется колонной, как было принято в античной и ренессансной классике. Подобный прием использовал Ф.Б. Растрелли в России, в частности в здании Зимнего дворца в Санкт-Петербурге.

Отдельная тема архитектуры барокко – неравномерная расстановка колонн. Архитектор Пьетро да Кортона в 1656–1657 гг. реконструировал римскую церковь Санта Мария делла Паче (Св. Марии Мирной, в память о заключении мира после междоусобных войн Папой Сикстом IV). Архитектор пристроил к зданию полуротонду с шестью колоннами тосканского ордера (рис. 11). Вопреки классицистической традиции, колонны сгруппированы аритмично. Колоннада производит парадоксальное впечатление: интерколумнии различаются, поэтому полукружие колонн не просто акцентирует вход: в зависимости от положения зрителя проемы выглядят эксцентрично. Такое противоречие придает зданию барочность, несмотря на использование строгих классицистических элементов. В верхнем регистре (ярусе) повторяются хорошо знакомые барочные приемы: связки колонн и пилястр, выпуклость центрального ризалита на фоне вогнутой стены (старой постройки), соединение лучкового и треугольного фронтонов.

В церкви Санти Винченцо э Анастасио (Святых Винсента и Анастасио) у фонтана Треви колоннады двух регистров, подобно трубам органа, образуют мощный вертикальный аккорд. Сложные раскреповки двух антаблементов и фронтонов усиливают барочное «звучание»



Рис.10. Церковь Сан Марчелло аль Корсо в Риме. Арх. К. Фонтана. 1681–1687. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Marcello\\_al\\_Corso\\_Roma\\_2004.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Marcello_al_Corso_Roma_2004.jpg)



Рис.11. Церковь Санта Мария делла Паче в Риме. 1480–1482. Фасад Пьетро да Кортоня. 1656–1657. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ponte\\_-\\_S.\\_Maria\\_della\\_Pace.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ponte_-_S._Maria_della_Pace.JPG)

(рис. 12). В народе эту церковь прозвали «каннето» (ит. canneto – заросли тростника), потому что ее колонны якобы похожи на тростниковые связки.



Рис.12. Церковь Санти Винченцо э Анастасио у фонтана Треви в Риме. 1644–1650. Арх. М. Лонги Второй.  
Источник: [https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_los\\_Santos\\_Vicente\\_y\\_Anastasio\\_de\\_Trevi\\_\(Roma\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_los_Santos_Vicente_y_Anastasio_de_Trevi_(Roma))



Рис.13. Церковь Санта Мария ин Виа Лата в Риме. 1639. Арх. К. Фанзаго. Фасад 1658–1662. Арх. Пьетро да Кортона.  
Источник: <https://www.romeartlover.it/Vasi44.htm>



Рис.14. Церковь Санта Мария дель Орационе э Морте. Главный фасад. 1733–1737. Арх. Ф. Фуга.  
 Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D0%B3%D0%B0\\_%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE#/media/Файл:Regola\\_-\\_S.\\_Maria\\_dell'Orazione\\_e\\_Morte.JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D0%B3%D0%B0_%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE#/media/Файл:Regola_-_S._Maria_dell'Orazione_e_Morte.JPG)

Церковь Санта Мария ин Виа Лата (Виа Лата – старое название улицы Корсо) интересна верхним ярусом фасада, напоминающим триумфальную арку. Фасад создан по проекту Пьетро да Кортоне в 1658–1662 гг. (рис. 13). Архитектор Фердинандо Фуга наполнил фасад церкви Санта Мария дель Орационе э Морте (Святой Марии молитвы и смерти) сплошными парадоксами: лучковый фронтон внутри треугольного, «косопоставленная» колокольня, разорванные фронтоны. Сдвоенные колонны (что по логике формообразования должно создавать усиление) запрятаны в ниши (рис. 14). Кстати, такой прием впервые использовал Микеланджело в интерьере вестибюля библиотеки Сан Лоренцо во Флоренции (проект 1555 г.).

Эти и многие другие примеры следует рассматривать в контексте вариаций одной темы аритмических колоннад. Теперь вернемся к понятию аритмии как особенно напряженной и кажущейся неправильной метро-ритмической структуры. Ее конкретный характер зависит от пропорций ордера, отношений интерколумниев, высоты и диаметров колонн.

### **Классические отношения величин и аритмичность комбинаторных приемов**

Попробуем свести основные показатели в сравнительную таблицу. По Витрувию, дорийскому модулю, или ордеру в архитектуре, с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру (эмбату) 1:7 соответствует интервал октавы пифагорейского гармонического звукоряда (12:6, или 2:1), что определяет мощный, мужественный и суровый стиль дорийской архитектуры. Ионическому модулю с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру 1:8

соответствует музыкальный интервал квинты (12:8, или 3:2), второй после октавы, что создает утонченный, изящный образ ионических построек. Коринфскому модусу с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру 1:9 соответствует музыкальный интервал кварты (9:12, или 3:4), или энгармонический (особенно созвучный) строй изысканно-пышного коринфского храма. Диссонансным интервалам в музыке соответствуют квинта (2:3) и малая септима (5:9).

В более сложном математическом выражении, согласно одной из концепций, гармонический резонанс представлен интерференционной кривой, которая получается квадратами первых двенадцати частот гармонического ряда (1, 4, 9, 16,..., 144), разделенного на первые двенадцать частот численного ряда Фибоначчи (1, 1, 2, 3,..., 144) [14].

В позднеримскую эпоху и в последующих классических и неоклассических течениях в тосканском ордере стали использовать отношения 1:7, в дорическом – 1:8, в ионическом – 1:9, в коринфском – 1:10 [15, с. 24–25]. Величину интерколумния обычно исчисляли с небольшими колебаниями по канону Виньолы, в одну треть высоты колонны. Причем четыре колонны с такими расстояниями образовывали на фасаде правильный квадрат, а при необходимости увеличения расстояния квадрат создавали те же колонны вместе с антаблементом [15, с. 31–33, 72].

Если сравнить в приведенных нами выборочных примерах отношения интерколумниев к эмбатам с высотными отношениями, каноническими для коринфского ордера, мы увидим повторяющиеся числа и гармонические интервалы, найденные Пифагором. Однако мы увидим и отступления от правил Витрувия: большую утонченность пропорций, о чем свидетельствуют часто повторяющиеся отношения эмбата к фусту колонн: 1:10, 1:12, 1:16, и даже 1:20 (см. табл.). Отношения по ширине эмбатов к интерколумниям соотносятся с энгармоническим строем коринфского ордера и «октавной спиралью» Модулора Ле Корбюзье [7, с. 55–57]. Для окончательных выводов во всех случаях требуются точные обмеры и математический анализ.

*Таблица*

#### **Аритмические отношения величин фасадов орденских и конгрегационных церквей римского барокко**

Наименование сооружения	Время создания фасада	Автор проекта	Композиционные приемы	Отношения эмбата к фусту колонн	Отношения эмбата к интерколумниям
Иль Джезу	1580-1584	Джакомо делла Порта	Удвоение пилястр, раскреповки	1:20	1:2,5,5
Санта Сусанна	1603	К. Мадерно	Удвоение пилястр и трехчетвертных колонн	1:10	1:2,3,2,8
Санта Мария делла Витториа	1624-1626	Дж. Б. Сориа	Раскреповки пилястр и антаблемента	1:10	1:1,6,4
Сант Иньяцио	1626-1650	О. Грасси	Удвоение пилястр	1:11	1:2,5,5,7

Ораторио деи филиппини	1637-1640	Ф. Борромини	Раскреповки пилястр и антаблемента	1:12	1:3:5
Сантi Винченцо э Анастасио	1644-1650	М. Лонги Второй	Утроение колонн	1:10	1:3,1:4,4
Санта Мария делла Паче	1656-1657	Пьетро да Кортонa	Удвоение колонн	1:8,3	1:2,5:5,8
Санта Мария ин Виа Лата	1658-1662	Пьетро да Кортонa	Сочетание колоннады и арки	1:12	1:1,5:3,2
Сан Карло алле кватро фонтане	1664-1667	Ф. Борромини	волна	1:10,4	1:2:5
Сан Марчелло аль Корсо	1681-1687	К. Фонтана	Удвоение колонн и пилястр	1:12	1:2,5:4,8
Санта Кроче ин Джерусалемме	1741-1744	П. Пассалаква	Раскреповки пилястр, антаблемента и фронтона	1:16	1:3,2:5,1

### Заключение.

#### **Барочная аритмия – симптом болезненности, но также лекарство от однообразной размеренности бытия**

Пропорции архитектурного сооружения или тела человека, как и процессы жизнедеятельности, могут быть описаны математическими закономерностями, общими для всех объектов живой и неживой природы. Идеальные эстетические отношения – правилом «золотого числа».

Аритмичные композиционные приемы, характерные для барочных фасадов римских церквей: расстановка и группирование колонн, многочисленные раскреповки, изогнутые фасады – переводят архитектуру в особенный план. На протяжении долгого времени (XIX – начала XX в.) такая архитектура считалась упадочной, кризисной и даже болезненной. Столь пристрастные оценки порождены эстетикой академического классицизма, не терпящего никаких отступлений от канонических норм. Однако, абстрагируясь от идеологической конъюнктуры, следует признать, что барочность действительно рождает болезненные ощущения. Из приведенной таблицы видно, что в неравномерных, аритмических рядах проявляются дисгармоничные отношения.

Если классицистическая архитектура, к примеру Палладио и его последователей, основанная на кратных отношениях простых целых чисел, создает ощущение спокойной гармонии, то барочные приемы рожают диссонансы с биоритмами и душевным состоянием человека. Правда, в отличие от физических наук о человеке, в области метафизики искусства патология может быть признана не менее прекрасной, чем норма. Это успокаивает. В художественном творчестве диссонанс выражает волнение души, и даже смущение духа, ведь сердечная аритмия творца отражается в аритмии его искусства. Посредством необычных композиционных приемов аритмия может стать средством создания особенной диссонансной эвритмии, эстетические свойства которой еще не вполне ясны и требуют специальных исследований совместными усилиями представителей разных наук.

## Библиография

1. Резонанс // Физическая энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия. – Т. 4. – С. 308.
2. Иоффе, И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И.И. Иоффе. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 549.
3. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. – Монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной / П. Гонзага. – М.: Искусство, 1974. – С. 90, 101.
4. Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Госстройиздат, 1972.
5. Вагнер, Р. Произведение искусства будущего (1849) // Р. Вагнер. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 181–182.
6. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. – М.: КомКнига, 2005. – С. 51 (Книга третья, глава первая: 1).
7. Кудин, П. А. Пропорции в картине как музыкальные созвучия / П.А. Кудин. – СПб.: Рубин, 1997.
8. Гурьев, О.И. Композиции Андреа Палладио. Вопросы пропорциональности / О.И. Гурьев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 25, 49–82.
9. Ямвлих. Жизнь Пифагора / Ямвлих. – М.: Алетея – Новый Акрополь, 1998. – С. 82.
10. Шмелев, И.П. Архитектор фараона / И.П. Шмелев. – СПб.: Искусство России, 1993.
11. Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Bd. I–III / C. Gurlitt. – Stuttgart, 1887–1889.
12. Gurlitt, C. August der Starke. Bd. I–II / C. Gurlitt. – Dresden, 1924
13. Карпентьер, А. Барочность и чудесная реальность / А. Карпентьер // Мы искали и нашли себя. – М.: Прогресс, 1984. – С. 110.
14. Merrick, R. S. Interference: A Grand Scientific Musical Theory (self-published) / R. S. Merrick. – Texas; Fairview, 2009.
15. Михаловский, И. Б. Теория классических архитектурных форм / И. Б. Михаловский. – М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937.

Лицензия Creative Commons

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



Дата поступления: 13.07.2020

# ARRHYTHMIA OF COLONNADES IN ROMAN BAROQUE ARCHITECTURE

**Vlasov Viktor G.**

DSc. (Art Studies), Professor.  
International Association of Art Critics (AICA).  
Italy, Rome, e-mail: [victor.vlasov@list.ru](mailto:victor.vlasov@list.ru)

УДК: 7.01; 7.08; 7; 72

ББК: 85.110

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-5

## Abstract

*The article considers the special rhythmic structure inherent in the facades of Roman baroque churches of the late 16th – 17th centuries. Select examples illustrate the relations typical of such architecture between the bottom diameter of columns (embates), intercolumniation, and column height. These relations include the classical ones, which are consistent with the theory of proportions of Pythagoras and the rules of Vitruvius, but the unusual arrhythmic techniques of the composition create a special dissonant resonance with human biorhythms and mental states within the space of Baroque architecture.*

## Keywords:

*arrhythmia, architecture, baroque, harmonic resonance, dissonance, meter, ratio of quantities, proportions, rhythm*

## References

1. Resonance. In: Physical Encyclopedia. Moscow: Bolshaya Rossiyskaya Encyclopedia. Vol. 4, p. 308. (in Russian).
2. Ioffe, I. I. (1933). Synthetic Art History. Introduction to the History of Artistic Thinking. Leningrad: OGIZ-IZOGIZ, p. 549. (in Russian).
3. Pietro di Gottardo Gonzaga (1774). 1751—1831. Life and Art. Compositions. — Monographic research by F. Ya. Syrkina. Moscow: Iskusstvo, pp. 90, 101. (in Russian).
4. Masters of architecture about architecture (1972). Moscow: Gosstroyizdat. (in Russian).
5. Wagner, R. (1978). The Artwork of the Future (1849). In: Wagner, R. Selected works. Moscow: Iskusstvo, pp. 181—182. (in Russian).
6. Vitruvius (2005). Ten Books on Architecture. Moscow: KomKniga, p. 51 (Book Three, Chapter One: 1). (in Russian).
7. Kudin, P. A. (1997). Proportions in Painting as Musical Consonances. St. Petersburg: Rubin. (in Russian).
8. Guryev, O. I. (1984). Compositions of Andrea Palladio. Questions of Proportionality. Leningrad: Leningrad State University, pp. 25, 49—82. (in Russian).
9. Yamvlikh. (1998). The Life of Pythagoras. Moscow: Aletheia - New Acropolis, p. 82. (in Russian).
10. Shmelev, I. P. (1993). The Architect of the Pharaoh. St. Petersburg: Iskusstvo Rossyii. (in Russian).
11. Gurlitt, C. (1887—1889). Geschichte des Barockstiles, Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Bd. I — III. Stuttgart. (in German).
12. Gurlitt, C. (1924). August der Starke. Bd. I — II. Dresden. (in German).
13. Carpentier, A. (1984). The Baroque and the Marvelous Real. In: We Searched and Found Ourselves. Moscow: Progress, p. 110. (in Russian).

14. Merrick, R. S. (2009). *Interference: A Grand Scientific Musical Theory* (self-published). Fairview, Texas.
15. Mikhalovsky, I. B. (1937). *The Theory of Classical Architectural Forms*. Moscow: All-Union Academy of Architecture. (in Russian).