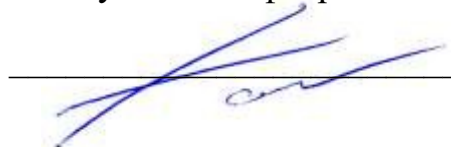


МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Тульский государственный университет»

Институт горного дела и строительства  
Кафедра «Городского строительства, архитектуры и дизайна»

Утверждено на заседании кафедры  
«ГСАиД»  
«31» августа 2020 г., протокол № 1

Заведующий кафедрой ГСАиД

 К.А. Головин

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ  
К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ**  
по дисциплине (модулю)  
**«ИСТОРИЯ ИСКУССТВ»**

**основной профессиональной образовательной программы  
высшего образования – программы бакалавриата**

по направлению подготовки  
**07.03.01 Архитектура**  
*с направленностью (профилем)*  
**«Архитектура»**

Формы обучения: очная, очно-заочная

Идентификационный номер образовательной программы: 070301-01-20

Тула 2020 год

**ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ**  
**методических указаний**

**Разработчик(и):**

Куликов Владимир Васильевич, профессор, к.т.н., доц.

*(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)*



*(подпись)*

Королева Светлана Владимировна доц., к.иск.

*(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)*



*(подпись)*

### **Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)**

**Целью** изучения дисциплины является освоение артефактов и парадигм искусства в дискурсе бытия как сочетания реконструкции памятников истории культуры и современных трендов мировой цивилизации.

**Задачами** изучения дисциплины являются:

– формирование адекватных представлений о сохранившихся и возникающих реалиях, научных и практически-технологических перспективах бытия памятников культуры человечества в панораме возникающих, сменяющихся и сопутствующих артефактов оторефлексируемых проекций материальной и духовной практики на основании регионоведения как толерантного аспекта этнических, социальных, художественных и иных институций истории искусства;

– освоение коммуникативных символов истории искусства в специфике национальной, языковой, культурной и иной самоидентификации, проявленной формами и ритмами, колористикой и композиционными особенностями в реалиях повседневности и в художественной реальности;

– проблемное раскрытие адаптивных, когнитивных, эдукативных, реконструктивных и иных функциональных возможностей исторического наследия мирового искусства в русле организации профессионального процесса творческого общения в атмосфере культуросообразной практики бытования и возрождения традиций краеведения.

Самостоятельная работа направлена на формирование общекультурных компетенций:

#### **Знать:**

1) историю искусств с древнейших времен до нынешнего дня, с видами и направлениями в искусстве, с выделением архитектуры как одного из главных видов искусств. (код компетенции ОПК-1, код индикатора – ОПК-1.11)

#### **Уметь:**

1) различать типы композиций (код компетенции ОПК-1, код индикатора – ОПК-1.3);

#### **Владеть:**

1. понятием синтеза при различных сочетаниях видов искусств, для использования в практических целях (код компетенции – ОПК- 1, код индикатора – ОПК- 1.12).

2. Полные наименования компетенций и индикаторов их достижения представлены в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы.

## **2 семестр**

### **Очная форма обучения**

#### **Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение**

Представлены темы согласно рабочей программы по данной дисциплине, не рассмотренные в процессе лекционных занятий

#### **1.К вопросу о ландшафтном искусстве Древнего Египта**

Особое место в культуре Древнего Египта занимает сакральная архитектура. Ей уделялось первостепенное место, остальные виды искусства находились с ней в тесном взаимодействии. Архитектурные ансамбли имели величественный облик: будь то пирамиды, заупокойные или культовые храмы. Это величие олицетворяло их назначение. Пирамиды были пристанищем могущественных фараонов, а храмы — земными домами великих богов.

Храмовые постройки египтяне сооружали на священных местах, связанных с божественными мифами. Участвуя в праздниках, обрядах и мистериях, проходивших в храмах, люди воспроизводили мифы, давали им новую жизнь.

Согласно преданиям, в древние времена боги жили на земле. Они правили миром, соблюдая порядок и справедливость. Главные божества Египта великий Осирис и его супруга, прекрасная Исида, передали людям знания о земле. Они посвящали египтян в тайнства искусства и ремесел, учили письменности и канонам строительства храмов. Люди получили возможность жить по законам Неба в единстве с Природой.

Но, согласно мифам, случилось великое горе — брат Осириса, бог Сет, умертвил Осириса и разбросал части его тела по всему Египту. Исида разыскала эти части и вновь собрала из них тело своего божественного супруга Осириса. А в тех местах, где она находила его части, закладывала святилища. Таких святилищ насчитывалось 14, семь в Верхнем Египте и семь в Нижнем. Со временем они стали священными центрами. Вокруг них строились города и развивалась великая цивилизация. Священными центрами Нижнего Египта были города: Апис, Летополь, Саис, Атрибис, Гермополь Малый, Ди-осполь Малый, Гелеополь. К священным центрам Верхнего Египта относились: Остров Филе, Коптос, Абидос, Пи-Анти, Кузе, Оксирихус, Гераклеополь Великий.

Главной столицей Египта был город Фивы, родина культа бога солнца Амона. Древние египтяне называли свою величественную столицу Уаст, что в переводе означает «властвующий». В древности Фивы располагались на обоих берегах Нила. На восточной стороне были построены два великолепных храмовых комплекса Карнакский и Луксорский, соединенные между собой аллеями сфинксов.

Египет создал своеобразную сакральную архитектуру, в которой Божественный дух, незримо присутствующий во Вселенной, мог «обитать» непосредственно и как бы «лично». По религиозным представлениям, еще с первобытного мира святилище всегда располагалось в центре мира, именно, это и делало его святилищем, так как в этом месте человек чувствует себя защищенным. В космосе время превалирует над пространством, в конструкции храма и в его линиях как бы преобразовывается пространство, символизирующее аспекты бытия. Храм служит прообразом конечного преображения мира.

Сооружение пирамид и египетских монументальных храмов можно сравнить с сотворением души. Они величественны и незыблемы в своей устойчивости. Так, высота колонн в Луксорском храме достигает высоты 21 метра. Линии граней строгие и устремленные ввысь. А квадратное основание колонн из прямых, четко выверенных линий, символизирует завершенность и неизменность, разрешая все космические парадоксы, являясь главным воплощением религиозного культа и идеи о сверхчеловеческой мощи фараона.

Говоря о египетском храме, К. Верман обращает внимание на то, что: «здание... было тяжеловесно, тяжесть ощущалась снаружи еще сильнее, нежели внутри, из-за массивных стен, разделенных на части, и башен при входных воротах».

Храм, являлся местом связи земного и небесного миров. Так как, являясь моделью Вселенной, он одновременно отображал идентичных друг другу три мира: небесный, земной и подземный. В этой связи планировка основных частей храма соотносилась с расположением основных частей мира подземного, земного Египта и мира небесного. Все три мира пересекает река: земной Нил, подземная река и Млечный Путь. Эту линейность миров отражает планировка храма, в котором все помещения следуют последовательно одна за другой по прямой линии относительно центральной оси, словно это текущая река. «Расположенные в строго определенной системе, — констатирует К. Вёрман, — они исполняли роль истолкователей идеи как духовного, так и художественного значения всего сооружения». Все течет, все изменяется, но остаются неизменными вечные понятия мироздания.

Все в архитектуре Египта, будь то пирамиды или храмовые сооружения, подчинено прямой линии — линии порядка. Эзотерическое значение линии вытекает из мифологически-религиозной сути верования египтян. Все должно быть упорядоченно, величественно и строго. Если посмотреть планы пирамидальных и храмовых комплексов, то можно заметить, что построение сделано по четкой геометрии прямых линий. Сами пирамиды являлись высшим примером геометрически правильных образцов, выражающих духовное стремление человечества во Вселенную. Прямые линии придают их облику торжественность и в то же время суровость и строгость, а также грандиозность философии религиозного устремления человека к Богу.

Комплекс пирамид и храмов на плато Гиза является одним из самых грандиозных в мире. Помимо трех больших пирамид, тут располагаются остатки еще восьми небольших пирамид-спутниц (четыре возле Великой пирамиды, одна возле пирамиды Хафра и еще три на восточной стороне пирамиды Менкаура). С восточной стороны к каждой из основных пирамид располагались так называемые припирамидные храмы.

Если проанализировать план комплекса, то бросается в глаза диагональность расположения основных пирамид и четкие ряды пирамид-спутниц. Там нет нигде изогнутых или ломаных линий. Четкая прямая линия образует квадраты и диагонали. Все должно подчиняться порядку, поэтому прямая линия в плане комплекса соответствовала идее вечности и незыблемости. Она несла в себе устойчивость и основательность.

Чуть поодаль от пирамид находятся многочисленные мастабы — места захоронений сановников IV–VI династий, образующие как бы три некрополя. А практически на краю плато, ближе к Нилу, как символ стража, при входе к пирамидам располагается уникальная скульптура Сфинкса с телом льва и головой человека. Возле этой скульптуры находятся еще два внушительных сооружения — храм Сфинкса и Гранитный храм.

Храм Сфинкса очень разрушен. Однако даже руины данного храма впечатляют. Он сложен из огромных монолитных блоков, имеющих идеальную гладкую поверхность и идеально ровные прямые грани. Колонны и перекрытия в нем построены на основе прямых линий. Здесь идет четкое перекликанье прямых горизонтальных и вертикальных линий.

Приземистый массивный характер колонн и перекрытий придают храму «мощную» энергетику святилища. В плане храм имеет прямоугольное решение. Прямоугольник, как известно, является производной формой квадрата. Квадрат, с точки зрения эзотерических знаний, космический порядок, мера, равновесие, тогда как прямоугольник — порядок и равновесие на земле. Данная форма получила дальнейшее развитие и применение в планах зданий как в культовом строительстве, так и в быту.

В гранитном храме, который находится рядом с храмом Сфинкса, такой же план и схожая конструкция колонн и перекрытий. Он сохранился гораздо лучше предыдущего храма. Галереи внутри храма столь же строгие и величавы, как и в храме Сфинкса. Здесь царит гармония прямых линий, придающих внутреннему пространству атмосферу таинственности и священности. Как отмечает английский археолог и египтолог Маргарита Мюррей: «Египетским храмам присуща исключительно прямоугольная форма, причем как в горизонтальной, так и в вертикальной проекции; и ни в одну историческую эпоху здесь не встречаются криволинейные сооружения».

В храмах Нового царства изменяется характер линии колонн, но остается неизменным план сооружения, основанный на прямых линиях. Примерами храмовых комплексов Нового времени являются Луксорский и Карнакский. Оба эти комплекса посвящены Амону-Ра, Мут и Хонсу. Амон-Ра — бог солнца самый почитаемый бог в Египте. Мут — царица неба, покровительница материнства и цариц, жена Амона-Ра. Хонсу — бог Луны, сын бога Амона-Ра и Мут.

Данные храмовые комплексы поражают своей мощью и красотой. Обширные в территориальном отношении и имеющие большое количество храмовых построек с многочисленными колоннадами, они являются уникальными сооружениями в мире. В них соединяется божественное и земное воедино. Если рассмотреть планы обоих комплексов, то обнаруживается несомненное сходство. В них выявляется четкая линия центра, имеющая прямой характер, вдоль которой происходит развитие комплексов. Карнакский имеет более сложную и нагроможденную систему построек, чем Луксорский. Четкость прямых линий плана Луксорского храма определяет гармоничное сочетание пространств.

Вход в храмовые комплексы предваряют пилоны, имеющие строгий, внушительный вид. Их мощь и пугает, и в то же время предупреждает посетителей о том, что они входят в особое пространство, имеющее божественное предназначение. Суровость стен, не имеющих каких-либо украшений, настраивает на серьезное отношение людей, входящих в святилище. Прямые линии контуров пилонов позволяют усилить впечатление мощи и величия комплексов.

Галереи колонн в обоих комплексах построены по тому же принципу, что и храмы комплекса в Гизе. В Карнакских храмах встречаются еще колонны прямоугольной формы с четкими прямыми гранями. Луксовские колонны имеют растительный прообраз. Однако линия балок перекрытия, имеющая прямой характер, организует и соединяет воедино «лес» колонн. Такая система соединения придает пространству четкость линий, гармонию, изящество, пропорциональность и совершенство форм.

Рассмотренные примеры архитектуры в Древнем Египте наглядно показывают, что главную роль во внешнем виде, внутри храмов и в планах комплексов играла прямая линия. Она выражала идею величия, божественности и строгости мировоззренческого замысла построек. Такая линия просуществовала в течение всей египетской цивилизации. Ее характер в зодчестве сохранился до сих пор. Идеи избранности, порядка, справедливости передавались при помощи именно прямой, четкой линии, так как она олицетворяла неизбежность, вечность, могущество великого государства.

Феноменальность образности линий, применяемых в искусстве мастерами Древнего Египта, основана на внутреннем мироощущении, которое дает мифология данной культуры, и том внутреннем, неизбежном отражении воскрешения из мертвых, которое культивировалось при жизни египтянина. «Мы живем, движемся в бесконечных пространствах, но век наш короток. Пространство Египта ничтожно — клочок земли, как бы точка, но движущаяся по бесконечной линии времени. Мы — пожиратели пространства, Египет — пожиратель времени. Насколько время глубже, таинственнее пространства, настолько дух Египта — глубже нашего... Единственная в мире земля создала единственных в мире людей», — отмечал Д. С. Мережковский.

Искусство для египтян имело магическую силу, и поэтому оно носило мистический характер, отсюда и особый образ изобразительной линии, передающий порядок и вечность бытия. Линия «порядка» египетского искусства вобрала в себя всю мощь мироздания и устройства общественно-социальной жизни египетского общества. Даже тот факт, что государством правила богиня Маат, которая олицетворяла божественный Порядок и Истину, говорит о том, что линия в искусстве Древнего Египта и не могла быть иной.

### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите особенности облика архитектурных ансамблей Древнего Египта?
2. Где египтяне сооружали храмовые постройки?
3. Назовите священные центры Нижнего и Верхнего Египта?
4. Где располагалось святилище храма согласно религиозным представлениям?
5. Чем являлся храм согласно религиозным представлениям в Древнем Египте?
6. Объясните символику планировочного решения древнеегипетского храма?
7. Почему древнеегипетская архитектура подчинена прямой линии?
8. Почему культовая древнеегипетская архитектура подчинялась порядку?
9. Охарактеризуйте конструктивное решение Карнакских храмов?

## 2. Границы и функции античного искусства.

Социально-исторический подход к истории античного искусства современные историки искусства обычно игнорируют. Понятно, что трудно ожидать найти подобный подход в общих трудах, обращенных к широкой публике (например, в работах Ю.Д. Колпинского<sup>1</sup>, Г.И. Соколова и Л.И. Акимовой). Однако даже в словаре «Искусство Древней Греции», изданном НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, нет ни слова о специфике античного искусства! В словаре «Античные мастера. Скульпторы и живописцы» говорится о высоком положении художника в Древней Греции, без всяких оговорок о социальной приниженности мастеров. Создается впечатление, что большинство отечественных историков искусства до сих пор разделяет «наивный» взгляд на античное искусство, причисляя к его творцам и поэтов, и драматургов, и художников, и скульпторов; границы искусства в античности определяются исходя из современных представлений об искусстве.

Классик отечественного исторического искусствознания М.В. Алпатов писал: «Мы знаем, что в мире драматического искусства лучшими были признаны трагедии Софокла. То же, возможно, было и в изобразительном искусстве: прекрасное преобладало над посредственными и даже плохими примерами»<sup>6</sup>. То есть автор предполагает, что «художник-творец» существовал и в античности. Соответственно и подход к проблеме границ искусства чисто модернизаторский: в параграфе ««Искусство» и «неискусство»» М.В. Алпатов, имея в виду скульптора Поликлета, рассуждает о том, что «...великие греческие мастера отступали от служения искусству и вынуждены были творить вещи, которые нравились многим их современникам»<sup>8</sup>.

Свою лепту в формирование подобных представлений о роли изящных искусств в жизни античных греков внесло и изучение греческого художественно-эстетического идеала. Особое эстетическое чувство древних греков и их ощущение прекрасного всегда было предметом пристального внимания исследователей. Уже И.И. Винкельман, с которого началась научная история античного искусства, в своих ранних работах и особенно в труде «Истории искусства древности» (1764), обращаясь к истории и философии искусства вообще, ставил греков в этом отношении выше других народов, отмечая, что «ни у какого народа красота не ценилась так высоко»<sup>9</sup>, отстаивал положение об абсолютном художественном вкусе греков и о прямом подражании им как необходимым условиям всякого художественного творчества. По мнению немецкого искусствоведа, «многое из того, что для нас представляется идеалом, было у них [греков] естественным». Цель искусства – создание прекрасного, поэтому именно искусство Эллады эпохи высокой классики ставил Винкельман на первое место; эллинистическое и римское искусство уступает ему из-за своей чрезмерной патетики и страстности. Как известно, книга Винкельмана произвела огромное впечатление на весь образованный мир – под влиянием её и ей подобных складывалось романтически-сентиментальное представление об античности и об искусстве в античности. Даже в работах корифеев науки об античности, как, например, У. Виламо-вица-Мёллендорфа, можно было встретить изображение Эллады как страны прекрасных, возвышенно настроенных мужей и юношей, поклонявшихся красоте и чудесным произведениям искусства, живших в мире грёз о прекраснейшей жизни, между тем как над ними улыбалось вечно голубое небо.

Такого рода оценкам, без сомнения, отдавали дань идеализации античной эпохи, однако основания для рассуждений об особом отношении древних греков к прекрасному умились. Идея эстетически отмеченного порядка, украшенности свойственна и самым фундаментальным мировоззренческим представлениям древних греков, и реалиям их повседневной жизни. Важное для греков понятие космос означало, прежде всего, порядок, упорядоченность, устройство, что распространялось как на сферу общественную (государственное и правовое устройство), так и на основы мироздания (мировой порядок, мир), но кроме того, это понятие имело в виду и «наряд, украшение, красоту». Таким образом, как справедливо было отмечено, «древнегреческий космос актуализирует идею эстетически отмеченного порядка, украшенности».

В классическую эпоху у греков сформировался особый этико-эстетический и одновременно социально-политический идеал, известный как калокагатия (от греч. kalos kai agathos – «красивый и хороший»), предполагающий единство и гармонию телесного (физического) и душевного (духовного) совершенств в человеке. Его осуществление предполагает особую систему воспитания и образования (пайдейю), имевшую целью формирование гармоничной, всесторонне развитой личности. И хотя исследователи Нового времени часто предостерегают от увлечения «мифом о гармоническом синтезе» и «идеалом высокоразвитого ума в великолепно развитом теле», этот идеал, несомненно, существовал в античную эпоху, по крайней мере, в сочинениях Платона. В сфере общественной калокагатия подразумевает некое гармоничное сочетание личных и общественных интересов, но всё же с признанием превосходства вторых над первыми. Носитель калокагатии являлся идеальным гражданином полиса, гражданской общины. Единство социального, этического и эстетического, несомненно, должно было привести к поиску прекрасного рядом, к намеренному созданию и культивированию красоты, в том числе в виде предметов домашнего обихода, утвари, ваз, статуй, картин, зданий и т. д.

Однако восхищение и любование намеренно прекрасными (калой) творениями древнегреческих мастеров может невольно привести нас к таким выводам о границах искусства и месте художника в античном обществе, которые исходят из современного понимания искусства. Для древних греков не существовало принципиальных различий между ремесленником и художником. Более того, не было самого понятия «художник»: одними и теми же словами обозначались и художники, и ремесленники, и работники физического труда вообще. Между поэтами, писателями, философами, композиторами, с одной стороны, и скульпторами, архитекторами и художниками, с

другой, пролегла пропасть. Первые рассматривались как настоящие творцы, которых вдохновляет божество, которое покровительствует музы. «Всё, что нами известно о статусе скульптора и живописца в классической Греции и поздней античности, не свидетельствует о его причастности сакрально-му или о его магической отмеченности». Художник, скульптор, ювелир, кузнец работает с «внешним» материалом, переделывая его своими руками. Он – прежде всего опытный ремесленник, который совершенствует свое мастерство благодаря упорному физическому труду. С точки зрения древних греков, художник был наделен не вдохновением, а точностью глаза, отличным исполнительским мастерством и т. п. Его труд мог хорошо оплачиваться, но им восхищались как квалифицированным работником, умелым мастером. Для греков изобразительное искусство было, прежде всего, формой технического мастерства, что объясняет, кстати, и достаточно высокий уровень даже рядовых образцов. Конечно, положение художника в разные исторические периоды могло изменяться: в период расцвета полиса с крупнейших экономических центрах складываются «школы мастерства», способствовавшие высокому уровню специализации и профессионализма, но их всегда именовали общим с простыми ремесленниками термином технитэс («ремесленник, художник, знаток, мастер»).

Конечно, античные общества и государства существовали больше тысячелетия, и какие-то изменения в отношении к художникам и скульпторам, очевидно, происходили. Цицерон в диалоге «Об ораторе» отмечал, что Фидий при создании скульптурных изображений Зевса и Афины не использовал человеческие модели для достижения сходства, но скорее руководствовался неким видением прекрасного, которое и направляло его мастерство. Сенека писал, что, хотя Фидий сам не видел Зевса и Афины, его дух (*spiritus*) был достоин выполнения задачи изображения богов средствами искусства (*Sen. Rhet. controv.*, X, 34). Позднеантичный философ Плотин полагал, что, когда Фидий творил статую Зевса, он не основывался на модели, доступной его чувствам, но брал образ Зевса из своего ума (*Эннеады*, V, 8).

В некоторых риторических трактатах эпохи ранней Римской империи скульпторы и художники ставились в один ряд и сопоставлялись с ораторами, писателями и поэтами. Дионисий Галикарнасский в трактате «Об Исократе» не видел ничего удивительного в сходстве риторического искусства Исократа с изобразительным мастерством Поликлета и Фидия, из-за их «святости, величия и достоинства», объединяя их творения единым стилем. Дионисий ставил на одну высоту гений Фукидида и мастерство художников Апеллеса, Зевксида, Протогена, скульпторов Фидия, Поликлета и Мирона (*О Фукидиде*, 4). В другом трактате он рассматривал риториков вместе с художниками с точки зрения выделения выдающихся образцов. Подобные примеры можно было бы и продолжить. Наконец, историк рубежа эр Диодор Сицилийский отмечал, что никакой поэт или писатель не может удовлетворить все запросы читателей, поскольку это невозможно в силу человеческой природы, так же, как это было невозможно ни для Фидия, ни для Праксителя, ни для Апеллеса, ни для Паррасия (*XXVI*, 1). Казалось бы, на основании этих всех свидетельств можно сделать определенный вывод, что авторы римского времени считали, что вдохновение (дух, идея) присущи не только поэтам и писателям, но и скульпторам и художникам.

Однако существуют и другие свидетельства, совершенно противоположного, на первый взгляд, толка. Знаменитый биограф I–II вв. н. э. Плутарх считал, что, несмотря на восхищение творениями Фидия и Поликлета, никакой одаренный молодой человек не захочет уподобляться им, выбрав занятие скульптора или художника (*Перикл*, 2). А знаменитый сатирик II в. н. э. Лукиан сам стоял перед подобным выбором, который описал в диалоге «Сновидение, или жизнь Лукиана»: две женщины предстали перед его взором – Гермogliфике (Искусство изготовления статуй) и Пайдейе (Образование). Само описание «прелестей» ремесла скульптора делает понятным выбор Лукиана: риторическое образование выводило вершину культуры, а обучение изготовлению скульптур гарантировало только жизнь ремесленника.

Презрительное отношение к авторам творений изобразительно-го искусства здесь настолько очевидно, что этот факт вызывал недоумение у современных историков искусства: «Принимая во внимание многочисленные восхваления Фидия и Поликлета в античной литературе, два этих пассажа могут показаться удивительными... Возможно, эта точка зрения более характерна для римского периода, нежели для классической Греции». Но, в сущности, никакого противоречия здесь нет. В римское время повсеместно утверждалось представление о «классической», образцовой литературе и «классическом», образцовом искусстве. Грамматик и энциклопедист II в. н. э. Авл Геллий проводил различие между высококлассным писателем и поэтом, которого он называл «классиком» (*classicus*), и ремесленником-сочинителем – «пролетарием» (*proletarius*) (*Аттические ночи*, VII, 15). Отношение к «классикам»-скульпторам и живописцам древности (а классическая Греция отстояла от периода ранней Римской империи на половину тысячелетия) было «антикварно-почтительным», их произведения массово копировались и распространялись по всему Средиземноморью. Однако «современные» для того времени изобразительные либо пластические искусства не могли стать классическими по определению, а литература, риторика или философия (часто эти сферы были нераздельны) – могли. Поэтому противопоставление творца-писателя или поэта и ремесленнику-скульптору или художнику оставалось в силе и в римское время, с той лишь разницей, что оценка выдающихся творцов-«классиков» могла приобретать антикварно-восторженный оттенок, и они могли уже сопоставляться с «вдохновленными Музами» писателями или поэтами.

Интересно, что при всём том, уровень «самосознания» античных деятелей искусства (в современном его понимании) был достаточно высок. Задолго до того, как их искусство стало считаться «классическим», образцовым в глазах уже древнеримских подражателей, греческие мастера себя самих считали, по крайней мере, создателями и гордились своим трудом. Практика подписывания собственных работ и «соревновательных» надписей на греческих вазах уже в архаический период тому свидетельство. Однако их социальный статус

оставался сравнительно низким, что было связано, в том числе, и с работой руками и с работой за плату. Работа руками роднила мастера с рабом (Аристотель. Политика, 1277a 35 – 1277b 1), работа за плату лишала ремесленника свободного досуга (схолэ), досуг же – необходимое условие полноценного участия гражданина в государственных делах (см., например, Аристотель. Политика, 1292b 35–40). То и другое лишало ремесленника (со-ответственно скульптора, художника и проч.) добродетели, кото-рой обладали даже крестьяне (Там же, 1319a 28). Таким образом, наслаждение скульптурой входило в сферу свободного досуга, но изготовление ее – нет. Своеобразной попыткой распростра-нить сферу свободного досуга на художника была деятельность Полигnota, расписавшегобездозводноПестрыйпортиквАфинах. Правда, бескорыстность бесплатно работавшего живописца не-сколько компрометирует то, что за свои заслуги он получил от афинян права гражданства (а это дорогого стоит!), за росписи же в Дельфах ему предоставили право бесплатного питания и проживания (Плиний. Естественная история, XXXV, 59). К тому же, по мнению античной традиции, Полигnot не был обыкновенным ремесленником (Плутарх. Кимон, 4).

Итак, оказывается, то, что мы называем изобразительным искусством, для древних греков и римлян было, прежде всего, умением, мастерством. Если же обратиться к смыслу античных понятий, переводимых на русский язык как «искусство», то следует отметить, что греческое слово *techne* и латинское *ars* обозначают именно «ремесло», «наука», а вообще – овладение навыками мастерства определенного (высокого) уровня, поэтому они примени-мы равным образом к труду скульптора, художника, башмачника, пастуха, деятельности полководца или политика и т. п. Известное и часто цитируемое латинское крылатое выражение «*ars longa, vita brevis*» (искусство долговечно, а жизнь коротка) – это перевод на язык римлян отрывка из первого афоризма древнегреческого ученого и врача Гиппократ (Афоризмы, I, 1), и *ars* здесь (в оригинале – *techne*) означает на самом деле «наука». Полный вариант данной сентенции: *Vita brevis est, ars vero longa, occasio autem praeceps, experientia fallax, iudicium dif-icile* («жизнь коротка, наука же бесконечна, случай опрометчив, опыт обманчив, суждение за-труднительно»).

Посмотрим, как определял понятие технэ великий греческий мыслитель Аристотель, славящийся своей доходящей до педан-ичности дотошностью по части определения, классификации и систематизации различных концептов. По Аристотелю, технэ – процесс созидания искусственного («из того, что возникает, одно возникаетестественнымпутем, другое – благодарятехнэ, третье – самопроизвольно» – Метафизика, 1032a), с определенной це-лью («принцип созидания заключается в творящем лице, а не в творимом предмете...» – Никомахова этика, 1140a). Технэ приобретается через овладение не просто практическими навыками, а именно необходимыми теоретическими знаниями: «Мы считаем владеющих какой-то технэ более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого зависит от знания, и это потому, что пер-вые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают «что», но не знают «почему»; владеющие же технэ знают «почему», то есть знают причину (Метафизика, 981a).

Технэ имеет дело с общим, а не единичным (Никомахова Этика, 1180b), рассматривает общее в явлениях: «Появляется же технэ тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы. Так, например, считать, что Калию при такой-то болезни помогло такое-то сред-ство и оно же помогло Сократу и так же в отдельности многим, – это дело опыта; а определить, что это средство при такой-то бо-лезни помогает всем таким-то и таким-то людям одного какого-то склада (например, вялым или желчным при сильной лихорадке), – это дело искусства» (Метафизика, 981a). Анализ поэзии как разновидности технэ посвящен трактат Аристотеля «Поэтика», цели которого – преподавать совокупность приёмов для овладения этим мастерством.

По словам Стагирита (Метафизика, 981a), одни искус-ства (технай) служатудовлетворениюнеобходимыхпотребностей, другие – для приятного времяпровождения. Условием появления технай второго рода Аристотель считал наличие досуга (схолэ). Любопытно, что Стагирит ставил их выше искусств, относящихся к первой группе, «так как их знания были обращены не на полу-чение выгоды» (Там же, 20), а в качестве примера приводит «ма-тематические искусства», возникшие в Египте, ибо там жрецам было предоставлено время для досуга (Там же, 23–25). Нетрудно заметить, что и современное понимание практической поль-зы, и понимание искусства отличаются от аристотелевских. Если первое у Стагирита – более узко, то второе, несомненно, гораздо шире. То есть, по определению великого греческого теоретика и систематизатора знаний, с одной стороны, искусство противостоит природному, существующему естественным образом, включая созданное человеком, с другой, – любая деятельность человека, основанная на знании общего и причин, есть искусство. То же противопоставление «сотворенного», «сделанного» «природному», «естественному» встречаем и у римских авторов. Так, Цицерон, классифицируя способы прорицания, выделяет две основных группы – *de natura* и *de arte* (О дивинации, I). Таким образом, граница «искусства» (технэ, *ars*) проводилась античными авторами по тому же рубежу, который во многих современных концепциях отделяет «культуру» (в широком понимании) от «натуры».

Эта «невыделенность» искусства в соответствующих антич-ных понятиях, совпадение античного понимания данного концепта с некоторыми современными определениями «культуры» в самом широкомсмыслесвидетельствуютобособовосприятииискусства античным обществом. Эта специфика неоднократно отмечалась в исследовательской литературе. Воспользуемся для ее характери-стики образным суждением В. Йегера, который отмечал, что греческое искусство, являясь «выражение идеалов, которые в каждый конкретный момент господствовали в жизни», вплоть до конца IVв. до н. э. также было «по преимуществу выражением духа цело-го». Поясняя эту мысль, он восклицает: «Кто мог бы для понимания агонального мужского идеала, который превозносят эпиникии Пиндара, обойти без статуй олимпийских победителей, которых



искусство воплотило или оживило для нашего взора, или без изобразительных богов – воплощения греческой мысли о достоинстве и высоте человеческого телесного и духовного идеала?». По сути, искусство (технэ) присутствовало во всех сферах и структурах жизни, оно было «встроено» в общественно-политическую жизнь греческих государств, служило определенным политическим целям, в этом смысле «граница искусства» трудноуловима.

Возьмем, к примеру, всевозможные театрализованные празднества, шествия, ритуалы и т. п. На Великих Дионисиях, когда осуществлялись театральные постановки, «в придачу» к театральному агону происходил парад детей-сирот и торжественная сдача взносов в союзную казну (фороса) полисами-союзниками на оркестре, торжественно зачитывались почетные декреты (т. е. декреты о почестях и наградах). Все эти действия вызывали в душах определенные эмоции: умиление, гордость, радость, восторг и проч., а также имели свою «эстетическую» составляющую – ими можно было любоваться.

Торжественные шествия, устраиваемые время от времени, заволакивали не только своим ритмом, величавостью, но и цветовой гаммой. Так, панафинейская процессия, изображенная на фризах афинского Парфенона, – символ единения полиса (в ней принимали участие все свободные жители города обоего пола: граждане и метеки) и одновременно живописно описанное движение. Ранним утром она стартовала от кладбища в афинском квартале Керамик. Во главе шла юная жрица-канефора, несущая ритуальную корзину, затем – знатные старцы в белом, с цветущими ветвями в руках, следом афинянки несли два дифроса – торжественные троны. «За ними шествовали жертвенные животные, коровы и овцы, в сопровождении юношей и музыкантов, далее шли метеки в пурпурных одеждах – мужчины несли на плечах тяжелые ладьеобразные скафосы с медовыми сотами и прочими дарами богам и гидрии с водой, женщины – зонтики. Третью часть, хвост процессии, составляли конные юноши-эфебы в черных плащах». Подходя к Акрополю, процессия добавляла к себе новые краски: она забирала модель корабля из Пританея, на мачте которого закреплялся шафранный пеплос, сотканный афинянками для богини-покровительницы города. С восходом солнца распахивались двери Парфенона, первые лучи солнца освещали колоссальную 12-метровую статую Афины Парфенос, изваянную Фидием в хрисоэлефантинной технике. С точки зрения современного эстетического восприятия, для которого балет, например, – несомненно, вид искусства, панафинейское красочное действо, разыгрываемое по строгому сценарию-либретто в определенных декорациях, вполне может быть отнесено к художественному творчеству».

В середине – второй половине V в. до н. э. в Афинах были воздвигнуты величественные храмы и статуи в соответствии с Перикловой «строительной программой» по украшению Афин. Эта программа преследовала как пропагандистскую (восславить Афины), так и практическую (дать людям работу) цель, красота совершенно осознанно находилась здесь на службе политики и идеологии. То есть а priori цель создания всех этих шедевров, до сих пор вызывающих в душах трепет и восторг даже своими руинами, не столько «эстетическая», сколько «политическая». И Ленин, и другие лидеры большевистской партии, выпускники дореволюционных классических гимназий, были знакомы с этим «историческим прецедентом» и, очевидно, ориентировались на него, когда обсуждали, принимали и воплощали в жизнь свой план «монументальной пропаганды». И в первом, и во втором случаях, трудно определить границу, где кончается искусство и начинается политика. Греческие скульпторы только эффективнее и искуснее воплощали сей «политический заказ».

«Политический смысл» украшения Афин прекрасно улавливали и политические противники и оппоненты лидера афинской демократии, которые, по словам Плутарха, его жестоко критиковали за то, что на деньги союзников «мы золотим и наряжаем город, точно женщину-щеголиху, обвешивая его дорогим мрамором, статуями богов и храмами, стоящими тысячи талантов» (Перикл, 11). На эту критику Перикл давал такой ответ: «Если государство снабжено в достаточной мере предметами, нужными для войны, необходимо тратить его богатство на такие работы, которые после окончания их доставят государству вечную славу, а во время исполнения будут служить тотчас же источником благосостояния, благодаря тому, что явится всевозможная работа и разные потребности, которые пробуждают всякие ремесла, дают занятие всем рукам, доставляют заработок чуть ли не всему государству, так что оно на свой счет себя и украшает, и кормит» (Там же, 12).

Важность «монументальной пропаганды» понимал и персидский царь Ксеркс, приказавший увезти из Афин бронзовую статую тираноубийцы Гармодия и Аристогитона работы скульптора Антедора как своеобразный символ афинской (греческой) свободы. После ликвидации «персидской опасности» одной из первоочередных мер афинян стало поручение мастерам Критию и Несиоту изваять новую статую тираноубийцы (ок. 480 г. до н. э.) (Павсаний. Описание Эллады, I, 8, 5).

Фидиева Афина Воительница (Промехос) выполняла те же функции, что современная Статуя Свободы, возвышающаяся на острове Привходевгань Нью-Йорка, – это не столько статуя, сколько символ. Сияющий на солнце шлем и острие копья Афины были видны с моря заходящим в пирейскую гавань кораблям, отовсюду прибывающим к афинским берегам, статуя символизировала могущество, богатства, «передовые технологии» Афин «золотого века».

Вообще, визуальный ряд был исключительно важной частью эстетической работы античных народов над окружающим миром – как с точки зрения его корректировки, так и с точки зрения созидания и творчества. Недаром один из современных исследователей заключает: «в обществе, где люди больше лицезрели, чем читали, изобразительные искусства функционировали не столько как пассивные изображения, сколько как активные участники в конструировании того мира, который они запечатлевали». Однако, подчеркивая значение визуального ряда, следует отметить, что приоритет в воздействии на аудиторию следует все же отдать тем искусствам (в широком значении), которые связаны со словом и звуком, что позволило ряду исследователей говорить об оро-

акустической ориентации античной культуры в целом. Ведь среди Муз, дочерей Зевса и Мнемосины, спутниц Аполлона и патронесс искусств и наук, не было «ответственной» за изобразительные искусства. Да, и сам «список» весьма красноречив. Из девяти сестер четверо покровительствовали различным поэтическим жанрам (Эрато, Эвтерпа, Каллиопа и Полигимния), две – театру (Мельпомена и Талия – соответственно трагедии и комедии), Терпсихора – танцу. В компанию к Мусагету, несколько неожиданно на современный взгляд, попали также Клио («Дарующая славу») – муза истории – и Уrania («Небесная») – муза астрономии, видимо, олицетворявшая в том числе гармонию Космоса. Таким образом, ближе к истине оказываются суждения иного рода, из которых приведем в качестве примера хотя и относящиеся к системе образования и воспитания, но справедливые и для других сфер общественной жизни: «...в полном смысле слова носителем пайдеи в понимании греков является не немое искусство скульптора, художника или зодчего, но искусство поэта и музыканта, философа и ритора (т. е. государственного мужа)»; «при всей распространенности сравнений дела воспитателя с работой представителя пластических искусств, о воспитательном эффекте и произведений искусства в винкельмановском смысле и такого народа художников, как греки, нет речи».

Тем не менее, древнегреческое искусство становилось действенным средством пропаганды не только в полисном, но и в общегреческом и международном масштабе. Особенно ярко это демонстрирует пример общегреческих святилищ. Как следует из литературной традиции и археологических материалов, приношения в Дельфы приходили не только из различных частей греческого мира, но и из других областей, порой довольно отдаленных. Самыми известными из посвящений иноземных правителей были дары лидийского правителя Креза, отправленные им в святилища Аполлона в Дельфах и в Дидимах близ Милета. Приношения греков в панэллинские религиозные центры, прежде всего, в Олимпию и Дельфы, не только представляли собой весьма ценные изделия (из наиболее ценных материалов дарители отдавали предпочтение золоту, серебру и мрамору), но и являлись значимой частью художественной традиции древних, уникальными произведениями искусства. В качестве наиболее типичных и значимых священных даров в Дельфы исторического времени выделяются статуи. Сам владыка святилища и оракула в Пифо – Аполлон – был представлен во множестве таких посвящений, впечатляли посетивших Дельфы изображения других персонажей греческого пантеона – Зевса, Лето, Афины, Артемиды, Геракла, а кроме того, знаменитых военачальников и победителей на Пифийских состязаниях.

Особым видом посвящений были сокровищницы различных греческих общин на территории священного участка. В архитектурном отношении они представляли собой уменьшенное изображение греческого храма. Значение сокровищницы той или иной общины не ограничивалось лишь функцией хранения ценных подношений Зевсу или Аполлону, хотя эта роль, которую в современном мире играют банки, была важна и в древности. Сокровищницы, как и другие монументальные посвящения, имели, прежде всего, «представительские функции», не только являясь хранилищем по-свящаемых ценностей и прославляя богатством приношений ту или иную общину, но и выступая воплощением самосознания граждан, важным средством самоидентификации греческих общин.

С течением времени красота и пышность сокровищниц все возрастала, прежде всего, посредством новых богатых и искусных посвящений, которые получают все более разнообразные значения в коммуникативном процессе. Общегреческие святилища, особенно влиятельные Дельфы постепенно превратились в своеобразную арену для состязания греческих общин в их претензиях на общэллинскую славу; оракул становится отражением политической ситуации в Элладе, по образному выражению Ф. Розенберга, своего рода сейсмографом потрясений в греческом мире. Пропагандистские функции сокровищниц, реализовавшиеся прежде всего художественными средствами, особенно ярко проявятся в период расцвета полисного мира греков, в V в. до н. э., между Греко-персидскими и Пелопоннесской войнами, когда речь может идти о настоящей «войне сокровищниц», наполненных богатыми приношениями и шедеврами древнегреческого искусства.

Выставляемые в общегреческих святилищах персонажи – боги, общегреческие и местные герои – должны были не только демонстрировать славу определенного полиса, они также визуализировали общие мифы греков и существо их культурной традиции. Анализ персонажей, а также порядка размещения памятников дает возможность заключить, что в данном случае несомненно присутствует стремление связать в глазах греческой общины эту «презентацию» местных мифологических приоритетов с общими для эллинов мифологическими представлениями (например, путем включения троянского круга персонажей).

Таким образом, приведенные нами примеры указывают на то, что произведения искусства в различных его формах являлись важнейшим средством презентации различных идей и в полисном, и в общегреческом масштабе.

Не меньшее воздействие, чем шедевры архитектуры, скульптуры, живописи и др., оказывал на души древних греков театр. Возникновение театра, формы его существования и функционирования, как представляется, также демонстрируют несомненную потребность древнегреческого общества в особых эстетических формах, которые в данном случае предназначены для обсуждения фундаментальных морально-этических гражданских ценностей (например, тема рока, нечестия и пр.).

Античный театр – не только «площадка» для презентаций тех или иных ценностей и идей. К античному обществу, прежде всего, в её «классическо-греческой» разновидности, как ни к какому другому, подходит шекспировская метафора из монолога Жака («Как вам это понравится»): «Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры». Будучи фактически парафразом надписи на фронте лондонского театра «Глобус» «Totus mundus agit histrionem» («весь мир актерствует»), эта известнейшая максима Великого Барда имеет

античный прототип – ещё в I в. Петроний Арбитр заметил: «Mundus univexus exercet histrionem» («весь мир занимается лицедейством»).

То, что именновнедрахантичногомира, родилось motto «Весь мир – театр», естественно, не случайно. Эллада, как известно, родина театра. Родоначальником афинской и древнегреческой трагедии вообще считается поэт Феспид, добавивший в середине VI в. до н. э. кхоруряженныхсатирамипевцов, распевавшихдифирамбы на празднике в честь бога Диониса, актера. Греческий и вообще античный театр – «театр» в подлинном, полном и совершенном смысле данного понятия. Во время театральных представлений границы сценического пространства размывались: оркестра и сцены сливались с собственно театром (местами, на которых сидели зрители), зрители, актеры, автор пьесы, хореограф, судьи делили эмоции и переживания, достигавшие невероятного накала и силы. До нас дошли отклики этих невероятных страстей в виде различных «историй с подмостков». Так, один актер, чтобы сделать свои переживания подлинными, вместо бутафорской взял урну с прахом собственного только что умершего сына и блестяще сыграл сцену оплакивания. Известен случай, когда тиран из г. Феры в самый разгар исполнения трагедии Еврипида великим актером Феодором в слезах покинул театр, а потом, оправдываясь, сказал, что ушел из-за стыда, ибо страдания актера вызывают его сочувствие, тогда как страдания сограждан оставляют безучастным и т. п.

Театральное действо «втягивало» в себя огромное количество народа. Судя по размерам античных театров, они были рассчитаны на то, что значительное количество или даже подавляющее большинство жителей города – будь то маленький Ороп или «мегаполис» Афины – смогут посетить представление. Как отмечает Л.П. Маринович, «по подсчетам исследователей, в театральных представлениях участвовало более одной тысячи хороводов, от 30 до 50 актеров, неизвестное нам, но не меньшее количество музыкантов, к которым нужно добавить хороводов, судей, жрецов, рабочих сцены». Посещение театра – одно из самых массовых мероприятий в общественной и культурной жизни древнегреческого полиса, только праздничные шествия типа Панафинейских могли конкурировать с ним. Для сравнения: афинское народное собрание редко когда посещало более 6 тыс. граждан, а в афинском театре Диониса только сидячих мест было 17 тысяч.

Античный мир имел полное право провозгласить, что он «agit histrionem», не только потому, что театр возник в его недрах, и не только из-за массовости и популярности античного лицедейства. И не только из-за тех высот и того совершенства, коих достиг классический театр и с точки зрения «культуры зрелища», и с точки зрения создания и воплощения на сцене великих шедевров. Античный мир был театром в том смысле, что вся его культура была культурой представления, зрелища *par excellence*<sup>28</sup>, или на современном слэнге – «культурой перформанса». Например, греческая поэзия была фактически разновидностью исполнительского искусства. Рецитация обязательно сопровождалась игрой на кифаре или флейте, декларированию звучным плавным голосом специально обучались. Иногда лирические произведения исполнялись не соло, а хором, который то стоял неподвижно, то двигался в танце. Поэзия, таким образом, являлась сложным действием, включавшим в себя драматический (актерский), хореографический и музыкальный компонент.

Мы попытались проследить на ряде примеров, где и как пролегли границы античного искусства с точки зрения античного и современного понимания. Подведем некоторые итоги и выскажем ряд соображений.

Ответ на вопрос: Каковы были границы искусства в античности? – очевиден. Границы были гораздо шире, потому что самого понятия искусства как такового не существовало. Греческое *технэ* и латинское *ars* означали совершенно другое...

Изобразительное искусство античного мира таковым является для нас, а для древних греков и римлян оно было умением, мастерством сродни ремесленному. Границ между «высоким» и «низким» искусством, между искусством и не-искусством не существовало. Общество и господствующий в нем этико-эстетический идеал калокагатии требовали украшения ежедневной жизни, эстетизации обыденности. Многие творения античных художников и ремесленников (греч. *технитай*), которыми любуются сейчас на вернисажах как произведениями искусства, создавались не для музеев и выставок. Они использовались в быту в качестве посуды, домашней утвари, мебели и т. п. «Произведение искусства в греческом мире всегда приносило пользу и всегда имело смысл». Еще Стендаль говорил, что для древних прекрасное – не более чем отражение полезного.

Впрочем, если не в теории, то на практике, на уровне повседневной жизни, древние греки различали «высокое» искусство и ремесло. Характерно, что все анекдоты рассказывались о художниках, но не о вазописцах. Идеалом художественности, отличительной чертой высокохудожественных творений было присущее им чувство меры. Не случайно Платон считал меру главной характеристикой наивысшего блага (Филеб, 64 E).

Впрочем, посколькуклассицизмрассматривалдревнегреческое искусство как образец, то не только высокохудожественные произведения, но и изделия античных технитай (ремесленников) – вазопись, помпейские фрески – стали для современных европейцев не только очевидными произведениями искусства, но и объектами подражания. Классическое образование в гимназиях и университетах способствовало закреплению подобных стереотипов, перенесению некоторых моделей восприятия и использования искусства из античности в современность. Примеров тому множество, назовем хотя бы ленинский план монументальной пропаганды, по сути, и в деталях копировавший перикловский план украшения Афин.

ИзобразительноеискусствовдревнейГрециибылонепретенциозным и выполняло функцию социальной коммуникации. Именно поэтому не могло существовать «не-искусства», «анти-искусства». Не может же существовать «не-ремесло» и «анти-ремесло»! Как и древнегреческий полис представлял собой нерасчлененный город, государство, гражданскую общину, так и *технэ* было нерасчлененным искусством/ремеслом. Но проблема

границ искусства в античном мире существовала. Однако искать ее нужно не в изобразительном искусстве, а в сферах, находившихся под покровительством Муз. Дух противоречия, «культурного протеста» был, несомненно, присущ и грекам, но проявлялся он в другой сфере, в гораздо более творческой (с их точки зрения): в сфере философии, а именно, в школе киников. Чем как не подобным протестом (иногда вполне эстетизированным, как и всё в греческом мире) была жизнь и деятельность киников. Жизнь Диогена в огромном горшке-пифосе и катание оно по Коринфу – чем не предтеча перформанса?

#### Контрольные вопросы:

- 1) Как оценивал греческий художественно-эстетический идеал И. Винкельман?
- 2) Какой смысл вкладывали древние греки в понятие «космос»? 3) Что такое *калокагатия*?
- 4) В чем отличие античного представления о художественном творчестве от современного? (приведите примеры).
- 5) Сопоставьте понятия *techné* у древних греков, *ars* у римлян и русское «искусство»: что общего и особенного у двух первых в сравнении с третьим?
- 6) Приведите примеры того, как древнегреческое искусство служило политическим или пропагандистским целям.
- 7) Какова была эстетическая и общественная роль театра в античном обществе?
- 8) Как вы думаете, почему именно к античному обществу, прежде всего, в её «классическо-греческой» разновидности, более всего подходит известная шекспировская метафора: «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры»?
- 9) Как бы вы определили понятие «границы искусства» в современном и античном обществе?

#### 3. Культурогенность Древнего Рима

Культурогенность Древнего Рима для Европы и мира имеет высокую значимость. До сих пор исследование ее элементов, сохранившихся в материальных памятниках, особым духовным настроем не устает будоражить умы наших современников. Культурное наследие Древнего Рима не только не погибло, но, кажется, обладает и сейчас своим воздействием на окружающее. Его влияние прослеживается во многих европейских языках, в научной терминологии, архитектуре, литературе.

Многие памятники римской культуры сохранились до наших дней. Латинский язык на протяжении Средневековья и Нового времени был языком всех образованных людей, до сих пор он используется в научной терминологии, особенно в медицине, биологии, юриспруденции, а также в естественных и общественных науках. На основе латинского языка возникла целая группа романских языков, на которых говорят народы значительной части Европы. Выдающиеся астрономы средневековья – Галилео Галилей, Николай Коперник, Иоганн Кеплер – опирались на труды Аристарха Самосского и его теорию обращения Земли и планет вокруг Солнца. Теорема Пифагора, геометрия Евклида, закон Архимеда – стали основой школьного обучения в феодальной Европе.

Христианство, впитавшее в себя ценности античной культуры, стало ведущей мировой религией. Римское право легло в основу всех систем права западноевропейских государств. Современные виды и жанры литературы также восходят к античности. К ней постоянно обращались европейский театр, драматургия и литература. Римская архитектура, опиравшаяся на греческие каноны, стала основой европейской архитектуры эпохи Возрождения и Нового времени. К числу самых выдающихся достижений римлян относится созданная ими правовая система, сыгравшая решающую роль в дальнейшем развитии юридической мысли.

И, наконец, именно Древний Рим явился колыбелью христианства – религии, объединившей все европейские народы и в огромной степени повлиявшей на судьбы человечества.

Эллинистические государства, возникшие в IV в. до нашей эры, существовали сравнительно недолго. Уже во II – I вв. большинство из них было завоевано Римом. С этого времени центром античной культуры становится территория современной Италии. Во многом, опираясь на греческую культуру, римская культура смогла развить некоторые её достижения, внести новое, присущее только римскому государству. Во времена своего наивысшего расцвета Древний Рим объединял все Средиземноморье, включая Грецию. Его влияние, его культура распространялась на значительную часть Европы, Северную Африку, Ближний Восток и др. Сердцем этого огромного государства была Италия, расположенная в самом центре Средиземноморского мира. Именно она впитала в себя все достижения разнообразных культур, находящихся в этом регионе. Можно с уверенностью говорить, что чрезвычайное значение в этом имела этруская культура, что подтверждается в том числе и тем, что на протяжении нескольких столетий со страниц научных трудов не сходит определение «загадочные этруски». Самым удивительным является то, что в отличие от других народов Древнего Мира этруски никогда не погружались во тьму забвения. Великий Рим многое воспринял от их культуры и передал её наследие европейской цивилизации. После того как Рим подчинил этрусские города, образованные и знатные представители их древних родов продолжали играть заметную роль. Более того, можно сказать, что именно этруски и их культура определили лицо культуры нового Рима, так как именно из Этрурии происходили первые римские цари, многие представители законодательства, культурные деятели. Фактически этруски определили направление культурной политики государства. Друг императора Актавиана Августа, покровитель поэтов Гай У., Цильний Меценат, чье имя стало нарицательным, были потомками этрусского царского рода. Происходили из этрусских городов поэты

Публий Вергилий Марон, Авл Персии Фланк, Секст Пропорций. Ближайший друг знаменитого римского оратора, политического деятеля и философа Цицерона, Авл Цецина принадлежал к древнейшему этрусскому роду, правившему в городе Вольтерры. Обнаруженный археологами склеп этой семьи использовался на протяжении многих столетий. Последним в роду был епископ Цецина, умерший в 1765г.

На территории Апеннинского полуострова Этруская цивилизация - древнейшая. В I тыс. до нашей эры в Средней и Северной Италии этруски еще до римлян создали федерацию городов-государств. Каменные стены и здания, четкая планировка улиц, пересекавшихся под прямым углом и ориентированных по сторонам света - характерные их черты. Основание города для этрусков было не только технической проблемой. Это был священный ритуал, в котором отразились представления этрусков о городе как о земном подобии космического порядка. Поэтому прежде чем основать город, они узнавали волю богов по полету птиц. Затем жрец определял священное место - центр города. Через центр проводили две главные оси: одну - с востока на запад, вторую с севера на юг. Лишь после этого, основатель города, покрыв голову платком, прокладывая плугом с бронзовым лемехом борозду вокруг территории будущего города. Вслед за этим начиналось возведение городских зданий и архитектурных сооружений. Этруски внесли большой вклад в развитие архитектуры, первыми начав строить здания с купольным сводом, возводившимся из клиновидных балок.

Этрускам принадлежит изобретение римских цифр, латинский алфавит, распространенный в большей части Европы и мира - этрусского происхождения. Археологические раскопки обнаружили многочисленные памятники их культуры: гробницы с настенными росписями, саркофаги, погребальные урны, оружие, ювелирные изделия, домашнюю утварь, терракотовую и бронзовую скульптуру. Высокого уровня достигла керамика, особенно характерны зачерненные при обжиге и покрытые лаком сосуды, имитирующие изделия из металла. Изобразительному искусству этрусков присущи реализм, стремление передать наиболее существенные черты. Особенно это касается портрета, совершенно чуждого идеализации. Стремление к достижению сходства позволило накопить существенный опыт, благодаря чему римский портрет, как прямой наследник этрусков, достиг впоследствии такого совершенства.

Во время раскопок было найдено около 10 тысяч надписей, однако расшифровать удалось только несколько слов, язык этрусков до сих пор непонятен и является загадкой для ученых. Сохранившиеся надписи на этруском языке читаются довольно легко, ведь этрусский алфавит основан на древнегреческом. Но, прочитывая слова, ученые не могут понять их значения. Успехи незначительны: за 100 с лишним лет разгадано около 100 слов, и то, предположительно. Причина в том, что ни среди древних, ни среди современных языков не найдено родственного этрускому.

В этрусской религии большое значение имело искусство гадания по внутренностям животных, полету птиц, толкование различных знамений - необычных явлений природы, пантеон богов в общих чертах соответствовал греческому, но этруски поклонялись также множеству добрых и злых духов демонов. Большое влияние на их культуру оказали греки, появившиеся в Италии в ходе Великой колонизации (VIII-VI в. до нашей эры). Этруски подражали им в формах и орнаменте керамики, строили храмы по греческим образцам, этрусские божества все больше и больше приобретали функции греческой мифологии, ими был заимствован гомеровский эпос. В свою очередь, этруски воздействовали на соседние итальянские племена. Одно из них, л а т и н ы, занимало Ликий - территорию в центральной части Апеннинского полуострова, именно здесь и возник город Рим - будущая столица громадной империи.

Словом, в распоряжении историков имеется редкий обширный материал для изучения различных сторон жизни древней Этрурии. Тогда почему же в течение веков этруски остаются "загадочными"? Дело в том, что ученые, не знают самого главного: кто они, когда и как появились в Италии, на каком языке говорили. При этом поиски их корней были предметом споров еще античных писателей. Начав в древности, эту дискуссию продолжают современные исследователи. Некоторые исследователи предполагают, что именно этруски основали Рим, подкрепляя эту точку зрения тем, что в период правления царей этрусской династии Тарквиниев Рим стал самым могущественным городом.

Рим поистине — вечный город, и не только потому, что, выйдя - из тьмы варварства в VIII в. до нашей эры, он продолжает стоять на берегах реки Тибр и в наше время. За свою почти трехтысячелетнюю историю он прошел путь от маленькой крестьянской общины до мировой державы, создав культуру, которая легла в основу нашей цивилизации. Герои Рима спустя тысячу лет после его падения остались постоянными спутниками человека европейской культуры.

Философы и поэты, политики и полководцы беседовали с нами, спорили и опровергали, любили и ненавидели, словно своих современников.

Начало истории Рима осуществлялось в нижнем течении реки Тибр на Апеннинском полуострове. На левом берегу Тибра здесь расположена цепь холмов, возвышающихся над болотами. Самое раннее поселение римлян, одного из племен латинян, появилось на холме Палантин. С крутыми склонами, окруженный болотами, он был удобным убежищем от врагов. Рядом проходила "соляная дорога", по которой в глубь Италии доставляли выпаренную из морской воды соль. Место было бойким, оживленным. Постепенно вокруг поселения на Палантине объединялись поселки, расположенные на соседних холмах - Эсквилине, Квиринале, Целии, Капитолии, Вилинале и Авентине. Поэтому Рим часто называют "городом на семи холмах". Позднее римляне создали легенду, согласно которой основателем Рима был царь Ромул, и очень точно вычислили дату этого знаменательного события - 21 апреля 753г. до нашей эры.

Начало римской истории по традиции относят к 753г. до нашей эры - времени основания города. Первой, царский, период - охватывает VIII-III вв. до нашей эры, к концу его Рим сложился как город - государство греческого типа. По преданию, в Риме правили семь царей, причем трое последних были этрусского происхождения. При них город был обнесен каменной стеной, проведена канализация, построен первый цирк для гладиаторских игр. От этрусков римляне унаследовали ремесленную и строительную технику, письменность, так называемые римские цифры, гадания по полету птиц и внутренностям животных. Заимствованы были и одеяния римлян - тога; архитектура дома с атрием - внутренним двориком и т.д.

Ранняя римская религия была анимистической, т.е. признавала существование всевозможных духов, ей были присущи и элементы тотемизма, сказавшиеся, в частности, в почитании Капитолийской волчицы, вскормившей Ромула и Рема. Постепенно под влиянием этрусков, представлявших, как и греки, богов в человеческом облике, римляне перешли антропоморфизму. Первый в Риме храм - храм Юпитера на Капитолийском холме - был построен этрускими мастерами.

Наряду с богами римляне продолжали почитать и безличные силы. Расположенными к людям считались маны - души умерших, гении - духи - покровители мужчин, лары - хранители домашнего очага и семьи, пенаты - покровители дома и города. Злыми духами считались ларвы - души погребенных покойников, лемуры - призраки мертвецов, преследующие людей и др.

Уже в царскую эпоху можно заметить некоторый формализм в отношении римлян к религии. Религия представляла собой мощный социальный институт, ведавший всеми главными событиями общественной жизни. Все культовые функции были распределены между различными жрецами, объединенными в коллегии. Верховными жрецами являлись понтифики, осуществлявшие надзор за другими жрецами, ведавшие обрядами, погребальным культом и пр. Одной из важных их обязанностей было составление календарей, в которых отмечались дни, благоприятные для проведения собраний, заключения договоров, начала военных действий и т.д. Существовали особые коллегии жрецов - предсказателей: авгуры гадали по полету птиц, парусники по внутренностям жертвенных животных и т. д., Как и в Греции, жрецы в Риме - не особая каста, а выборные должностные лица. По преданию, этрусское господство в Риме кончилось в 510 г. до нашей эры в результате восстания против последнего царя Тарквиния Гордого (534(533) - 510(509) до нашей эры). Рим становится аристократической рабовладельческой республикой.

Период ранней республики охватывает VI - III вв. до нашей эры. В это время Риму удалось подчинить всю территорию Апеннинского полуострова. Большую роль в развитии раннеримской культуры сыграло завоевание греческих городов Южной Италии, ускорившее приобщение к высокой греческой культуре. В IV в. до нашей эры, главным образом среди верхних слоев римского общества, начинают распространяться греческий язык, некоторые обычаи, в частности, бритье бороды, короткая стрижка волос. В это же время происходит замена старого этрусского алфавита греческим, который более подходит к звукам латинского языка. Тогда же вводится и медная монета по греческому образцу.

К IV в. относится зарождение театра в Риме. По примеру этрусков были введены сценические игры, исполнявшиеся профессиональными артистами. В середине V в. в Риме были составлены "Законы 12 таблиц", ставшие в дальнейшем основой развития римского, а, впоследствии и европейского, права. В них нашли отражение особый строй римской семьи, связь гражданства и землевладения, утверждалось равенство граждан перед законом. С образованием гражданской общины, республиканского строя связано возникновение ораторского искусства.

Оно выросло в особый жанр, в которой объединялись многие способности личности, от чего зависела их популярность и благосостояние. Выступления сенаторов в сенате, должностных лиц в комуциях /народных собраниях/ требовали знаний и искусства убеждать слушателей.

В эпоху ранней республики в основных чертах складывается организация римского войска с его прославленной дисциплиной, во многом обусловившей военные успехи Рима. Основной единицей римской армии был легион (от 3 до 6 тысяч пехотинцев-легионеров), делившийся в разные периоды истории на манипуры, центуры, кагорты. В состав его входили конница и вспомогательные войска. Римляне сделали военную карьеру чрезвычайно престижной и возвели ее в ранг специального образования. Для этого строились временные укрепленные лагеря с четкой планировкой, проводились множественные учения. Дисциплина в войске поддерживалась с помощью суровых наказаний и наград. В качестве наказаний выступали казни, изгнания и другие более мелкие кары. Высшими же наградами были венок из дубовых листьев и золотой венец, тому, кто первый поднимался на стену вражеского города. Высшей наградой полководцу служил триумф - торжественный въезд на колеснице на вершину Капитолия.

Дальнейшее развитие Римской республики продолжалось в III-I вв. до нашей эры (60-х гг.), Рим вел постоянные войны за господство во всем Средиземноморье. Решающими этапами этой борьбы было разрушение Карфагена /главного соперника Рима/ и превращение Греции и Македонии в римские провинции.

К середине II в. до нашей эры Рим становится мощной средиземноморской державой, однако примерно в это же время в государстве изменяется внутривластительная обстановка - начинаются гражданские войны, приведшие к падению республики. Временная военная диктатура, например, Суллы (138-78гг.) или Цезаря / 102 или 100 - 44 гг./ к концу первого века до нашей эры сменяется принципатом - наследственной диктатурой под республиканской оболочкой.

Римская культура позднереспубликанской эпохи представляла собой соединение многих начал /этрусского, исконно римского, италийского, греческого/, что обусловило её эклектизм (смешение). Мощное культурное движение начинается в Риме в конце III в. до н. эры. Его главной особенностью было влияние греческой культуры, греческого языка и образованности. Для молодых и знатных римлян обязательным считалось усвоение всего того, что преподавалось в Греции. Рим формировал свою интеллектуальную элиту. Но, помимо этого, потребности в образованных людях удовлетворялись за счет образованных рабов - греков. Многочисленные деятели римской культуры (прозаики, поэты, философы, ораторы, юристы, учителя, врачи, художники, архитекторы) в подавляющем большинстве были неримлянами. Рим заботился о культуре своих граждан, для чего большое значение имело скопление в Риме вывезенных из греческих городов картин и статуй, выставлявшихся на площадях и в храмах и служивших образцами для римских мастеров. Таким образом, и знать, и простой народ мог познакомиться с греческой культурой.

Начиная с III в. до н. эры, особенно большое влияние на римскую религию, начала оказывать греческая. Римские боги отождествляются с греческими божествами: Юпитер - с Зевсом, Нептун - с Посейдоном, Плутон - Аидом, Марс - с Арестом, Юнона - с Герой, Минерва - с Афиной, Церера - с Деметрой, Венера - с Афродитой, Вулкан - с Гефестом, Меркурий - с Гермесом, Диана - с Артемидой и т.д. Культ Аполлона был заимствован еще в V в. до нашей эры, аналога ему в римской религии не было. Одним из почитаемых чисто италийских божеств был Янус, изображавшийся с двумя лицами. Это божество входа и выхода, всякого начала и конца, двух сторон единого явления. Древнеиталийского происхождения были домашние боги - Лары, Гении. Следует отметить, что римский пантеон никогда не был замкнутым, в его состав принимались иноземные божества. Эти процессы только приветствовались, так как считалось, что новые боги усиливают мощь римлян. Религиозные обряды воспринимались как своеобразные юридические сделки: правильно со всеми формальностями совершенный обряд считался гарантией выполнения богами просьбы молящегося.

Характерным проявлением практического мышления римлян была их любовь к прикладным наукам, особую роль, среди которых играла юриспруденция - наука о праве. Уже с III в. до н. эры можно было получить консультацию профессионального юриста. Во II в. уже существовала обширная юридическая литература, представленная трудами таких авторов, как Муций Сцевола и Сервий Сульпиций Руф, которые занимались и практической деятельностью, выступая на судебных процессах. Развивалось и красноречие /риторика/, выдающимся представителем которой был Цицерон (106 - 43 до нашей эры.). О гениальном риторическом даровании его свидетельствуют не только более 50 полностью сохранившихся речей, но и сочинения по теории риторики. Практическим целям было подчинено и римское образование. Во II-I вв. до н. эры в Риме утверждается греческая система образования, но с некоторыми особенностями. Математические науки отходят на второй план, уступая место юридическим, языки и литература изучаются в точной связи с римской историей, в которой особое внимание уделяется примерам достойного поведения предков. Уроки музыки и гимнастики заменяются более практичным обучением верховой езде, фехтованию. На высшей стадии обучения особое внимание, в отличие от Греции, уделяется не философии, а риторике. На завершающем этапе нередко предпринимались образовательные поездки в культурные греческие центры, особенно в Афины. Наряду с народным италийским творчеством /культовые, обрядовые, свадебные и другие песни/ на становление римской литературы сильное воздействие оказала классическая греческая литература.

Первые произведения на латыни были переводами с греческого языка. Первым римским поэтом был грек Ливий Андроник (III в. до нашей эры), переводивший на латынь греческие трагедии и комедии, в том числе и "Одиссею" Гомера. Его переводы были очень вольными, допускали включение новых отрывков, изменение имен и пр. Крупнейшим писателем конца III - начала II вв. до нашей эры был Плавт (ок. 250-184 г. до нашей эры) - знаменитый комедиограф. В его комедиях нашли отражение римские реалии, хотя герои носят греческие имена, а действие происходит в греческих городах. Несколько позже писал свои комедии Теренций (190-159 до нашей эры), который в отличие от Плавта, старался не использовать римские сюжеты и ограничивался пересказом греческих авторов, особенно Менандра. Римская трагедия была еще более подражательной, слабо связанной с римской действительностью.

Самых впечатляющих успехов римская поэзия достигла в I в. до нашей эры. Среди многих поэтов того времени следует отметить Лукреция (ок. 96-55г. до нашей эры) и Катулла (87-84-ок.54 до нашей эры). Лукрецию принадлежит замечательная философская поэма "О природе вещей", представляющая мир комбинацией атомов и дающая понятие теории эволюции. Поэма насыщена афоризмами. Катулл был мастером лирической поэзии, в его произведениях воспеваются дружба, тонко передаются настроения и размышления самого автора. Особой популярностью пользовались страстные и выразительные любовные стихотворения Катулла. первым прозаическим произведением на латинском языке был труд Катона Старшего (234-149 до нашей эры) "О сельском хозяйстве"» Выдающимися позднереспубликанскими писателями были Варрон (26-27г до нашей эры) и Цицерон. Главное произведение Варрона "Древности дел божеских и человеческих" - своеобразная историческая, географическая и религиозная энциклопедия. Его перу принадлежат также многочисленные грамматические, историко-литературные произведения, биографии выдающихся граждан, философские произведения. Цицерон был не только замечательным писателем и выдающимся оратором, но и видным государственным деятелем, юристом, знатоком философии. Его творчество открыло в римской литературе эпоху "золотой латыни", считавшейся образцом прозы.

Истоки римской историографии восходят еще к календарям жрецов-понтификов. В республиканскую эпоху наибольший вклад в её развитие внесли Саллюстий (86-35 до нашей эры - "Заговор Катилины", "Югуртинская война"), а также великий полководец, диктатор Гай Юлий Цезарь, оставивший потомкам "Записки о Галльской войне". Главными задачами римской историографии были политическая пропаганда, разъяснение и оправдание внешней и внутренней политики государства. На развитие философии оказала влияние греческая культура, где наиболее распространенными были учения эпикурейцев, стоиков. Самостоятельные же философские системы в Риме не были созданы.

Римская архитектура испытывала сильное влияние этрусской и особенно греческой. В своих сооружениях римляне стремились подчеркнуть идею силы, мощи, величия. Для них характерны монументальность, пышная отделка зданий, множество украшений, стремление к строгой симметрии, интерес к утилитарным сторонам архитектуры, к созданию преимущественно не храмовых комплексов, а зданий и сооружений для практических нужд. Римские архитекторы разработали новые конструктивные принципы, в частности, широко применяли арки, своды, купола, наряду с колоннами использовали столбы и пилястры. Во II-I вв. до нашей эры начинают широко применяться бетон, сводчатые конструкции. Появляются новые типы зданий, например, базилики (царский дом - прямоугольное здание, разделенное внутри рядами колонн или столбов на продольные части), где совершались торговые сделки и вершился суд, амфитеатры, где устраивались гладиаторские бои, цирки, где происходили соревнования колесниц, термы - сложный, окруженный парком комплекс, включавший банные помещения, библиотеки, места для игр и прогулок. Возникает новый тип монументального сооружения - триумфальная арка. Совершенствование техники арочного строительства способствует активному возведению мостов, акведуков (от лат. *Aqua* - вода и *duco* - веду).

Завоевание Римом Греции, эллинистических государств сопровождалось грабежом городов. Наряду с рабами, различными материальными ценностями в Рим в огромном количестве ввозились греческие статуи и картины. Так, сюда были перевезены произведения Скопаса, Проксителя, Дисиппа, Апеллеса и других видных греческих мастеров. Несмотря на обилие подлинников, вывезенных из Греции, рождается большой спрос на копии с наиболее известных статуй. Массовое копирование тормозило развитие собственно римской скульптуры, но в то же время способствовало сохранению греческой, многие произведения которой дошли до нас только в римских копиях.

Свой вклад в развитие скульптуры римляне внесли в области реалистического портрета, используя этрусские традиции. Портретные статуи получают доминирующее значение в римской скульптуре, именно в них проявляется её своеобразие. Римлянами были созданы тип статуи тогатус, изображавший оратора в тоге, и бюсты, отличавшиеся суровой простотой и отточенной правдивостью образов. Во II-I вв. до нашей эры были созданы такие превосходные работы, как "Брут", "Оратор", бюсты Цицерона в Цезаря.

С 51 г. до нашей эры начинается новая страница в Римской истории - история империи. Эпоха ранней империи - принципата (конец I в. до нашей эры - II в. н.э.) время расцвета римского государства. Он превращается в огромную империю, включавшую Восточное Средиземноморье, Северную Африку, большую часть Европы. Эпоху ранней империи принято именовать "Культурой века Августа". В период правления Октавиана Августа (27 г. до нашей эры - 14 г. н.э.) римская культура переживает блестящий расцвет, свой "золотой век". Римские ценности, полузабытые религиозные обряды, предания о "доблести предков", — римский миф (легенда о якобы предназначенной Риму богами и самой судьбой власти над миром), теперь всячески подчеркивались и были одной из основных тем всех тогдашних деятелей культуры. "Римский миф" сливался с "мифом Августа" - миротворца, избавителя от страданий. Эти две мифологемы стали краеугольным камнем официальной идеологии Империи.

В "век Августа" завершился синтез греческой и римской культуры. Под влиянием окончательного освоения и переработки эллинского наследия высокого совершенства достигли наука, литература, искусство, окончательно сформировалась античная культура, которая вошла в качестве существенного компонента в европейскую культуру. Центром изучения философии в Римской империи (как и в классической Греции, так и в эпоху эллинизма) оставались Афины. В I-II вв. н.э. у римлян по-прежнему были распространены стоицизм и эпикурейство. Среди знати особенно популярен был стоицизм, основными представителями которого в это время были Сенека (ок. 4 г. до нашей эры - 65 г. н.э.) и император Марк Аврелий (121-180 н.э.). Низкие слои общества особенно почитали бродячих философов-кипиков.

Для религии эпохи принципата характерно установление новых культов - почитание императоров, объявлявшихся после смерти божественными, и богини Ромы как покровительницы всей Римской империи. Очень популярны были культы богов - спасителей, победивших смерть и нашедших способы даровать верящим в них бессмертие в загробном мире.

Центрами научной деятельности Римской империи были крупнейшие города: Рим, Александрия, Афины, Карфаген и др. Большое значение в I-II вв. н.э. придавалось географическим знаниям. Именно в это время появляются трактаты Страбона (64/63 до нашей эры - 23/24 н.э.), Птолемея (после 83 - после 161). — Естественную историю, являвшуюся энциклопедией по физической географии, ботанике, зоологии, минералогии, создал Плиний Старший /23/24-79/. Больших успехов добилась медицина: врач Гален /129-199/ проводил опыты по изучению дыхания, деятельности спинного и головного мозга. В классическом труде "О частях человеческого тела" он дал первое анатомо-физическое описание целостного организма. В этот период были созданы школы для подготовки врачей. Однако наряду с достижениями естественных наук уже во II в. н.э. стали заметны признаки регресса. В астрономии происходит отказ от предложенной Аристархом Самосским еще в III в. до нашей эры



гелиоцентрической системы, принимается предложенная Птолемеем геоцентрическая теория, согласно которой центром солнечной системы является Земля. Кроме того, особой популярностью в это время пользуется астрология. Говоря современным языком, она буквально переживает —бум!, приводящий к тому, что ни одно решение не принимается без консультаций с оракулом, прорицателем и др.

Во II - III вв.н.э. высшего расцвета достигает римская юриспруденция. Создаются многочисленные теоретические сочинения, юристы активно участвуют в управлении государством, занимают высокие государственные должности, являются экспертами и советниками императоров. Наиболее известными юристами того времени были Гай /2-я пол.Пв./, Юлиан /П в./, Папиниан /ок. 146-212/, Улипиан /? - 228/ и др.

Одно из величайших достижений римской культуры - литература эпохи ранней империи. Особого расцвета она достигает в правление первого римского императора Августа /63 до нашей эры - 24 н.э./. Стремясь укрепить свой авторитет, он активно привлекал ко двору писателей, поэтов, художников.

Многим из них покровительствовал и оказывал материальную помощь приближенный Августа - Гай Цильний Меценат /? - 8 до нашей эры/, чье имя стало нарицательным (меценат и меценатская деятельность пошла именно с этого времени). Среди пользовавшихся поддержкой Мецената - замечательные поэты Вергилий /70-19 до нашей эры/, перу которого принадлежит знаменитая поэма "Энеида", и Гораций / 65-8 до нашей эры/, поэзия которого стала образцом для европейской лирики. Немного позже творил еще один знаменитый римский поэт - Овидий /43 до нашей эры - 18 н.э./. Особой известностью среди его произведений пользуются —Метаморфозы! - поэма, в которой излагаются греческие мифы о превращениях богов в героев. Умная, ироничная, полная горьких упреков судьбе, поэзия Овидия оказала большое влияние на литературу Средневековья и Возрождения.

Римская литература I - II вв. представлена целым созвездием имен: писатели Апулей -автор авантюрно-аллегорического романа "Метаморфозы, или Золотой осел"; Плутарх /ок.46-ок.П9/, знаменитый "Сравнительными жизнеописаниями" выдающихся греков и римлян; сатирики Ювенал /ок.60 -ок.127/, Летроний /? - 66/, Лукиан /ок.120-190/. В эпоху ранней империи расцвета достигает римская историография. Титу Ливию /59 до нашей эры- 17 г. н.э./ принадлежит труд "История Рима", от основания города до 9 г. н.э. Крупный римский историк Тацит /ок. 55-120г./ - автор работ "Анналы", "История", "Германия". В этот период были созданы фундаментальные труды по римской и всемирной истории, однако крупный недостаток историографии того времени - её явная ориентация на прославление империи.

В период принципата во многих городах империи развивается крупное строительство-создаются новые храмы, дворцы, театры, цирки, термы и т.д. В I-II вв. появляются два самых известных римских архитектурных памятника: Колизей - крупнейший амфитеатр Античного мира, вмещающий около 50 тысяч зрителей, наблюдавших за травлей зверей и гладиаторскими боями, и Пантеон /храм во имя всех богов/- самое знаменитое античной сооружение высотой 43 м. Стены, потолки и полы общественных зданий, а также дворцов императоров и богатых домов частных лиц украшались росписью или мозаикой. Прекрасные образцы римской живописи сохранились в Помпеях, Геркулануме и Стабиях, засыпанных пеплом во время извержения Везувия в 79г.

В конце II в. в Римской империи начинается кризис, который в III в. охватывает все государство и носит всеобъемлющий характер. Его наиболее ярким проявлением были частая смена императоров, отпадение провинций, проявление в различных частях империи самостоятельных правителей. Характерными признаками кризиса античной культуры являются низкий уровень грамотности, огрубление нравов, пессимизм, широкое распространение христианства. С III в. античное направление в архитектуре не создает уже ничего нового, совершенная портретная скульптура сменяется более грубой, снижается техническое мастерство.

В период поздней империи /конец III- конец V вв./ изменяется форма римского государства: принципат уступает место доминанту - неограниченной монархии восточного типа, лишенной всяких республиканских признаков. С установлением доминанта ситуация в империи несколько нормализуется, однако центробежные силы продолжают действовать, и в 395 г. империя окончательно распадается на Западную (с центром в Риме) и Восточную (с центром в Константинополе - греческой Византией).

История культуры позднего античного периода проходит в борьбе разлагающейся античной традиции с новыми, христианскими принципами. Христианство возникает на основе распространенной в восточных провинциях Римской империи идеи ожидания мессии- спасителя. В своем дальнейшем развитии оно воспринимает элементы восточных религий и культов, эллинистической философии и социальных утопий. В первый период своего существования христианство вызвало лишь подозрения и неприязненное отношение со стороны имперских властей, в середине III в. оно было запрещено, в результате чего официально начались преследования христиан по всей Римской империи. Однако уже в 313г. император Константин /272- 337г./ издал вердикт, которым разрешил христианам свободно исповедовать свою религию, строить храмы, занимать общественные должности. Таким образом, христианство было признано равноправной религией и постепенно превратилось в государственную. С этого времени христианство влияет на многие начинания, разрушает традиции и вносит много страшного и обуженного в мироощущения. Именно в это время начинается разгром языческих храмов, запрещаются Олимпийские игры, уничтожаются священные леса (сакральные рощи), истребляются сложившиеся и почитаемые ценности. Начинает уничтожаться плоть и все, связанное с ней. Мифологема о непорочном зачатии и рождении Христа, понимается буквально и все, связанное с иными толкованиями, объявляется греховным и, естественно, подвергается гонению. Торжество христианской религии сопровождалось гибелью многих памятников античной культуры. В эпоху поздней античности христианская литература, расширяя и усложняя христианское вероучение, закладывала основы средневековой схоластики и богословия. И хотя в то время еще

творили такие поэты, как Аврозиний /ок.310- 395 г.), и такой выдающийся историк как Аммиан Марцеллин /ок.330-ок.400/, но они все же подражали старым образцам и чрезвычайно увлекались внешней формой.

В IV в. начинают строить христианские храмы - базилики. Форма и название их были заимствованы от более ранних античных базилик, являвшихся административными и судебными зданиями. Наряду с ними в раннехристианское время сооружались культовые здания центрического типа, в которых нашли свое дальнейшее развитие античные традиции круглого храма. Новые художественные черты яснее всего выступают в христианской живописи..

Восточная Римская империя продолжала существовать до 1453г. как Византийская империя, культура которой римская традиция соединилась с греческой, но преломилась в новом, христианском варианте. Западная часть Римской империи прекратила свое существование в 476г., когда был низложен последний император. Этот год традиционно считается концом Древнего мира, Античности, началом Средневековья.

Римская культура с её развитыми представлениями о целесообразности вещей и поступков, о долге перед собой и государством, о значении закона, справедливости в жизни общества смогла дополнить греческую культуру с её стремлением к познанию мира, развитым чувством меры, красоты, гармонии, ярко выраженным игровым элементом. Синтез этих двух культур и создал неповторимую античную культуру, ставшую основой европейской культуры.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Как проявляет культурогенность Древнего Рима в современности?
2. Расскажите о проблемах основания города для этрусков
3. Кому принадлежит изобретение римских цифр, латинского алфавита?
4. На основе какого языка был основан русский?
5. Где осуществлялось начало истории Рима?
6. Когда в Риме происходит зарождение театра?
7. Когда Рим становится мощной средиземноморской державой?
8. Какое влияние испытывала римская архитектура?
9. Что такое царским дом?
10. Назовите время расцвета римского государства?
11. Назовите центры научной деятельности Римской империи?

#### **4.Условия формирования замковой архитектуры раннего средневековья в Центральной Азии**

Центральная Азия – это обширный регион с жарким континентальным климатом и необыкновенным разнообразием природных условий. Здесь соседствуют пустыни и зеленые оазисы, степи и плодородные долины, низменности и высочайшие горы. Несколько больших и множество малых рек, стекающих с гор, обеспечивают поливное земледелие и садоводство необходимым минимумом влаги. Очень разнообразен и состав населения, основную часть которого составляют тюркоязычные народы, а меньшую – остатки древнего ираноязычного этноса, нынешние таджики и племена западного Памира. Центральная Азия издавна была «плавающим котлом» народов, и провести здесь четкие этнические границы часто件возможно, как невозможно определить «приоритет» той или иной этнической группы: тюркоязычные народы, как и ираноязычные, составляют здесь коренной пласт автохтонного населения. «Устойчивое развитие общества возможно при том условии, что человечество будет хранить в своей памяти культурное наследие, сохранявшееся от прошлых веков».

Большая часть кочевников-номадов, вторгавшихся в разное время в Центральную Азию, вскоре под воздействием новой среды отказывалась от прежнего кочевого образа жизни. Бывшие бродячие скотоводы превращались в крестьян, ремесленников и торговцев, чиновников, воинов и жрецов. Они воспринимали культуру местного оседлого населения, и сами становились составляющими этой культуры, привнося в нее некоторые новые черты. Так постепенно на протяжении веков в Центральной Азии создавалась особая культурная среда, имевшая своей основой древние культурные традиции, но не тождественная с ними. Единство этой среды на протяжении достаточно долгого исторического периода позволяет говорить об общем феномене центральноазиатской цивилизации, духовной и материальной, хотя, конечно, каждый крупный регион этой обширной территории имел собственные локальные традиции и особенности.

По словам С. Хмельницкого, «изначальная этническая близость, сходство исторической судьбы и духовной жизни, непрерывные политические и экономические связи определили большое сходство культуры Средней Азии и ее южных соседей Ирана и Афганистана, а через Иран – и Азербайджана. Это сходство, однако, никогда не переходило в тождество, и сам Иран никогда не считал Среднюю Азию своей составной частью, – даже когда владел ее значительными частями (в эпохи правления Ахеменидов, Сасанидов и позже)». Более того, в иранском эпосе «Шах-Намэ» Средняя Азия, под именем «Туран», выступает постоянным и естественным противником Ирана.

Методы исследования основываются прежде всего на принципе единства логического и исторического, выражающегося в построении структуры исследования и последовательности шагов анализа конкрет-но-исторической ситуации, выявления генезиса происхождения причин-но-следственных связей. Творческий подход к определению формирования архитектуры феодальных замков строится на основе принципа объективности явлений и факторов, обусловивших появление данного типа сооружений. Комплексные методы исследования и системный подход обусловили изучение генезиса и развития замковой архитектуры раннего средневековья во

взаимодействии со всеми внешними (исторические, политические, экономические, мировоззренческие и т.п.) и внутренними (уровень развития строительных конструкций и технологий, строительные материалы, приемы планировочной структуры и т.п.) факторами, оказывающими влияние на объемно-пространственное решение. Системный подход позволяет установить соответствующие связи между этими явлениями, классифицировать их и упорядочить. Анализ и классификация исторического материала происходила на основе изучения архивных археологических и исторических источников, архивных фото-графий и натурных исследований.

Границы эпохи средневековья в Европе и в Азии различны, тем более отличаются временные границы такого периода как раннее средневековье. Для того чтобы не путаться, зададим их сразу, исходя из различного мировосприятия, обусловленного историческими событиями и системой вероучений, формирующих целостную картину мира. Исторический период между падением Кушанского царства в V в., арабским завоеванием в VIII в. и период становления исламской архитектуры (вплоть до X в. включительно) – было временем раннего средневековья в Центральной Азии. В это время распались восточноэллинистические Парфянская и Кушанская империи, «земли Центральной Азии в V–VIII вв. были раздроблены на небольшие государства, которые, в свою очередь, делились на еще более мелкие владения аристократов-дихкан (ры-царей), находящихся в вассальной зависимости от правителя (сюзерена). Например, Тохаристан, расположенный на территории древней Бактрии, со столицей Балх, был достаточно зыбким объединением множества практически независимых владений, среди которых можно назвать Чаганиан, Шуман, Кабадиан, Хутталян (Хатлон), Шугнан и др. В свою очередь, небольшое княжество Шугнан (на западном Памире) делилось еще на девять владений, правители которых имели свое собственное войско, которое подчинялось только им, обеспечивая только номинальную зависимость от сюзерена. Безусловно, каждый правитель своей земли укреплял ее и центром оборонной системы были замковые сооружения – место обитания правителя и его семьи, размещения войска, служебных построек, конюшен, складов-хранилищ, мастерских ремесленников, садов и сельскохозяйственных угодий.

Вглядываясь в историю Центральной Азии V–VIII вв. н.э., когда на руинах культуры центрально азиатской античности появились ростки культуры раннего средневековья, трудно удержаться от соблазна сопоставить все это с трансформациями европейской культуры того же времени, тоже происходившими на рубеже поздней античности и раннего средневековья. Бросается в глаза аналогия если не политических событий, то культурных процессов.

В отличие от европейской культуры, где падение античности сопровождалось катастрофическими последствиями, затронувшими практически все стороны общественного уклада, остановив ее развитие практически на полтысячелетия, в Центральной Азии переход к эпохе феодализма совершился без особо крупных потрясений. «Традиции древности служили основой для развития культуры последующих веков и в особенности архитектурно-художественных традиций», утверждает известный таджик-кий теоретик архитектуры профессор Р.С. Мукимов. Гибель древних ан-чных государств не привела к исчезновению искусств, культурных ценностей и прерыванию традиций. Накопленный в древности опыт архитектурно-строительного искусства, стал тем базисом и образцом, на основе которого стало развиваться искусство раннего средневековья, отражающее устремления уже нового феодального общества. Традиции античности органично влились и получили дальнейшее развитие в архитектурно-художественных приемах раннего средневековья.

Такие же мысли высказывает видный историк архитектуры С. Хмельницкий, он пишет: «если кризис западной античности в ее римском варианте повлек за собой падение Западной Римской империи и, в конечном счете, гибель всей античной культуры, которую сменила культура христианского средневековья, то на Востоке дело обстояло иначе. Здесь переход к средневековью не сопровождался, как будто, тотальными социально-политическими катастрофами, а в области искусства не привел к разрыву традиций, к огрублению и некоторому одичанию художественного языка, как это случилось на Западе».

В Центральной Азии переход к феодализму не сопровождался сменой общественной идеологии и духовной культуры, как в Европе, где суровое христианство с его аскетичной моралью вытеснило чувственное и материальное отношение из жизни и искусства. Восточноэллинистические архитектурно-художественные традиции продолжали существовать в новой исторической формации незаметно и постепенно меняя свою внешнюю форму и внутреннее содержание. Наследие античных традиций прочитывается во внешнем суровом облике городов и замков, окруженных высокими, практически глухими монолитами глинобитных стен из сырцового кирпича и блоков пахсы, подчеркнутых мощными башнями и завершенных метрическим рядом зубцов. Традиционные элементы сохраняются в архитектурном декоре, планировочной и конструктивной структуре зданий, а также в архитектурной типологии:

храмы – буддийские (Ак-Бешимские и Краснореченские храмы, монастырь Аджинатепе и т.д.), зороастрийские (храм огня в Пайкенде, в Красной Речке, в Афросиабе, Кафыр-кала и т.д.), христианские (церковь Хароба-кошук в Мерве, в Ак-Бешиме, в Термезе и др.), храмы предков (в замке Наврузшах в Согде, в усадьбе Кайрагач и т.д.);

- дворцы (в Афросиабе, Варахше, Пенджикенте и т.д.);
- цитадели (в Ак-Бешими, Кафыр-кала и др.);
- крепости (Беркут-кала, Кум, Ширдабек и др.);
- замки (Якке Парсан, Чаганиан, Чильхуждра, Кыз-кала, Нагим-кала и др.).

В политическом же отношении эпоха раннего доисламского средневековья в Центральной Азии была совсем не мирным временем. Долгая агония Кушанской империи, захватнические походы иранских Саса-нидов,

вторжения эфталитов, тюрков и китайцев, – непрерывная череда политических потрясений не могла не сказаться на состоянии экономики и культуры Центральной Азии в эту бурную переходную эпоху. Распад крупных античных государств с единой централизованной властью на множество, постоянно враждующих между собой феодалов, номинально подчиненных иноземным правителям, безусловно, оказало сильнейшее воздействие на градостроительную культуру региона.

К концу VIII века обширные территории Ирана были завоеваны арабскими войсками и вошли в состав Омейядского халифата. Власть на завоеванных землях поддерживалась активным распространением ислама – новой религией халифата. У власти арабы оставляли местных наместников, предоставляя феодальной знати целый ряд привилегий. Первыми наместниками Ирана была династия Тахиридов, правивших с 821 по 873 гг. Пришедшая на смену им династия Саманидов (875–999 гг.), распространив власть на большую часть территорий Центральной Азии – земли Мавераннахр, Хорасана и восточного Ирана – сумела обрести независимость от халифата, сделав своей столицей Бухару. К середине X века в западном Иране формируется государство Буидов, объединяющее целый ряд эмиратов.

Северо-восточная часть Центральной Азии оставалась вне сферы влияния Саманидов, ее населяли тюркские кочевые племена, находившиеся в постоянных взаимоотношениях (мирных, торговых или враждебных) с соседними земледельческими регионами. В VI веке эти территории входили в Тюркский каганат – колоссальное по своим масштабам объединение кочевых племен, охватывающее территории от Черного моря до Тихого океана. В начале VII в. единый конгломерат распадается на Восточно-тюркский и Западно-тюркский каганаты. «Центром Западного тюркского каганата, – как пишет А. Н. Бернштам, – стали земли Кыргызстана. Отсюда началось завоевание тюрками Средней Азии. Но, вскоре внутренние и внешние события привели к развалу и гибели Западно-тюркского каганата и образованию на его развалинах в конце VII в. Тюркешского каганата».

Тюрки тюркешского каганата, объединившись с согдийцами и ферганцами совместно выступали против арабов, которые в начале VIII века начали захват Мавераннахр. Именно благодаря этой коалиции, по мнению историков, Фергана, Семиречье и Восточный Туркестан не были завоеваны арабами [7, с. 179]. Во второй половине VIII века власть в Семиречье захватывают карлуки, основав карлукский джабгут. В низовьях Сырдарьи, а также к северо-западу от нее тюркские племена огузов образовали Огузское государство. В IX веке к власти приходят Караханиды, основав обширное государство, куда вошли территории Восточного Туркестана, Семиречья, Ферганы и Мавераннахр.

Особенности архитектуры замка-кёшка.

Постоянные внешние военные конфликты, непрерывные междоусобные столкновения и соседство с кочевыми племенами, в которых «периоды мирного сосуществования, сопровождаемые товарообменом, сменялись набегами и грабежами культурных земель» требовали, как и в древности, создания системы мощных оборонительных укреплений. Важным элементом этой системы была сеть укрепленных замков. Преемственность античных традиций в архитектуре прослеживается в планировочной структуре укреплений – военных крепостей и замков, которая сохранялась на протяжении столетий. Изменения происходили, прежде всего, в системе усовершенствования фортификации, устройства боевых угловых башен и предвратного лабиринта.

Характерные черты и элементы замковой архитектуры. Прежде всего стоит отметить исключительно оборонный характер замковой архитектуры, для нее характерен:

- 1) замкнутый, монолитный объем с небольшими и малочисленными отверстиями;
- 2) огромная, от 2 до 5 м, толщина стен;
- 3) высокая, от 5 до 10 м, монолитная платформа-стилобат, на которой располагался объем здания, позволяя ему доминировать над местностью;
- 4) поверхность стен фасадов и стилобатов наклонена во внутрь, придавая ощущение незыблемой устойчивости;
- 5) естественный цвет природных материалов – пахсы и сырца, объединяя их с лессовой желтовато-серой почвой окружающего пейзажа, придавал геометрическим формам характер почти органических образований;
- 6) внешние крепостные стены в 2 или 3 ряда окружали обширное пространство замковой территории. Размещалось здание замка-кёшка в системе замковых укреплений следующими способами:
  - во-первых, в центре укреплений (Якке-парсан, Беркут-кала, Ка-фыр-кала, Джил-тепе и др.);
  - во-вторых, здание примыкает к середине одной из крепостных стен (Акших-баба, Уй-кала, Кум-кала и др.);
  - в-третьих, замок занимает угловое расположение в системе укреплений (Варахша, Дингиль-тепе, Харашкет-ханка, Муг-тепе и др.).

Представление о замках Центральной Азии раннего средневековья дают относительно хорошо сохранившиеся руины замка-кёшка Якке-парсан в Хорезме. В центре укрепленных владений возвышалось поднятое на мощном стилобате здание замка с выступающей надвратной башней, куда с окружающих кёшк стен вёл подъемный мост. Территорию замковых владений окружало 3 ряда концентрических стен. Первая стена, находившаяся на расстоянии 20 м от замка, была укреплена полу-овальными башнями по углам и по центру в каждой стороне. В 10 м от первой проходила вторая линия укреплений. На расстоянии 40-45 м находилась третья крепостная стена. В пределах первой линии укреплений располагались помещения владельца замка и членов его семьи. Во второй – жилища слуг, в третьей – хозяйственный постройки.

Размеры укрепленного замка-кёшка могли быть, во-первых, сравнительно небольшие – в виде жилой башни-донжона, в окружении жилых и хозяйственных построек, используемой только в экстремальных случаях; во-вторых, «крупным двух-, трехэтажным зданием – место обитания знатного землевладельца, окруженное жилищами челяди и крестьян»; в-третьих, обширной резиденцией местного правителя, состоящей из множества помещений, парадных залов, внутренних дворов и укреплений. В этом случае замок сочетал в себе функции двух архитектурных типов: богатого укрепленного жилища и дворца-резиденции, четкую границу между которыми невозможно было провести – дворцы-резиденции правителей, обычно возводившиеся в городских цитаделях, отличались, подчеркнуто крепостным, укрепленным обликом.

Роль замков в общей системе укреплений региона. Замки правителей располагались в цитадели города, замки рядовых феодалов, укрепляя город, размещались на территории городского предместья – рабада. Грозные замки феодальной земельной аристократии прикрывали выходы из горных ущелий, запирали распределительные узлы крупных ирригационных каналов. Подходы к ним защищали рядовые замки феодальной знати. Укрепленность замков свидетельствует о постоянной угрозе внешнего нападения. «Весь культурный ландшафт, – отмечает известный археолог С. П. Толстов, – в целом носит мрачный и суровый характер. Перед нами страна укрепленных замков, за глиняными стенами которых обитатели все-гда готовы были отразить нападение неприятеля. Перед нами ландшафт, говорящий о бурной эпохе непрерывных войн, о людях, живших в постоянном страхе перед нападением врага, в неизменной готовности оборонять с оружием в руках жизнь и имущество».

Планировочная структура кёшка. Компактному объему замка, вызванному в первую очередь требованиями обороны, соответствовала продуманная обычно планировка с четким делением на парадно-представительные, жилые и хозяйственные помещения, замкнутые в общий квадратный или удлиненный внешний контур. Форма плана, обычно близкая к квадрату или квадратная, предопределила стремление к симметричному расположению помещений вокруг композиционного центра, совпадающего с геометрическим центром здания или сдвинутого с него по одной из осей. Таким центром мог быть и приемный зал, и распределительный холл-тамбур, и дворик, и осевой коридор, и даже группа нескольких небольших комнат. Все помещения замка разбиты на основании геометрической системы пропорционирования, композиция в основном симметричная с небольшими отступлениями. Связь между всеми помещениями, расположенными на одном уровне замка, часто осуществляется посредством кольцевого коридора. «Этот коридор, – пишет историк архитектуры В.Л. Воронина, – охватывал здание по периметру, соединяя угловые башни и содействуя целям обороны, или был углублен в корпус (при этом бойницы прорезаны в помещениях, граничащих с внешней стеной). От построек из сырца и битой глины сохранился лишь первый этаж; наличие лестниц указывает, что прежде помещения располагались и выше».

Переход от крупных восточноэллинистических государств к небольшим феодальным, раздробленным на множество практически независимых владений, произошел без потери знаний, навыков и методов, которые были характерны для ушедшей эпохи, наоборот архитектурно-художественные традиции прошлой эпохи стали основой для расцвета искусства раннего средневековья.

В Центральной Азии V–VIII вв. самым монументальным типом сооружения стали отдельно стоящие укрепленные владения феодалов, центром, которого являлся замок-кёшк. Компактная форма, продиктованная требованиями обороны, имела продуманную планировочную структуру, в которой можно было выделить следующие функциональные зоны – репрезентативно-парадную, жилую, хозяйственную, святилище, внутренний двор и обводной коридор.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Охарактеризуйте в общих чертах Центральную Азию?
2. На основе каких народов формировался этнос Центральной Азии?
3. Какие традиции соседних народов впитала культура Центральной Азии?
4. Сравните формирование средневековой культуры Центральной Азии и Европы?
5. Назовите средневековые постройки Центральной Азии, в которых сохранились традиционные элементы?
6. Охарактеризуйте особенности архитектуры замка-кёшка?
7. Назовите характерные черты и элементы замковой архитектуры Центральной Азии?
8. Назовите связь средневекового замка Центральной Азии и Европы?
9. Охарактеризуйте планировочную структуру замка-кёшка?
10. Перечислите функциональные зоны укрепленных владений феодалов центральной Азии в V-VIII вв?

#### **5. Архитектурно-историческая типология феодальных замков Европы**

На основании анализа природно-ландшафтных, историко-культурных, военных, социокультурных системообразующих факторов в представленном исследовании становится возможным:

- определить характерные объемно-пространственные формы, возникшие при генезисе и последующей трансформации форм феодальных замков VIII–XVII вв. в регионах Европы;
- построить архитектурно-историческую типологию, которая позволяет включить средневековые замки Западной и Юго-Западной Руси в структуру европейского замкового зодчества
- упорядочить историческое многообразие региональных объемно-пространственных форм феодальных замков Европы X–XVII вв.;

– классифицировать феодальные замковые комплексы на основании исследования их генетического кода и объемно-планировочных характеристик.

Архитектурно-историческая типология наглядно и объемно демонстрирует пространственно-временную динамику и культурно-исторические связи замковых сооружений: от зарождения – к закату и от общеевропейских типовых доминант – до мельчайших локальных модификаций. В основу авторской архитектурно-исторической типологии положен тройственный принцип «от общего к частному, при котором историко-архитектурные типы, роды и виды оборонных феодальных замков имеют развитие во времени и распространение в пространстве.

В течение рассматриваемого периода развития на территории средневековых княжеств и государств Европы сложились все сновные архитектурно-историческитипы замкови их производные – роды и виды, определились регионы их наибольшей концентрации.

В ходе проведенного культурно-исторического, объемно-планировочного, историко-компаративного анализа удалось выявить, что в каждом из регионов средневековой Европы, Великого княжества Литовского и Русского преимущественное пространственно-временное распространение получил, как правило, один из основных замковых типов. Вследствие этого локальные исторические архитектурно-художественные особенности активно проявились при сооружении феодального замка:

– для Франции – шатровое завершение кровель башенных замков, значительно высту-пающих над парапетом, своя разновидность замка-кастела с круглыми угловыми башнями;

– для Италии – создание северо-итальянского замка-кастела с прямоугольной поста-новкой угловых башен;

– для стран Пиренейского полуострова – сооружение зубцов ступенчатой и килевидной форм, угловых и межуговых навесных башенок (эркеро-в);

– для земель Священной Римской империи, а также Чешского, Австрийского, Венгерского, Силезского, Польского культурно-исторических ареалов характерно сооружение дворцового (германского) типа феодального замка в его северо-германском саксонском и южно-германском приду-найском архитектурно-художественных исполнениях с круглой или прямоугольной башней.

Создание на их основе производных архитектурно-исторических видов замковых ком-плексов: с одной башней, безбашенный, с чехлом, со щитом, ступенчатый, с самостоятельными объектами, расположенными на одном уровне, с внешним башнеобразным укреплением, с ди-намичным положением главной башни, со статичным положением главной башни, с регуляр-ным предградьем, нерегулярным предградьем; полускальный, скальный;

– для Польши – создание замка-кастела регулярной формы с круглыми угловыми баш-нями и, реже, нерегулярной родовой планировки, использовавшей особенности рельефа. Эпи-зодически в северных и центральных районах Польши встречается конвент, ставший производ-ной родовой объемно-пространственной формой кастельного типа замка. Оригинальный кон-вентский родовой замок берет свое начало на землях Тевтонского и Ливонского орденов (конец XIII – начало XIV вв.), совмеща-я в своей планировке структуру боевого кастела и монастыря;

– для земель средневековой Западной и Юго-Западной Руси (Белоруссия, Украина) – создание родо-вого замка-кастела, выполненного в северо-итальянской традиции замкового зодчества с угловыми башнями, приобретшими во второй половине XV–XVII вв. самобытную пятигранную (килевидную) форму.

Рассматривая эволюцию форм башенно-донжонного типа замка, можно заметить постепенный культурно-строительный спад при продвижении этого архитектурно-исторического замкового типа с запада на восток Европы.

При этом образуется обширный историко-культурный ареал (Франция, Англия, Шотландия, Ирландия, Испания, Португалия, Южная Италия, Тироль), где ощутимо проявилось лидерство башенного замка в сооружении укрепленного жилья. В Центральной Европе – Чехия, Польша, Венгрия – встречается башенный замковый тип, уступая по распростране-нию другим замковым типам. К северу и востоку Европы башенный тип замка к концу XVI в. исчезает.

Становление Смешанного или Переходного замкового типа, совмещавшего структуру башенного замка и кастела, зародилось во второй половине XII века и просуществовало до конца XIV столетия. Он получил свое развитие во Франции, Англии, Шотландии, Испании, Португалии и Италии, но, начиная с земель Священной Римской империи (за исключением швей-царских и западных земель Белоруссии), в своем продвижении на восток, он заметно убывает, а в ряде регионов Центральной и Восточной Европы (Австрия, Чехия, Польша, Венгрия) стано-вится единичным.

Образование Кастельного типа замка начинается с территорий Франции в 20–30-е гг. XIII века. Ко второй половине XIII–XVII вв. этот архитектурно-исторический тип активно распространяется в равнинной Венгрии, Великой Польше, Литве, Западной и Юго-Западной Руси (Белоруссия, Украина), Молдавском княжестве, и сооружался под влиянием французских и се-веро-итальянских традиций развития замкового зодчества.

Родовой кастельный замок – конвент – доминирует в культуре Тевтонского и Ливонского орденов, перетекая в архитектурно-художественные особенности польского замкового зодчества (особенно в центральных и северных районах).

Родовой нерегулярный кастельный замок начинает утверждаться в Галицком, Волынском, Подольском и Литовском княжествах, средневековых районах Белоруссии. Лишь в землях Священной Римской империи (кроме

севера) этот производный замковый род фактически не получил распространения в силу преобладания дворцового или немецкого типа феодального замка.

Дворцовый или немецкий тип замка. До позднего Средневековья Священная Римская империя простиралась от Северного моря до Верхней Италии. Историческое разнообразие объемно-пространственных форм при создании замков этого ведущего типа обусловили: растущая раздробленность страны (Нидерланды, Швейцария, Бургундия, Эльзас, Лотарингия, немецкие и австрийские земли, Чехия, Моравия, Силезия) и разнообразие ландшафтов. Все это сказалось на архитектурно-художественных формах замковых комплексов и городских укреплений. В каждой из этих культурно-исторических зон Германской империи постепенно стало складываться свое родовое направление замкового зодчества со своими особыми видовыми оборонными элементами, но при сохранении общегерманской школы сооружения замковых комплексов.

Дворцовый или немецкий архитектурно-исторический замковый тип, являясь фактически самым значимым в регионах Центральной Европы, получил главенствующее распространение в большинстве княжеств Священной Римской империи (кроме северных территорий) уже в начале XII–XIII вв., активно повлияв на замковое зодчество Чехии и Моравии (первая половина XIII – вторая половина XV вв.), Южной Польши и Силезии (середина XIII–XIV вв.), в землях Венгерской короны (с середины XIII–XIV вв.), эпизодично на территории Тевтонского и Ливонского орденов (20-х гг. – конец XIII в.), Галицко-Подольской Руси (вторая половина XIV–XVI вв.), где проявилось господствоместныхкультурно-историческихтрадиций.

С учетом исторических изменений, происходивших в осадной технике, применении новых видов оружия, новой стратегии и тактике в военном деле, происходит трансформация прежних объемно-пространственных форм с целью повышения их обороноспособности или их вытеснение с возникновением и господством нового, более оптимального для защиты региона, замкового типа. В результате этого культурно-исторического процесса, на смену прежнему, гос-подствующему архитектурно-историческому замковому типу, приходит новый с лучшими воен-но-оборонительными характеристиками.

На основании проведенного полевого, культурно-исторического исследования можно утверждать, что в каждой из историко-культурных зон средневековой Европы четко выделяются локальные очаги местного мастерства и традиций, наложивших отпечаток на формирование архитектурно-исторических типов феодальных замков (донжон, смешанный или переходный, кастел, дворцовый или немецкий), их исторических родов и их производных замковых видов.

Подобные архитектурно-типологические характеристики региональной идентичности феодального замка могут служить проявлением культуромаркирующего признака в регионах Европы.

Специфика сооружения замков – использование возможностей природно-ландшафтных особенностей, культурно-исторических традиций и социокультурных условий – напрямую отражали достоинства и недостатки региональных замковых форм с точки зрения решения оборонных задач. Эти условия, как показывают проведенные полевые исследования, оказывались решающими при выборе объемно-пространственной формы замкового комплекса в каждом конкретном случае.

Существование в регионах средневековой Европы многочисленных объемно-пространственных форм замков, продиктованных локальными природно-ландшафтными, куль-турно-историческими, социокультурными особенностями, делает художественную картину мира романского и готического периодов истории Европы достаточно многообразной в истории ис-кусств. Несмотря на региональные особенности замковых форм, в архитектонике замков можно выделить некоторые грани, отразившие сущность синтеза искусств, происходившего в культо-вом зодчестве и своеобразно проявившегося в оборонных феодальных замках Центральной и Восточной Европы.

#### **Контрольные вопросы:**

- 1.Что демонстрирует архитектурно-историческая типология, используемая для анализа европейских феодальных замковых комплексов ?
- 2.В чем заключается историко-компаративный анализ?
- 3.Охарактеризуется особенности средневекового феодального замкового комплекса Франции?
4. Охарактеризуется особенности средневекового феодального замкового комплекса Италии?
5. Охарактеризуется особенности средневекового феодального замкового комплекса стран Пиренейского полуострова?
6. Охарактеризуется особенности средневекового феодального замкового комплекса земель Священной Римской империи, а также Чешского, Австрийского, Венгерского, Силезского, Польского культурно-исторических ареалов?
- 7.Где начинается образование Кастельного типа замка?
8. В каких европейских регионах проявил себя дворцовый или немецкий архитектурно-исторический замковый тип?
- 9.В чем заключается спецификация сооружения замков?
- 10.Какими причинами продиктованы существование в регионах средневековой Европы многочисленных объемно-пространственных форм замков?

#### **6.Методология изучения древнерусского искусства и культуры**

Древнерусское искусство во многом типологически схоже с древнерусской философией, потому их совместное рассмотрение является важной методологической задачей целостного изучения древнерусской культуры. В обширном массиве переводных, общеславянских и оригинальных памятников древнерусской письменности можно условно обозначить три группы источников по степени насыщенности их философско-эстетическим содержанием.

Первую образуют тексты с ярко выраженной философско-эстетической проблематикой: сочинения Иоанна Дамаскина, Дионисия Ареопагита, «Диоптра» Филиппа Пустынника, некоторые статьи «Изборника 1073 г.», сборники типа «Пчелы», «Логика Авиасафа», ряд сочинений Максима Грека, Нила Сорского, Юрия Крижанича и другие подобные им источники.

Ко второй группе можно отнести произведения художественно-символической и морально-назидательной направленностью, сочинения публицистического характера, космологические, естественнонаучные, лексикографические и иные тексты, непосредственно примыкающие к философской литературе и содержащие серьезные размышления о мире и человеке: творения отцов церкви, беседы и толкования на библейские книги, многие произведения агиографического жанра, «Шестоднев», ряд летописных статей, «Слово о Законе и Благодати» Илариона, «Поучение» Владимира Мономаха, слова Кирилла Туровского, некоторые апокрифы, ряд сочинений Иосифа Волоцкого, Зиновия Отенского, Симеона Полоцкого и множество иных источников.

Что касается текстов со сложным содержанием, составляющих третью группу источников, — деловая письменность, юридические акты, служебники, уставы, грамоты на бересте, граффити и т. п., — то и они могут представить интерес в качестве возможного объекта лингвистического анализа (впрочем, даже в этих источниках порою встречаются вкрапления философского характера: глубокомысленные сентенции, выдержки из богословской литературы, косвенные свидетельства об особенностях мышления, ценные данные о важных культурно-исторических событиях).

В рамках первой группы следует прежде всего выделить сочинения представителя поздней патристики Иоанна Дамаскина, пользовавшегося наибольшим авторитетом в области философского знания. Его фундаментальный труд «Источник знания» (Πηγή γνώσεως) включает три части: «Философские главы» (часто называемые «Диалектикой»), «О ересях» и «Точное изложение православной веры» («Богословие», или «Небеса»). «Диалектика» является сугубо философским трактатом, созданным в духе перипатетической традиции; «Богословие» содержит главы с онтологическим и гносеологическим содержанием, а в сочинении «О ересях» описываются различные религиозные и философские школы, в том числе платоники, стоики, эпикурейцы, гностики.

При обращении к творениям Дамаскина невольно возникает вопрос: можно ли сочинения византийского автора считать источником по русской культуре? Думается, что можно. Ибо, во-первых, понятия, принципы, рассуждения Дамаскина формировали сам стиль древнерусского мышления, а его сочинения служили образцом для подражания; во-вторых, следуя средневековому литературному этикету, не поощрявшему выставление своего имени на первый план, древнерусские авторы, мысля уже самостоятельно, надписывали свои размышления именем почитаемого авторитета; наконец, в-третьих, внимательный анализ списков «Диалектики» и ее фрагментов, включенных в различные сборники, показывает, что первоначальный текст не только дополнялся маргинальными глоссами, но творчески дорабатывался и видоизменялся (так, в XVI в. митрополит Даниил создал трактат «О философии внимай разумно, да не погресиши» на основе III главы «Диалектики»).

Конечно же, византийский мыслитель никоим образом не может считаться древнерусским, а его тексты, написанные на греческом языке, — памятниками отечественной философии. Но славянский перевод «Источника знания» и других творений Дамаскина — уже явление общеславянской и древнерусской культуры, и потому многочисленные списки сочинений Дамаскина, их фрагменты, интерпретации, дополнения и реминисценции, содержащиеся в древнерусских рукописях, могут с полным основанием считаться источниками по истории отечественной мысли. Это справедливо по отношению к другим переводным сочинениям.

В 1371 г. сербский инок Исая перевел на славянский язык свод сочинений, приписываемый Дионисию Ареопагиту, с комментариями Максима Исповедника. В 1675 г. инок московского Чудова монастыря Евфимий сделал новый перевод корпуса сочинений Ареопагита. В XVIII в. был сделан еще один перевод части Ареопагитик. Сохранились десятки рукописей с сочинениями Дионисия Ареопагита, древнейшими из которых являются сербская конца XIV в. (РНБ. Гильфердинг. № 46) и выполненная рукой митрополита Киприана рукопись рубежа XIV–XV вв. (РГБ. МДА фонд. № 144). Ареопагитики состоят из книг «О небесной иерархии», «О божественных именах», «О церковном священноначалии», «О таинственном богословии» и 10 посланий к разным адресатам; они являются одним из важнейших философских источников всего европейского Средневековья.

К концу XIV в. также на Балканах была переведена «Диоптра» Филиппа Пустынника, византийского автора XI в. Вскоре она широко распространилась в славянских странах. Известно свыше 50 греческих и 160 славянских ее списков. «Диоптра» состоит из трех предисловий (Михаила Пселла, Константина Ивеста, самого Филиппа), плача инока к душе своей и диалога души и плоти, разделенного на пять частей. Данный источник представляет наиболее обширное и содержательное в древнерусской письменности сочинение, созданное в духе философской антропологии. «Диоптру» Филиппа Пустынника следует отличать от так называемой польской «Диоптры», памятника с аналогичным названием, издававшегося печатно. В древнерусской среде вместо греческого названия иногда употреблялось славянское наименование «Зерцало».



Одной из самых распространенных с древности форм философствования была афористическая. В славяно-русской традиции она представлена переводами византийских сборников изречений. Ценнейшим источником в этом отношении является «Пчела». Сборник сентенций, притчей, нравоучительных эпизодов под аналогичным греческим названием Μέλισσα составлен в XI в. монахом Антонием путем объединения антологии античных авторов Иоанна Стобейского (V в.) и собрания высказываний христианских авторитетов Максима Исповедника (VII в.). С одной из сокращенных византийских редакций был сделан в конце XII – начале XIII в. перевод на русский. В славянской письменности М. Н. Сперанский выделяет четыре редакции: русскую, сербскую, болгарскую и названную им «русской 1599 г.». Последнюю точнее было бы назвать украинской, ибо она переведена с печатного издания К. Геснера (Цюрих, 1546) в Дерманском на Волыни монастыре, где работал просветительский кружок под покровительством князя Константина Острожского.

Описание источников первой группы хотя и требует кропотливого труда, но принципиальных затруднений не вызывает. В противоположность этому наиболее многочисленные источники второй группы для выявления в них философско-эстетического содержания нуждаются в более тщательном текстологическом, терминологическом и собственно философском анализе.

Для атрибуции древнерусских текстов как источников философско-эстетического порядка необходим пересмотр традиционной их квалификации. В силу синкретичности средневекового сознания и иной системы жанров одни и те же тексты могут одновременно служить источниками разного порядка. Например, обстоятельно изученная «Повесть временных лет» может квалифицироваться не только как историческая хроника, по своим регистрирующим особенностям близкая к наукообразным сочинениям, не только как литературное произведение, отразившее народные предания и творческий вымысел ее составителей. Эта летопись, как многие другие, является многосоставным и многослойным источником, ценным в различных отношениях, в том числе философском.

В «Речи философа», статьях о казнях Божиих и небесных знамениях отчетливо проступает философия истории в средневековом ее понимании; в повествовании о деяниях языческих волхвов показывается отличный от христианского тип мировоззрения; упоминается о деятельности гностиков Симона и Менандра; есть статья о неопифаго-рейце Аполлонии Тианском, «яко неистов на ся философску хитрость имуще». В летописи можно выделить этические, эстетические, гносеологические и иные имеющие отношение к философии воззрения. Внимательный просмотр и анализ летописных, агиографических, эпистолярных, гимнографических, учительных, проповеднических творений древнерусской письменности может дать много ценной в философском отношении информации.

Квалификация источников как философско-эстетических требует серьезного изучения их содержания. Это можно проследить на примере творчества одного из крупнейших русских средневековых мыслителей Максима Грека. В обширном наследии Максима есть немало произведений с философским содержанием. Следует отметить антиастрологические («Слово противу тшачихся звездозрением предрицати о будущих и о самовластии человеком»), полемические («Словеса супротивна по Иоанну Лодо-вику», где он выступает против ряда интерпретаций испанским гуманистом Вивесом сочинения Августина «De civitate Dei»), политические (послания Василию III, Ивану IV), догматические («Исповедание православныя веры») и иные сочинения афонца. Особо следует выделить его «Беседу души и ума» и «Беседует ум к душе своей», написанные в жанре философского диалога.

Творения Максима Грека весьма насыщены философскими идеями, но эти идеи находятся в контексте самого разного характера, что требует внимательного изучения источника, название которого может не соответствовать ожидаемому содержанию. Например, статья «О пришельцех философех» в действительности сообщает оприходящих учителях словесности, знания которых по греческому языку надо проверять с помощью составленных Максимом стихов (это своего рода квалификационный тест, один из первых в отечественной педагогике), в то же время статья, условно называемая «О грамматике» (Творения Дионисия Ареопажита с толкованиями Максима Исповедника. Рукопись второй половины XVII в. ГИМ. Синод. № 107/54. Л. 132–133 об.), посвящена важной проблеме соотношения грамматики, понимаемой в широком смысле как учение о языке, и собственно философии. Здесь говорится о том, что античные мыслители создали особый язык для выражения сложных философских понятий, что большого труда стоит овладеть развитой эллинской речью, но без этого невозможно познание мудрости. Грамматика является преддверием философии. Эти мысли излагаются также в более пространным «Беседовании о пользе грамматики», вошедшем в «Грамматику» Мелетия Смотрицкого.

Кроме самого текста Священного Писания, к разряду философской и околофилософской литературы можно отнести многочисленные комментаторские, толковые, экзегетические, полемические и иные сочинения, начавшие складываться еще в период апологетики и ранней патристики. К необъятному кругу источников данной тематики следует причислить также апокрифические произведения, противостоящие каноническим, но входящие в общий цикл сочинений, сложившихся вокруг Библии. Одним словом, этот фундаментальный базис общечеловеческой цивилизации и европейской культуры должен быть непременно учтен в исследованиях по древнерусской философии.

Среди памятников письменности Древней Руси тексты с библейской тематикой занимают доминирующее положение. Их возвышенная духовность придавала всей древнерусской культуре серьезный философско-мировоззренческий характер, побуждала стремиться не к суетному, но вечному, не к мелкому, но великому, не к поверхностному, но сокровенному. В этом смысле средневековая литература гораздо философичней современной по своему духу, настрою, интенциональности. Любой, даже самый обыденный сюжет она

рассматривала через призму непреходящих духовных ценностей. Весь спектр человеческих интересов подчинялся примату высших сакральных устремлений.

Обилие текстов данной группы общеизвестно. Заметим лишь, что существовали и специальные подборки назидательно-философского содержания. К их числу можно отнести сборник XVII в. (ГИМ. Син. № 17/251), содержащий Притчи и Премудрость Соломона, Песнь песней и Книгу Иова полностью, а Екклесиаст и Премудрость Иисуса сына Сирахова частично, но в достаточно полной мере. О подчеркнуто премудром характере сборника свидетельствуют выделенные киварью подзаголовки, в частности на л. 65 об. — «Премудрости похваление».

Весьма ценную группу источников составляют лексикографические памятники, в которых отразился процесс формирования отвлеченной лексики и становления абстрактного мышления. Петербургский филолог и лингвист Л. С. Ковтун, заметив, что «философские термины с древнейших времен начали уже устанавливаться в нашем языке», выделяет четыре направления в русской средневековой лексикографии XIII–XVII вв.: 1) словари-ономастиконы; 2) словари символики (приточки); 3) словари славянорусские; 4) словари-разговорники. Особенно насыщены философскими сведениями Азбуковники, содержащие в основном тексте и разнообразных приложениях не только объяснения терминов, категорий, выражений философско-богословского характера из греческого, латинского, других европейских и восточных языков, но и определения философии, извлечения из творений Дионисия Ареопагита, Иоанна Дамаскина, Максима Грека, сведения о мыслителях прошлого, истолкования многозначных символов и множество иной информации. Большое количество списков Азбуковников, наличие различных редакций с объемом от нескольких сот до 5,5 тыс. статей, сложность состава представляют значительные трудности в их описании, изучении и публикации, однако они остаются одним из перспективных источников во многих отношениях, в том числе философском.

Третью группу источников составляют все остальные тексты, не вошедшие в две первые. Но и в этих, казалось бы, совершенно далеких от мудрости источниках можно выявить информацию философско-эстетического характера. Так, в изданных известным историком, членом-корреспондентом РАН Я. Н. Щаповым древнерусских уставах содержится немало ценных сведений о политической структуре феодального общества, сословных отношениях, особенностях мировоззрения, культурных традициях.

Или возьмем юридический памятник «Мерило праведное». Кроме «Русской Правды» Ярослава Мудрого и «Устава» Владимира Всеволодовича, он содержит выписки из библейских книг, «Пчелы», «Лествицы», творений Феодорита, Епифания Кипрского, Василия Великого, Афанасия Александрийского и других сочинений на темы власти, правды, клеветы, судов праведных и неправедных. Столь же насыщены философскими идеями некоторые памятники медицинской литературы, содержащие извлечения из «любомудрых философов», статью «Галиново на Ипократе», «Problemata Aristotelis» и т. п.

Подобные примеры лишний раз напоминают о том, что нельзя механически переносить современные представления о соотношении философии и других отраслей знания на их действительную взаимосвязь в прошлом, когда недостаток рафинированно выделенной чисто философской литературы компенсировался широким распространением философских по своей сути идей, образов, символов и концепций в самых различных источниках, отразив тем самым рассредоточенное бытование философско-эстетического знания в общем контексте средневековой культуры.

Что касается источников абсолютно нефилософского плана, таких, как, положим, памятники деловой письменности, то они могут представить интерес в плане философско-лингвистического анализа. Состав лексики, наличие терминов отвлеченного характера, логическая и смысловая упорядоченность текста, отразившиеся в языке причинно-следственные связи, даже орфография, палеографические особенности источника могут дать определенную информацию об уровне и особенностях древнерусского мышления. Ведь скоропись XVII в. отличается от устава и полуустава предшествующих эпох так же, как мышление человека, стоящего накануне Нового времени, от традиционного мировосприятия человека раннего и зрелого Средневековья. Стиль барокко имел не только внешнюю эстетическую форму, но и свой мировоззренческий смысл, свое видение мира, что отразилось, в том числе, в памятниках литературы.

Атрибуция древнерусских рукописей как философских источников представляется сложным и трудоемким делом, ибо она требует хорошего знания памятников письменности, с одной стороны, и владения методологией философского анализа — с другой. Однако изучение средневековых текстов в этом аспекте представляется настоятельно необходимым. Оно не только обогатит наши представления об отечественной философии феодального периода, но и поможет глубже понять мировоззренческие основы древнерусской культуры в целом, в том числе древнерусского искусства.

К вербальным источникам по древнерусской мысли следует также отнести печатные книги XVI–XVII вв. В них публиковались как переводные сочинения с философской тематикой (творения Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина, Иоанна Лествичника и др.), так и произведения отечественных авторов (Максима Грека, Симеона Полоцкого, патриархов Иосифа и Иоакима и др.). В описании А. С. Зерновой учтена 501 книга, изданная в Москве, и 2 изданные патриархом Никоном в Иверском монастыре на Валдае («Рай мысленный» и «Брашно духовное»). Если же к этим книгам добавить произведения различного жанра, издававшиеся в Киеве, Львове, Остроге и многих других местах, то перед нами предстанет значительный массив книгопечатной продукции в более чем 1000 наименований, преимущественно высокого духовного содержания со значительным философским элементом.

Старопечатные книги представляют особую категорию источника, отличающегося от рукописных книг. Они носят унифицированный характер, представляют собой переходную форму от рукописной традиции к массовой печатной продукции Нового времени. Однако и они требуют индивидуального просмотра отдельных экземпляров, ибо в них могут присутствовать разнообразные заметки, глоссы, высказывания и дополнения текста. Например, «Требник иноческий», изданный в Москве в 1639 г. на Печатном дворе, содержит немало записей на полях, акцентирующих содержание: «зри», «разумно» и т. д. (экземпляр НБ МГУ. Шифр 50 qa 557).

Диапазон этого вида источников весьма широк: начиная с анонимных изданий московского «Апостола», первой печатной русской Библии, называемой Острожской, которую издал Иван Федоров в 1581 г., включая многочисленные издания отцов церкви, богослужебной литературы, переводов не только с греческого, но и с латыни (как, например, опубликованная в Молдавии в 1647 г. в Дельском православном монастыре книга Фомы Кемпийского «О подражании Христу») и кончая публикациями конца XVII в. многих украинских, белорусских и русских авторов, которые имели хождение в странах Восточной и Юго-Восточной Европы.

Следует выделить активную издательскую деятельность белорусского ученого монаха, писателя и просветителя Симеона Полоцкого. Заняв при дворе царя Алексея Михайловича привилегированное положение в качестве наставника его детей и главного идеолога московского самодержавия, он издал несколько своих книг, которые являются ценным источником по истории отечественного философского знания и которые, к сожалению, не привлекли достаточного внимания представителей историко-философской науки.

Философскую мысль Древней Руси нельзя постигнуть, обращаясь только к вербальным источникам — текстам самого разнообразного содержания. Мудростью было пропитано в целом все бытие и сознание людей, потому ее отражение прослеживается в неисчерпаемом обилии следов человеческой деятельности, в разнообразии и множественности сохранившихся памятников культуры.

Данный тезис не следует вульгаризировать, представляя дело так, что буквально все виды деятельности и все продукты творчества относятся к философии. Речь идет о повсеместном присутствии философского элемента в контексте культуры и о разной степени его концентрации в зависимости от рода деятельности. Не все было мудростью, но всюду была мудрость. Положим, в духовной культуре, особенно в сфере этического или религиозного сознания, философский элемент присутствовал в несравненно большей степени, чем в политической или экономической практике. В литературном творчестве он выражен сильнее, нежели в деловой переписке или нормативных актах. В аскетическом самоуглублении монашествующих он ощущается несравненно глубже, чем в хозяйственной деятельности крестьянина.

Особенностью философского сознания в средневековом обществе вообще и древнерусском в частности было то, что оно, не выделившись в обособленную сферу созерцательной замкнутой деятельности, рассредоточилось во всем живом социальном организме. Это относится не только к философии в целом, но и, например, к эстетике как ее части. Как теоретической, четко выделившейся, обособленной, с докторами наук и специальными научными подразделениями, ее, разумеется, не было. Но сам эстетический элемент наполнял жизнь древнерусского общества не в меньшей, а даже в большей степени, нежели в современном обществе. Он был неотделим от устного и письменного народного творчества, архитектуры и культовой практики, яркой образной речи и облика древнерусских городов. Даже крестьянский дом и быт городских и сельских жителей, даже одежда стрельцов и монахов, даже крепостные сооружения, свадебный или погребальный обряды — буквально все несло на себе печать высокого эстетического сознания и развитой художественной деятельности.

При этом существовала, преимущественно в имплицитной форме, но также и в виде переводных (статья «О образах» Георгия Хировоска в составе «Изборника 1073 г.») и оригинальных (трактаты Иосифа Владимировича и Симона Ушакова) профессиональных сочинений собственно древнерусская эстетика, понимаемая как теоретическое отражение художественного творчества, осмысление его на уровне категорий и концепций.

В целом практическая, творческая, активная сторона эстетической и философской деятельности на Руси была не ниже, а выше, нежели мы наблюдаем сейчас, хотя в теоретическом, спекулятивном, созерцательном отношении современная эстетика и философия более репрезентативны. Но что для общества лучше: иметь прекрасную архитектуру при слабом развитии архитектурной теории или груды книг по зодчеству и безликие города? Иметь активное воздействие мудрости на все сферы жизни при отсутствии профессиональных философов или обилие дипломированных философов в массе соответствующих учреждений наряду со слабым воздействием философии на все виды практики? С горечью отмечать низкий статус некогда почетного звания мудреца, которое присваивалось не бюрократическими инстанциями, но вырабатывалось общественным мнением зачастую вопреки официальным установкам?

Не доводя столь противоположные тезисы до взаимоисключения, все же следует учитывать их при оценке специфики и характера как культуры в целом, так и философии в качестве квинтэссенции интеллектуального развития на каждой его стадии. Тогда лучше будут поняты древнерусская и современная философская мысль и философствование как таковое. Важно трезво и объективно осмыслить ту ситуацию, при которой философская деятельность сконцентрирована в руках ограниченного круга профессионалов за счет ослабления ее позиций во всех остальных видах творчества как характерную черту современного бытия философии, имеющую не только определенные достоинства, но и существенные потери. Вследствие своей профессионализации и обособления философия во многом утратила активные позиции в обществе и стала походить на схоластическую «игру в бисер», по выражению Германа Гессе, что является общечеловеческой современной проблемой.

Но вернемся к древнерусской мудрости, точнее, к невербальным источникам с философским содержанием. Начнем с анализа самого массового вида художественной деятельности, органически связанного со всей жизнью людей и служащего основой синтеза искусств — архитектуры. На первый взгляд философия и архитектура могут представляться совершенно изолированными видами творческой деятельности, особенно современному сциентистскому мышлению, ограниченному шорами узкопрофессиональной ориентации. Однако многие мыслители, архитекторы, деятели культуры, стремящиеся охватить мир в целом, рассматривающие развитие цивилизации как единый созидательный процесс, приходили к идеям об общих точках соприкосновения, неслучайной близости и взаимном обогащении философской и архитектурной мысли в течение многих веков и тысячелетий их параллельного существования.

### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите три группы источников изучения древнерусского искусства?
2. Охарактеризуйте сочинения представителя поздней патристики Иоанна Дамаскина?
3. Охарактеризуйте сочинения сербского инок Исайя?
4. Когда на Балканах была переведена «Диоптра» Филиппа Пустынника, византийского автора XI в.?
5. Охарактеризуйте афористическую форму философствования, известную с древности?
6. Охарактеризуйте антиастрологические формы философствования?
7. Охарактеризуйте полемические формы философствования?
8. Когда стали устанавливаться 1) словари-ономастиконы; 2) словари символики (приточки); 3) словари славянорусские; 4) словари-разговорники?
9. Назовите известного историка, члена-корреспондента РАН, издавшего древнерусские уставы?
10. Что представляют старопечатные книги по изучению древнерусского искусства?

### **7. Воссоздание древнерусских храмовых интерьеров и современное церковное искусство**

На данный момент накоплен достаточно большой опыт реставрации и воссоздания интерьеров исторических памятников. Однако практика воссоздания древнерусских храмовых интерьеров менее обширна и требует комплексного исследования и обоснования принципов его.

В «Международной Хартии по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест» говорится, что «восстановленные части должны быть гармонически согласованы с памятником, отличаясь, однако, от подлинных так, чтобы реставрация не фальсифицировала художественный и исторический облик памятника. Восстановление отдельных частей может допускаться только в том случае, если оно не меняет наиболее интересных элементов здания, целого ансамбля, композиционной гармонии и его связи с ближайшим окружением... всяческие новые, крайне необходимые детали должны зависеть от архитектурной композиции и носить характер нашей эпохи».

Так называемый метод «современной интерпретации» или «историко-стилистического» воссоздания интерьеров (с учетом их сохранности) основывается на натурных исследованиях и научном изучении истории памятника, создания его и аналогов с возможным дополнением интерьера новыми элементами, при условии выделения или показа подлинников (особенно при «стилистическом дополнении»).

При воссоздании древнерусских храмовых интерьеров вовсе не обязателен принцип «монументального стилистического синтеза», ведь в церковном убранстве часто сосуществуют разновременные и разностильные элементы. Это было характерно для средневековья, но не менее важно уже не раз отмеченное исследователями необычайно сильно выраженное ансамблевое, «соборное» начало храмового искусства и богослужебной культуры как «синтеза искусств». Как говорил в своей лекции князь Е.Н. Трубецкой: «Собор всей твари как грядущий мир все-ленной („царство Божье— . — И. К.) объемлющий и ангелов и человек и всякое дыхание земное, — такова основная храмовая идея нашего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре и в живописи...». Конечно, это единство опиралось на космографически цельное, мистически соборное христианское мировоззрение, когда в понятии «божественное» отсутствовал пространственно-временной компонент. «Когда мы говорим об умении древнерусских зодчих „увязывать свое произведение с окружающим ландшафтом—, или об искусстве пропорционирования, или, наконец, о космографических основаниях храмовой архитектуры и пр., то подчас совершенно не учитываем, что все это было, по существу, „философским озарением—, в котором видимый мир выступал в мыслимом единстве с невидимым. Конечно, это не было никакой теорией, но цельным, далеким от односторонности эмпиризма мировоззрением, к пониманию которого мы возвращаемся...». Вечность и безграничность (понятия «Божественного») были всей сутью средневековой жизни.

Но это не мешало бытовать «поновлениям» и «исправлениям». «Методы церковной реставрации по своей сути были подобны тем, которые применялись в это время (в эпоху средневековья, в восемнадцатом и в первой половине девятнадцатого века) для реставрации произведений различных жанров и видов искусства, например, масляной (и темперной. — И. К.) живописи, стенописей, церковной и светской архитектуры. Сходство методик находит свое объяснение в типологическом единстве отношения к произведениям искусства прошлого. Теоретическая мысль не рассматривала памятник в историческом (временном) аспекте, то есть время, прошедшее с момента создания произведения, не считалось фиксированным и представлялось обратимым. Художественный объект мог благоговейно почитаться в качестве носителя исторических и художественных ценностей, заветов

старины, и в то же время он полностью включался в систему современной культуры, а его материальная структура становилась частью, элементом творческого процесса. Содержание отрывалось от формы, его вечность обеспечивалась постоянной актуализацией формы... Эмпирический характер реставрации, типичный отчасти и для настоящего времени, привел к тому, что в теоретическом плане число вопросов значительно превышает число ответов. Все это ставит нелегкие задачи, особенно трудные при реставрации комплексных объектов, включающих архитектуру, ландшафт, станковую и монументальную живопись, предметы убранства интерьеров, скульптуру...»

Для реставрации и воссоздания древнерусских церковных интерьеров необходим анализ некоторых принципиальных моментов. Многие ученые анализировали убранства храмов, древнерусских в том числе.

Они определяли основные принципы «храмового синтеза» — догматичность и каноничность тем и идей, типологическую устойчивость сюжетов и композиционных схем, структурную, иерархическую, символическую и конструктивную взаимосвязь с церковным интерьером, архитектурность и сопряженность всех элементов декорации, которые определенным образом существовали в богослужебно-храмовом времени и пространстве. Определяющим моментом было культовое назначение каждого вида искусства и каждого предмета.

Из всех принципов «храмового синтеза» в наше время в процессе воссоздания древнерусских церковных интерьеров менее успешно выдерживаются: конструктивная взаимосвязь, архитектурность и сопряженность элементов декорации с пространством храма (особенно актуальна проблема модульного пропорционирования). Существуют также композиционные, рисовальные (пространственно-пластические, тонально-графические) и колористические (цветовая организация) проблемы как в элементах живописи, так и предметах прикладного искусства.

Сохранившиеся памятники, археологические изыскания и литературные тексты показывают, что в средневековой Руси декорация храмов была многообразна и насыщена: элементы малых архитектурных форм (алтарные преграды, иконостасы, престолы, киоты и т. д.), иконопись и стенопись, различная отделка и утварь (из металла, дерева, кости, керамики, стекла и т. д.). Ткани и шитье также в большом количестве украшали церкви. В домонгольской Руси, например, во Владимиро-Суздальском княжестве, в праздники их особо развешивали на веревках вдоль собора по пути шествия в храм епископа и выхода его во время богослужения на середину церкви. Как пишет Ф.А. Терновский, традиция развешивать и украшать храмы дорогими тканями и одеждами с вышивкой была перенята у Византии.

В домонгольский период алтарные преграды были низкие и интерколумнии в алтарных преградах первоначально были открытыми. За ними в алтарной части ставились выносные чтимые иконы, которые закрывались катапетасмами и открывались во время службы. Занавешивались и особо почитаемые иконы в киотах. Известно чудо с завесой Пресвятой Богородицы во Влахернском храме, описанное в 1075 году Михаилом Пселлом.

Ранняя традиция занавешивать алтарные преграды, нижние регистры стен, пространство между столбами (даже в восточной части над низкими парапетами алтарных преград) в русской церковной культуре постепенно видоизменялась. С развитием высокого иконостаса алтарные катапетасмы и завесы со временем заменились иконами и вратами. Так называемые «полотенца» в стенописи стали имитировать шитые ткани и пелены, но и по сей день, сохраняется традиция размещать иконы на престолах, тканые пелены в нижней части иконостасов, на аналоях и под иконами в киотах.

Сейчас, например, при воссоздании интерьеров древнерусских храмов может быть расширена роль церковного шитья. В частности, может возобновляться практика шитых лицевых алтарных катапетасм, завес, запрестольных образов. Особенно это касается храмов домонгольского периода и так называемых «новоделов» с византийского стиля низкими алтарными преградами темплонного типа.

Конечно, в практике создания монументальных храмовых элементов обязательным условием является решение задачи «взаимосвязи с архитектурной ситуацией». Решение интерьера в таком случае может строиться и не по принципу «стилистического единства». Главное, чтобы соблюдались содержательно-иконографический (канонический) момент, общий колорит и единая система модульного пропорционирования, которые в древнерусском искусстве были ориентированы на человеческие пропорции. «Изображение человека служило объединяющим модулем при зрительном восприятии интерьера». Как это достигалось, особенно в крупномасштабных произведениях (архитектуре, стенописи, в малых архитектурных формах, иконописи и в произведениях прикладного творчества)?

Прежде всего, система мер была не метрической, как сейчас, а саженная (156,76 см — «простая сажень», 176,4 см — «мерная сажень» и т. д.). Археологические и научные материалы доказывают, что строители и ремесленники пользовались определенными мерилami, «вавилонами», «мерными лентами», в которых располагалась единая система соотношений (в том числе «золотое сечение»). «Геометрическая сопряженность всех древнерусских мер длины, связанность их определенной общностью, принадлежностью к единой системе становится особенно ясным тогда, когда мы рассмотрим их с точки зрения „метода построения по системе диагоналей“, широко применявшегося еще в архитектуре древнего Египта... Основным принцип архитектурных пропорций Древней Руси был заложен в самой системе мер длины... Одна мера была основной („мерная сажень“), а другие были геометрическими производными от нее и могли служить при тех или иных пропорциональных расчетах». «Одним из существенных отличий русской народной метрологии от древнегреческой, римской или византийской и западноевропейской, — писал академик Б.А. Рыбаков, — является принцип постепенного деления на два... „Полусажень“, „локоть“, представляющий четвертую часть полусажени,

„пядь — — вот доли основной меры, сажени». Знания о древнерусских методах пропорционирования позволяют решать не только многие практические задачи, возникающие при реставрации, — на-пример, воспроизводить размеры бесследно утраченных частей памятника архитектуры на основе анализа размеров сохранившейся части, но и заново воссоздавать элементы храмового интерьера. И все же вопрос пропорциональности и соразмерности произведений церковного убранства с его интерьером требует более глубокого исследования. Безусловно, все элементы древнерусского церковного интерьера по определенной системе соразмерялись с общими пропорциями и габаритами храма.

На современном этапе развития русского церковного искусства (и не только при воссоздании древнерусских храмовых интерьеров, но и при создании «новоделов») возникают существенные профессиональные проблемы. К ним относятся композиционно-художественные, рисовально-иконографические, тонально-цветовые, стилистические и технико-технологические вопросы. Успешнее других решаются технико-технологические задачи. Сейчас в области иконописи и храмовой композиции остро стоит необходимость определения общих методических и методологических вопросов художественно-изобразительной и декоративно-прикладной школы церковного искусства. Безусловно, методология этой школы отличается от методологии современной школы светского искусства, основанной на развитии пространственного (трехмерного) мышления методом «постановки глаза» (т. е. определенное психофизиологическое видение мира) при помощи изучения и рисования с натуры с дальнейшей декоративно-графической переработкой изученного с натуры материала.

Основы методики изобразительной и прикладной школы церковного искусства основываются на развитии пространственно-временного мышления (т. е. четырехмерного) в комплексе с развитием религиозного мировоззрения, определяющего духовно-содержательную символическо-иерархическую систему в иконном произведении. В этом заключается «постановка глаза» («умозрение в красках») — представление «невидимого» духовно-воплощенного мира) церковного художника, для которой нужен не метод обучения путем рисования с натуры, а метод обучения (и для специалистов прикладного искусства) путем наблюдения и анализа натуры при копировании «от руки» древних иконных образцов. В данном методе важен процесс познания и освоения основ художественно-изобразительной школы при наблюдении и анализе иконных образцов. Не пассивное копирование, а изучение закономерностей и принципов иконной композиции, иконографического рисунка (пространственно-пластических, перспективных, тонально-графических закономерностей и т. д.), колорита (принципов цветовой гармонизации) и общих закономерностей храмового интерьера. Именно таким методом руководствовались византийские и древнерусские мастера и добивались значительных результатов. Церковный художник изображает предметы по представлению, согласно христианскому мировоззрению. Основы же иконной композиции составляют определенную систему, исходящую из духовного символическо-иерархического содержания и сочетающую тонально-пластическую организацию иконного пространства, компоновку в формате и графическо-цветовую организацию. Для художников-прикладников важны декоративно-графические приемы трактовки иконного объема и пространства. Очень важный проблемный момент в современном искусстве — вопрос тонально-графической и цветовой организации композиции. Лучшие образцы византийского и древнерусского церковного искусства показывают (даже с учетом их современного состояния) высокий профессиональный уровень в данной области, свидетельствующий о хорошем знании художественных композиционно-изобразительных закономерностей. Как говорил известный художник-педагог XIX — XX веков П.П. Чистяков: «Искусство — это чувствовать, знать и уметь».

В средневековой Руси в украшении храма «не было единовременного и индивидуального творческого замысла во всех своих элементах. Оно, как и многие другие сложные формы искусства, развивалось по законам коллективного творчества. В последнем же существование большого числа творцов и исполнителей, растянутость творческого процесса во времени не нарушают художественного единства и преемственности. Именно коллективное творчество способно надолго сохранять и отшлифовывать уже найденные приемы и принципы»<sup>1</sup>.

«Одним из основных свойств произведения искусства является его внутреннее единство, гармоничность системы его материальных и художественно-образных структур. Только при сохранении потенциального единства (причем, чем совершеннее произведение, тем меньший его фрагмент сохраняет следы былой гармонии) произведение искусства продолжает восприниматься и осознаваться нами как таковое». В своей книге «История реставрации древнерусской живописи» Ю.Г. Бобров приводит выводы Ч. Бранди, уделившего много внимания этой проблеме: «Если форма каждого отдельного произведения искусства неделима, то там, где материально произведение искусства оказывается раздельным, нужно стремиться развивать потенциальное первоначальное единство, которое содержит каждый из фрагментов, пропорционально сохранности формы, еще в них остающейся». Это в значительной степени касается и интерьерных ансамблей древнерусских храмов, составляющих некое единое целое и «живущим» по законам цельного органичного произведения. «Следовательно, — пишет Ю.Г. Бобров, — принципы восполнения утрат памятника (и даже интерьерного ансамбля. — И. К.) характеризуют не только всю реставрационную (и воссоздаваемую. — И. К.) концепцию, но и стиль реставрации (воссоздания. — И. К.) в каждом отдельном случае, и определяются сохранностью и состоянием памятника (архитектурного интерьера в том числе. — И. К.)... Предпринятое нами исследование позволяет прийти к выводу, что таким всеобщим признаком, присущим всем реставрационным концепциям, является не вид или степень восполнения, а ограничение его исключительно пределами утрат подлинника (локализация) с непременным выделением дополнений каким-либо формальным способом (дифференциация подлинного и привнесенного)... Таким образом, выбор уровня восстановления, то есть формы и степени восполнения утрат, зависит от категории

утрат, возможности научно обоснованного и художественно оправданного и убедительного восстановления произведения искусства, а также особенностей его функционирования в современной культуре». Ю.Г. Бобров определяет признак научности восполнения утрат памятника, но этот «признак научности восполнения» применим и к воссозданию храмового интерьера: то же ограничение (локализация) вмешательства.

Стилистическая реставрация опирается на представление о памятнике как о произведении искусства, которое реставратор (архитектор, художник) волен дополнять, коль скоро он проникся закономерностью его построения. В противоположность этому археологическая реставрация исходит из оценки памятника преимущественно как исторического источника, чем и мотивируется строгость научного подхода. Согласно точке зрения ряда современных теоретиков, памятник, являясь историческим источником, в той же мере должен рассматриваться и как произведение искусства. Не претендуя на возможность подменить собой древнего зодчего и художника, современный реставратор не может, тем не менее, отвлечься от художественной оценки, и потому реставрация (воссоздание) представляет собой не только область научного исследования, но и область творчества, хотя и ограниченного жесткими рамками. Архитекторы и художники, производящие реставрацию (воссоздание), должны заботиться не только об исторической верности и соблюдении установленных норм, но и о гармонии целого, достигаемой, однако, не методами стилизаторского дополнения, а исходя из современной системы художественного мышления.

Возможность реставрационных дополнений ограничивается условием достоверности воссоздания, которое должно базироваться на строгом документальном основании. Согласно Венецианской Хартии, реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза. Документированность реставрации имеет две стороны. Прежде всего, это доказательство принципиального порядка, подтверждающее, что данный элемент памятника действительно существовал и существовал именно в той редакции, которая предусмотрена проектом восстановления. Однако, документальное обоснование реставрации всегда остается относительным, и критерием допустимости воссоздания утраченных элементов становится не абсолютная, а лишь относительная точность, степень которой зависит от условий зрительного восприятия.

«Целостная реставрация» отличается от фрагментарной не масштабами работ, а главной целью – обязательным возвратом к прежнему состоянию памятника во всей его полноте. Вопрос о сохранении наслоений и допустимости воссоздания решаются при этом совсем не так, как при фрагментарной реставрации. Сохранение наслоений зависит уже не столько от их художественной и исторической ценности, сколько от датировки. Необходимость воссоздания утраченного оказывается как бы определенной априори. Такой подход к реставрации не соответствует общей системе современных взглядов, и целостная реставрация допустима лишь как редкое исключение.

Обязательным условием при этом должно быть наличие подавляющего большинства необходимых обоснований, сведение домысла к минимуму. Использовать аналогии следует по возможности ограничено. Обращение к ним допустимо для реконструкции тех отсутствующих элементов, форма которых определяется не соображениями художественного порядка, создающими индивидуальность памятника, а устойчивыми строительными приемами.

Подобным образом во второй половине XX века происходила, например, реставрация владимиро-суздальских храмов домонгольского периода: церкви Покрова на Нерли, Дмитриевского собора, церкви Положения риз Пресвятой Богородицы на Золотых воротах и других храмов Владимира, Суздаля и Юрьев-Польского<sup>206</sup>. Реставрациями XIX — XX веков в этих храмах были убраны элементы позднего времени (впрочем, в XIX веке были необоснованно разобраны галереи и две башни Дмитриевского собора). В результате «целостной реставрации» данных памятников во второй половине XX века от внутреннего убранства в них практически ничего не сохранилось. В настоящее время во владимиро-суздальских храмах домонгольского периода возобновляются богослужения (в церкви Покрова на Нерли с 1996 года совершаются регулярные богослужения, в Дмитриевском соборе города Владимира служатся молебны, решается вопрос по поводу Ризположенческой церкви на Золотых воротах города Владимира). Для богослужебных целей необходимо заново воссоздавать основные элементы интерьера при создании определенного температурно-влажностного режима. Эти храмы-памятники имеют важное культурное значение и определенный статус (числятся в охранных реестрах ЮНЕСКО), отличаются характерными стилистическими особенностями и должны оформляться по принципу «стилистического синтеза» («исторической стилизации») с ограничением вмешательства в их современный интерьер.

«Весьма существенная роль в создании реконструированного образа утраченного сооружения должна быть отведена знанию метода построения архитектурной (любой интерьерной в том числе. – И. К.) формы, господствовавшего, в частности, и во Владимиро-Суздальском зодчестве в той или иной его период. Метод построения архитектурной (и любой интерьерной. – И. К.) формы во владимиро-суздальском зодчестве сводится к использованию зодчими системы соразмерных величин в плане, разрезе и фасаде. Сущность ее сводится к следующему: размеры всех конструктивных высот разреза, определяющих отметки пола хор, пят главных подпружных арок, несущих барабаны, пят купола – брались с плана, с его продольной оси и варьировались в каждом отдельном сооружении по усмотрению зодчего. Также с плана, с той же продольной оси, брались и размеры для горизонтальных членений фасада: верха горизонтального пояса (арочного или аркатурного), членившего поле фасадных стен на нижний и верхний яруса, положение центра закомарных кривых, завершавших верхний ярус храма, что одновременно было и отметкой основания капителей, полуколонн в системе вертикальных членений

стен фасада; сами вертикальные членения, в виде пилястр переносились на фасад также с плана, соответствуя, как правило, положению внутренних столбов-пилонов и их размерам»<sup>208</sup>. Эта система была положена А.В. и И.А. Столетовыми в основу построения архитектурной формы утрачен-ых сооружений или их отдельных элементов: Георгиевского собора (1152) в Юрьев-Польском, церкви Бориса и Глеба в селе Кидекша, Над-вратной церкви на Золотых воротах Владимира, владимирских Успенско-го, Рождественского и Дмитриевского соборов, Георгиевского собора (1234) города Юрьев-Польского, Успенского собора Княгинина монасты-ря города Владимира. Таким же методом построения архитектурной формы пользовался Н.Н. Воронин при реконструкции Рождественского собора в селе Боголюбове и церкви Покрова на Нерли. Эта же система должна быть положена в основу воссоздания интерьерных элементов дан-ых храмов (алтарных преград, киотов, различных предметов утвари). Из этой системы необходимо брать и иконописно-изобразительный модуль (размеры нимбов, человеческих фигур, голов и т. д.) для монументальной стенописи, которая может быть только накладная в кисонах, и для икон (писанных, вышитых и т. д.).

При «целостной реставрации», как очень редкое исключение, допус-ается воссоздание заново ценных художественных элементов, иногда даже произведений скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Случай с владими́ро-суздальскими храмами домонгольского периода как раз и является подобным исключением. Учитывая археоло-гические и документальные сведения по истории, строительству и рес-таврации данных памятников (сам камень стен и сводов в них уже явля-ется охранным элементом), используя византийские и древнерусские аналоги XII—XIII веков, необходимо разрабатывать определенную кон-цепцию «историко-стилистического» интерьерного решения этих хра-мов. Конечно, в подобных случаях, возможно воссоздать только услов-ную «историко-архитектурную среду» («атмосферу»), а не интерьер ис-торических памятников. Несмотря на то, что элементы церковного уб-анства в древних владими́ро-суздальских храмах будут «новоделами» и их должно быть минимум, интерьеры данных церквей обязаны нести в себе всю полноту канонического содержания и определенной идейной программы и, безусловно, выдерживать все главные принципы «храмо-ого синтеза».

Современность требует четко сформулированных принципов не только воссоздания храмовых интерьеров, но и создания церковных ан-амблей на основе теории целостности, когда «целое существует до сво-х частей». Только тогда храм будет «целостным организмом храмо-вого действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в ко-торой, и только в которой, икона (и любой церковный элемент. — И. К.) имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности... Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение „Предварительного действия—».

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что вы знаете об опыте реставрации и воссоздания интерьеров исторических памятников?
2. Что такое проблема модульного пропорционирования?
3. Охарактеризуйте декорация храмов в средневековой Руси?
4. Назовите исследователя, который писал, что традиция развешивать и украшать храмы дорогими тканями и одеждами с вышивкой была перенята у Византии?
5. Какой декор в стенописи имитировал шитые ткани и пелены?
6. Почему при воссоздании интерьеров древнерусских храмов может быть расширена роль церковного шитья?
7. Чем отличается метрическая система от саженной?
8. Какими мерилami пользовались средневековые строители и ремесленники?
9. Чему равна «простая сажень»?
10. Чему равна «мерная сажень»?

#### **8. Взаимодействие философии, искусства и науки в эпоху Возрождения**

Тема генезиса Новоевропейской науки, определившей путь развития техногенной цивилизации, является хорошо изученной и имеет большое значение для пересмотра в эпоху Возрождения античной онтологии и логики, что обусловило переход к новому типу мышления, ориентированного на субъективизм и чувственное познание в искусстве и науке.

Эпоха Возрождения охватывает период с XIV по XVI век. Происходит возрождения интереса к античной культуре в целом античной философии, мистическим учениям, литературе, изобразительному искусству и науке. В этот период рождается культура самих западноевропейских народов, во многом противоположная традиционной христианской культуре. И главную роль в формировании этой культуры сыграло такое философское направление в богословии как номинализм.

Весь XIV век знаменуется возрастанием критического духа философии по отношению к схоластике.

Теологи увидели в учении Ф. Аквинского слишком сильную рационалистическую тенденцию. Они стали выступать против отдельных его положений, усматривая в них слишком сильную тягу к Аристотелю с его учением о необходимом характере божественной деятельности, из которого вытекал детерминизм природного мира. Начали осуждаться арабские и латинские приверженцы Аристотеля, в противовес им богословы стали выдвигать христианскую идею божественного всемогущества и Его свободной воли, актом которой был создан мир. В богословии победила волонтаристская тенденция.

Наступает эпоха неприятия Аристотеля и от ортодоксального томизма (томизм - философское течение католицизма, основанное на учении Фомы Аквинского и его последователей), отвергающего какую — либо его



модернизацию, отделяется «ренессансный» томизм, допускающий его соединение с новыми философскими течениями. Представителями последнего были монахи францисканцы, и именно с ними связано окончательное утверждение такого философского направления как номинализм.

Номинализм (от лат. *оnе* - имя, название) - философское воззрение, согласно которому всеобщие понятия или универсалии не имеют вне мышления никакого действительного прообраза и поэтому представляют субъективные формы мышления. Поэтому они есть только имена единичных предметов.

Номиналисты XIV века (У. Оккам, П. Ореоль, В. Дуранд, Ж. Буридан.) имели высокое по тому времени богословское образование, они учились и преподавали в Англии и Франции, имели духовное звание и пользовались огромной популярностью. Наиболее последовательным номиналистом среди них был У. Оккам.

В богословии Оккам придерживался волюнтаристского течения. Он считал, что идеи вовсе не предсуществуют в Боге в качестве прообразов вещей, как это полагали средневековые богословы вплоть до Фомы Аквинского. Согласно Оккаму, Бог сначала своей волей творит вещи, а уже затем в Его уме возникают идеи как репрезентации этих вещей, т. е. как представления, вторичные по отношению к единичным вещам. Соответственно и человеческое познание имеет дело лишь с единичными вещами, которые одни только и являются реально сущими. А потому познание природы обязательно требует обращения к опыту.

Но главное, то общее, что объединяло и других номиналистов, было новое отношение к познанию: перед лицом всемогущества Бога наше понимание природы вещей представляет собой лишь условность, ведь термины и общие понятия почти ничего не говорят о существовании вещей, их онтология относительна.

Главным в номинализме был пересмотр аристотелевской традиции трактовки познания. Аристотель считал, что познаются сущности вещей в их всеобщности с помощью умозрения, номиналисты же отошли от онтологической интерпретации познания и стали утверждать, что познаются представления о единичных вещах с помощью опыта и дали субъективистскую трактовку познания. Поэтому начало XIV века принято считать переходом от объективно – онтологического к субъективно – психологическому обоснованию познания.

Субъективно – психологическое понимание познания номиналистами обусловило антропологический подход в искусстве и науке.

Начнем с рассмотрения этого подхода в искусстве эпохи Возрождения. Средневековая живопись исключала субъективистское понимание изображаемых предметов. Она воплощала идеи или смыслы, соотносившиеся с Евангелием, литургией и святоотеческими текстами. В иконописи изображался Первообраз, взятый из этих источников, а не предмет, воспринимавшийся глазом. Иконописец Феодорий Кирский (V в.) говорит об этом так: «Мы не телесные черты будем обрисовывать, но сделаем очертания мыслей невидимой души и покажем незримую борьбу и сокровенные подвиги». В своей работе иконописец руководствовался строгими правилами, канонами, которые говорили об объективной мере изображаемого предмета и восходили к греческой традиции следования числу. Например, он знал, что при изображении тела человека голову необходимо было разделить на три части: в первой поместить лоб, во второй нос, а в третьей остальную часть лица. Длина шеи примерно равна длине носа, а от подбородка до середины тела нужно отмерить три равные части, и до колен две, и две части нужно отмерить до лодыжек, а от них часть, равную носу, отмерить до подошвы и т. д.

Наконец, иконописец передавал сущность человека, а не его индивидуальность и, говоря на философском языке, изображал субстанцию, а не ее акциденции (проявления) в виде многочисленных чувственных данных, выражающих эту индивидуальность.

Номиналисты освободили изображаемый предмет от его сущности, т. е. от бытийного назначения и предоставили свободу чувственному восприятию. Тем самым они разрушили церковные традиции и каноны в искусстве. В первую очередь предмет начинает освобождаться от церковной образности. Икона становится портретом, а изображение священных событий – театральным зрелищем. Художественный образ освободился от бытия и стал рассматриваться как самостоятельный. Происходит очеловечивание всего нечеловеческого. В XIV веке Христос мог изображаться в виде феодального или рыцарского кавалера. Сначала начинается панибратство со святыми, а затем искусство полностью отделяется от церковного сюжета. Платоновские идеи или сущности Аристотеля представляют теперь художественные модели. Модели получают не путем озарения свыше, а путем обобщения чувственного опыта. Рафаэль, например, понимает идею так: «... ввиду недостатка, как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое – либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть», т. е. для изображения красивой женщины требуется наблюдение эмпирически данных красивых женщин.

Искусство начинает исходить из реальности человеческих ощущений. Художник стал думать, что та картина мира, которую он воспринимает с помощью зрительных ощущений и есть настоящая реальность. Это не выдумка, не иллюзия – это и есть на самом деле. Мало того, эту реальность можно оформить математически. Так рождается учение о перспективе Леонардо да Винчи. Перспектива есть попытка изобразить мир с точки зрения глядящего на него человека, при этом художник находится вне картины. В перспективе используется пересечение параллельных прямых на горизонте в одной точке, смещения предметов и их сокращения на больших расстояниях.

В объективной действительности этого нет, это – иллюзия, которую дают зрительные ощущения. Разумом человек понимает, что прямые не сходятся в одной точке, они должны быть параллельны везде – и возле него, и на расстоянии. Ум корректирует то, что видит глаз. В перспективе же художник пытается освободиться от совместного действия глаза и ума, дать свободу чувственному восприятию и передать зрительную иллюзию со своей субъективной точки зрения. И у художников здесь разная доля этой субъективности, она зависит от их позиции. Так, мастер эпохи Возрождения Пьеро делла Франческа видит в перспективе, прежде всего, способ передать пропорциональные отношения изображаемых предметов, и он не стремится выдать изображенную действительность за реально существующую. А вот Леонардо да Винчи считает перспективу средством добиться чувственного правдоподобия изображаемых вещей и считает ее отнюдь не иллюзией. Поэтому эта мера субъективности у Пьеро снижена по сравнению с Леонардо.

В искусстве начинается искажение изображаемых образов, так как деформация образа лучше передает индивидуальность предметов. У художников возрастает интерес к зеркалу как средству передачи предмета в чисто чувственном виде, без участия разума. Неслучайно А. Дюрер сравнивает зеркало с природой зрения художника: «Наше зрение подобно зеркалу, ибо оно воспринимает все фигуры, которые появляются перед нами». Зеркало как бы помогает художнику освободиться от разума, который держит под тотальным контролем его чувства. Зеркало может также не только правильно передавать фигуры, но и искажать их, если обладает вогнутой или выпуклой формой. В живописи появляется интерес к отражающей перспективе, к условным изображениям предметов и к неестественным конструкциям. В XVI веке Ф. Пармиджаниоло пишет картину «Автопортрет в выпуклом зеркале». На ней изображен красивый молодой человек с меланхолическим выражением лица и непропорционально огромной кистью левой руки, неожиданно выступающей на передний план. В искусстве появляется тенденция следовать всему странному, причудливому и неестественному, а также передавать контрасты, сочетая красоту с уродством. Эта тенденция оформляется в целое направление в искусстве, получившее название маньеризм.

Маньеризм существовал в XV – XVI веках в Италии (Я. Понтормо, Дж. Б. Россо, А.Брондино, Ф. Пармиджаниоло, Дж. Вазари), во Франции (мастера школы Фонтенбло) и в Нидерландах (И. Босх, эль Греко).

Деформация образа становится в маньеризме особого рода искусством. В этом отношении интересны картины Россо Фьорентино (1494-1540) «Святое семейство» и «Помпейская сцена». Художник стремится усилить экспрессию, что рождает искажение лиц, фигур и поз, создает атмосферу не просто взволнованности, но некоторой болезненной одержимости изображаемых персонажей. Искажение здесь служит средством для передачи самого субъективного – эмоции, страсти.

Эксперименты с перспективой и ее деформациями открывали широкие возможности для конструкции фантастических, ирреальных, искусственных пространственных форм. Искажение имело целью создать нечто новое, необычное, неестественное и даже противоестественное, как это видно, например, в XVII в. на картинах Иеронима Босха, изображающими ад. Несомненно, Босх был знаком со средневековой иконографией, и в ней уже были изображения гадов со змеиными телами, перепончатыми крыльями, жабыми головами и кошачьими когтями. Эти жуткие гибриды ада были «реалистичны» в средневековье. И. Босх в своем произведении «Семь смертных грехов» говорит уже о самых нереальных вещах: грешников в аду подвергают мучениям на реальных кроватях с балдахинами, их варят в реальных котлах, расплющивают на реальных наковальнях, а две человеческие головы на коротких ножках с алебардой на плечах совершают ночной обход своих владений. Его художественный язык изощрен и манерен, а порывы религиозной одухотворенности чередуются с аллегоризмом и символизмом.

В маньеризме художники стали использовать искаженную перспективу, первооткрывателем которой был Леонардо. Он заметил, что изображение предмета деформируется, если зритель не находится прямо против картины. Маньеристы увлеклись этим открытием, в основе которого лежало оптическое явление, искажающее реальность. Они стали изображать в рисунке, фреске или гравюре деформированные предметы, вытянутые в длину или глубину, разгадать смысл которых можно было с помощью конического или цилиндрического зеркала, размещенного перпендикулярно изображению.

Классическим примером такой иллюзии служит картина Г. Гольбейна «Послы» (1533 г.). В центре ее композиции находятся двое. Это – венецианские вельможи в окружении множества разнообразных астрономических приборов и музыкальных инструментов. У их ног лежит непонятный на вид предмет. Однако под боковым ракурсом этот предмет становится доступным для «прочтения». Им оказывается человеческий череп, символизирующий бренность жизни и предельность власти.

Оптический ребус, в котором длина и глубина не совпадали с реальным предметом вследствие его намеренного искажения, стал называться анаморфозой (греч. *ana* – на, *super* – сверху и *morphe* – форма).

Позднее художники стали применять наложение одного изображения на другое, например, морской волны и рисунка камня, человеческого тела и древесного ствола. В результате зрительного слияния изображений усиливались оптические эффекты, вызывающие деформации изображений.

Анаморфоза выступала мощным инструментом создания иллюзии реальности, была стимулом творческой фантазии, позволяла открывать неожиданные аспекты в знакомых вещах, создавала атмосферу таинственности и ирреальности, стремилась передать эффект чуда. Искусствовед Ю. Балтрушайтис пишет об искаженных образах так: «Между истиной и масками всегда простирается что – то неподлинное. Искаженная перспектива, обманчивый угол зрения, ложная легенда. То, что кажется нормальным, в

действительности только кажется. Один образ появляется над другим и его деформирует. В этом есть нечто порочное. Поэтому мне и понравилось слово «искаженный», ибо оно выражает аберрацию ума, иллюзорные трюки и анаморфозы».

Такое же настроение, как и в маньеризме, только еще более подчеркнутое и агрессивное, существовало и в литературе конца XVI и первой половины XVII века. Это - так называемая прециозная (от французского *précieux* - изысканный, манерный, вычурный) литература; наиболее яркие ее представители - итальянец Джамбаттиста Марино (1569-1655) и испанцы дон Луис де Гонгора (1561-1627) и Бальтасар Грасиан (1601-1658). Кумир дворянских салонов в Париже, Марино представлял здесь итальянскую прециозную поэзию, своеобразие которой - в стремлении поразить, ошеломить читателя, вызвать у него шок контрастами и парадоксами, изображениями жестоких сцен - например, массовых убийств, - и в то же время преподнести все это в галантной и утонченной, и рафинированной форме.

Номиналистический подход утверждался и в науке. Аналогичная тенденция к деформации образа исходной геометрической фигуры (конуса или цилиндра) появляется и в геометрии. В ней начинают изучаться свойства различных геометрических тел при сечении их наклонными плоскостями. Сначала изучается конус. Непрерывное изменение угла наклона секущей плоскости при неподвижном основании конуса приводит к построению классов различных кривых: эллипсу, параболе и гиперболы. Впервые эти кривые были получены еще античными математиками, но им не удалось их объединить в единый класс кривых и применить к ним общие теоремы, справедливые для всех кривых. Дело в том, что греческие математики не допускали понятия бесконечности в геометрию. Эту ситуацию изменил в XVI веке французский математик Дезарг. Он ввел понятие бесконечно удаленной точки, чтобы спасти непрерывную деформацию конуса путем непрерывного изменения угла наклона плоскости, пересекающей эту фигуру. Парабола при таком подходе могла рассматриваться как замкнутая кривая, содержащая одну бесконечно удаленную точку, а гипербола получалась из эллипса, когда его два фокуса удалялись друг от друга на бесконечное расстояние, отсюда следовало, что гипербола содержала две бесконечно удаленные точки.

### Контрольные вопросы:

1. Что такое номинализм?
2. Кто такой Ф. Аквинский?
3. На какие правила ориентировался средневековый иконописец?
4. Как должен был изображаться человек согласно номиналистской философии?
5. Расскажите об учении о перспективе Леонардо да Винчи?
6. Почему А. Дюрер сравнивает зеркало с природой зрения художника?
7. Назовите примеры экспериментов с перспективой в эпоху маньеризма?
8. Назовите примеры экспериментов с перспективой в эпоху северного Возрождения?
9. Что такое анаморфоза?
10. Что такое прециозная литература?

### 9. Наука и проблема человека в логике развития культуры Западной Европы

В представлении современной культуры, общее развитие науки представляется прошедшим целый ряд этапов, из числа которых непосредственно важнейшим признается, разумеется, Новое время. Часть этих этапов определена, как донаучные, но, тем не менее, оказавшие определенное и благотворное влияние на процесс развития научной мысли. Но, однако, в целом само представление об этих этапах задано и обусловлено, скорее, логикой развития и эволюции научной мысли, взятой, в большей мере, обособленно, отдельно.

Между тем, процесс развития науки и научного познания стоит в прямой и непосредственной связи с процессом эволюции культуры, формирующей саму систему миропонимания и, соответственно, трактующей, определяющей запрос в сфере задач научной мысли. Без приоритетного начала в области культуры нет системы ценностей, мировоззрения и интересов, позволяющих реализовывать научные исследования в определенном, должном направлении и, даже, возможно, вряд ли существует ценность в них самих. А само знание способно оставаться «знанием в себе и для себя».

Но, разумеется, сама система ценностей, мировоззрения и интересов в разные эпохи представляется, естественно, различной. Понимание общей нелинейности процесса эволюции культуры позволяет выделить этапы, относительно приближенные к современному по ценностным основам и, одновременно с этим, весьма отдаленные. Однако эта отдаленность, в том числе, конечно же, и временная, не должна скрывать реальные успехи и практические достижения. Понятно, что эпохи, близкие по ценностным основам и направленности интересов, будут, с точки зрения сегодняшнего времени, восприняты, как наиболее успешные, а отдаленные, напротив, трактоваться и восприниматься, как «не развитые» и «глухие», архаичные.

Феномен нелинейности нам так же позволяет наблюдать определяющую роль ряда этапов для развития научной мысли. И обеспечение преемственности с ними, исторически значительно утраченной, является сегодня очень важной из числа задач развития научного познания. В целях анализа причин этой утраты, обратимся к периоду становления мировоззрения Нового времени.

Вторая половина XVII века во Франции. Над Европой, с трудом вышедшей из самой страшной бойни XVII века, - Тридцатилетней войны 1618-1648 гг., - восходит солнце короля Людовика XIV, - наиболее великого, известного наследного монарха Франции Нового времени. Этой блистательной эпохе суждено продлиться только век и привести к одной из наиболее ужасных, грандиозных катастроф за всю историю Европы, - революции 1789-1793 годов, которую сменяет долгая, двадцатилетняя эпоха войн, дошедшая и до Америки, и до России.

Знаменитый «новый курс» Людовика XIV, связанный с развитием абсолютистского правления и усилением централизации страны, которая, с этого времени, по степени своей централизации, будет лидировать в Европе после матушки - России с точки зрения масштабов своего преобладания, представлял собой идею и задачу Просвещения, воплотившуюся в личности великого и просвещенного государя - философа, ценителя искусств на троне. Просвещение являло собой изначально идеологему сохранения и укрепления абсолютизма и внедрения социокультурных ценностей и норм, способных обеспечить статусность и привлекательность монархии в сознании населения, все более и более подвластного рациональному критерию оценки. Необходимо было подчеркнуть и показать разумность, просвещенность королевской власти, что бы буржуазное сознание признавало эту власть своей. И, одновременно с тем, сформировать начало привлекательности в отношении аристократии, известной фрондерскими умонастроениями, что являло собой исключительно нелегкую и компромиссную задачу. Подобный компромисс позволил королевской власти сохранить свое влияние еще в течении многих десятилетий, но его крушение являло собой только дело времени. Для реализации задачи в ход пошли разнообразные культурно-эстетические средства и, причем, чем более она являлась связанной с влиянием на дворянство, тем, соответственно, и общее значение эстетического компонента было выше.

Общая реализация идеи Просвещения среди дворянского сословия осуществлялась, несомненно, по-французски, - с чувством наслаждения и удовольствия, к которому должно было вести развитие просвещенной королевской власти, - то есть, через пряник, в то время, как ранее правители в деле централизации предполагали действовать, скорее, более при помощи кнута и силы. В непосредственной близи от города Парижа воздвигается огромный комплекс королевской резиденции Версаль, - своего рода «Диснейленд» и «парк чудес» для получения удовольствий, призванный привлечь, завлечь в свои объятия строптивую провинциальную дворянскую элиту. Блеск дворца и парка, затмевавший собой все, что ранее могли увидеть феодалы в городах Италии или Испании, предоставлял им целый комплекс легких и приятных жизненных утех, к которым явственно равнодушно было сердце позднефеодалных франков, в обмен на лояльность королю и королевской власти и отказ от фрондерских замашек и намерений. Зачем взрывать и штурмовать твердыни, - замки Лангедока, Лотарингии, Тулузы, - если их сеньоров можно просто соблазнить, завлечь, привлечь на пышный "королевский огонек"? Ни один замок сеньоров Франции не мог сравниться по богатству, пышности, великолепию с этим «дворцом счастья» для французского дворянства! И дворянство со всех мест буквально хлынуло, заволокло собой парки и дворцы Версаля, позабыв о своих местных, древних феодальных привилегиях и бывшей вольнице, оставшейся уже в далеком прошлом, что бы, всего веком позже, выпасть в качестве сухих листьев с подрубленного дерева сметенной революцией монархии (Обломиевский, 1968).

Возможность получения удовольствий, наслаждения, веселья в наиболее грандиозном из дворцов поставило среди дворян авторитет Людовика XIV на недостижимую высоту, - вершину, с уровнем которой был не в состоянии сравниться ни один монарх XVII века. И, конечно, обеспечило огромное число попыток подражания среди других монархов. Каждый "просветившийся" немецкий князь, польский магнат или же, попросту, богатый дворянин пытался себе выстроить мини-Версаль и уподобиться великому французскому монарху, даже не имея представления об истинном предназначении его деяния.

Но, конечно, следует отметить, что попытки превзойти Версаль являлись, очевидно, тщетными, и только добавляли популярности самой французской резиденции. Не избежала этого влияния, к слову, и Россия, знаково обогатившаяся целым рядом первоклассных резиденций, из которых в наибольшей мере представительными стали Петергоф и Царское Село.

Смена эпохи получает отражение и в лице смены стиля, у истоков становления которого, опять-таки, присутствует фигура самого Людовика XIV. На смену Барокко, в данном случае, приходит Классицизм. Гений Италии не подходил для идеалов и задач французского абсолютизма, требуя замены стилем в большей мере каноничным и системным, отражавшим в себе не столь творческое, сколь формальное, даже абстрактное начало. Общая основа становлению Классицизма была, в сущности, положена при проектировании знаменитого восточного фасада Лувра, по решению благодетельного властелина Франции преобразуемого из дворца в музей. В числе проектов, предназначенных для выбора, присутствовал даже проект великого Бернини, или же «второго Микеланджело», как называли его современники, - ярчайшего из представителей и основателей стиля Барокко (Вельфин, 2004).

Но, однако, не смотря на весь авторитет Бернини, бывший, в своей сущности, непререкаемым, король предпочитает странное по тому времени творение безвестного Клода Перро, - врача - анатома, к архитектуре не имевшего, по своей сути, никакого отношения! Это неслыханная ситуация, поскольку с периода Ренессанса итальянцы были лучшими строителями, - архитекторами всей Европы, а Бернини выступал, как архитектор Ватикана, автор грандиозной лестницы и площади Святого Петра в Риме. И вдруг

совершенно не известный, не профессиональный архитектор, а просто француз-любитель посмел опрокинуть и низвергнуть все величие Бернини, а в его лице, - всей итальянской школы, начиная с периода Ренессанса! Это было, в своей сущности, невероятно, но через ворота Лувра значимо входила уже новая эпоха, уготовившая лидерство в сфере искусства Франции.

Перед тем, как обратиться к более глубокому, системному анализу новой эпохи, попытаемся все же взглянуть в очертания эпохи прежней, уходящей, что бы, по контрасту, явственней, полнее оценить ее значение и миссию в пространстве эволюции культуры. И начнем, конечно, мы с основ культуры всей Европы, в качестве которой выступает все наследие Эллады.

Античная эпоха, с характерным для нее наличием синкретизма, изначально ставила в основу своего мировоззрения единство человека и природы. И, даже со смещением интереса в период Сократа и попыткой отдаления от природы, все равно проблема человека продолжает оставаться в центре всей античной мысли и культуры. На смену идее «человек есть мера всех вещей» приходит сократический принцип самопознания, рефлексии, - «познай самого себя». Менялись временные периоды и эпохи, но идея человека продолжала оставаться в центре, что, на донаучно-философском уровне, способствовало накоплению соответствующих наработок. Суть проблемы заключалась в передаче информации, которая, на донаучном уровне, осуществлялась большей частью субъективно (Лосев, 1963).

Но, с наступлением периода эллинизма, субъективную специфику античного познания удастся в некоторой степени преодолеть, свидетельством чему и выступает Аристотель, -наиболее универсальный из мыслителей античности и основоположник многих наук в древности. Значение эпохи эллинизма в том, что ей принципиально удалось объединить, соединить остаточный позднеантичный синкретизм, усиленный, подпитанный живительным влиянием Востока, с той необходимой степенью рациональности, которая еще предполагала сохранение интереса к человеку. В результате, сохранив еще направленность на интересы, понимание человека, данная эпоха способна оказалась обеспечить технологизацию антропологического на практике.

Особенностью эллинизма было сохранение присущего античности антропологизма и ориентации на человека при общей технологизации подходов и культуры в целом, что принципиально отличает цивилизационный период. Процесс технологизации, развития научной мысли, начавшийся с Аристотеля, прослеживается в продолжении всей эпохи эллинизма, из которой, собственно, берет свое начало термин и само понятие «техно». По сравнению с эллинской, классической эпохой, техногенное развитие и достижения эллинизма были столь же высоки, сколь современный уровень развития отличается от века XVIII-го. Но существовало и определенное, конкретное различие, - эллинизм, не смотря на наличие империй наподобие Рима, оставался, в целом, более антропологичным по характеру культуры, и использование разработок не могло, конечно, не касаться данной сферы.

В анализе культуры эллинизма, по традиции, центральное внимание уделяется вопросам изучения философии или искусства, но, при этом, в много меньшей степени учитывается тот собственно технологический рывок, скачок, который был достигнут в сфере непосредственно естественнонаучного познания. Такая ситуация довольно очевидна по своим причинам, потому что философское наследие, в целом, было просто легче сохранить, хотя оно и претерпело весьма ощутимые потери преимущественно в виде самих философских школ. И процветание философии эллинской эпохи непосредственно переносилось так же на эпоху эллинизма, с характерным утверждением ситуации упадка, но, при этом, исчезала вся специфика эпохи.

Находясь в тени от впечатления, сложившегося под влиянием философии, культуры эллинской поры, эллинизм рассматривался, как простое вырождение и умирание высокой классики, хотя, на самом деле, именно конкретный период сумел осуществить реализацию огромных достижений эллинской эпохи, реализовав последние, хотя не без потерь, в сравнительноширокой форме или виде и придав им, соответственно, технологический, практический аспект. В качестве примера, стоит привести отличие концепции Платона от системы Аристотеля, как более конкретной, начиная даже с онтологии, и завершая сферами естествознания и построения учебного процесса. Платон, - это еще «классический» философ, и его абстрактные идеи побудили посчитать его идеалистом, - они чрезвычайно трудно применимы в сфере практики и непосредственно направлены на социальные вопросы. А вот Аристотель, в свою очередь, - философ в большей степени «практического» плана.

В период поздней античности философия перетекает в непосредственно практическое русло, представляя собой непосредственно практическую философию. Свидетельством подобной ситуации является и стоицизм с его проблемой отношения и выживания в эпохе, скептицизм, исследующий сложности познания, Пиррон и даже неоплатонизм.

При изучении Аристотеля реально поражает ситуация различия между его конкретными научными трудами в сфере логики и психологии, к примеру, и абстрактной фантазийностью различных описаний, например, ряда животных. Но подобный факт, возможно, отвлекающий внимание исследователей на более «декоративные», абстрактные черты, не должен вводить в заблуждение. За несколько мифологическо-абстрактным описанием того же бегемота Аристотелем мы явственно рискуем упустить из поля зрения слона.

Аристотель, воспитатель Александра Македонского, именоваться современником которого считал за счастье сам царь Македонии Филипп, - принципиально чуждый сантиментов, жесткий,

прагматичный государь, сумевший подчинить себе всю Грецию и подготовивший основу для походов сына в Азию, - являлся, прежде всего, превосходнейшим технологом при явной антропологической направленности его деятельности и мировоззрения. Царь Македонии Филипп ценил только реальные возможности, дела, и он, конечно, превосходно понимал, в чем состоит значение Аристотеля в роли наставника для его сына.

И, вслед за изменением концептуального характера, должны были произойти и изменения дальнейшего, технологического плана в самых разных и разнообразных областях, поскольку изменение мировоззрения предполагает далее и изменения практического плана и характера. По сути, общий "тренд" эпохи уже явно виден и прослеживаем в рамках обучения у Аристотеля. Конечно же, образовательный подход Платона представлялся в большей мере элитарным и "высоким", чем модель, предложенная Аристотелем, но это было неизбежным отражением начала массовости, как технологизации учебного процесса. Но, при этом, так же следует отметить, что воспитанные в рамках его школы и системы взглядов люди, общее число которых превышало число "академиков" Платона, должны были найти и обрести реализацию своим способностям, возможностям на практике и, соответственно, - являлось прямым вызовом эпохи.

Но представленные сферы, почему-то, по традиции, не привлекали должного внимания, хотя и признавалось, что великий Аристотель, - первый представитель новой, нарождавшейся эры эллинизма. Осознание технологических открытий, достижений периода и эпохи эллинизма стало для общественной науки явным только лишь в XX веке, в "нео-техногенную" эпоху, после ряда археологических находок, реконструкций и открытий, хотя можно, очевидно, смело утверждать, что информация об этом сохранялась и существовала много ранее.

Проблема заключалась, в большей мере, в том, что наиболее передовые и технологичные изобретения и разработки периода эллинизма не приобрели своей реализации в сколь-нибудь широком, массовом масштабе и порядке, что и накладывает отпечаток на саму трактовку периода, побуждая к его некоторой недооценке. Сообразно пониманию марксизма, производственные отношения выступают тормозом развития производительных сил общества, которые опережают общий уровень и состояние его сознания. Но эти наработки представляли собой некое наследие античности, или задел на будущее, на перспективу, только их необходимо было сохранить и, далее, суметь использовать при подходящей ситуации.

На завершающих этапах эволюции цивилизации осуществляются открытия и достижения, малодоступные для понимания широким кругом современников, которые, однако, вполне могут так же не дойти до их потомков. Суметь их обнаружить, сохранить и воспринять являет собой исключительно весомую и важную задачу. Но, однако, гибель эллинизма как культуры в социальном плане отнюдь не приводит, не смотря на драматичность и серьезность общей ситуации, к уничтожению всех наработок, свойственных этой культуре в целом. Как это ни странно, но утрачены были, прежде всего, именно технические достижения, требовавшие наличия экономики и соответствующей практики обслуживания. Гуманитарные и медицинские же разработки, очевидно, в большей мере сохранились, не смотря на многократные пожары в зданиях библиотек, рукописи, все же, очевидно, «не горят».

Конечно, в этом плане, очень повезло, что половина Рима на востоке, - Византия, - сохранила свою государственность, что обеспечило плавный процесс перенятия и развития культуры в рамках христианской, но имеющей античные основы государственно-общественной системы. Византия, как могла, пыталась сохранить античное наследие, - в этом состояла ее явная, серьезная проблема, но, одновременно, - величайшая, огромная заслуга и значение в мировой истории. В состав империи входил ряд наиболее культурных регионов Рима: Греция, Египет, Сирия и Палестина, - одним словом, те места, в которых степень сохранения и наличия информации была намного выше, чем на упрощенном и практичном римском западе.

Об уровне развития культуры этих территорий можно явственно и не предвзятым образом судить по выдающемуся зданию Александрии, - маяку, и Пантеону в Риме, выстроенному архитектором Аполлодором из Дамаска. Эти знания, в единстве с соответствующим уровнем финансов, и позволили в VI веке нашей эры императору Юстиниану выстроить в Константинополе собор Святой Софии, а его преемнику Маврикию, - создать университет, - деяния, просто не осуществимые в тот период на западе Европы.

Поскольку Византия представляла собой государство, эволюционным образом пришедшее со времени античности в феодализм и христианскую эпоху, в его рамках на обширных и разнообразных землях сохранялось многое античное наследие. Византийцы, в принципе, сквозь пальцы, весьма либерально и лояльно относились и взирали на наличие сонма философских школ, которые много веков существовали на проникнутой влиянием мистицизма и завоеванной оружием практического Рима территории востока Средиземноморья. И даже запрет деятельности этих философских школ при наиболее выдающемся из императоров раннесредневековой Византии, - Юстиниане Великом, - не привел к их ликвидации, закрытию. Просто эти школы стали действовать на нелегальном уровне, - по сути, неофициально, но преследования, близкого по жесткости к испанской инквизиции, конечно, не существовало. Степень их влияния и распространения идей на общество, конечно же, уменьшилась, но она, при этом, все же, отнюдь вовсе не исчезла в полной мере. Ни одно правительство империи не в состоянии было бросить вызов обществу.

Запрет императора Юстиниана, очевидно, не предполагал уничтожения всех школ, - он стремился просто снизить степень их влияния на общество. На протяжении целого тысячелетия философские кружки и школы в Византии нашли ту среду, в которой они могли вызревать, существовать и совершенствовать свои

технологические знания и навыки. В условиях консервативного, ортодоксального Константинополя они, конечно, не могли претендовать на безусловное развитие, широкое и общее признание, но это отнюдь, вовсе не мешало заниматься совершенствованием и отточкой мастерства. Скорей, даже, может быть, наоборот, - знания, малодоступные для распространения вширь, могли отныне развиваться вглубь.

Падение Константинополя под натиском любителей наживы, - европейских крестоносцев, так и не доехавших до ожидавшей их Святой Земли, - стало не только величайшей авантюрой доколумбовой эпохи, переведшей из разряда малообеспеченных в богатые десятки тысяч человек, но и явственно свидетельствовало, что позиции Константинополя уже утратили свою несокрушимость. И ни падение завоеваний крестоносцев на Балканах, ни восстановление империи Палеологами не придавали ей уже ни тени блеска прежнего величия. Величайший город, о стены которого, волна за волною, разбивались валы из нашествий варваров, арабов, турок и нормано-русов, пал под натиском отрядов христиан! Все это означало, что империя, неумолимо сокращавшаяся по своим размерам, переставала уже быть убежищем для тех, кто сохранял культуру в продолжении эпох, и многие из них перебираются в ближайшую страну, несущую влияние западного Рима, - непосредственно в Италию.

Развитие Италии являло собой процесс, находившийся в обратном, противоположном отношении с Византией. Чем более ослабевает и хиреет Византия, тем, наоборот, сильнее и динамичнее развивается сама Италия. И Византия в этом отношении несколько напоминает слишком строгого учителя, который, обучив воспитанника, далее, скорей, уже мешал его развитию. И вот ученик, возненавидевши учителя, стремился как можно быстрее сбросить ненавистное давление и приобрести свободу.

И окончательно этот процесс решается в 1204 году, когда сами итальянцы, во главе с дожем Венеции Дандоло, на венецианских кораблях сумели «навести» на Византию половину рыцарской Европы. Начиная с этого момента, византийская империя уже перестает быть конкурентом для Италии, особенно Генуе и Венеции, и превращается, скорей, в поле для обогащения и завоеваний итальянского патрициата.

Но, однако, параллельно и в единстве с этим, происходит, как обычно, усиление и возрастание культурного влияния побежденной стороны. Тринадцатый век стал эпохой интенсивного развития итальянского искусства и культуры, положив начало наступлению периода Ренессанса, - Возрождения. А уже в XV веке, когда солнце Византии в полной мере уходило на закат, в Италии во всю цвели искусство и культура кватроченто (Лазарев, Подвойский, Ласкин, 2015).

Специфика эпохи Возрождения в Италии, представившей собой самое яркое цветение, развитие католической культуры под влиянием античности, принципиально заключалось вовсе не в сфере искусства, как это, по большей мере, принято считать. В основе Ренессанса, прежде всего, - специфическое отношение к человеку, как к универсальному, Богоподобному началу и феномену, которое воспроизводит, в сущности, античную систему «человек, как микрокосм, являет собой отражение и воплощение макрокосма».

Ренессанс, - единственная, в сущности, в истории Европы периода христианства, уникальная эпоха, когда в центр культуры и мировоззрения был поставлен человек. После периода длительного, долгого господства церкви, утверждавшего ничтожность человека по сравнению с Божественностью высшего начала, Ренессанс вновь обозначил роль и место человека в мире и по отношению к миру и природе, как «малого Бога».

Этот явно выраженный антропологизм, поставивший в центр изучения и мировоззрения человека и присущие для человека интересы, безусловно, непосредственно не мог быть как-либо почерпнут и получен на основе христианского средневекового мировоззрения. Здесь требовалось непосредственно влияние иного, собственно античного характера, которое могло являться только лишь наследием культуры, прямо и системно сопряженной с временем античности, и сохраненной под влиянием существовавших в Византии философских школ. А главной деятельностью этих школ являлась практика формирования и развития личности, - универсального и гармонично развитого человека, как объединявшего в себе многообразие свойств и способностей (Лосев, 1978; Лазарев, 2014).

Не отрицая несомненного таланта, следует признать, что явный и особо проявившийся универсализм способностей, который характерен для творцов эпохи Ренессанса плана Микеланджело, Челлини или Леонардо, когда пребывание в различных сферах творчества, искусства и науки не только не распыляет силы, но, как бы, суммирует и умножает свойства и способности, реализуя некий синтез, позволяя добиваться гениальных и великих результатов, представляет собой явственный итог особой философской практики, включая, разумеется, и педагогику. Если обычная и характерная универсальность для таланта представляет собой деятельность в разных областях при том, что, в случае возможности сосредоточенности на одном из направлений, результаты могли быть бы и намного лучше, то здесь можно наблюдать совсем иной процесс. Способности и результаты деятельности как бы умножаются, суммируются, достигая наивысшего порядка и характера. По сути, многоплановость реализуется в единстве на том уровне, который бы нельзя было достичь при непосредственно узко профессиональном взгляде. Это означает, что для данного развития способностей должен присутствовать подход и взгляд на человека в целом, с точки зрения антропологизма, а не с точки зрения выполнения социально-профессиональной функции, задачи. И, конечно, должны так же быть реализованы и технологии, способные достичь желаемого результата. И, что характерно, за эпохой Ренессанса и Барокко универсализм подобного порядка уже, в сущности, практически больше не проявлялся.

Сущностная роль эпохи Возрождения заключалась в том, что, будучи ориентирована на человека, она руководствовалась и методологией, и непосредственно практическими технологиями в их

единстве, позволяющими достигать желаемого результата. Главное, - она была нацелена на изучение и совершенствование человека, в чем усматривала свою высшую, центральную задачу. Человек впервые в христианском мире полагался в качестве объекта непосредственно научно-философского анализа. И, наряду с тем, существовали так же технологии, способные реализовывать его развитие и совершенствование в разных областях.

Универсализм, как правило, рассматривался в плане результата слабого развития научного познания, однако представляется весьма сомнительным, что бы, в подобном случае, он мог способствовать столь выдающимся научным результатам. И, по крайней мере, эта точка зрения никак не согласуется с самим характером научных достижений, позволяя в полной мере полагать, что фактор универсализма представлялся отражением так же других причин и, в дополнение к тому, сам по себе еще способствовал развитию познания. Результативность непосредственно определялась синкретизмом в следствие античного научно-философского влияния, что лишний раз свидетельствует о характере и эффективности полученной в эпоху Ренессанса подготовки. Синкретизм античности, правда, в весьма урезанной влиянием христианства форме, получает проявление в эпоху Ренессанса и реализуется в лице технологических моделей, разработок и конструкций, очень близких периоду эллинизма. За синкретизмом непосредственно располагались технологии поздней античности, в той ровно мере, как для понимания и выявления их был необходим сам синкретизм, явивший собой результат влияния философских школ угасшей Византии. Именно аспект технологического достижения строительных идей и принципов поздней античности в лице здания Пантеона в Риме стал конкретным отражением и доказательством культуры Возрождения - Ренессанса.

Но, однако, при признании влияния в лице архитектурного начала, почему-то упускается из вида степень непосредственно технологической взаимосвязи ситуации поздней античности и Ренессанса, проявлявшаяся далеко не только в отношении самой архитектуры, хотя, впрочем, в этом плане она представлялась, очевидно, наиболее наглядной. Данное влияние охватывало собой разные сферы, хоть и не везде столь явно проявилось или сохранилось в такой мере, как в монументальном зодчестве, осуществляемом на уровне заказа государств и папского престола. И, в конкретном плане, знаменитые изобретения Леонардо представляются осуществленными не без определенного влияния позднеантичных разработок с соответственными изменениями, как и знаменитый купол Брунеллески не являлся прямым отражением и подражанием Пантеону в Риме, но так же привнес и новые архитектурные черты. Без сомнения, войти в одну и ту же реку через тысячу минувших лет было принципиально невозможно, просто неосуществимо.

И, сообразно, при наличии признания феномена византийского культурно-философского, научного влияния, не уделяется, при том, внимания самой возможности влияния технологического плана. Очевидно, это было связано как непосредственно с недооценкой достижений эллинизма, так и с пониманием консерватизма самой Византии, не сумевшей в должной степени использовать на практике позднеантичное наследие в относительно широкой степени и форме. Но, однако, упускается из вида, что как раз консерватизм империи способствовал сохранности античных разработок и идей. Не обладая должным уровнем развития системы социальных отношений для реализации наследия эпохи эллинизма, Византия, в снятом виде, в то же время, сохраняла, сберегала его для последующего времени. А уже, возможно, следствием недооценки достижений и влияния самой Византии и эпохи эллинизма выступает общая недооценка разработок периода Ренессанса и Барокко, так же, к слову, не имевших непосредственно широкого распространения (Вельфин, 2004).

В целом, следует признать, что уровень развития технического знания и в эллинизме, и в эпоху Ренессанса был заметно выше, чем нам это представляется сегодня, а характер передачи самого технологического знания заметно более результативен, продуктивен. Близкая модель сознания на основе синкретизма неизбежно порождала общность интересов и модель мышления, воплотившуюся, сообразно, в форме разработок и изобретений.

Удивительная степень глубины и эффективности научных разработок, на многие столетия опередивших свое время, ни в какой возможной степени и мере не способна являть результат несовершенства и несостоятельности методов научно-философского познания, а, напротив, представляет собой результат их, непосредственно, особой эффективности. А малая степень реализации на практике, - прямое следствие «опережения времени» и неготовности системы отношений в обществе для применения идей и разработок. Но это отнюдь не служит указанием на их неэффективность.

Крушение идеалов Ренессанса порождало снова ощущение зыбкости и кратковременности бытия, столь характерное для мрачного, сурового Средневековья. Но только тогда для человека открывалось утешение в вере, поколебленное под влиянием ожившего дыхания античности. Но, однако, Возрождение в полной мере пробудило силы человеческого жизнелюбия и радость жизни, а поэтому вернуться в период Средневековья вновь уже не представлялось в должной степени возможным. И определенным синтезом, или, вернее, паритетом двух отмеченных эпох стало Барокко, как культура утверждения и стремления к удовольствию и наслаждению в виду столь краткого момента пребывания человека на земле. Барокко смогло сделать вывод из крушения идеалов Ренессанса, но сей вывод был уже, по существу, совсем иным, чем это можно было наблюдать в Средневековье. Вместо подчинения своей тяжелой доле светское влияние и радость бытия сформировало установку на веселье, ощущение «праздника, который всегда с тобой», но который, в то же



время, всегда может оборваться, завершиться. Или же «момента мори». Но необходимо помнить вовсе и отнюдь не для того, что б сохранять смирение, а, совсем напротив, - что бы, не теряя времени, как можно больше и сильнее веселиться.

Ощущение конечности и быстротечности всего вокруг придало этой культуре и архитектуре совершенно особую экспрессию, эмоции, в которых радость жизни органически сменяется трагизмом. По сравнению с величавым и монументальным, гармоничным Ренессансом, период Барокко неустойчив, экспрессивен и парадоксален, как надломленная фаза бытия культуры, и, в этом надломе, заключается начало поиска, оригинальности и ощущения пограничного баланса. Экспрессивность отражала кризис ренессансного мировоззрения и начала, представляясь в общей, равной мере порождением эпохи христианства и, одновременно, в не меньшей и определенной мере, так же, - выступая в качестве реакции на недостижимость цели, идеалов Ренессанса.

Осознание и переживание человеком краткости момента бытия при остром ощущении наслаждения жизни сделали его не расположенным к системе ценностей и интересов государственного плана и масштаба, обратив в сторону личных, индивидуальных и отдельных интересов эмоционально-чувственного уровня. Общая экспрессия культуры породила динамичный и парадоксальный стиль Барокко и, одновременно, вместе с тем, - проблему самоликвидации и угасания целого ряда государств и стран, которые подпали под ее серьезное влияние. Так, например, та же Италия и Речь Посполитая прекращают период существования в форме независимых стран, оказываясь разделенными соседними державами.

Но, одновременно, ощущение конечности земного бытия и радость жизни не способны были очень долгий период существовать одновременно, параллельно, вместе. Если жизнь все же прекрасна, то велик соблазн и намерение ее продлить, что открывало простор поискам возможного научно-философского решения. И, особенно, тем более, что догмы церкви уже не имели столь серьезного, глобального значения, влияния, а процесс развития науки, обозначенный и заданный в эпоху Ренессанса, было невозможно запретить, остановить.

Специфику научного мировоззрения Барокко проще рассмотреть и оценить при помощи анализа сферы искусства, в частности, - архитектуры, в наиболее наглядной и доступной форме воплощающей особенности мировосприятия эпохи. Характерная стилистика Барокко, обладавшая экспрессией и динамизмом, утверждала и

подчеркивала принцип иллюзорности и призрачности человеческого бытия, объединенный с ощущением радостности жизни и веселья. Стиль Барокко придает экспрессии явно завышенную роль, значение, разрушающую ощущение гармоничности, незыблемости бытия. Этот весьма тонкий стиль парадоксально отличался исключительно оригинальными архитектурными решениями, призванными подчеркнуть изменчивость и иллюзорность жизни, мира, в частности, - двойными потолками в некоторых дворцах Сицилии, когда через один, прозрачный потолок просвечивал другой и создавал эффект особой глубины, изменчивости и игры отделки и рисунка. С изменением положения человека изменялся, сообразно, и декор.

И, при этом так же следует отметить, что сама стилистика Барокко просто изобиловала исключительно оригинальными архитектурными и, сообразно, инженерными, конструктивными решениями, без которых непосредственный полет фантазии вряд ли бы стал осуществим когда-либо на практике. Понятие оригинальности и необычности практически стало синонимом стиля Барокко, и творившие в нем архитекторы просто изыскивали новые, оригинальные конструктивно-инженерные решения, способные претворить в жизнь самые парадоксальные, невероятные и интересные идеи. Д. Бернини, Борромини, Гуарини - Гуарини, Фелиппе Юварра и другие представители архитектурных школ Италии второй половины XVII - первой половины XVIII века создали архитектурные решения, явно выходящие по своей сложности и стилистической направленности за пределы Ренессанса. И, при этом, точно так же, как и Ренессанс, Барокко непосредственно предполагало ситуацию синтеза искусств (Вельфин, 2004).

Несомненно, что такой полет фантазии художника вполне естественно предполагал определенную свободу обращения с ордером, - основой ренессансного искусства, - что, по сути, так же отражало принцип человеческой свободы и наличие феномена стихийности, случайности, столь значимого после завершения Ренессанса. Человек снова почувствовал себя простой песчинкой мироздания, но, вместе с тем, он, все же, еще не желал сдаваться, просто подчиняясь обстоятельствам.

Непосредственно барочная архитектура органично, характерно отличается вариативностью, предполагая фантазийное разнообразие решений даже в ущерб ордерному плану и решению. В данном отношении, по своей сложности она принципиально не сопоставима со сложностью архитектуры Классицизма. Для сооружения зданий в стиле Барокко нужно обладать прекраснейшей фантазией и, в дополнение к тому, - быть превосходным, творчески ориентированным инженером, на ходу способным находить решение конструкторских проблем.

Представленные и рассмотренные характерные особенности стиля и мировоззрения Барокко, черты деятельности архитектора в процессе возведения и отделки зданий позволяют заключить, что данная эпоха открывала и предоставляла исключительно благоприятные условия для творческой свободы человека, позволяя ему экспериментировать и находить чрезвычайно необычные решения. Будучи подпитываемая состоянием экспрессии и эстетизма, наука продолжает интенсивно развиваться в

период Барокко и выходит на новый рубеж, используя как сами наработки и идеи Ренессанса, так и специфичность мировосприятия новой эпохи.

При анализе и осмыслении наследия эпохи Барокко обращает на себя внимание не только явный универсализм воззрений и систем, но так же их естественнонаучная, практико-экспериментальная ориентация. В отличие от Ренессанса, связанного с передачей, восприятием исторического опыта и ориентированного на античность, период Барокко оказался обращенным в поиск и эксперимент, и, вероятно, вовсе не случайно именно в конкретный период процесс развития экспериментального познания и изучения природы обретает исключительно высокое развитие.

Величайшие умы эпохи Маньеризма и Барокко представляются не только основоположниками нового, научного мировоззрения, но и вполне рассматриваются в качестве носителей идей и разработок, вполне применимых в отношении практики. Здесь оказался поколеблен даже сам авторитет античности, и много, поливариантный поиск происходит в самых разных областях. Универсально и с практическим акцентом развивают и реализуют свою деятельность Г. Галилей, Р. Декарт, В. Г. Лейбниц, И. Кант, Х. Вольф, Л. Эйлер, А. Ван Левенгук, семья Бернулли, сэр Кристофер Рен и полумифический граф Сен-Жермен. Общая результативность поиска определялась элементом и началом синкретизма при наличии свободы и экспрессии, которые и побуждали человека к поиску нетривиальных, нестандартных, с точки зрения традиции, решений. Ренессанс с его античной информационной составляющей еще не окончательно изгладился из памяти, но, в то же время, он уже и не довлел своим авторитетом над сознанием эпохи, позволяя, при опоре на имевшиеся достижения, двигаться, развиваться дальше. И, одновременно, экспрессивность, эмоциональность стимулировала поиск, связывая его непосредственно с началом и идеей человеческого интереса.

Но, и, вместе с тем, однако, главная особенность Барокко, по сравнению с последующим периодом, заключалась в изначальной ориентированности на человека, антропологизме, что, конечно, в много большей мере роднит и сближает его с периодом Ренессанса, чем с той же эпохой Классицизма. И особо характерно в этом плане творчество Рене Декарта, - не только философа и математика, но и основателя психофизиологии, на многие века определившего характер эволюции психологической науки в целом. Если бы произведения Рене Декарта изучались более внимательно, то можно было бы заметить, что его воззрения в сфере эндокринологии, к примеру, были непосредственно осмыслены только в конце XX века, а их реализация на практике лишь только начинается в сегодняшнее время. Но, увы, - в медресах не преподают историю философии, в то время, как на гуманитарно-философских факультетах на эти идеи практические разработки смотрят, как на «заблуждения философа» и, по определению, отвергают, - они недостаточно абстрактны. Задача в том, что бы иметь возможность понимания философии Декарта в целом, но здесь явно всплывут ее «ненаучные» основы (Коменский, 1955).

Другим ярким представителем эпохи Барокко выступает величайший чешский педагог Я. А. Коменский, которого отечественная историко-педагогическая мысль рассматривала, как фигуру «переходного характера» от Ренессанса к периоду Просвещения. Та простая мысль, что чешский педагог являет собой выражение и отражение вполне самостоятельного исторического периода, представлявшего собой влияние Барокко, очевидно, оказалась слишком сложной... Я. А. Коменский, на основе взглядов и идей которого педагогическая мысль существовала в продолжении ряда столетий вплоть до периода современности, центральным своим принципом рассматривал природосообразность, как уподобление и соответствие характера процесса обучения и его этапов базовым закономерностям природы. Разумеется, такой подход вполне возможно полагать, как «ненаучный», но дело в том, что именно на нем основана научная педагогическая мысль и существующая на сегодняшнее время модель обучения, -классно-урочная система. К слову, как и непосредственно наследие великого Декарта, общая модель Я. А. Коменского намного обогнала и опередила свое время и была реализована лишь в конце XIX века, когда, в целях введения массового обучения, вдруг «вспомнили» о его разработках. Интересно в этой связи, в какой мере «ненаучным» по своим основам может быть подход, не только обеспечивающий эффективный и высокий результат на практике, но и, одновременно, служащий основой для науки и научного познания?

Рассмотрев влияние эпохи Ренессанса и Барокко в отношении трансляции античного начала и мировоззрения, вернемся теперь, все же, снова к Франции XVII века. Следует отметить, что, при всем величии фигуры короля Людовика XIV, XVII век Франции произвел на политический Олимп еще одну фигуру, знаковую роль которой был не в состоянии умалить даже блестящий век Версаля. Речь пойдет о наиболее загадочной фигуре властной и официальной Франции эпохи первой половины XVII века, - знаменитом кардинале, герцоге Армане дю Плесси де Ришелье. Этот относительно безвестный изначально по рождению дворянин сумел за двадцать лет вывести Францию к основам наступления «просвещенного абсолютизма», создав непосредственный фундамент для блистательной монархии. И трудно назвать сферу, где бы ни был обозначен и представлен его явный интерес. По существу, эпоху Франции XVII века начинает грозная и мрачноватая фигура кардинала, а заканчивает, - светская, блистательная миссия Людовика XIV. Именно герцог Ришелье, служивший отцу «короля - Солнце» Людовику XIII, был мировоззренческим, духовным отцом самого Луи XIV.

Из числа многих других деяний кардинала, не считая его полу-романтических «сражений» с мушкетерами Дюма, необходимо выделить создание Французской королевской академии наук, известной так же под название «Академии бессмертных» - в сущности, научного подобия Версаля. Эта академия являла собой

первую и уникальную, беспрецедентную попытку реализовать объединение ученых в целях их служения интересам и задачам государства. До этого времени подобные научные объединения были весьма спонтанны, а исследования связаны с реализацией научной деятельности, исходя из интересов самого ученого и видения им перспектив научного развития. Такой подход, конечно, открывал простор развитию и поиску научной мысли, но, одновременно, создавал так же финансовые трудности, поскольку все решение экономических проблем было возложено на самого ученого и щедрость меценатов.

И, конечно, в этом плане, общая идея кардинала оказалась крайне благотворной, - он, по сути, избавлял ученых от финансовых вопросов, позволяя им сосредоточивать внимание на самой научной деятельности. Без сомнения, ресурсы Франции значительно превосходили средства меценатов, не упоминая уже о финансовых возможностях самих ученых. Академия, как некий «клуб ученых», позволяла реализовать научное общение, обмен идеями, что благотворно сказывалось на развитии самой научной мысли.

В сущности, благодаря реализации идеи академии, великий кардинал создал основу для научного, экономического и культурного развития и превосходства Франции, сделав огромный шаг в ее централизации посредством утверждения и поддержки интеллектуализма. И разобщенные, раздробленные силы скромных итальянских академий не могли идти в сколь-нибудь близкое и очевидное сравнение с возможностями королевской академии наук в Париже.

Но, одновременно, финансируя науку, приближая ее представителей к системе власти, Ришелье лишал сферу науки непосредственно свободного развития. Благодаря созданию академии, он перенес вектор эволюции, развития науки на проблемы государства. Ученые должны были исследовать лишь сферы, интересные и нужные, необходимые с позиции государства - Франции. Государство же, вполне закономерно, интересовало более проблемы самосохранения, а не человека и его развития. И, начиная с этого момента, в области науки утверждается приоритетность социально-государственного интереса, как ее ориентированность на проблемы социума, а не на проблемы и вопросы человека.

Эта революция в науке, по значению весьма сопоставимая с Французской революцией 1789 года, привела к замене антропологической направленности знания направленностью социально-государственной. Меняется сам круг проблем и их характер. Но, принципиально главное, - меняется так же и сама суть предлагаемых подходов. Вместо изучения человека в целом, как модели отражения вселенной, утверждается подход к его анализу, как частного и производного от социума, государства. Соответственно, сам человек в науке будет с этого момента изучаться и рассматриваться уже как бы в некоторой мере «по частям». Сама проблема человека, с этого момента, постепенно начнет становиться как бы частной, а наука, исходя из общего значения антропологии, - проблемы человека, - прикладной. Очевидно, что такой подход, в определенной мере, тормозил процесс развития науки, потому что ставил направление ее развития в зависимость от нужд и интересов государства, не учитывая, в должной мере, внутреннюю логику развития самой научной мысли.

Этот феномен, который позже будет назван и определен процессом дифференциации в науке, полностью изменит подход к изучению и пониманию человека, породив сосредоточенность на сфере социальной жизни в философской мысли Франции XVIII века. С этого момента человек, как целое, практически перестает быть непосредственным предметом и объектом для научного, научно-философского анализа и уступает свое место обществу. Проблемы социального характера становятся «научными», престижными, и их анализ, разработка, обсуждение все в большей степени волнует «просвещенную» часть населения во Франции, в то время, как сама проблема человека очевидно меркнет в их сознании. И лучшие официальные научные умы сосредотачиваются над проблемой совершенствования общества, вполне естественно рождая ситуацию, которая приводит к 1789 году.

Естественно, такой подход просто не мог не вычленив в роли центрального, главного тезис о социальной сущности, природе человека. А, естественно, - для улучшения жизни, получения удовольствия с позиции мировоззрения Франции дело было уже исключительно за малым, заключааясь в изменении условий в социуме. Так формировалась революция, заботливо взлелеянная «просветителями» и взошедшая на ниве социально-философского познания.

Сам «король - солнце» Луи XIV только продолжает и, в определенной мере, завершает линию политики, намеченную в свое время кардиналом Ришелье, что получает отражение в лице характера культуры и искусства в целом. Переноса вектор развития науки на проблемы и задачи государства, «король-солнце», завершает то, что было начато великим кардиналом Ришелье и что он не успел закончить. Только король Франции распространяет данную политику по отношению ко всей культуре государства. Вся культура, и наука, и искусство должны были, с этого момента, непосредственно работать на систему интересов государства, как на целое и общее, и возвеличивать единственного человека, - самого монарха Франции, систему королевской власти в целом, - что, соответственно, предполагало изменение их характера по сути. А переключение культуры и науки непосредственно на интересы государства органически предполагало изменение их характера по сути.

Благодаря целенаправленной политике, объединению ресурсов государства, созданной идеологии и, соответственно, влиянию искусства Франция во второй половине XVII века достигает выдающихся успехов во всех направлениях системы социальной жизни, сохраняя свойственный ей централизм. С правления короля Луи XIV, отвергнувшего проект возведения восточного фасада Лувра знаменитого Бернини и инициатора

строительства Версаля, непосредственно берет свое начало «золотой век» Франции в сфере искусства и культуры, когда это государство достигает максимальной степени авторитета и влияния в Европе, исключая, разве что, довольно краткий и военный период правления Наполеона I. Именно с эпохи короля Луи XIV Франция перенимает пальму первенства в Европе в области искусства и культуры, превращаясь в признанного лидера, законодательницу вкусов и мировоззренческих основ. Политика мобилизации ресурсов богатейшей, на то время, территории Европы под эгидой королевского начала и влияния обеспечила стремительный подъем культуры и искусства, придав Франции и законный статус лидера в глазах всего цивилизованного мира и, в немалой мере, послужив основой для чрезвычайной популярности научных и общественных идей.

А затем уже французскую культуру, столь удобную в целях правления и повышения общей статусности власти, стали непосредственно перенимать монархи и князья практически по всей Европе, не желавшие выглядеть заметно хуже по сравнению с «законодательницей мод». Причем, на социальные идеи Франции закономерно так же возникает мода, мало чем отличная от интересов и пристрастий в области искусства. И, в свою очередь, по всей Европе, под влиянием очарования прекрасной Франции, распространяются научные и философские идеи и концепции, приобретая исключительно широкий, массовый характер.

Почти веком спустя после создания Академии, в 1718 году, в ее стенах окажется российский царь Петр I Великий, оценивший по достоинству возможности творения кардинала Ришелье, как института управления наукой и научной мыслью. И, по возвращении в Петербург, организует в 1724 году Академию наук в России. Эта мера станет первым важным шагом на пути развития русской науки и, одновременно с этим, - первым шагом повторения судьбы монархии во Франции.

Когда прежде Р. Декарт и Ф. Бэкон вели речь об объективности научного познания, то они не рассматривали и еще не пробовали реализовать начало массовости в отношении науки. Объективность представляла собой только предпосылку для распространения знания, а ее главной, основной задачей полагалась истинность, научность, достоверность. Со времени правления короля Луи XIV в корне изменился вектор в отношении развития науки, и она, приобретя направленность на общество и социальные процессы и начала, стала утверждать идею, принцип массовости. Будучи взаимосвязана с культурой и аспектом, интересом социального порядка, сфера собственно научного познания, поддерживаемая осознанием престижности системы королевской власти, получает быстрое распространение и развитие в представленном ключе.

По существу, Луи XIV успел сделать намного больше, чем просто усилить ситуацию авторитета и влияния королевской власти. Он сменил направленность науки и культуры, сделав Францию общекультурным лидером Европы, потому что мощное централизованное государство просто не сопоставимо по своим возможностям с ресурсами хотя не совсем бедных, но маленьких герцогств или королевств. И, соответственно, используя эти ресурсы и влияние, он фактически распространил культурное влияние Франции на государства почти всей Европы, в том числе Россию, изменив подобным образом характер европейской жизни, моды и культуры в целом.

В области архитектуры стиль Барокко весьма неожиданно сменяет Классицизм, который, разумеется, не смог в полномасштабной мере избежать барочного влияния, поскольку Франция была на тот момент единственной страной, предпочитавшей Классицизму влиянию «законодательницы мод», - Италии. Именно в барочном варианте Классицизма, к слову, строил здания знаменитый русский зодчий В. И. Баженов, проходивший обучение во Франции у Шарля де Вайи.

Архитектурная доктрина Классицизма была строже, чем Барокко, и всецело ограничивалась ордерными формами, началом. В данном случае, экспериментов и разнообразия идей, фантазии, столь характерных и присущих для Барокко, в принципе не наблюдалось и не допускалось. Классицизм, сравнительно с Барокко, не вариативен, - главная задача заключалась в сохранении и поддержании пропорций при наличии выбора из четырех - пяти центральных вариантов ордеров.

В целом, концепция классицистического плана много проще по своей природе, чем Барокко, она как бы заметно более шаблонна и консервативна. С точки зрения построения сооружений, Классицизм заметно и намного более линеен и предполагает простоту и завершенность, «ясность» форм.

Но, одновременно, этот стиль заметно также менее затратен, чем Барокко, - это наиболее недорогой из «элитарных» стилей и, одновременно, самый дорогой из всех стилей демократичных, чем, соответственно, в немалой степени определялась его предпочтительность для массовой застройки центра городов. Он, в равной степени, способен обеспечить представительность и оказать влияние посредством ассоциативного начала, охватив постройками достаточно обширные пространства при умеренно-разумной дороговизне затрат. Не случайно стилистические вариации на тему Классицизма доживают в ряде стран до второй половины XX века.

Примечательно, что Классицизм, как стиль, смог все же сохраниться после революции во Франции 1789 - 1793 годов, что представляется свидетельством отсутствия его привязки к непосредственно дворянскому сословию. Он не воспринимался, как дворянский стиль, и был ассоциирован с системой управления государством и верховной властью. А свое «дворянское» значение Классицизм получил лишь потому, что основная роль в системе управления принадлежала исключительно дворянству. Но само дворянство выступало только в роли инструмента управления, тогда как Классицизм являл собой основу идеологии власти. Он, в свое время, был основан, создан в период правления Людовика XIV в целях централизации и развития Франции и привлечения

дворянской фронды к управлению государством. И, соответственно, продолжил дальше свою историческую роль и миссию после того, когда дворянство уже покидало место на арене государства (Обломиевский, 1968).

Эстетически архитектурная система Классицизма лишена экспрессии, динамики. Ее идея, - в утверждении пропорций и гармонии, посредством ордера символизирующих идеал и идеальное начало в человеке. В сущности, архитектура Классицизма утверждает некий социоприродный норматив, это архитектура нормы, и, конечно, норма, в данном плане, по определению, первична, безусловна. В этом отношении и плане, Классицизм заметно более формален, чем Барокко, подменяя живость, экспрессивность и богатство форм системой ордерной модели.

Следует отметить, что характер культуры Барокко, применительно к самым различным сферам, по определению, значительно сложнее, многограннее, чем непосредственно классицистической. Он менее жесткий, в меньшей мере подчинен канону и нормированию, и вариативен, поливариабелен. Предоставляя много больше степени свободы индивиду, он располагает человека к творчеству, интерпретации, и поиску новых, необычных, неожиданных решений. Проявление креативности Барокко в большой степени являлось обусловленным присущей для этой культуры эмоциональностью и экспрессивностью, что стимулировало интеллектуальный поиск и инсайт, способствуя развитию динамичного и нестандартного, неформального мышления

Стремление Барокко к необычному, парадоксальному и креативному архитектурному решению отчетливо прослеживается, например, в архитектуре преимущественно итальянских школ и мастеров, к примеру, Гуарино Гуарини или же Ф. Юварры. Парадоксальность, необычность зодчества и оформления интерьеров зданий отражает представление о быстротечности и иллюзорности человеческой жизни, пребывания в этом мире, что, в свою очередь, являет собой мощный стимул, импульс поиска путей преодоления подобной ситуации. В органическом единстве с свойственной Барокко креативностью, такое понимание и видение мира представляло собой важное условие и стимул для развития научного познания и постижения человека, органически нацеливая разум на решение антропологических проблем. И, соответственно, вполне возможно и естественно считать, что, проявляясь в отношении всей культуры в целом и, особенно, по отношению к архитектуре, связанной с математической, технической основой, данная специфика Барокко получала отражение в сфере науки в целом.

В свою очередь, стиль Классицизм был непосредственно как бы «зажат» в канон и ордер, что не позволяло реализовать полет фантазии, экспрессии, активизировав мышление и поиск необычного, инвариантного решения, и иссушало творческую мысль, наполнив ее неким состоянием и содержанием академизма. И искусство, и наука развивались и существовали как бы строго «по канону», в соответствии с отобранными образцами и направленностью.

Классицизм являет собой характерную культуру социального форматирования личности, которая в архитектуре отражается посредством ордерного принципа. Классицизм, - это культура общего, он непосредственно «нормирует» и структурирует пространство в отношении человека, подчиняя его ордеру, как нормативу, «общему». Ордер, в идеале, - это отражение и воплощение идеи соответствия системе и началу социальной нормы.

При всем соответствии античности и ренессансу, ордер в Классицизме отличается принципиально тем, что не несет в себе свободы. В нем нет ни эстетизации функционального начала, как в античности, ни утверждения свободы и величия человека, как в культуре Ренессанса, или творческого поиска Барокко. Хотя он и является приближенным к античным образцам, и это создает определенную иллюзию борьбы за утверждение начала человеческой гармонии, но, однако же, на самом деле, возвращение к античному аналогу, прообразу имеет, в принципе, другое содержание, посвященное совсем не человеку, а «вписанию», включению его в контент общественной системы. Стройные и строгие ряды классицистических и, в еще большей степени, позднеклассицистических, ампирических колоннад непосредственно символизируют общественную управляемость, организацию системы.

Ежели в Барокко экспрессивный поиск вариантов при решении задачи и интерпретации являет собой самую суть и основу содержания культуры, позволяя реализовать разнообразие, богатство, то при Классицизме предстает формальная гармония, как некий достижимый и конечный, уже заверченный идеал. На деле же, - суть явный, жесткий формализм системы, у которой пройден и истрачен весь потенциал развития.

Свобода и разнообразие, многообразие Барокко явственно прослеживалось в характерности отделки и декора, где, по сути, не существовало нескольких подобных, однотипных в полной мере элементов. И колонны, и декоративные детали отличались, делаясь вручную, обладая индивидуальным проявлением. И даже маски над замковым камнем в окнах были индивидуальны и не повторяли непосредственно одна другую. А Классицизм реализует принцип однотипной повторяемости форм, колонн, которые отстроены, построены, как будто полк, пришедший на парад, не говоря уже об однотипности деталей мелкого, декоративного масштаба и порядка.

В образе ряда колонн, пусть гармоничных, но, однако, в то же время, совершенно однотипных, идентичных, и сокрыт реальный смысл классицистической культуры, как ориентированной не на человека и его гармонию, а на реализацию идеи управления обществом и человеком. Где каждый элемент, колонна, маска, горельеф, являясь совершенными, одновременно не являются оригинальными и могут быть в любой момент заменены аналогичными другими. Ценность, сообразно, представляет только здание

само как целое, ассоциируя в себе систему государства. Все другие элементы, в сущности, не выделяясь в отношении друг друга, выступают в плане только лишь частей и дополнения к этой основе.

Вполне естественно, что утверждение идеи Классицизма, в некоторой степени, являло собой отрицание общей экспрессивности Барокко, мало согласуемой с гармонией античности. Но, в то же время, Классицизм, избавившись от соответственных барочных «наслоений», переходит затем, соответственно, в другую крайность. Собственно, стиль Классицизма, при его стремлении к гармонии, через свою формальность выступает в плане отрицания гармонии, поскольку в малой степени учитывает эмоционально-чувственную сферу личности. Если Барокко непосредственно транслирует культуру Ренессанса, в свою очередь, основанную на влиянии эллинизма, неоплатонизма в частности, то Классицизм, при всей его нацеленности и настроенности на античность, данную культуру формализовал, и перенес интерес с человека на общество.

Классицизм - это культура, изначально ориентированная на интересы и задачи государства, полагающая себя с точки зрения утверждения идеи и начала целого и общего, как социального. Поэтому вполне естественно, что Классицизм принципиально утверждает и постулируется в качестве культуры, утверждающей идею «просвещенного монарха и монархии», а не реализации задачи просвещения по отношению к самой личности и человеку. (Обломиевский, 1968).

Но то, что предпочтительнее для системы управления обществом и государством, еще вовсе не является подобным в отношении человека. Классицизм не озадачен разрешением проблемы человека в антропологическом ключе. У него для этого, по меньшей мере, нет и не присутствует мотива, основания, к примеру, - знаменитого «момента мори», как это имело место, например, в том же Барокко, выступающего в роли стимулятора научного познания в конкретном отношении.

Но, причем, влияние Классицизма получает проявление не только относительно сферы культуры, но и, в том числе, сферы науки, так же составлявшей, представлявшей собой непосредственный контент и содержание эпохи. Причем, если характер изменения культуры, в целом, справедливо и закономерно признается всеми, то по отношению к самой науке вывода подобного характера не наблюдается. А сами тенденции, которые присутствуют в развитии и эволюции научного познания начиная с середины XVII века, представляются и полагаются простым развитием подходов и влияния идей Ф. Бэкона и Р. Декарта.

Формализация, присущая культуре Классицизма и ее оторванность и опосредованность от живых начал и родников античного влияния отчетливо заметно и прослеживаемо на примере обучения в классической гимназии. Система подготовки и формирования человека в рамках Классицизма полагала своей базовой основой гимназическую модель образования, акцент в которой делался на изучение гуманитарных дисциплин и математики. В своей основе, это была измененная со временем модель образования Аристотеля посредством изучения мифологии, литературы и, конечно, древних языков. При изучении Аристотеля необходимо разделять его научно-философские воззрения и подходы к обучению, которые носили массовую ориентацию и отражали веяния эпохи эллинизма. Но, помимо «общего» позднеантичного образования, не стоит забывать, что Аристотель так же воспитал и Александра Македонского.

Основной акцент, согласно Аристотелю, был сделан на формировании мышления при помощи формальной логики, что не позволяло реализовать в необходимой мере синкретизм сознания и использовать резервы подлинно античного характера в развитии личности. С позиции воззрений современной педагогики, подобное образование вполне можно назвать воспитывающим обучением, но само воспитание, как таковое, к сожалению, не являлось сильной стороной конкретного подхода. Активность развивалась только в отношении мышления, что было слишком узко для формирования универсальной и глубокой деятельности человека.

При этом, в качестве основы для развития и формирования личности рассматривалась непосредственно сама античная культура в целом, под влиянием которой ученик был должен двигаться по направлению к совершенству. Не смотря на факт наличия математики, гимназия носила непосредственно гуманитарную, культурно-ориентированную направленность, и была ориентирована на ознакомление с античной культурой в целом.

В сущности, как и в лице Аристотеля, речь шла об обучении на основании мифологии и литературы, к которым, сообразно времени, прибавились история античности и пара древних языков - латинский с древнегреческим. Но ни методологии античности, ни непосредственно ее конкретных достижений в сфере технологий не рассматривалось, - о них даже, по сути, не упоминалось. Сами технологии формирования личности, реализованные в Византии и, так же, в эпоху Ренессанса, в процессе практики преподавания в гимназии не применялись. А обучение не имело индивидуального подхода и, по своей сути, было преимущественно массовым (Подвойский, Бутов, Оленев, Лазарев, 2012).

В некоторой мере, это было изучение античности, а отчасти, - и нечто просто как бы «об античности», на ее тему. При той степени ознакомления с культурой, относительно которой и происходило становление, развитие мышления, в образовании превалировала формально-гуманитарная направленность. В строгом значении, оно не было ни научным, ни фундаментально-философским, тяготея, в большей мере, к области культурологии или искусствоведения. Это собственно гуманитарное образование культурно-ориентированного плана и характера.

В результате, получился некий «идеальный социальный индивид», как человек, отстроенный по социальным меркам под конкретную модель правления, что позволяло сделать само обучение довольно массовым и широко распространенным.

Задача гармоничного развития и совершенствования человека Классицизм, по сути, не интересует, - в лучшем случае, возможно вести речь о достижении многосторонности в формировании личности. А главное являет социальный интерес и соответствие системе и началу социальной нормы. Для успеха нужно соответствовать определенному формату, - как это, по сути, все же, далеко от бесконечного разнообразия, многообразия Барокко!

Гармония при Классицизме переносится принципиально на саму трактовку общества, как общего, исходным принципом которого является правитель, государь, и обеспечивающий это состояние гармонии посредством просвещения и разума а, может быть, - божественного провидения и воли. Потому что непосредственно гармония, являясь постигаемой и вычисляемой, одновременно предстает пред нами в качестве явления высшего, сакрального порядка и характера. И сам правитель, так же, будучи «помазан Богом», в то же время, выступает актором разумной, просвещенной и ответственной политики, являя собой важный компонент системы управления государством. Гармония в общественном масштабе, - это упорядоченность и исполнение необходимых социальных функций со стороны власти и правителя, в чем скрыто его внутреннее алиби. Просвещение и Классицизм являют собой алиби со стороны центральной, светской власти на осуществление легитимности или же право легитимности ее правления. Власть просвещает и ведет к гармонии, и потому она имеет право оставаться, называться властью. Общим принципом существования и сохранения власти представляется рациональность, просвещенность управления. Она просто разумнее, умнее, «просвещеннее», и в этом, - ее ценность и значение (Корбюзье, 1976).

Но только постановкой тезиса «разумного» значения власти Просвещение, по существу, лишало монархический принцип правления его сакрализованной, божественной основы. Вера в справедливость и значение короля была основана на вере в Бога, отражением которой и являлась непосредственно сама система королевской власти. Монархическая власть, - всегда, по своему определению, власть одного, и смысл ее в том, что бы суметь убедить общество, что этот один, - лучший. Но ведь и лучшим он был не всегда... По существу, сакральные основы власти не являют собой сферу, легитимную рассудку и практическому разуму, скорее даже напротив. И, даже, сколь бы ни был, в сущности, разумен сам монарх, но принцип управления не был рационален, и, с этих позиций, можно было найти более рациональную, разумную систему управления.

В подобном случае, вполне закономерно возникал вопрос, - почему власть короля разумнее, умнее? Просто потому, что она, - власть? Но кто ей обеспечил это знание, и есть ли оно у нее на самом деле? Если его нет, то кто ей предоставил право называться властью? Если она есть, как власть, то от кого? Если власть возможно полагать, определить, как просвещенную, то ей необходимо подчиниться. А вот если нет, - то уже зреют, созревают постепенно зерна, предпосылки революции. Власть, будучи не просвещенной, не умеет и не может, просто не способна управлять. То есть, - если просто она не рациональна в плане управления. И, в данном случае, сакральное божественное право и природа власти явно приносимы в жертву принципу рациональности и просвещенности правления. По сути, происходит замещение Божественного права власти на правление по праву собственно ее рациональному, разумному достоинству.

Идея «просвещенного абсолютизма» представляется попыткой и стремлением верховной власти к адаптации в условиях развития и роста буржуазного рационального сознания. В данном случае, ей было важно и необходимо оправдать свое существование наличием разумности и просвещенности. Но, предоставляя передышку и отсрочку, эта ситуация лишала власть сакральности идеи самого правления, в то время, как рациональность населения продолжала постоянно, неуклонно возрастать.

В итоге становилось очевидным, что такой подход и взгляд на власть в один момент когда - либо поставит ее за предел рационального начала. И она, когда-либо, покажется или окажется не полностью «разумной» или «просвещенной», как не соответствующей функции и назначению, что, вполне естественно, поставит, в свою очередь, вопрос о смене власти.

И, причем, не только о замене данного конкретного правителя, монарха, но и так же всей самой системы, или способа правления, организации, поскольку институт божественного права оказался не приемлем с точки зрения понимания рационально-буржуазного сознания и рассудка. По существу, эпоха Просвещения подложила мину, некое устройство исторически-замедленного действия, под институт монархии, который, с ходом времени, закономерно сдетонировал, взорвав, в виде цепной реакции, все монархическое здание Европы.

Проанализировав архитектуру Классицизма, соответственно, весьма понятно, что сама культура Классицизма открывала явно меньшие возможности для проявления свободы поиска, полета и фантазии научной мысли. По определению, она мало вариативна по сравнению с Барокко и стремится к упорядочению научной мысли в лоне социального пространства, - то есть, с точки зрения социума и с позиции других лиц и исследователей. Можно даже говорить, что она более конформна в этом смысле, плане. При этом, общая формализация принципиально не способствует началу поиска и проявления оригинальных и новаторских идей, поскольку ограничивает, даже просто нивелирует влияние эмоционального начала.

#### **Контрольные вопросы:**

1.Что такое феномен нелинейности?

2. Какой временной период принято называть Новым временем?
3. Охарактеризуйте эпоху Людовика XIV?
4. Каким образом осуществлялись идеи Просвещения среди дворянского сословия?
5. Почему появилась мода на Версальский дворец?
6. Что такое синкретизм?
7. Охарактеризуйте философию Аристотеля?
8. Ренессанс в контексте формирования мировой культуры?
9. Изменение роли человека в контексте формирования мировой культуры?
10. Что такое универсализм?

#### **10. Культ разума, знания и воспитания - важнейшая ценность эпохи Просвещения**

В истории европейской цивилизации достаточно четко прослеживается смена культурно-исторических эпох, каждая из которых определяла лицо своего времени. В ряду этих эпох Просвещение занимает особое место. Одно из наиболее авторитетных современных научных изданий так определяет эпоху Просвещения: это период в истории Европы, хронологически заключенный между революциями в Англии (1640–1660) и во Франции (1789–1794) и ознаменованный становлением, расцветом и кризисом того комплекса идей, общественных настроений, форм исторического поведения и культурных предпочтений, которые вошли в память человечества под именем просветительских.

Именно Просвещение совершило ту революцию в умах, которая окончательно превратила локальный мир средневековой Европы в динамично развивающуюся цивилизацию (под европейской цивилизацией понимается принятое в теории цивилизаций представление о Западной Европе как особой культурно-исторической общности). Впервые в истории человечества вместо извечных ценностей традиционного общества прочно возобладали идеи неуклонного прогресса, поступательного развития, что в конечном счете предопределило мировое экономическое и политическое лидерство европейской цивилизации в XIX–XX вв. (Синхронное развитие экономики в эту эпоху всесторонне исследовано Ф. Бродемом.)

Основной ценностью эпохи был признан общественный прогресс. Это означало, что глубокие социально-экономические сдвиги в обществе, происходившие вследствие интенсивного развития товарно-денежных отношений в недрах феодально-абсолютистского строя, давали возможности для самореализации представителям различных сословий и в первую очередь нарождающемуся «третьему сословию». Именно этот молодой класс являлся движущей силой в прогрессивных преобразованиях общества, именно в его интересах происходили принципиальные сдвиги в культуре: открывались новые школы, создавалась регулярная система образования, расширялись социальные рамки искусства.

Просвещение как тип общественного сознания строилось на материалистическом сенсуализме в теории познания, на признании великой силы человеческого разума, что отразилось в идеологии, мировоззрении, философских, этических, эстетических и социальных представлениях. Идеи Просвещения отражали сущность XVIII в. как отдельной эпохи и воспринимались представителями всех направлений тогдашней общественно-политической мысли. Эта сущность заключалась в том, что именно в XVIII в. происходит переворот в мировоззрении людей – разум становится мерилем общественного прогресса. Таким образом, вера во всемогущество разума, культ знания как инструменты в прогрессивных преобразованиях являлись еще одной важнейшей ценностью эпохи. Эту идею блестяще выразил великий немецкий философ И. Кант: «Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude! – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения».

В общественном сознании постепенно начинает расти понимание того, что добиться успеха в жизни можно, не только используя преимущества своего социального статуса, но и опираясь на собственный разум, пополняя свои знания, развивая и совершенствуя таланты.

Наиболее ярким выражением веры во всемогущество разума в рамках Просвещения стало творчество английского философа, просветителя и педагога Дж. Локка (1632–1704). Он был одним из основоположников эмпирико-материалистической теории познания, в которой обосновал положение о происхождении знаний и идей из мира чувств, что явилось отправным пунктом его педагогической концепции. По его мнению, душа и ум ребенка подобны «чистой доске» (*tabula rasa*) и то, кем он станет, зависит от тех знаний и того воспитания, которые он получит. Близкими Локку были и идеи французского просветителя К. А. Гельвеция, считавшего, что благополучие личности зависит прежде всего от «наук и воспитания».

Просвещение в историко-культурном смысле было наследием гуманизма. В центре внимания просветителей находился человек во всем своеобразие его проявлений. В XVIII в. человек стал главной ценностью общества. Даже само происхождение государства начинает трактоваться просветителями как общественный договор свободных людей (Ж.-Ж. Руссо). Религия начинает пониматься как искусственный механизм, созданный самими людьми для их социально-психологической защиты (Вольтер). В педагогических концепциях просветителей прослеживаются гуманистические тенденции бережного отношения к индивидуальности ребенка, призывы к учету в воспитании индивидуальных особенностей детей, так как, по мнению Дж. Локка, «вряд ли найдутся двое детей», для которых будет приемлем «совершенно одинаковый метод». В самих



названиях трудов просветителей явственно обнаруживается антропоцентризм и антропологический подход (Гельвеций «Человек», Локк «Опыт о человеческом разумении» и др.).

На основе новых ценностей, выдвинутых в эпоху Просвещения, были определены основные приоритеты в области социального реформирования. Одним из важнейших инструментов в этом процессе, по мнению просветителей, должно было стать воспитание.

Приоритетным направлением деятельности общества, государства просветители считали «исправление нравов», искоренение предрассудков, достижение всеобщего благоденствия при помощи воспитания и образования, разумных законов и политики государства. Французские просветители рассматривали разумное законодательство как основу общественной жизни, истинной добродетели, нравственности. Так, теория воспитания К. А. Гельвеция исходила из того, что ум человека – результат воспитания. При этом под воспитанием понималась вся совокупность воздействий социальной среды на личность.

Ж. А. Ламетри полагал, что решительное исправление нравов, искоренение предрассудков и т. п., являясь результатом распространения передовых взглядов, результатом Просвещения и сознательной деятельности людей.

Подобные идеи высказывал в России М. В. Ломоносов, связывавший вопросы совершенствования человека с воспитанием, образованием и окружающей средой. Другие русские просветители были также убеждены, что существующие в обществе беззаконие, несправедливость связаны прежде всего с низкими нравами, которые, в свою очередь, зависят от уровня образования и культуры. Они считали, что путем воспитания можно переделать любого человека, независимо от его сословной принадлежности. Основу воспитания русские просветители видели в «просвещении разума науками». По мнению М. И. Демкова, первым среди русских просветителей вопрос о сущности и значении просвещения в жизни общества поднял А. Д. Кантемир. В своих сатирах он критиковал невежд, считавших науку источником безбожия и разрушительницей древних обычаев. Просветитель доказывал, что отсутствие воспитания или дурное воспитание служат причиной развития в людях дурных наклонностей. Сходные представления имел и Феофан Прокопович, высказывавший их в своих проповедях.

Д. И. Фонвизин, критиковавший существующую систему образования, писал: «Ну что для Отечества может выйти из Митрофанушки, за которого невежды-родители платят невеждам-учителям?» Подобные взгляды высказывал также Н. И. Новиков и другие русские просветители.

Из приоритетной просветительской идеи об исправлении нравов органично проистекало представление о возможности создания нового человека, в котором воплотились бы все просветительские идеалы. Эта идея считалась реально достижимой вследствие веры просветителей во всемогущество воспитания и образования, являясь приоритетной с самого начала развития просветительской мысли. Так, Дж. Локк придавал воспитанию и обучению огромное значение: «Из всех людей, с которыми мы встречаемся, девять десятых становятся тем, что они есть – добрыми или злыми, полезными или нет, – благодаря воспитанию». Основатель педагогического течения филантропинизма И. Б. Базедов исходил из того, что изменения в обществе тесно связаны с переменами в школьном деле. Он полагал, что воспитание полезного для общества и счастливого человека – одно целое. В работе «Представления о гуманизме» Базедов проводит мысль о том, что благополучие государств зависит от гражданской доблести, которая, в свою очередь, зиждется на воспитании и обучении.

Французские просветители также признавали решающую роль воспитания и образования в становлении личности. К. А. Гельвеций полагал, что в формировании личности доминирующую роль играет влияние среды и воспитания. В трактате «Человек» он называл ребенка «материалом» для «лепки» идеального человека, задуманного воспитателем. Философ заявлял, что «Воспитание нас делает тем, что мы есть» и даже более: «Воспитание может все». Гельвеций, как и большинство просветителей, надеялся, что в результате просвещения и воспитания будет создан «новый человек», свободный от предрассудков, умеющий сочетать личное счастье с «благотворением нации». Целью воспитания, по Гельвецию, было воспитание граждан, стремящихся к благу всего общества, к наибольшему удовлетворению и счастью наибольшего количества граждан.

Видный просветитель-энциклопедист Д. Дидро также высоко оценивал роль воспитания, однако не считал его всемогущим. По его мнению, воспитанием можно достигнуть многого, развивая то, что дала ребенку природа. Особенно важными являются положения Д. Дидро о значении природных различий людей в их развитии. Он полагал, что «прекрасные задатки» свойственны представителям всех сословий, и был убежден, что «гении, таланты, добродетели скорее выйдут из хижин, чем из дворцов».

Идею создания «новой породы людей» с помощью воспитания выдвинул Ж.-Ж. Руссо в философском романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762). Средство для формирования «новой породы» Ж.-Ж. Руссо видел в естественном воспитании, под которым он понимал природосообразное формирование ребенка с учетом возраста. Ж.-Ж. Руссо считал, что на ребенка воздействуют три фактора, влияющие на процесс развития и становления человеческой личности. Это природа самого человека и окружающая его предметная и социальная среды. При этом он полагал, что ведущим и определяющим фактором развития человека является природа, а предметная и социальная среды могут быть преобразованы в соответствии с потребностями и ходом естественного развития ребенка. Наилучшим воспитанием Ж.-Ж. Руссо считал не передачу знаний, нравственных идеалов и ценностей, а прежде всего самостоятельное накопление своего личного жизненного опыта.

Делу распространения просвещения и научных знаний в стране огромное значение придавал М. В. Ломоносов. Он считал своей первейшей обязанностью заботу о том, чтобы «в России ученые мужи размножались и науки распространялись и процветали». По мнению М. В. Ломоносова, с помощью просвещения можно

сформировать высокообразованных, высоконравственных, трудолюбивых граждан, «истинных сынов Отечества», которые своей активной деятельностью будут содействовать развитию государства, бороться со злом. По словам одного из видных представителей русского просветительства, педагога Н. И. Новикова (1744–1818), просвещение «способствует высокой степени человеческого благополучия», а самое главное – «чем просвещеннее человек, тем он полезнее для государства». Идея воспитания «добрых граждан», счастливых и полезных Отечеству, была центральной в воспитательной программе Н. И. Новикова. Как и все просветители, он полагал, что «процветание государства, благополучие народа зависят неотменно от доброты нравов, неотменно от воспитания», что воспитание является подлинным творцом нравов; благо-даря ему развиваются патриотические чувства, формируются гражданские добродетели.

Аналогичными были и взгляды просветителя и драматурга Д. И. Фонвизина, который утверждал, что именно воспитание «должно стать залогом благосостояния государства». Под нравственностью Д. И. Фонвизин понимал благонравие, добродетель. По его мнению, сначала необходимо воспитывать благонравие, а затем уже обучать человека, потому что «просвещение возвышает одну только добродетельную душу». Д. И. Фонвизин был твердо убежден в том, что «наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло». Поэтому, воспитывая человека, дворянина, прежде всего необходимо показать ему, «как великие люди способствовали благу своего отечества».

Известный просветитель и общественный деятель Я. П. Козельский, как и Д. И. Фонвизин, считал первичным воспитание добродетели, а уже потом просвещение разума: «Надежнее из добродетельного человека сделаться умным, чем из умного добродетельным». Я. П. Козельский также полагал, что до определенного возраста детей следует обучать лишь добродетели, т. е. «приятному, чистосердечному и безобидному со своими близкими обхождению», а уже впоследствии тех, кто будет тверд в добродетели, обучать наукам для выполнения «должности в гражданском или другом каком качестве».

Таким образом, магистральными направлениями развития идей как европейских, так и русских просветителей были поиски решения насущных проблем общества через совершенствование воспитания и обучения. Выражением данного содержания эпохи Просвещения в ведущих странах Европы было творчество сравнительно узкого круга философов, литераторов, других представителей интеллектуальной элиты XVIII в. Однако помимо ведущих центров просветительского движения - Англии и Франции – это идейное течение охватывало и другие, более отсталые страны Европы. В соответствии с составленной А. С. Мыльниковым типологией Просвещения Англия и Франция относятся к первому, «классическому» типу Просвещения. Для стран, относящихся ко второму типу, характерны медленные темпы развития капиталистических отношений, сохранение феодально-крепостнических пережитков и соответствующих им государственно-правовых и идеологических факторов. Этот тип Просвещения был свойственен Пруссии, Австрии, Швеции и ряду других государств. К нему же принадлежала и Россия. В этих странах в отличие от Англии и особенно Франции Просвещение возникло не вследствие выхода на арену общественной жизни третьего сословия, а «сверху», по инициативе правителей, что связано с появлением здесь в XVIII в. такого самостоятельного феномена, как просвещенный абсолютизм. Академик Н. М. Дружинин дал характеристику просвещенного абсолютизма как «противоречивого сочетания прогрессивных буржуазных идей и консервативных феодальных взглядов». Это объясняется, по его мнению, тем, что просвещенный абсолютизм в силу развития капиталистического уклада требовал «большей свободы хозяйственной жизни, некоторых основ буржуазного правопорядка и необходимости просвещения». Помимо экономического и политического просвещенный абсолютизм имел и особый идейно-философский контекст. По сути, это был умеренный вариант просветительских идей, взятый на вооружение рядом европейских правителей и реализованный ими на практике. По мнению историка Н. А. Кареева, «просвещенный абсолютизм можно подвести под общее понятие преобразовательного движения XVIII в. под знаменем общественных идей этого столетия». Анализ философской литературы по данной проблеме свидетельствует, что идеология просвещенного абсолютизма формировалась как система общественно-политических взглядов, основанных на вере в «мудреца на троне», который правит страной разумными справедливыми законами и стремится к благу своих подданных. Главными реформаторами общества в духе Просвещения стали «философы на троне» – монархи ряда стран Европы, которые действовали в русле общепросветительских идей.

Идея и практика просвещенного абсолютизма были универсальной особенностью эпохи, когда наступление золотого века и осуществление общественных идеалов прямо соотносились с конкретной фигурой того или иного монарха. Суть политики просвещенного абсолютизма состояла в том, чтобы в рамках государственных форм абсолютной монархии сверху проводить реформы в ряде областей, в том числе в культурной и идеологической, направленные на модернизацию, устранение наиболее одиозных, устаревших, тормозящих движение вперед проявлений феодального строя, господства традиции.

Просвещенный абсолютизм был вариантом государственной политики, а его нравственным стимулом и стержнем была идеология Просвещения. Просвещенный абсолютизм стремился преобразовать старое общество путем укрепления неограниченной власти монарха при помощи этой власти. Единственным условием и гарантом этих преобразований становилась личность монарха. Отсюда – возникновение культа просвещенного монарха, отчасти созданного самими же просветителями, надеявшимися на то, что их воздействие на правителя «перевоспитает» его, а вслед за ним и с его помощью – все остальное общество. Таким образом, феномен распространения просвещения в обществе просвещенными монархами является своеобразным приоритетом эпохи.

Образ мудрого монарха с неограниченной властью, способного осуществить преобразование общества на началах разума, был создан Просвещением, но «материализовался» он вполне реально, в реальной политике монархов, которые стремились преобразовать старое общество, укрепляя свою неограниченную власть с помощью этой идеологии.

Политика просвещенного абсолютизма позволяла проводить реформы, способствовавшие модернизации, но не преступавшие в целом рамок феодального строя. Большинство просвещенных монархов оказались правителями отсталых стран Европы, поэтому, будучи образованными людьми, они использовали просвещение как рычаг для развития страны, а тем самым и для укрепления собственной власти.

Крупнейшим в Европе просвещенным монархом был король Пруссии Фридрих II Великий (1740–1786). Этот философ и литератор оставил после себя 30 томов сочинений, знал ряд европейских языков, дружил с Вольтером. Фридрих остался в историческом сознании немцев мыслителем, заботившимся о просвещении народа: при нем было введено всеобщее начальное образование (хорошо известно о его вкладе в подъем экономического положения и военной мощи Пруссии).

В Австрийской империи понятие «просвещенный абсолютизм» связано с именем Иосифа II (1765–1790). Одной из наиболее важных его реформ стала секуляризация, а также школьная реформа.

Король Швеции Густав III (1771–1792) был своего рода идеалом просвещенного монарха. Получивший прекрасное образование, он был воспитан на французской культуре, являлся поклонником Вольтера и физиократов. Много путешествовал, встречался с философами д'Аламбером, Гельвецием, Мармонтелем, Руссо и др. В практической деятельности король опирался на выходцев из разночинцев. Во время правления Густава III открылась Шведская академия, развивалось театральное искусство, возникли различные научные общества.

В малых государствах Европы было немало своих просвещенных монархов. Не осталась в стороне от общеевропейского движения и Россия. Понятие «просвещенный абсолютизм» здесь связано с личностью императрицы Екатерины II и ее деятельностью в этом качестве.

Итак, как видно из вышеизложенного, идейная проблематика просвещения была сосредоточена преимущественно в сфере гуманитарных наук, философской мысли. Главным смыслом совершенствования человеческого общества были признаны прогресс, развитие, которые считались осуществимыми только посредством целенаправленного формирования разумной, свободной и ответственной личности. Педагогика Просвещения исходила из признания приоритета человеческой природы и потребностей человека, из чего проистекали «естественные права», существующие объективно, независимо от страны, эпохи, формы правления, экономической системы, религии. Далее закономерно следовали идеи о душе ребенка как о «чистой доске», вера во всемогущество разума и безграничные возможности воспитания. Обучению и воспитанию просветители отводили роль мощного рычага общественных перемен. Искоренение старых порядков, общественного неравенства, предрассудков должно было быть достигнуто путем нового воспитания, ставшего главным приоритетом педагогики Просвещения. Отсюда проистекало то, что в идеологии данной эпохи проблемы воспитания «нового человека», образования и обучения народа выходили за рамки собственно педагогики и становились первостепенной общественной задачей. Ее решение зачастую не мыслилось без всесторонней поддержки со стороны государственной власти, просвещенного монарха.

Главные представители европейского Просвещения высказывали и пытались претворить в жизнь достаточно радикальные идеи. В действительности же были реализованы их более умеренные варианты, связанные с политикой и практикой «просвещенного абсолютизма». Ряд, в сущности, консервативных режимов в Европе просто насаждал Просвещение сверху, используя его в своих конкретных политических целях. Но, с другой стороны, под крылом абсолютной монархии развивались образование, наука, и на определенном отрезке времени интересы общественного прогресса и интересы власти совпали. В экономическом смысле все это означало «выращивание» третьего сословия, стимулировавшее развитие товарно-денежных отношений.

Деятельность просветителей и просвещенных монархов породила принципиально новые модели школ, в которых путем изоляции от дурного влияния пороков общества предполагалось создать нового человека, «новую породу людей» («Филантропин» Базедова и пр.).

Таким образом, основными ценностями эпохи Просвещения в области воспитания и образования были вера во всемогущество разума; общественный прогресс; культ знания; человек во всем его своеобразии; этические нормы и нравственные категории.

Основными приоритетами времени стали стремление искоренить предрассудки, «испорченные нравы» и создать нового человека на основе веры во всемогущество воспитания и образования (вплоть до фаустовского «постижения сверхзнания»). Инструментом для реализации данных приоритетных задач являлся «просвещенный абсолютизм» как уникальное явление эпохи.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите временные рамки эпохи Просвещения в Западной Европе?
2. Назовите основную ценность эпохи Просвещения в Западной Европе?
3. Какие изменения происходили в европейском обществе эпохи Просвещения?
4. Какие идеи выразил И. Кант на тему Просвещения?
5. Кто такой Дж. Локк?
6. Расскажите о К. А. Гельвеции
7. Расскажите о Ж. А. Ламетри

8. Расскажите о М. В. Ломоносове

9. Расскажите о Д. Дидро

10. Расскажите о Ж.-Ж. Руссо

### 11. Ханский дворец в Бахчисарае: основные строительные периоды

К одной из ранних построек Ханского дворца принадлежит мечеть Биюк Хан-Джами, которая занимает особое положение в истории мусульманских культовых сооружений Крыма. Уникальным памятником мусульманской культовой архитектуры является ханское кладбище, где погребены лица ханского рода, наиболее значительные мурзы и духовенство. На кладбище выстроены два мавзолея-дюрбе: северное – Дюрбе Девлета I Герая XVI в. с шестью захоронениями и южное – Дюрбе Исляма III Герая XVII в. с девятью захоронениями. Наиболее продолжительный по времени период строительства дворца относится к XVII в. – до пожара 1736 г. В этот период был построен один из старейших и парадных помещений дворца – Зал Дивана (Совета и Суда), в интерьерах которого можно обнаружить следы росписей, относящиеся к ханскому времени. Очередной период строительства начинается после пожара 1736 г. во время правления Селямет-Герая-хана (1740–1743 гг.). Возможно, именно при этом правителе Портал Алевиза был перенесен во дворец из разрушенной резиденции Менгли-Герая в Салачике. Следующий период строительства определяется правлением Крым-Герая-хана (1758–1764, 1768–1769 гг.). В это время появляются росписи на западном фасаде Хан-Джами, строится Золотой кабинет, перестраивается Летняя беседка, строится дюрбе Диляры Бикеч. Фонтаны и сады составляют неотъемлемую часть дворцового ансамбля. Хансарай был построен как родовая резиденция династии Гераев, правителей Крымского ханства, и являлся жилищем правителя на срок исполнения им своих обязанностей.

Ханский Дворец является главной исторической достопримечательностью Бахчисарая. Хансарай был построен как родовая резиденция династии Гераев – правителей Крымского ханства и являлся жилищем правителя на срок исполнения им своих обязанностей. На протяжении почти трех столетий Бахчисарайский дворец служил центром политической, духовной и культурной жизни государства крымских татар.

Дворец строился не как неприступная твердыня, а как своего рода земное воплощение райского сада. Отсюда обилие обнесённых стенами внутренних двориков, наполненных зеленью, цветами и многочисленными фонтанами. Да и название города переводится – «Садовый Дворец».

В стилевом разнообразии бахчисарайского дворца трудно выделить основное здание. В 1769 г. барон де Тотт писал в своих мемуарах: «Дворец, построенный некогда целиком, но возобновленный, еще хранит красоту своей первоначальной конструкции».

Застройка велась в течение долгого времени без всякого плана, множество сооружений разного назначения возводились по мере надобности. «В старейших его частях встречаются следы арабо-персидского и турецкого стилей с одной стороны и ренессанса с другой». Разорение Бахчисарая войсками Миниха в 1736 г., а также зависимость крымских ханов от Османской империи отразились и на реставрации отдельных его частей. На них лежит печать турецкой архитектуры преимущественно позднего времени, «когда чистота восточного стиля уже нарушается влиянием барокко, царившего в то время в Европе».

В истории Ханского дворца можно выделить несколько фиксированных строительных периодов. При этом необходимо учитывать, что датировка каждого из них не абсолютная, а относительная. Долгое время выделяли два строительных этапа: до пожара 1736 г. и после. По мнению археолога А.М. Ибрагимовой, необходимо создать более подробную строительную периодизацию. В основе предложенной ею периодизации, которую она изложила в своем диссертационном исследовании, лежат имена крымских ханов, при правлении которых проводились наиболее обширные строительные работы во дворце. Именно они превратили Ханский дворец из места проживания хана в представительский политико-административный центр крымскотатарского государства.

Действительно, крымские ханы оставили после себя памятники на века в виде дворцовых построек, ряд которых можно видеть в Бахчисарае и поныне. А.М. Ибрагимова выделяет 8 периодов в истории строительства дворца, мы же предлагаем 5 основных этапов.

Первый период – 1532–1551 гг. – охватывает время правления хана Сахиб-Герая, основателя дворцового комплекса в Бахчисарае. К этому этапу относится строительство общегородской площади с дворцовыми объектами: Соборная мечеть Сахиб-Герая-хана, баня Сары-Гузель, Малая дворцовая мечеть, жилые покои в Старом дворце.

Двор, если провести линию вдоль всех дворцовых зданий, составляет почти правильный параллелограмм. Ханские покои расположены направо от входа. Первые – налево от ворот – комнаты, которых после ремонта 1861 года стало восемь, предназначались для дворцовой стражи или капыкулу, а также для ино-странных послов и гонимых.

Мечеть Биюк Хан-Джами принадлежит к одной из ранних построек Ханского дворца. Композиция мечети соответствует раннесредневековому типу базилики: просторное трехнефное помещение, разделенное двумя аркадами. С запада и востока к стенам примыкают галереи со стрельчатыми арками, которые опираются на тонкие восьмигранные колонны. Над дверью главного входа слева имеется надпись, которая гласит, что мечеть была построена (перестроена) Селямет-Герая ханом в 1740 г. (1153 г.х.). Речь шла, по-видимому, о восстановлении и

ремонте ранее существующего здания мечети после пожара 1736 г., когда русские войска под командованием фельдмаршала Миниха овладели Бахчисараем.

Посол польского короля Стефана Батория Мартин Броневский, посетивший Бахчисарай в 1578 г., видел «возле города построенные каменную мечеть и гробницы ханов из развалин христианских». Турецкий путешественник Эвлия Челеби в середине XVII в. именовал ее как соборную мечеть Сахиб-Герай-хана. Он отмечал, что «ее стены прочно сложены из камня. Это старой конструкции дом Божий с куполом ...» [16, с. 105]. Во время реставрационных работ в 1960 гг. на южной и западной стенах мечети, а также в михрабе были обнаружены остатки рос-писи XVI–XVII вв. Из вышеперечисленного можно сделать вы-вод, что Биюк Хан-Джами принадлежит к одной из ранних построек Ханского дворца.

Составной частью мечети и ее главной особенностью является ханская ложа, которая была возведена одновременно с молитвенным, и наглядным доказательством этому является общая с мечетью южная стена, выложенная квадратными майоликовыми плитками с растительным орнаментом. Ханская ложа отделана росписью и фаянсовыми плитками, вход в нее – с крутой наружной лестницы. Деревянный плафон ложи богато декорирован и расписан. Путешественники, посещавшие дворец в XIX в., неоднократно упоминали ложу в своих воспоминаниях (записках).. Вышеуказанные авторы указывали только одну комнату в ложе, на данный момент их – две. Ханская ложа была построена и уже существовала в XVI в., но значительно перестроена после пожара 1736 г.

С восточной стороны религиозного здания был возведен банный комплекс – Хамам «Сары-Гузель» («Желтая красавица»), самая древняя датированная постройка Ханского дворца, наряду с Хан-Джами. Эвлия Челеби именует ее баней Сахиб-Герай хана. Над ее дверью сделана следующая надпись (тарих): «На этом вы-соком месте баню построил справедливый султан Сахиб-Герай-хан, сын Менгли-Герай-хана, сына Хаджи-Герай-хана. Год 939 Хиджры» (1532 от Р.Х.).

Огромное количество описаний Бахчисарая посетивших его исследователей, путешественников, историков практически не коснулось бань, несмотря на их древность. Такое могло произойти по двум причинам. Первая – бани вообще не входили в комплекс сооружений дворца и служили городу, бахчисарайской знати, поскольку находилось вблизи дворца, в окружении домов. Вторая – бани, находясь в составе дворцовых сооружений и будучи постоянно действующими, рассматривались исследователями как атрибут бытовой жизни.

С 1847 г. бани принадлежали частному лицу и функционировали до 1924 г., после чего постепенно пришли в негодность.

Западным фасадом Хан-Джами выходит на площадь, пространство которой является композиционным центром ханского дворца. Во времена Крымского ханства площадь служила местом проведения различных торжественных церемоний. Напротив Хан-Джами возводится административный корпус. К одной из самых ранних построек принадлежит Малая дворцовая мечеть, которая перекрывалась куполом и датируется XVI в. Древнее строение сгорело в 1736 г. Спустя несколько лет, а именно в 1741 г., на ее месте возникла новая мечеть, построенная по при-казу хана Селямета-Герая. Имя хана и дата окончания строительства высечены на мраморной доске над входом. Стены мечети были украшены росписью. Это мотив прямых широких линий светло-серых, черно-серых и зеленых тонов. Стена разбита на большие квадраты, которые и заполнены подобным мотивом линий, идущих вертикально или вкось. Эта роспись сохранилась только на южной стене и фрагментарно на западной.

Второй период строительства хронологически охватывает вторую половину XVI в. Этот период непродолжительный по времени, к нему относится лишь появление на ханском кладбище мавзолея Девлета I Герая.

Мезарлык – ханское кладбище – является уникальным памятником мусульманской культовой архитектуры. На нем погребены лица ханского рода, наиболее значительные мурзы и духовенство. Самая древняя царская могила относится к 1592 г., то есть кладбище начало заселяться владыками почти через столетие после основания Бахчисарая. Над их могилами возвышаются надмогильные камни – башташ.

На кладбище выстроены два мавзолея-дюрбе: северное – Дюрбе Девлета I Герая XVI в. с шестью захоронениями и южное – Дюрбе Исляма III Герая XVII в. с девятью захоронениями. Северное дюрбе – монументальное каменное восьмигранное сооружение, место захоронения ханских династий, воздвигнуто в XVI в. По архитектуре оно отвечает типичной архитектуре погребальных памятников того времени. Внешней отделки дюрбе практически не имеет. Это единственный в Крыму пример «перехода» от архаичных дюрбе конца XIV – начала XVI вв. с михрабами во входных порталах к беспортальным и безмихрабным мавзолеям XVII и XVIII столетий. К последним относятся южное дюрбе Исляма Герая и дюрбе Диляры Бикеч.

Следующий период строительства, наиболее продолжитель-ный по времени, и определен в рамках с XVII в. – до пожара 1736 г. Это период наивысшего расцвета Крымского ханства и архитектурного облика Ханского дворца. На протяжении этого времени появились Зал Совета и Суда, датируемый первой поло-виной XVII в., возможно, во время правления Бехадыр Герай-хана (1637–1641 гг.) или Ислам III Герай-хана (1644–1654 гг.), при правлении которого на ханском кладбище появляется Южное дюрбе, за исключением отдельных деталей, внешне практически тождественное Северному.

Одно из подробных описаний Зала Совета и Суда мы находим у Г. Манштейна, адъютанта фельдмаршала Миниха, войска которого взяли Бахчисарай в 1736 г. Он был представлен ему как «приемная зала старого дворца».

Вследствие реставрационных работ первой трети XIX в. интерьеры этого Зала претерпели довольно сильные изменения. Особенно пострадали потолок и росписи стен. Исчез мраморный фонтан в центре Зала, который еще упоминали адъютант Манштейн и французский посланник при дворе крымских ханов барон де Тотт. Подлинные архитектурные детали, сохранившиеся с ханских времен, – это цветные оконные витражи верхнего ряда восточной стены, центр потолка в виде красно-черного паркета, а также фрагмент орнамента под «мрамор» и «гроздь» в левой части стены. Они были вскрыты киевскими реставраторами в результате зондажа в 60-е годы XX века.

К стене ограждения со стороны Дворцовой площади пристраивается Летняя беседка – открытая беседка с арками, с низкими диванами и бассейном посередине. Вначале беседку окружали только колонны, но позже ее перестроил придворный живописец Омер.

Одним из самых парадных помещений, где сохранились следы росписей, относящихся к середине XVIII в., является так называемый Посольский зал. Манштейн писал, что он имел два ряда окон, пол был мраморный. Два ремонта – потемкинский в 1783–1787 гг. и колодинский в 1820–1822 гг. – окончательно исказили его интерьер. До наших дней отделка почти не сохранилась, за исключением некоторых фрагментов. Среди них – роспись восточной стены зала, представляющая собой имитацию облицовки под мрамор; под трафаретной отделкой роспись на стенах «галереи», представляющая собой филигранную разбивку с растительным орнаментом такого же типа, как орнаментальная роспись на стенах Зала Совета.

При правлении Каплан-Герая-хана у Малой мечети был установлен Золотой фонтан. На мраморной облицовке – рельефные надписи золотом, выполненные арабской вязью, и растительный орнамент. На фонтане следующая надпись: «Каплан-Герай-хан, сын Хаджи-Селим-Герая хана, да помилует Бог его и родителей его 1146 г. х.» (1733 г.). Орнаменты, высеченные на мраморной плите фонтана, местами покрыты красками нежных тонов, местами – очень яркими, например, цветы и плоды в нижней части. Судя по тому, что Золотой фонтан располагается рядом с Малой мечетью, он служил для ритуальных целей. Согласно нормам и правилам ислама, прежде чем совершить молитву, каждый верующий должен совершить ритуальное омовение, вода в обязательном порядке должна быть не только чистой, но и проточной.

Четвертый период строительства начинается после пожара 1736 г. во время правления Селямет-Герая-хана (1740–1743 гг.). В этот период перестраивается мечеть Хан-Джами (закладная плита 1740 г. над северным входом), реставрируется парадная часть дворца – южная часть Главного корпуса, возникает Фонтанный дворик. Возможно, именно при этом правителе Портал Алевиза был перенесен во дворец из разрушенной резиденции Менгли-Герая в Салачике, появляется Соколиная башня, которая не упоминается в воспоминаниях Манштейна.

Портал Алевиза, исходя из надписи под фризом датирующийся 1503 г., как архитектурный элемент отнесен нами к четвертому периоду строительства по времени его установки в комплексе Бахчисарайского дворца. По мнению академика Г.И. Котова, железные двери портала были перенесены во дворец из другого места, «иначе – пишет он – трудно было бы объяснить при столь высоком художественном исполнении неправильность постановки пилястр вровень с наличниками».

К мнению Котова, в 1928 году присоединился еще один исследователь портала – Н.Л. Эрнст, но нужны были веские и существенные доказательства. В 1983 году во время реставрационных работ была осуществлена расчистка окраски портала, после удаления красочных слоев обнаружилось, что 11 блоков, из которых состоит портал, сильно повреждены. Углы многих блоков сбиты, есть и расколотые, а утраты восполнены алебастровой лепкой. Таким образом можно говорить, что портал был перенесен, поскольку такие повреждения могли появиться только при разборке и транспортировке памятника.

Что касается нынешнего местонахождения железных дверей, то оно только кажется нелепым, вполне возможно, что после пожара 1736 года Фонтанный дворик стал центральным местом, откуда можно было попасть в главные апартаменты дворца. Об этом свидетельствовала лестница, некогда начинающаяся сразу справа за железными дверями и ведущая к основным ханским апартаментам. Впоследствии, в так называемый «потемкинский ремонт» в 1786 году, она была переделана с изменением марша, выходящего напротив Фонтана Слез.

Очевидно, что после пожара, учиненного войсками фельдмаршала Миниха в 1736 году, и в результате ремонтных работ, произведенных в правление Селямет-Герая-хана, главные двери, ведущие во внутренние покои, оказались на северной стене Зала Дивана – одного из крупнейших помещений дворца. Об этом свидетельствует и надпись на мраморной плите, установленной над входом: «Двери Дивана. Селямет Герай хан, сын Хаджи Селим Герая хана 1156 г. х.» (1743 г.). По свидетельству очевидцев, здесь располагалась ханская канцелярия, которую в своем «Описании... дворца» адъютант фельдмаршала Миниха генерал Манштейн назвал «сенями».

Связующим элементом служебных помещений первого этажа является Фонтанный дворик – ассимметричное в плане пространство, заполненное рядами деревянных колонн с орнаментально разукрашенными арками. Это место получило название Фонтанный дворик благодаря двум сооружениям, в разное время установленным по углам комнаты.

Из Фонтанного дворика по широкой деревянной лестнице можно подняться на второй этаж, который, вероятно, был перестроен после пожара 1736 г. Одним из парадных покоев второго этажа является Кофейная комната, упомянутая еще Манштейном. Согласно ему и описанию более позднего времени, на стенах этой комнаты были росписи. В настоящее время в этом помещении элементами, представляющими художественную ценность, являются плафон и витражи. Стены расписаны масляной краской по трафарету. Окна расположены в два

яруса и направлены на юг и запад. На северной стене, кроме входной двери, камина, отделанного, как и стены, трафаретной росписью, и встроенного шкафа для кофейной посуды, есть неприметная дверь, откуда по узкой деревянной лестнице можно было попасть в комнату евнуха и гаремный сад.

В период существования Крымского ханства жительницы гарема располагались в 73 комнатах, куда не заходил никто, кроме повелителя, его малолетних сыновей и евнухов. По дошедшим свидетельствам, комнаты были разобраны вследствие их ветхости. Сохранившийся корпус гарема возведен после пожара 1736 г., при его сооружении были использованы старые части декора. Уцелели лишь крыльцо и наличник от древней двери с татарским резным узором в виде фигурных прорезей, ваз, растений и плодов; характерная балюстрада и столбы, по-видимому, также старинные. Внутри гарема особенно характерны обработка дверей, и валики по стенам, образовавшие нечто вроде алькова, отделяют комнаты от входной части. В четырех комнатах уцелевшего флигеля размещены вещи, которые воссоздают бытовую сторону жизни дворца.

С 1981 по 1989 гг. производилась реставрация гаремного корпуса. Полностью была заменена кровля на террасе, а также в первой и второй комнатах. Обновлена роспись фасада, а во второй комнате на дверных коробках-порталах, на полочках и других деревянных частях обнаружен орнамент XVIII в. в стиле турецкого барокко. В третьей комнате были раскрыты так называемые «зеркала» (панели), росписи на стеновых шкафах, обнаружена роспись под мрамор, а на падуках потолка – арабские надписи. Расчистка орнаментов XVIII в. в интерьерах гаремного корпуса стала настоящим открытием.

С южной стороны недалеко от гарема находится Тоган кулеси – Соколиная башня. Это шестигранное сооружение, основанное на сочетании деревянных и каменных конструкций, с решетчатым верхом. Деревянный каркас башни переходил в решетку, завершавшуюся шатровой крышей. Широкая лестница плавно огибала все грани и выходила на смотровую площадку, откуда открывался восхитительный вид. По преданию, в нижней части башни, похожей на клетку, содержали соколов для ханской охоты.

Следующий период строительства определяется правлением Крым-Герая-хана (1758–1764, 1768–1769 гг.). В это время появляются росписи на западном фасаде Хан-Джами, строится Золотой кабинет, перестраивается Летняя беседка, строится дюрбе Дилиры Бикеч. Декоративные оформления интерьеров и фасадов, живописные работы, эскизы витражей были выполнены иранским мастером Омером.

В 1764 г. Ханская мечеть вновь подверглась ремонту, о чем свидетельствует надпись на западной стене мечети: «Да будет благословенна починка высокого Крым-Герая хана... и означено имя живописца, писал это живописец Омер». Несколько выше указаны имя того же мастера и его должность – главный придворный живописец. Один из исследователей крымскотатарского искусства М.Я. Гинзбург ввел в искусствоведческую науку имя иранского мастера Омара, придворного живописца и декоратора при крымских ханах Селямет-Герая и Крым-Герая. Он дал обоснованную атрибуцию и высокую оценку его произведений в ансамбле Бахчисарайского дворца (росписи Большой Ханской мечети, разрушенной ныне беседки Селямета-Герая, Золотого кабинета). Омер выполнял живописные и лепные декоративные работы, каллиграфические надписи на наружных стенах, расписывал наличники окон и дверей, принимал участие в росписи Малой ханской мечети и Фонтанного дворика. Он же выполнил зеленые фресковые вставки на западной стене Ханской мечети, в простенках между высоко расположенными окнами с решетками, где в декоративные узоры изящно вплетена арабская вязь. Абрис витража по своим пропорциям повторяет декоративный мотив, встречающийся на наружных стенах мечети Ешиль-Джами.

Структурные изменения коснулись и Летней беседки. Ее колонны стали более массивными. После завершения перестройки беседка оставалась открытой с трех сторон, вероятно, что в этот период был установлен в центре фонтан с бассейном в стиле турецкого барокко, не исключено, что его могли перенести из Зала Дивана.

Позже, в 20-х гг. XX в., во время ремонта под руководством архитектора Колодина, беседка была застеклена. Были поставлены деревянные панели с оконными переплетами и цветными стеклами. Стены расписал клеевыми красками мастер Кладо, резной потолок с плафоном выполнил унтер-офицер Дорофеев. Во время реставрации 1960–1962 гг. были обнаружены изящные рисунки на падуках и пейзаж над входом, вероятно, принадлежащие мастеру Омеру.

Над Летней беседкой был возведен Золотой (или Фруктовый) кабинет, стены которого расписаны архитектурными деталями с позолотой и алебастровыми вставками с изображением фруктов. Потолок резной, деревянный, в центре – хрустальная люстра. Окна расположены с трех сторон в два яруса, в четвертой стене – входная дверь и высокий камин. Это единственное помещение, в котором было прорублено сразу два ряда окон. Характерной особенностью почти всех помещений, в том числе и Золотого кабинета, являются камины, куда ставились мангалы. Внешним их выражением являются многочисленные фигурные трубы. Лепные и живописные работы, выполненные Омером, носят восточный характер и в то же время они проникнуты влиянием европейского искусства, которое шло на Восток через Турцию от французских мастеров, которых приглашали султаны для выполнения декоративных и строительных работ.

В Фонтанном дворике появляется более изящный «Фонтан слез». Надпись над ним гласит следующее: «Там, в райском саду, праведные будут пить воду из источника, называемого Сельсебиль».

После длительных исследований, на основе воспоминаний старожилы Бахчисарая, выяснилось, что резная плита Фонтана слез находилась в мавзолее-дюрбе Дилиры Бикеч и появилась во дворце к приезду Екатерины II в 1787 г.; раньше здесь была лестница, ведущая в верхние комнаты. При перedelке она была заменена новой, более широкой и удобной. Возможно, следы этой перedelки представляют собой заделанные арки в павильоне около Зала Суда.

Ханский некрополь у южной стены Большой Ханской мечети – не единственный погребальный комплекс в дворцовом архитектурном ансамбле. С юга к садовым террасам Ханского дворца примыкало еще одно кладбище. Но сохранилось лишь одно дюр-бе Диляры Бикеч, известное в популярной и художественной литературе как мавзолей Марии Потоцкой. Надпись на плите, ранее украшавшей вход мавзолея, а теперь хранящейся в лапидарии заповедника, приводит дату 1177 г. х. = 1764 г. Дюрбе Диляры-Бикеч относится к более поздним купольным мавзолеям.

Основной план сооружения представлен в виде 8-гранника. Стены заканчиваются аттиком, на котором стоит 8-угольный барабан, каждая грань которого обработана четырьмя малыми декоративными арочками. На фасаде на каждой грани в виде двойного пояса идут по три арочки декоративного назначения. Купол выложен из квадратного обожженного кирпича. Внутри переходная часть от основания к верхней части обработана восемью плоскими полуциркульными арочками. Стены и купол внутри были хорошо оштукатурены и очень просто расписаны. Купол снаружи был покрыт свинцом. Памятник этот имеет большое значение в истории развития татарского монументального зодчества в Крыму.

За те два с половиной столетия, которые Хансарай служил резиденцией главы Крымского государства, его внешний облик претерпел существенные изменения. Непросто будет в точности восстановить ту последовательность перемен, которые в итоге привели к формированию знакомого нам нынешнего его облика. Тот облик, который Хансарай имеет сейчас, в общих чертах сложился в XVIII в., когда орнаментальное и строительное искусство Крымского ханства достигло высот совершенства.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Расскажите о Зале Дивана (Совета и Суда)
2. Расскажите о Хансарае
3. Назовите главную историческую достопримечательность Бахчисарая?
4. Какой дворец строился не как неприступная твердыня, а как своего рода земное воплощение райского сада?
5. В каком стиле был построен «Садовый Дворец»?
6. Что писала о строительстве Ханского дворца в своей диссертации А.М. Ибрагимова?
7. Расскажите об архитектурных особенностях Мечети Биюк Хан-Джами
8. Расскажите о Мезарлыке
9. Назовите основные периоды Ханского дворца?
10. Что писал о строительстве Ханского дворца исследователь Г. Манштейн?

#### **12. Роль античных эталонов в архитектуре классицизма и ампира XVII-XIX столетий**

Архитектура стиля ампира начинает заполнять площади и улицы стран Европы в XVII в. Большие пространства, массивные центральные городские сооружения, венчающиеся символами славы и фигурами героев, подчеркивают величие городов и республик. Повторяя античные традиции, и вводя новые пластические решения, ампира завоевал историческое пространство всех европейских государств.

Целью исследования является выявление влияния античных традиций на постройки классицизма и ампира XVII–XIX столетий в странах Европы и России.

Первые черты соединения архитектуры классицизма и античности, в котором прослеживаются мотивы ампира, намечаются в архитектурных сооружениях английского мастера Дж. Стоуна. Его авторству принадлежат проекты дворцовых усадебных комплексов, в творчестве зодчего видно влияние образцов архитектуры Андреа Палладио.

Важное и неотъемлемое значение для последующего развития архитектуры мирового значения имеют принципы архитектурно-планировочных решений Греции, наиболее полно выраженные в ансамблевых комплексах. Так, в архитектуре Афинского акрополя асимметрия сочетается с гармоническим равновесием, четко прочитывается взаимодействие всех сооружений между собой, учтена последовательность в восприятии зданий снаружи и внутри комплекса. В данном комплексе зодчими продумана связь архитектурного сооружения с окружающим ландшафтом. Греческие архитекторы уделяли внимание природным условиям и стремились вводить сооружения в окружающий пейзаж с наибольшим художественным результатом. Их объединило стремление к созданию гармонизации архитектурного облика зданий.

Созданные зодчими строго симметричные формы, подчинялись рациональности и правильности конструкций не только пространство, но и природу. Архитектура, являясь синтезом художественно-творческой деятельности человека, получила самовыражение в постижении гармонической связи с природой. Велико и наиболее ценно влияние природных и ландшафтно-пространственных факторов на архитектуру различных народов. По мнению В.В. Лебедева: «Природное естественное пространство служит основой для пространства искусственного. Вступление на путь борьбы и преодоления сущности природного пространства таит в себе опасность трагической неопределенности в создании пространственной архитектурной композиции».

Стиль ампира, перенявший из античной архитектуры эталоны форм и деталей, оказал существенное влияние на все архитектурное пространство стран Европы и России.

Ампира явился завершающим этапом эволюции классицизма. Основываясь на образцах искусства античного мира, данный стиль опирался на художественное наследие архаичной Греции и императорского Рима, заимствуя мотивы для воплощения величества, мощи: монументальные массивные портики (главным образом



дорического и тосканского ордеров), военную эмблематику в архитектурных деталях и декоре (ликторские связки, воинские доспехи, лавровые венки, орлы и т. п.). Ампи́р впитал в себя также отдельные древнеегипетские архитектурные и пластические мотивы (большие нерасчленённые плоскости стен и пилонов, массивные геометрические объёмы, египетский орнамент, стилизованные сфинксы и т. п.)

С одной стороны, малые архитектурные формы приобретают мощь и монументальность, с другой стороны в этих же формах подчеркивается глубокое, интимное чувство переживания, заложенное в изящных очертаниях декора. Развивается и принцип ансамблевого единства. Строгая симметрия уступает место свободным конструкторским экспериментам. Отличительная особенность возникновения ампира — подчеркнутая парадность и торжественность постройки, репрезентативный и монументальный образ, сочетаемый с природным окружением. Популяризацию получают также полукруглые арки и ниши. Они становятся частью ансамблевого комплекса, часто соседствуют и сочетаются с античными статуями или колоннадами. Немаловажную роль начинает играть и пластичный декор.

В России ампи́р делят на две, отличные друг от друга ветви — «столичный» петербургский ампи́р и «провинциальный» московский. К. Росси, основоположник петербургского ампира, используя свой итальянский опыт, привнес во французский имперский стиль изящность и мягкость форм и линий.

В архитектуре Петербурга 1820–1830 годов, ампи́р нужно различать от раннего периода стиля классицизм, более направленного на французский неоклассицизм и греческую архаику. Провинциальное направление ампира, было своеобразно, как бы упрощено, данный стиль в России получил название Московский классицизм. Величественный стиль петербургской архитектуры, с ее масштабами, величием и гармонией линий, видоизменяется в Москве, приобретая интимную трактовку — теплоту, изящество линий, форм и украшений. Выдающимся произведением московского ампира являются Провиантские склады в Москве. Огромной силой веет от этих с виду простых поставленных рядом объемов. Холодное величие и строгость архитектурных форм этого комплекса как бы предвещают официальный стиль классицизма 30-х годов XVIII века. Создавали ампи́рное архитектурное искусство в Москве зодчие О. И. Бове, Д. Жилярди, А. С. Григорьев.

Античное наследие, повсеместное заимствование и тиражирование форм античных памятников, ярко проявилось в творчестве О. Монферрана. Архитектор в своем творчестве провозглашает переход к «чистым формам античности», объединяя античное богатство образов с барочной роскошью и строгостью классицизма. Зритель может увидеть это влияние в архитектуре Исаакиевского собора и Александровской колонны, демонстрирующей формы античных памятников Рима (портик Пантеона, триумфальные колонны). Усиливающийся аналитический аспект проектного творчества требовал соотнесения достигнутого проектного результата с аналогичными постройками, вследствие этого, проектируя главный столичный собор России, архитектор графически сравнивал его с лучшими купольными сооружениями такого рода, построенными в Европе. На одном из сравнительных чертежей О. Монферрана наложены друг на друга силуэты пирамиды Хеопса, собора св. Петра в Риме, св. Павла в Лондоне, церкви св. Женеьевы в Париже и Исаакиевского собора. Широкую известность приобрел также чертеж выдающихся триумфальных колонн мира, среди которых самой высокой была Александровская колонна на Дворцовой площади. Создавая проект фонтана для Москвы, архитектор вновь сопоставляет свой проект с фонтанами Ватикана и Трастеве в Риме, указывая, таким образом, на его ближайшие аналогии. «Подтверждением того, что сравнительный анализ современных архитектурных сооружений становится частью творческого метода зодчих этого времени, является наличие среди учебных пособий Академии художеств специальных увражей, посвященных сравнению античных сооружений с современными постройками».

Московский классицизм проявил себя в зданиях Большого Кремлевского дворца, построенного для Екатерины II архитектором В.И. Баженовым. Зодчий М. Казаков воплотил в московской архитектуре классицизма здания Сената, Университета (1770–1790-е гг.). Французский архитектор Н/ Легран увековечил свое имя в возведении здания Кругомиссариата (1770–1780-е гг.). Парковые ансамбли дворянских усадеб в пригородах Москвы (например, усадьба Архангельское, архитектор А. Герн) также были ярким примером соединения античных образцов со строгими каноническими приемами классицизма. Один из самых ярких примеров проектов классицистической архитектуры в Москве — Дом Пашкова (сегодня здание Российской Государственной библиотеки) архитектора В. Баженова.

Композиция и конструкция Дома Пашкова — прием устоявшихся традиций классицизма. Монументальная колоннада и ордерная система объединяет два этажа, и являет собой строгий, симметричный и рациональный прием классицизма в архитектуре. Композитный коринфский ордер и сложный ионический ордер с диагональными капителями, подчеркивают художественную самостоятельность композиции фасада.

Поздний классицизм, называемый неоклассицизмом или ампи́ром, первым продолжил развитие и видоизменение классицистических теорий в странах Европы. Классицизм XVIII века, изменяясь лишь в трактовке, пышности образа, богатстве конструкций и форм, стал называться стилем ампи́р в начале XIX века.

Историки и искусствоведы считают, что ампи́р можно разделить на два направления, формирующихся благодаря национальным особенностям — французский и русский. Однако в других странах ампи́р также получил свое распространение, и развивался самостоятельно. Во Франции первыми авторами, работавшими в стиле неоклассицизма и ампира, были Ш. Персье и П. Фонтен, придворные архитекторы императора Наполеона Бонапарта. Персье и Фонтен были декораторами, и их основными достижениями архитектуры были перестройка и переоформление замка Мальмезон — резиденции Бонапарта, расширение и декоративное убранство Лувра, широко использовали зодчие в своей работе римские, помпейские декоративные мотивы. Среди монументальных

и популярных французских построек в новом стиле «ампир»: триумфальная арка Звезды на проспекте Елисейских полей (архитектор Ж.-Ф. Шальгрэн) и мемориальная Вандомская колонна на площади того же названия, подражавшая колонне Траяна в Риме, созданная по проекту архитекторов Ж. Лепера и Ж. Гондуэна.

Характер позднего классицизма, переходящего в ампир в архитектуре, меняет представление о стиле в целом. Строгие каноны начинают постепенно терять свою значимость, однако и мощь, и монументальность становятся ядром и основой для новых поисков. Появляется больше парадности, декоративности, пышности образов, строгость линий уступает место вычурности, изогнутости, плавности. М. В. Нащокина, анализируя стилевые особенности данного архитектурного периода отмечает: «Объемно-планировочная разработка зданий классицизма конца XVIII начала XIX века не мыслится в отрыве от городского ансамбля. Ведущим мотивом остается крупный ордер, хорошо соотносящийся с прилегающими городскими пространствами. Ордеру возвращается конструктивная функция; он чаще используется в виде портиков и галерей, масштаб его укрупняется, охватывая высоту всего основного объема здания».

Античный ордер начинает занимать все больше места в канве архитектурных сооружений. Простые объемы зданий зодчие окружают целыми колоннадами. Характерно для этого периода и большое использование так называемых «образцовых фасадов» в архитектуре. Под этим выражением подразумевается внедрение в архитектурные ансамбли композиционных правил классицизма и элементов ордерной системы, использование триглифов, кронштейнов, балясин, пилястр, медальонов, пальметт, венков.

Экзотические сюжетные композиционные связки, сочетающие в себе романтические образы римских завоевателей с национальными мотивами европейских стран, делали декорированные панно на фасадах зданий более вычурными и изящными. Растительные и животные элементы, переплетаясь и встречаясь в одной канве — яркий пример ампирного декора. Гирлянды, венки, перевитые лентами, медальоны с изображением героев — все это когда-то пришло из Рима и Греции, укоренившись в искусстве других стран.

Архитектурный декор все больше расширял свои права. Орнаментальные сюжеты представляли собой античные фигуры и рельефы, сфинксы, различного рода гирлянды, пальметты, звезды, розетки и др. Характерно для этого периода и то, что стремление к строгости и «представительному» характеру порой побуждало пренебрегать требованиями удобства в угоду декоративности.

Античные комбинированные формы, созданные греческими и римскими мастерами во времена до нашей эры, стали настолько универсальными и канонизированными, что последующие эпохи и стили, возлагая силы на свои идеи и поиски, в качестве эталона выдвигали античные образы. Единство животного, геометрического и растительного миров легло в основу множества культовых построек, дошедших до наших дней.

Изучая проблему формирования эталонов в архитектурной форме, можно с уверенностью сказать, что ни один стиль в искусстве не был столь повторяемым, популярным, используемым, как античный. Создав основные доминанты архитектурных форм, античный образ получил широкое распространение в эпоху Ренессанса и Классицизма. Перерождаясь в новую декоративную композиционную форму, античный символизм возродился в искусстве ампира XVII–XIX веков, создавая прекраснейшие художественные образы нового времени.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Чем известна архитектура английского мастера Дж. Стоуна?
2. Чем известен архитектор Андреа Палладио?
3. Что вы знаете о стиле ампир?
4. На какие два направления разделяют архитектурный стиль ампир в России?
5. Назовите основоположника петербургского ампира?
6. Чем отличается петербургский ампир от московского XIX в.?
7. Назовите архитекторов, создававших московский ампир в XIX в.?
8. Кто такой О. Монферран?
9. В каких постройках проявился московский ампир XIX в.?
10. Расскажите об архитектурном творчестве Ж.-Ф. Шальгрена

### **13. Стилистические особенности эклектики в центральной части города Ростова-на-Дону на рубеже XIX-XX веков.**

Эклектика при своём возникновении вдохновлялась тремя основными идеями — антиакадемизмом, апологией средневековья и национальным колоритом, то есть фактически эстетикой романтизма.

В российской архитектуре в 1840-1850 гг. преобладала эклектика. Всё многообразие её разновидностей сводится в российской архитектуре к двум разновидностям: первая из них восходит к ордерной традиции (неогрек, ренессанс, барокко, рококо, пампьянский), а вторая - к неклассическому наследию (византийский, русский, готический, романский стили).

Наступило архитектурное безвременье.

В ростовской архитектуре получили распространение обе разновидности. Этому способствовало не только многообразие жизни города, интенсивное развитие торговли промышленности, порождающие разнообразие новых типов зданий, но и технический прогресс, благодаря которому изменились средства производства.

Эклектичный метод получил распространение более широкое, чем когда-либо, но не определял всего разнообразия её явлений. Более точен, - как указывает А.В. Иконников, - термин «архитектура выбора», основанный на новой направленности постклассического историзма.

В этот период эклектика заявляет себя не только в оформлении интерьеров, но и в декоре фасадов, стилизованных в «готическом», «древнерусском» и др.

Приобретению «столичности» города способствовали ряд зданий построенный по проектам, приглашенного петербуржца академика Померанцева Александра Никаноровича, среди которых здание Городской Думы, доходный дом Генч-Оглуева, гостиница «Большая Московская» (в соавторстве с Н.Н. Дурбахом). Все, кто проектирует и строит в последующее время на Большой Садовой, подтягиваются к заданному А.Н. Померанцевым высотному масштабу и, безусловно, профессиональному уровню.

В ростовских постройках проявляются стилевые предпочтения Померанцева, где академик использовал отечественное наследие как «мотив», проявившийся в сочетании разнообразных форм классической архитектуры, сложной компоновке элементов фасадов и декорирующих их деталей.

Построенный в 1881г. доходный дом купца С. Ф. Генч-Оглуева стал первой постройкой Померанцева в Ростове. Выполнявший ряд функций, как и все здания подобного типа, доходный дом включал в себя: на первом этаже – торговые ряды, на втором и третьем – конторы и квартиры, сдаваемые в наём. Здание расположено на пересечении ул. Большой Садовой и проспекта Семашко.

За успешной первой работой последовала вторая, на здание для армянского попечительского общества, впоследствии ставшее гостиницей «Большая Московская», в проектировании активно участвовал Н.Н. Дурбах, который работал в Ростове и Нахичевани-на-Дону.

Здание расположено в рядовой квартальной застройке, на ул. Большой Садовой, завершено строительством в 1896 году.

Разрабатывая тему фасадов в этой постройке, зодчий тяготеет к академическому направлению. Композиция фасада симметрична и состоит из пяти частей. Центральная, с входом, выделена крытым балконом-навесом на литых стойках, перекрывающим всю ширину тротуара...Боковые раскреповки, фланкирующие фасад, выделены рядом элементов: пилястры коринфского ордера, объединяющие 3 и 4 этажи, ажурный кованый балкон на уровне 3 этажа на всю ширину раскреповки аттиковое завершение с центральной частью в виде фронтона, возвышающееся над рядовым поясом аттика.

Центральная часть фасада представляет собой декоративный портик, образованный спаренными колоннами композитного ордера и пилястрами, объединяющими третий и четвертый этажи. Завершает композицию прямоугольный аттик с наложенным на него треугольным фронтоном. Архитектор также использует изменение размера окон: от огромных витрин первого этажа к меньшим размерам окон верхних этажей.

В отделке фасада архитектор использует рустовку и накладной декор в виде картушей, венков, филёнок.

Одним из красивейших зданий города является Дом городской управы (Думы), построенный также по проекту архитектора Померанцева в 1897-1899 гг. Функции здание были распределены следующим образом: с четвёртого этажа по второй разместились городские учреждения, городская дума и управа, первый этаж сдан в аренду под торговые помещения.

Высокие затраты на постройку здания было связано с рядом причин: «купецество, которое составляет значительную часть городской думы, заботится о своём престиже и не жалеет денег на строительство и украшение; строители как обычно завышают расходы в процессе производства работ; не всё ладится с ценой подрядов...Так или иначе, здание заняло своё место в застройке и, наверное больше, в культуре города.

Эта третье здание мастера построено на пересечении ул. Большой Садовой и проспекта Семашко, расположено на против здания С.Ф. Генч-Оглуева завершая квартал.

Три здания, построенные 1883-1899гг. архитектором Померанцевым оказали огромное влияние на архитектуру и архитектурную культуру города.

Постройками Померанцева был задан архитектурно-пространственный масштаб ул.Б.Садовой, который затем поддержали здания начала XX века, отражавшие стилистику модерна и неоклассики (здание Волжско-Камского банка, здания «Проводник», Государственный банк и другие).

В Ростове в конце XIX века стали широко применять формы других стилей. Так использовались сочетания форм классицизма, барокко, ренессанса и других стилей. В этот период построек выдержанных в формах одного стиля практически не было.

Характерными чертами для городской архитектуры были пышность, своеобразная «барочность», пластичность архитектурного декора, завершения сложной конфигурации, башни и шатровые покрытия, богатство фасадов, отражающие вкус разбогатевших заказчиков, для которых облик здания становится своеобразной вывеской их состоятельности рекламным щитом владельца.

Есть примеры зданий в «готическом стиле» (дом консула Мартина Джона; дом М.М. Занфирова, 1890 г., дом Ф. Юркова, 1890г.). Проектировали для ростовских заказчиков и в так называемом, «восточном стиле». Это постройка 1870 г., известная как городская баня, и дом В.С. Кушнарёва.

Среди прочего выделялся здание доходного дома К.М. Чернова. Доходный дом К.М. Чернова изначально 3-х этажный был надстроен на два этажа. После обследования здания выполненного гражданским инженером Ф.С. Ясинским, принято решение об использовании облегчённых конструкции для надстройки 4 и 5 этажей. В результате надстройку выполнили из конструкций представляющих собой следующее – набор железобетонных

тонких рам, промежутки между которыми были заполнены пробковым «кирпичом». Кроме того в угловой части здания стена обогнула купол, а примыкающие к нему раскреповки были завершены над карнизом аттиками с скульптурными навершиями. Также инженером центральные раскреповки главных фасадов были завершены высокими парапетами. А над самим карнизом поднялся ряд колонн, объединенных антаблементом с гирляндами, которые в свою очередь завершались островерхими фиалами.

Монументальность зданию предавали двухъярусные пилястровые порталы, которые украшали центр и края парадных фасадов.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Какими идеями вдохновлялась архитектурная эклектика рубежа XIX–XX вв.?
2. Какие разновидности эклектики получили распространение в ростовской архитектуре?
3. В чем причины распространения эклектики в архитектуре Ростова?
4. Какое влияние оказал на формирование ростовской архитектуры петербургский академик Померанцев Александр Никанорович?
5. В каком году построен доходный дом купца С. Ф. Генч-Оглуева?
6. Когда был построен Дом городской управы (Думы) архитектора Померанцева?
7. Назовите характерные черты ростовской архитектуры XIX–XX вв.?
8. Назовите примеры зданий в «готическом стиле»?

#### **14. Проблемы экспериментального, массового и индивидуального деревянного жилища в странах Европы в первой половине XX века**

Представлено исследование проблемы экспериментального, массового и индивидуального деревянного жилища в странах Европы в первой половине XX века. Исследование выявило, что во многих из данных государств задачи реконструкции и перестройки городов, разрушенных Первой мировой войной, стояли особенно остро. Значительно сократился объем строительства жилищ. Высокая стоимость строительных материалов стала одной из главных проблем соответствующей индустрии. Например, в Англии в 1921 году по сравнению с 1924 годом цены на строительный лес превысили 300 %. Соответственно, постройка деревянного дома с учетом прочих возросших расходов была на 250 % дороже. Подобная ситуация наблюдалась в Бельгии, Франции, Италии, в скандинавских странах и ряде других.

В этот исторический отрезок времени сложные политические обстоятельства, экономические факторы, а также национальные традиции стран Европы и США оказывали значительное влияние на передовую архитектурную мысль. Однако старые формы, оправдавшие себя в прошлом, казались вполне пригодными и в настоящем.

Несмотря на то, что в послевоенный период предпочтение отдавалось строительству по традиции и старыми способами, проблема недостатка высококвалифицированных рабочих, дороговизна строительных материалов, необходимость в ускорении строительного процесса побудили архитекторов экспериментировать с новыми материалами и новыми методами строительства жилья. Значительного увеличения темпов строительства оказалось возможным достичь применением более крупных деталей, частично собранных в условиях заводского производства. Стандартизация и массовое изготовление продукта, увеличение объема работ, проводимых не на строительном участке, а непосредственно на заводе, привели к значительной экономии затрат при строительстве. Например, одним из новаторских методов, применявшихся в Европе в период с 1919 по 1924 годы, было возведение домов с деревянным каркасом. При их строительстве использовали несколько экспериментальных конструкций, которые подразделялись на два основных типа каркасных конструкций: во-первых, конструкция, в которой доски крепились к деревянному каркасу, во-вторых, панельная конструкция с бескаркасными стенами. При каркасной конструкции обычно применялись пустотелые стены с каркасом, расположенным в воздушном промежутке стены, что открывало широкие возможности для изготовления больших секций стен в условиях заводского производства.

К 1920-м годам в Европе в процессе исторического развития стали появляться новации в объемно-пространственной композиции индивидуального жилища. Наметился постепенный переход к свободной планировке, разнообразию планировки каждого этажа и максимальной гибкости внутреннего пространства. В предыдущий период в большинстве случаев жилые дома имели прямоугольную форму плана. Встречались тем не менее дома с планом усложненной формы, в тех случаях, когда того требовала особая форма участка или ориентация помещений по сторонам света.

Политические и социально-экономические изменения в жизни европейского общества не могли не сказаться на развитии отрасли жилищного строительства.

В книге «К архитектуре» в 1923 году Ле Корбюзье (1887–1965 гг.) писал о стандартизации и массовом изготовлении жилья в заводских условиях: «...мы придем к идее «дома-машины», и к идее жилища массового производства, здорового (и вместе с тем морального) и красивого той же красотой, какой красивы орудия производства и инструменты, сопровождающие наше существование».

По мнению А. Уиттика, «...в странах, менее пострадавших от Первой мировой войны, вопрос о традициях вызывает меньше сомнений. В побежденных же странах такое почитание традиций угасает, т.к. традиционный быт потерпел крушение, традиции подвергаются сомнениям, и побеждает интерес к новой жизни, к новым формам, к новой архитектуре. Поэтому в Германии в этот период времени создавалась наиболее прогрессивная архитектура».

В 1925 году немецким Веркбундом было решено организовать выставку жилого строительства недалеко от Штутгарта. Работу возглавил Л. Мис ван дер Роэ.

В Германии возникла потребность в исследовании накопившегося инженерного опыта собранного обширного материала. Профессиональный архитектурный круг, совместно с союзом производственных организаций, был заинтересован в планомерном и максимально дешевом проектировании и строительстве. В связи с этим в 1927 году на специально отведенном земельном участке недалеко от Штутгарта был возведен экспериментальный поселок – Вайсенхоф, где наиболее прогрессивные архитекторы различных стран Европы спроектировали и построили около тридцати уникальных жилых домов.

Требования были жесткие. Постройки для массового жилья должны были быть экономными: быстро возводиться с минимальными затратами на строительные материалы и рабочую силу. Приветствовалась стандартизация и механизация строительства. Строительные работы требовали строгой рационализации процесса.

Одна из основных проблем первой половины XX в. – нехватка жилья, связанная с быстрым темпом роста населения стран Европы. Одна из главных производственных проблем этого периода – ускорение темпов строительства, решению которой способствовала сборка жилья из стандартных частей.

Эта задача не нашла своего полного разрешения в Вайсенхофе. Тем не менее наметился путь к дальнейшему решению проблемы темпов строительства, чему способствовало развитие строительной промышленности, в том числе: стандартизация, механизация, а также рационализация сложных процессов строительного производства.

Другой важной проблемой, решаемой в процессе создания поселка Вайсенхоф, была проблема экономии строительных материалов. При этом необходимо было добиться минимальной теплопроводности стен, уменьшения затрат на отопление и будущий ремонт вновь возведенных построек.

Применение новейших строительных материалов дало новые интересные качества жилой архитектуре. Одним из изобретений в процессе проектирования и строительства, например, стало использование Х. Пельцигом материала фонитрам, который представлял собой древесно-бетонные плиты, деревянный каркас которых немного отличался от общеизвестного плотничьего фахверка. Применение нового материала значительно упростило сборку дома. Имеющий низкий удельный вес, каркас, произведенный на заводе, собирался на участке за несколько часов малоквалифицированными рабочими. И это решало вопрос экономии рабочей силы и повышения производительности труда при строительстве домов.

Следующая интересная задача, над решением которой ломали головы архитекторы – это экономия пространства в экспериментальном жилье. Данная проблема была вызвана сложностью жизни, предполагающей значительное количество движений и, соответственно, затрат человеческой энергии. Интересные объемно-пространственные решения в планировке жилья освобождали человека от излишних перемещений внутри пространства квартиры. По мнению проектировщиков, это достигалось рациональным распределением различных помещений в доме, продуманным размещением оборудования в кухонной и ванной зоне, а также целесообразным использованием света, тепла и воды.

Некоторые элементы поселка Вайсенхоф напоминают претворенные в жизнь попытки американских архитекторов решить жилищные проблемы в США. В отличие от предыдущего опыта многие здания поселка Вайсенхоф имеют глубинные связи с национальными традициями немецкой архитектуры.

В период между войнами Штутгартская выставка была важнейшим событием в области жилищного строительства. Проекты носили экспериментальный характер, были оригинальны, часто остроумны и стали образцами для подражания последующим поколениям архитекторов. В этот период времени передовыми архитекторами, например, проблема ориентации дома по солнцу, соответствие планировки жилища пожеланиям семьи ставятся во главу угла.

В. Гропиус после ухода из Баухауза в 1927 году серьезно занялся проблемами жилищного строительства. Создав чрезвычайно дешевые планировочные схемы домов, реализованные в 1920-х годах в Дессау, Карлсруэ и Берлине, он призывал к государственному обеспечению населения жильем и приступил к теоретической разработке стандартов массового жилища. «Применение обезличенных элементов массового изготовления позволяет свободно приспособить планировку жилого помещения к изменяющимся потребностям отдельной семьи», – писал архитектор.

Ярким примером подобного опыта могут служить загородные дома, построенные в 1940 году по проектам В. Гропиуса совместно с М. Брейером. Эти постройки значительно отличаются от того, что архитектор построил в Европе, отражая его желание учитывать местные условия и традиции. Например, дом Чемберлена в Вейланде буквально срастается с окружающей его лесистой местностью.

Это небольшой прямоугольный в плане объем, приподнятый на столбчатом фундаменте над землей. Входная терраса составляет почти 1/3 часть площади дома и становится его продолжением и связью с окружающей средой. Единое центральное помещение – гостиная с камином и столовая – отделено от входной зоны раздвижной перегородкой и имеет выход в сад. Конструкция дома – деревянные щиты, облицованные деревянной вертикальной вагон-кой.

После 1942 года В. Гропиус вместе с К. Ваксманом разработал систему массовых сборных деревянных домов на основе трансформируемых объемных блоков. Проект был реализован в 1943 году для американских рабочих военного времени в Алюминиум-Сити близ Питтсбурга. Поселок Нью-Кенсингтон в Пенсильвании, США, стал вехой в творчестве В. Гропиуса. Архитектор, отказавшись от приема строчной застройки, которая была

непопулярна в США и практически применялась, как правило, для беднейших негритянских поселков, живописно расположил дома на территории, привязав планы к сложному рельефу участка.

Р. Нейтра активно участвовал в экспериментальном строительстве, используя новые строительные материалы и конструкции, создавая свои постройки из фанерных панелей, например, как в новаторском доме 1931 г., или покрытие алюминием легких ограждений, прикрепленных к каркасу, как в доме Штернберга, 1936 г. Архитектор решает задачи сборного домостроения и гибкой планировки в жилье. В годы Второй мировой войны Р. Нейтра по-строил поселок Ченнел-Хейтс близ Сан-Педро в Калифорнии. «Центральной темой творчества Нейтра и его печатных работ было благотворное влияние хорошо спроектированного окружения на общее состояние нервной системы человека, и если его так называемый «биореализм» основывался по преимуществу на недоказанных предположениях, связывающих архитектурную форму со здоровьем человека, то исключительную гибкость и функциональность его подхода трудно отрицать», – писал К. Фремптон.

Ле Корбюзье, называвший бетон искусственным камнем, построил из этого материала практически все свои здания. Однако во время Второй мировой войны архитектор предложил проекты хижин для молодежного летнего лагеря из неотесанных бревен. «Ни куска дерева без формы и силы, ни веревки без совершенно определенной функции. Человек мыслит экономически. Разве эта хижина не станет однажды Пантеоном, посвященным римским богам?» – писал он в 1928 г..

И однажды архитектор построил хижину, которая стала пантеоном. Тем самым он воплотил свои мысли на практике.

В 1949–1952 гг. во Франции, в курортном городке Рокебрюн-Кап-Мартен, расположенном на берегу Средиземного моря, Ле Корбюзье спроектировал экспериментальную минимальную деревянную хижину, квадратную в плане (рис. 5). Дом расположен на крутом склоне горы. Проект базировался на модулере. В основе хижины лежит квадрат со стороной 3,66 м и высотой 2,26 м – две первые величины т.н. синего ряда модулера. Ле Корбюзье считал, что данные пропорции находятся в полной гармонии с человеческими измерениями и, таким образом, могут укреплять здоровье.

Дом представляет собой единый объем, разделенный на несколько функциональных, пространственно эффективных зон и, несмотря на его небольшой размер, вполне уютен и комфортабелен. Строя эту «скудную лачугу», Ле Корбюзье применил прием сужения и расширения пространства. Входя в дом, попадаешь в узкий коридор – прихожую (0,7 м шириной) с потайной дверью и вешалкой, после чего основная комната кажется вполне просторной. В интерьере все продумано до мелочей, мебель функциональна. Слева от входа – спальная зона с двумя кроватями со встроенными ящиками для белья, низкий квадратный столик и туалет. Справа – обеденная зона со столом, двумя табуретками, полками и умывальником. Местоположение и размер каждого окна тщательно продуманы.

Дом выстроен из стандартных деревянных конструкций и обшит обычной необрезной доской – горбылем, прибитым с наклоном, чтобы препятствовать проникновению воды. Горбыль сосновый, наличники окон выполнены из дуба. Внутренние поверхности стен и потолок – фанерованные панели из тонированной березы. Полы дощатые из каштана. Предметы мебели, спроектированные автором, тоже деревянные. Обеденный стол с фанеровкой из грецкого ореха – самый роскошный предмет мебели в доме.

Для хижины был изобретен и применен ряд новшеств, например аэраторы, а также использованы устройства для рационального использования солнечных лучей, которые обеспечивали поступление морского воздуха в помещение и надежную защиту от насекомых.

Во время Второй мировой войны в странах Северной Европы началось возрождение бревенчатого строительства. Проблемы послевоенного восстановления, например элементарное отсутствие гвоздей, повлекли за собой возврат к традиционным технологиям строительства из бревен, даже несмотря на преимущества каркасного строительства, успешно освоенного в предыдущий период. В профессиональных кругах велась полемика по поводу прочности и надежности бревенчатых построек, которым противостояла экономичность, быстрота сборки и легкость каркасной системы.

Несмотря на то, что Вторая мировая война нарушила обычные жизненные устои, она тем не менее ускорила разработку архитектурных проектов деревянных домов, а также отдельных элементов конструкций и узлов. Большую помощь другим странам оказывала Швеция, поставлявшая с 1940-х годов сборные деревянные элементы для строительства домов.

Финские архитекторы В. Ревелл и А. Бломстедт внесли большой вклад в проектирование и строительство типовых домов с применением дерева. Деятельность А. Аалто в это время имела, в первую очередь, стратегическое значение.

Несмотря на то, что крупномасштабное строительство базировалось на кирпиче и бетоне, интерес к дереву стал возрастать с опорой на опыт довоенного строительства и реализаций идей 1930-х годов. Идеи типизации, индустриализации и социальной ориентации имели государственную поддержку.

Развитие каркасной системы в металле и бетоне, предоставившее широкие возможности для современной архитектуры, привело к множеству инноваций в сфере проектирования жилых домов, которые можно было тиражировать в массовом строительстве. В эти же годы интерес к модульным системам распространялся и на деревянные конструкции.

После возвращения в Финляндию из США А. Аалто столкнулся с реальными проблемами послевоенной разрухи и острой нехватки жилья. Архитектор предлагал решить проблему жилья с помощью гибкой

стандартизации и производства массовой продукции, которое предполагает стандартизацию частей зданий, а не самих зданий, что создает необходимую гибкость, рост и изменение пространств, традиционно свойственных архитектуре Карелии. Спроектированная Аалто система AA House (1940 г.) предполагала базисный тип дома с 69 вариантами. «Гибкость» стала краеугольным камнем аалтовской архитектуры и для общественных зданий, и для односемейных домов.

Сотни его домов были построены в различных частях Финляндии, в основном для поселков при деревообрабатывающей промышленности. Многие подобные строения были выполнены из бревен и имели скатные крыши, т.к. дерево решало в этот момент проблему нехватки материалов. Аалто писал: «Мы должны создавать такие стандарты, которые не только повышали бы материальный уровень жизни, но и обогащали бы ее духовное содержание. Было бы огромным достижением, если бы нам удалось прийти к гибкой стандартизации, не такой, какая управляет нами, а такой, которая бы была в нашем подчинении».

Новые проекты базировались на создании модульных открытых систем и серийной продукции с опорой на исторические традиции и опыт пионеров архитектуры XX века. В 1960-е гг. архитекторы снова обратились к древней японской традиции жилища с его универсальными возможностями гибкого, прямоугольного пространства и к грамматике современных открытых структур.

В Финляндии одним из инициаторов таких систем был А. Бломстедт, исследовавший также их пропорциональные возможности. Его прямыми последователями в области применения деревянных структур стали К. Гулликсен, К. Миккола и Ю. Палласмаа, работавшие вместе. Они нашли достойный эквивалент металлу и бетону в дереве, соединив открытость строительной системы с требованиями финского климата и особенностями ландшафта, указав на возможность стандартизации.

Создание строительных систем из деревянных конструкций стало одним из направлений экспериментального проектирования, которое в скором времени показало, что дерево способно адаптироваться к движению от бревенчатого дома к каркасно-рамной конструкции, изготавливаемой на заводе из клееного дерева.

Главными требованиями ко всем разрабатываемым системам были: экономичность, универсальность, быстрота возведения, качество оборудования и отделки домов. А главной задачей – гибкость системы и свобода вариаций. Лучшие образцы, обладающие этими качествами, должны были перейти в массовое производство.

Экспериментальная система «Модуль 225», разработанная К. Гулликсеном и Ю. Палласмаа, обладала всеми этими качествами. Базисным конструктивным элементом домов по системе «Модуль 225» служит куб, образованный стойками и балками одинаковой длины – 225 см, которые соединяются между собой с помощью алюминиевых закладных элементов. Пространства между конструктивными элементами заполняются деревянными панелями – 75 на 225 см. Все конструкции опираются на столбчатые бетонные фундаменты.

Было реализовано всего несколько экспериментальных проектов – в Наантали, 1969 г., в Савонранто, 1971 г., и в Нормаркку, 1973 г. Эти дома учитывают финские традиции и прекрасно функционируют, сливаясь с местным ландшафтом.

«В этих простых по геометрии деревянных постройках, рассчитанных на массового потребителя, заключены архитектурные достоинства, позволяющие одному из исследователей современной финской архитектуры сказать: «Безусловно, главные успехи финского строительного искусства связываются с крупными постройками из кирпича и бетона, но то, что было достигнуто в дереве, стало важным дополнением к целому».

В экспериментальном, массовом и индивидуальном жилище, строящемся в те годы, проверялись новые объемно-пространственные решения, приемы архитектурной планировки, конструктивные и технологические системы, а также новые методы и формы организации управления строительным процессом.

Разработанные в разных странах во многом экспериментальные проектные решения в дальнейшем реализовались в уникальных, образцовых или массовых постройках. Проекты такого рода талантливых архитекторов позволяют определить тенденции развития жилищно-гражданского строительства данного периода времени.

Применение новых решений во многом обеспечило достижение высокого уровня индустриализации, сокращения сроков, снижение стоимости, повышение эксплуатационных и архитектурных качеств сооружений, строившихся в первой половине XX в.

Исследование показало, что на инновационное изменение всей отрасли жилищно-гражданского строительства в рассматриваемый период главным образом оказали влияние изменения в политической и социально-экономической жизни общества. Это, в свою очередь, мотивировало передовых архитекторов и специалистов на разработку уникальных зданий, принципов функционально-планировочной организации, типов конструкций, нового инженерного оборудования, локально или комплексно решающих задачи улучшения качества жизни общества

#### **Контрольные вопросы:**

1. Какие события повлияли на реконструкции и перестройки городов в странах Европы в первой половине XX века?
2. Какие методы позволили значительно увеличить темпы строительства?
3. Назовите новаторские методы, применявшиеся в Европе в период с 1919 по 1924 годы?
4. Назовите два основных типа каркасных конструкций, использовавшихся в строительстве?
5. Когда в Европе в процессе исторического развития стали появляться новации в объемно-пространственной композиции индивидуального жилища?

6. В какой книге в 1923 году Ле Корбюзье (1887–1965 гг.) писал о стандартизации и массовом изготовлении жилья в заводских условиях?
7. Когда немецким Веркбундом было решено организовать выставку жилого строительства недалеко от Штутгарта?
8. Кто возглавил выставку жилого строительства недалеко от Штутгарта?
9. Назовите новый материал, использовавшийся в строительстве Х. Пельцигом?
10. Когда В. Гропиус после ухода из Баухауза серьезно занялся проблемами жилищного строительства?

### **15. Процессы художественной интеграции в современной архитектуре: начало дискуссии**

Рассматривается научная дискуссия, посвящённая процессам художественной интеграции в современной архитектуре, других видах искусства, актуальных художественных практиках и методам их изучения. Роль художника в адаптации человека к новым городским пространствам и их архитектуре очень велика. Активное внедрение инновационных технологий и новых материалов в современное строительство, влияние креативных концепций урбанистики усложняет язык архитектурных форм, порождает новую образность, резко изменяя привычную картину города сегодняшнего дня. И в среде профессионалов (практикующих архитекторов, художников, дизайнеров), и в обществе в целом возникает культурный запрос на обновление комплекса знаний в области формирования эстетически полноценной, благоприятной для человека жизненной среды. Именно с сознанием актуальности такого запроса теории искусства и архитектуры, арт-критики стремятся к новому осмыслению традиционной общекультурной проблемы взаимодействия или синтеза искусств. Задача современного исследователя состоит в выявлении перспективных тенденций в новых стратегиях преобразования среды, которые предполагают учёт самых разных факторов, а также в обращении к различным творческим методикам, чтобы овладеть инструментами встраивания и одновременно регулирования сложно протекающих процессов и достижения искомой органичности. Важно, в частности, прояснить наше отношение к образному и коммуникационному потенциалу таких видов творчества, как инсталляции в городской среде, монументальные формы ассамбляжа, симбиоз ландшафта и архитектурных конструкций, а также других многосторонних связей. Из разнообразной проблематики, затрагиваемой в ходе обсуждения за круглым столом, можно выделить три основных вектора, которым соответствуют три концептуальных модели художественного единства. Первая представляет собой модернистскую модель художественной интеграции, в основе которой лежит контрапункт вагнерианской и авангардной синтетических структур. Вторая — постмодернистскую версию. Третья — современную концепцию «новой — органицистской! утопии», намечающую контуры идеальной модели художественной целостности.

В активных процессах художественной интеграции XX в. важное место занимает взаимодействие искусств, оказавшее значительное влияние на принципы формообразования. Изучение связей между отдельными аресалами художественного творчества сделало очевидной их координирующую роль в порождении новых форм, смыслов и значений художественного языка, а главное, его единства. Крупные мастера первой половины прошлого века, направляя свою творческую энергию в разные сферы (как смежные, так и весьма отдалённые), производили решительную «реконструкцию» наличных принципов формообразования. Именно в происходивших трансформациях и трансфигурациях проявилась специфическая системность искусства модернизма. Полифоничные, построенные на композиционных резонансах, контрапостах и контрапунктах произведения нуждались в особых аналитических подходах. Если классики формальной школы, обобщая, искали завершённую в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчинённых какой-либо одной, главной закономерности художественного формообразования, то современный исследователь, учитывающий наличие многовариантного художественного развития в модернистской и постмодернистской парадигмах, в основу анализа кладёт не простое сходство приёмов и готовых элементов, а способ построения формы, «Не пытайтесь учить формообразованию. Учите принципам», — призывал Ф.-Л. Райт. Изучение особенностей формообразования приводит к пониманию того, что в ситуации модернизма одновременно существуют и оказывают воздействие на творчество две основные парадигмы синтеза: классическая, вагнеровская и авангардная, восходящая к идеальному синтезу С. Малларме, рождающемуся из спонтанного, первоприродного импульса формотворения.

Значительный перерыв в работе над проблематикой взаимодействия искусств объясняется уходом монументального и декоративного искусства из архитектуры с конца 1990-х гг., кризисной ситуацией в отечественной архитектуре, а также новым резким размежеванием в искусстве, в результате которого произошло перемещение всей художественной концептуалистики внутрь архитектурного формообразования и актуального искусства. Сюда же переместились интересы исследователей, и отсюда же они возрождаются ныне, инспирируемые активной рефлексией архитектурной мысли, взы-кующей реализации творческой энергии в профессии зодчего сегодня.

В настоящее время роль художника (в широком смысле слова) в адаптации человека к новым городским пространствам и их архитектуре очень велика. Именно эти сложные отношения современного человека и реалий его окружения вызывают острый исследовательский интерес и стремление к новому осмыслению традиционной общекультурной проблемы взаимодействия или синтеза искусств. Активное внедрение инновационных технологий и новых материалов в современное строительство, влияние креативных концепций урбанистики, возникновение типов зданий, сооружений, монументальных и декоративных композиций симбиозного характера



(совмещение функций, соединение одновременных фрагментов, архитектуры и ландшафта) усложняет язык архитектурных форм, порождает новую образность, резко изменяя привычную картину города сегодняшнего дня.

В итоге, как в среде профессионалов (практикующих архитекторов, художников, дизайнеров), так и в обществе в целом возникает культурный запрос на обновление комплекса знаний в области формирования эстетически полноценной, благоприятной для человека жизненной среды.

Именно с сознанием актуальности такого запроса теоретики искусства, историки и критики стремятся ответить на вызов времени. Объектами анализа становятся наиболее известные, вызывающие профессиональный интерес конкурсные и осуществлённые архитектурные программы и проекты последнего времени как в России, так и за рубежом.

Задача современного исследователя состоит в выявлении перспективных тенденций в новых стратегиях преобразования среды, которые предполагают учёт самых разных факторов, а также в обращении к различным творческим методикам, чтобы овладеть инструментами встраивания и одновременно регулирования спонтанно протекающих процессов и достижения искомой органичности. Важно, в частности, прояснить наше отношение к образному и коммуникационному потенциалу таких видов творчества, как инсталляции в городской среде, монументальным формам ассамбляжа, симбиозу ландшафта и архитектурных конструкций, а также других многосторонних связей.

В рамках такого исследования появляется возможность охарактеризовать и проанализировать наличный опыт, дать ему оценку, т. е. выяснить, насколько разработанные ныне стратегии способны воздействовать на человеческое бытование и самочувствие, вовлекать человека в созидание общественного и личного жизненного пространства.

Ища подходы или находя ответы на поставленные вопросы, искусствознание, концептуально обогащаясь, либо предлагает ввести новые типологические разграничения в художественном творчестве, либо пытается задать координаты, в которых гипотетически структурируется новая модель синтеза, согласующая онтологические и инновационные составляющие художественного целого.

Проведённое в ноябре прошлого года в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ заседание круглого стола, за которым собрались специалисты разного профиля: теоретики и историки архитектуры, эстетики, искусствоведы, культурологи, можно рассматривать как первую попытку своеобразного мониторинга, помогающего определить пути осмысления назревших сегодня проблем изучения процессов художественной интеграции и прояснения возникающих по ходу дела вопросов. Многочисленные словари, дающие определение содержания термина «синтез», характеризуют его как обязательный, уже случившийся результат взаимодействия искусств в процессе художественного развития. Синтез здесь предстаёт в виде идеальной модели единства, целостности и органичности, в которой действуют законы создания произведения как такового и которая лежит в основе самой природы художественного творчества.

В статусе категории искусствознания, когда «синтез» предстаёт как инструмент обобщения, его содержание, его структуры постоянно подвергаются пересмотру. Понятие «синтез» в системе художественных представлений суммирует свойства, которыми он должен (или не должен) обладать по разумению того или иного толкователя. Его художественный результат более не рассматривается как идеальная модель целостности. Современное теоретическое конструирование модели синтеза представляется задачей невероятной сложности, требующей подключения методик семиотики, герменевтики, феноменологии.

В современных условиях категория «синтез» заменяется категорией «интеграция». Объяснение причин прозвучало в выступлении Людмилы Фрейверт (эстетик). Осознавая нереальность достижения целостности (в классическом понимании — гармонии), Фрейверт оставляет современному исследователю возможность при анализе взаимодействий опираться на онтологические свойства искусства. В центре внимания Фрейверт — особая роль дизайнера, к которому переходит лидирующая роль в процессах художественной интеграции: «Сложность и дифференцированность современной культуры препятствует возникновению нового, современного синкретизма. Интеграция искусств как таковых, т. е. Gesamtkunstwerk — формальная основа, некий мегаархетип художественности. Внутри него содержатся архетипы художественного формообразования, т. е. предсуществующие возможности формы, формообразующие силы, совокупности сил или закономерности, обуславливающие свойства конкретных образцов (см. понятия —линия!, —жест!, —сцена!, —графичность!, —скульптурность!, —живописность!, —музыкальность!, —(по)строение»!). Особое место в этом ряду занимают слова —строение!, —построение!: ведь мышлению свойственен пространственный код. Поэтому архитектор как главный строитель может ощущать себя Главным, ответственным, в частности, и за синтез искусств. Современная архитектура позволяет говорить, скорее, об интегративных тенденциях, которые могут реализоваться множеством способов... Архитектуру и дизайн сближает жёсткая подчинённость физико-механическим, утилитарным и социальным требованиям. Но вместе с тем дизайн не является —клоном! архитектуры. Даже общие для обоих искусств закономерности функционируют в них по-разному. Одна из них — всеобщая связь искусств. Архитектура, на протяжении веков игравшая центральную роль в их синтезе, демонстрирует действие данного архетипа. И хотя сейчас есть тенденция перехода лидирующей роли к дизайну, опыт архитектуры, насчитывающий несколько тысячелетий, нужно вновь осмыслить в —эпоху дизайнал» (Л. Б. Фрейверт, кандидат философских наук).

Из разнообразной проблематики, затрагиваемой в ходе обсуждения за круглым столом, можно выделить три основных вектора, которым соответствуют три концептуальных модели художественного единства. Первая

представляет собой модернистскую модель художественной интеграции, в основе которой лежит контрапункт вагнерианской и авангардной синтетических структур. Вторая — постмодернистскую версию. Третья — современную концепцию «новой —органицистской утопии», намечающую контуры идеальной модели художественной целостности.

Когда Олег Кривцун (эстетик, теоретик искусства) предлагает изучать процессы художественной интеграции в двух руслах — как взаимовлияние языков искусства живописи, скульптуры и архитектуры и как стилистическую взаимодополнительность произведений разных видов в рамках города, района, жилого квартала, он определяет пути достижения художественного единства в категориях вагнерианской системы. Когда же Кривцун задаётся вопросом, как сегодня мы понимаем природу художественной интеграции в дуалистическом модернистском контексте, он отвечает на него в категориях, содержание которых черпает в концепциях авангарда, открывшего мир нового художественного видения, новой пластики, «ощущения пластичности» (К. Малевич). «Конечно, фундаментальный вопрос, какие свойства этой системы обеспечивают её максимальную целостность, единство. Есть десятки и даже сотни разных способов передать выразительную художественную целостность — акцентировать деталь, сопровождать её нужным фоном, противопоставить ей нечто по контрасту и др., но художник всякий раз должен переизобретать способы сопряжения выразительных деталей, жестов, фрагментов заново. Вместе с тем выразительная целостность пластики — это не только то, что у нас перед глазами, но и то, что у нас в голове. У каждого из нас — камертон в глазу, совокупность опыта, вкуса, чутья художественного, которое должно быть гибким и восприимчивым. Это относится и к художникам, и к фотографам — один и тот же городской вид может быть воспринят как рутина одними, а другими опоэтизирован. Вот вам и момент рождения художественной целостности. Получается, что интеграцию в данном случае обеспечивает не правильно подобранная и пересозданная натура, а пластическое чувство самого художника. Чтобы понять природу художественной интеграции сегодня, важно ответить на такие вопросы: что такое на сегодняшний взгляд —пластическаясистема? Что такое пластическая драматургия? Что такое пластическое чувство? Что такое креативность пластической деформации? Именно новое наполнение этих важнейших понятий поможет нам разобраться в необозримом многообразии выразительных форм»<sup>1</sup> (О. А. Кривцун, заведующий отделом теории НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ).

Термин классического искусствознания «синтез» в 1970-е гг. начинает использоваться исследователями авангарда для определения нового характера целостности в этой системе (Н. Л. Адаскина).

В эксперименте, проведённом художниками русского авангарда, берут начало принципы формообразования, получившие дальнейшее развитие в архитектуре, дизайне, выставочной деятельности. Но до выхода в предметную среду пространственные поиски художников авангарда сыграли важную роль в становлении пространственно-конструктивной мысли и формировании второй парадигмы синтеза искусств (его авангардной версии) в художественном ареале модернизма.

Современные молодые исследователи продолжают углублённо изучать формальные поиски и открытия авангарда. В этой связи представляется интересным обращение Анастасии Чаладзе (искусствовед) к супрематическому пространственному модулю как примеру синтетического слияния искусств.

«Традиционную систему эстетических критериев, которая складывалась в европейской культуре на протяжении многих веков, в начале XX столетия меняет абстрактное искусство. Изобразительные характеристики в абстрактном искусстве являются носителями самоценных смыслов. Это важно для создания единого языка, благодаря которому стала возможной интеграция различных видов искусства на новом историческом витке. Супрематизм как формообразующая концепция оформляется вокруг модуля<sup>3</sup>. В основе этого модуля лежит свободное «парение» геометрических фигур (плоскостей) в пространстве или его имитации белым фоном.

Процесс генерации пространственных стратегий берёт начало в живописных экспериментах Малевича, который приходит к идее создания —новой классической архитектуры, как новой универсальной художественной формы, базирующейся на достижениях супрематизма в живописи.

Формы нового супрематического мира, вышедшие из графики и живописи, стали утверждаться в прикладном искусстве и в —абстрактном проектировании<sup>4</sup>, которое развивается по двум направлениям. Первое связано с витебским периодом и стало результатом сотрудничества Малевича с Лисицким. Последний, благодаря архитектурному образованию, смог разглядеть и развить объёмно-пространственный потенциал супрематизма в проунах. Кульминацией экспериментов Лисицкого стала —Комната проунов<sup>5</sup>, представленная в Берлине в 1923 г. —Комната<sup>6</sup> ознаменовала собой новый принцип организации пространства. Второе направление связано с деятельностью Малевича уже после Витебска. В процессе архитектурных поисков Малевич различал два —вида архитектуры<sup>7</sup>: —архитектуру как проблему<sup>8</sup> и —архитектуру в жизни<sup>9</sup>. Сам он отдавал предпочтение первому и разрабатывал на основе изобретённой им системы концепцию новой архитектоники. Результатом подхода к —архитектуре как проблеме<sup>10</sup> стало введение понятия —супрематического ордера<sup>11</sup>, который воплотился в архитекторах (1923).

Принцип супрематического образования, поиск новых объёмно-пространственных решений, можно рассматривать как абстрактное проектирование. Актуальность такого метода состоит в том, что в некоем иллюзорном пространстве на основе супрематического модуля могут быть сгенерированы различные варианты построения пространственных форм.

Концепции синтетического формообразования, заложенные в творчестве Малевича и Лисицкого, находят отражение в проектах современных архитекторов. Примером такого — влияния могут служить ранние работы Захи Хадид: дипломный проект — Тектоник Малевича, где использована живопись как метод проектирования и архитектоника гипсовых макетов родоначальника супрематизма, проекты Пожарной части Витра и ЦСИ Цинциннати, напоминающие проуны Лисицкого. Примером, отражающим актуальность методики абстрактного проектирования, могут служить работы мастерской Asymptote. Одно из ключевых направлений деятельности мастерской — создание виртуальных построек, для которых используется киберпространство. Методология поиска новых форм, заложенная Малевичем и Лисицким, остаётся актуальной по сей день и находит применение с использованием современного лексикона, но по сложившемуся в начале XX в. пути» (А. Т. Чаладзе, искусствовед, научный сотрудник Государственного Эрмитажа).

Взгляд из сегодняшнего дня на отечественное монументальное искусство второй половины 1970–1980-х гг. чётко выделяет разновременные стадийные напластования модернистских и постмодернистских тенденций (А. Флорковская).

В годы «оттепели», когда происходила общая переоценка ценностей, практикующие архитекторы, теоретики и историки искусства были полны уверенности, что продолжают насильственно прерванное развитие идей конструктивизма. Сборная индустриальная архитектура 1960–1970-х гг. с её яркими мозаичными панно и фресками, металлографией и пластикой явилась новой модификацией модернистского метода. Монументально-декоративное искусство в это время своей концепционностью и оригинальными решениями компенсирует неразвитость архитектурных форм в условиях стагнирующей экономики и ограниченных возможностей строительной индустрии. Нарождавшаяся постмодернистская эстетика, дух постмодернизма и его стилистика формировались именно в монументальном искусстве, откуда уходил идеологический пафос и куда потоком хлынули радость жизни и красота. Совмещение двух отдельных стадийных периодов в одном хронологическом окрасило в особые тона отечественное искусство почти двух десятилетий. Дух модернизма в постпостмодернистское время воспринимается и интерпретируется в своеобразном полилоге самых различных идеологов, отражая новейшие тенденции в развитии постиндустриального города.

Острота современного подхода к интерпретации пространственной концепции модернизма/постмодернизма ярко выражена в дискурсе Сергея Орлова, размышляющего о феномене авторского пространства в скульптуре. Панорама пространственной драматургии развёртывается в широком спектре авторских инициатив в экспрессионизме, кубизме, футуризме, аналитическом искусстве.

«Сверхзадача овеществить и расширить собственную модель интеллектуальной среды, выразить собственное видение мира вдохновляла мастеров разных стилистических направлений. Пространство действия и преодоления, предчувствия и открытия формировалось в живописи, скульптуре, графике, дизайне, монументальных объектах...

Роден открыл мотив шага, символического шага в неведомое, в пределы мира с новыми параметрами пространства, времени, движения. Иную формулу шага овеществил Альберто Джакометти («Человек, пересекающий площадь», 1949). Джакометти исследует пространство как психологическую субстанцию. Авторское пространство прочувствовано как поле предельного физического, эмоционального напряжения. Преодоление площади тождественно жизненному пути.

Воображаемое пространство опосредованно соотносимо с конкретной действительностью, событиями, жизненными стимулами и бытом эпохи. Однако чаще две сферы не совпадают, мастера модернизма создают собственную реальность с протяжённым временным охватом.

Филонов создал внушительную мифологию головы. — Живые головы представляют Вселенную форму.

В графических и живописных композициях Василия Кандинского 1910-х гг. (абстрактные и изобразительные) пульсирует, движется, звучит и дышит протоматерия авторского пространства.

Леонид Баранов создаёт многофигурную композицию — Пушкин» (гипс, 1977–1981). Одиннадцать скульптурных портретов, повторы фигур, дублирование персонажей. Трижды повторена фигура Наталии Гончаровой. Рядом с Пушкиным и Гоголем их двойники — скульптурные портреты в декоративных рамах. Двойники отличаются позой, одеждой, выражением лица, предстают в полный рост и в виде бюста. Нет сюжета и действия, но мощно выражен безмолвный диалог. Пространство между фигурами пронизано невидимыми нитями пересечений мыслей и судеб. Свободно располагая и перемещая скульптуры, художник выстраивает пространство параллельных диалогов. Вся сцена исповедальна, созерцательна и драматична. Все элементы сплавлены в единую ткань.

Композиция — Пушкин выявила возможности и значение авторского пространства в скульптуре.

В 2000–2010-е гг. искусство, определяемое как — монументальное, эволюционирует, смыкается с другими видами искусства, принимает многоликие формы. Одна из таких форм — авторская скульптурная экспозиция. Художник, волею обстоятельств, становится одновременно заказчиком и исполнителем собственных замыслов. Для многих авторов форма персональной выставки (скульптурной) становится почти тождественной монументальному проекту, создаваемому на краткий срок и без привходящих внешних ограничений. Экспозиционные залы на краткий срок становятся полем творческого эксперимента, осуществляется близкая сердцу автора художественная постановка. Авторская драматургия смыкает скульптуру и объект, концентрацию форм и паузы, цезуры, прорывы. Пропуски не менее значимы, ибо насыщены драматическим напряжением. Вся экспозиция смыкается в единое художественное произведение.

Идея соразмерной человеку, эмоционально ёмкой среды оригинально претворяется в ансамблях, смыкающих архитектуру, скульптуру, монументальные инсталляции, световой и парковый дизайн, инженериию и электронику. Объектом художественного проектирования часто становится целый ландшафт, искусственно созданный, развёрнутый вовне или внутри гигантского архитектурного объёма. Впечатляющий объект — «Хан Шатыр» в Астане (открыт в 2011 г.). Другой феномен рукотворной среды — тропический парк — Сады у залива в Сингапуре (открыт в 2012 г.). — Сады на многометровых стальных деревьях с подвесными мостами на разных уровнях предоставляют возможность войти внутрь сооружения. Стволы стальных деревьев декорированы вьющимися растениями, в вечерние часы вся панорама иллюминирована. Авторы проекта возрождают легенды о Садах Семирамиды. — Сады у залива также ассоциируются с титаническими ландшафтами Юрского периода (циклопические деревья) и средой обитания гипотетической цивилизации XXI в., когда пространство Мегалополиса станет неотъемлемой частью самой природы. Новое ландшафтотворчество вступает в диалог с архитектурой, природой, ищет возможность конструировать, творить и созидать по её законам. Скульптурность, сценичность, зрелищность, так же как технологическое совершенство, становятся существенными составляющими футуристического ансамбля» (С. И. Орлов, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ).

Новаторский дух искусства XXI в. породил новые формы, ввёл новые художественные критерии. Сегодня искусство неоднозначно и по-разному реагирует на новую структуру реальности, на те вызовы, которые адресовала современность традиционной культуре. Желая быть современным, искусство предлагает разнообразные, иногда взаимоисключающие версии ответов на вызов времени. В пространстве современной культуры, или, как его ныне часто именуют, «посткультурном пространстве», главенствуют и равноправно существуют две художественные системы. Одна из них, верная «вечным» ценностям и признающая «вечные» законы, добытые многовековым опытом творчества, основывается на языке модернизма, так называемого формального искусства. Другая, которая презентует себя как «актуальное искусство», представляет арт-систему, где преобладает язык художественного жеста. Обе системы существуют как бы параллельно, словно разные виды деятельности. Сталкиваясь же, они начинают активно «искриться».

Именно поэтому в пограничной зоне можно наблюдать любопытные явления, свидетельствующие если не о диалоге, то о движениях, сцеплениях, случайных пересечениях, а значит, и об установлении связей между двумя языками, которыми пользуется культура. Как знать, может быть, здесь, в этом пограничье, и рождается искусство будущего?! Практика показывает, что именно здесь открываются широкие возможности для творчества, создания неограниченного арсенала средств художественной выразительности.

Всё более очевидным становится и тот факт, что акционизм перестаёт быть сферой посвящённых: опыт художественных практик критически осмысливается и осваивается в разных видах искусства. Как это бывало неоднократно во времена раннего модернизма, заимствование носит избирательный и поверхностный характер, что, естественно, раздражает апологетов и ревностных блюстителей чистоты идеалов. Но процесс ассимиляции и поглощения остановить невозможно.

Абсолютной ценностью в процессах интеграции традиционно провозглашается эстетическое единство. Глубинные коммуникативные интенции служат связующими нитями, благодаря которым и сохраняется природное родство произведений, артефактов и других разновидностей художественных практик при всей несхожести языков и артикуляций, порождённых разным типом художественного мышления. Исследователям предстоит нащупать эти нити и вплести в единую ткань художественного полотна современности. Анна Шукурова (искусствовед) выявляет общие черты двух обособленных и противостоящих друг другу художественных систем, проводя смысловые и тематические параллели между некоторыми фигуративными композициями позднего советского искусства и современными инсталляциями и перформансами. Шукурова обращает внимание на то, что одним из характерных приёмов отечественных художников-монументалистов 1970-х было создание иллюзии исчезновения стены и проникновения природы в интерьер здания. В качестве примера она приводит фреску О. Филатчева (Роспись конференц-зала научного корпуса Никитского ботанического сада в Ялте, 1978 г.) и мозаику Б. Тальберга, изображающую Царицынский парк (Мозаика в вестибюле гостиницы Центра международной торговли в Москве, 1981 г.). Художник Тальберг как бы приглашает зрителя на виртуальную прогулку вглубь иллюзорно открытого пространства, используя мотив въездных ворот в Царицыно. Несмотря на то что инсталляция «Врата» Христо и Жан-Клод в Центральном парке Нью-Йорка (2005) представляет собой принципиально иной арт-объект, замечает исследователь, по смыслу и тематически она сопоставима с работами московских монументалистов. Подобное сопоставление предлагает Шукурова и в случае монументальной композиции В. Замкова, где частицы вещества представлены, как они воспринимаются с помощью оптических приборов. Настенная роспись Замкова, выполненная в смешанной технике рельефа и мозаики в здании Политехнического университета в Самаре (1978), изображает различные формы жидких кристаллов и учёного с электронным микро-скопом (по словам художника, учёный постигает «тайны микромира»). Параллелью к названной росписи служит перформанс «Вода», осуществлённый в соборе Рейкьявика (2013). По замыслу исландской художницы Гудрун Кристиансдоттир, звуки ритмически капающей воды и отражения водяных кругов вместе с действиями священника и учёного результировали фотоснимками различно структурированных молекул воды, а тем самым иллюстрировали идею постижения тайн микрокосма.

Правомерен интерес исследователей города и его архитектуры к пространственному потенциалу музыки и звука, поэтому музыковеды всё чаще становятся обязательными участниками исследовательских проектов,

посвящённых средовой проблеме-матике. Общая ситуация в музыке и кино-искусстве, обрисованная Ольгой Хвоиной (музыковед), поразила сходством с происходящим в других видах художественного творчества. К сказанному Хвоиной можно добавить, что саморефлексия в архитектурной среде, особенно молодёжной, проявляется сегодня в перформативной форме фестивалей и других мероприятий, на которых проводятся опросы представителей разных слоев горожан. Проводимые в непринуждённой праздничной обстановке рейтинги стали эффективным инструментом выявления «позитивных перемен» в жизни города. В перечне предлагаемых вопросов для выяснения восприятия состояния городской среды на фестивале «Московского урбанистического форума 2016»<sup>8</sup> был также и вопрос, касающийся роли звука в жизни города.

«Образные и смысловые варианты художественной интерпретации пространства в музыке, кино, не говоря уже о совсем молодом мультимедийном искусстве, продолжают множиться и представляют всё новый материал для исследования. При том, что музыка, по выражению Брайана Ино, переживает период —отхода от нарратива к пейзажу, от исполнительского номера к звуковому пространству<sup>9</sup>, интерес к этой теме закономерен. И в музыкальном, и в театральном искусстве пространственные звуковые эффекты использовались, как минимум, с античных времён. Они заключались в расположении источников звука по разные стороны от слушателя с целью максимально воздействовать на него в условиях ритуала (антифонное пение в пространстве храма) или аттракциона (окружение слушателя музыкантами-инструменталистами во время исполнения развлекательной музыки на открытом воздухе).

Задача наполнить звуком заданное пространство каждый раз имела индивидуальное решение, зависящее от конкретных, в том числе акустических условий. Зазвучав, пространство воспринималось уже как художественно преображённое, опозитизированное. В некоторых случаях композиторы акцентировали внимание на таком преображении, трактуя его как уход в область трансцендентного. Масштабные художественные замыслы подобного рода требовали постройки специальных залов (вагнеровский оперный театр в Байроте, нереализованный проект храма в Индии для исполнения —Мистерии<sup>10</sup> А. Скрябина).

Появление и продолжающееся по сей день активное развитие электроакустического оборудования значительно упростило распределение источников звука в пространстве любого объёма и формы и стимулировало интенсивные художественные поиски в данной области. Искусствоведение зафиксировало появление таких феноменов, как пространственная музыка и объёмный (или окружающий) звук в кино. Композитор перестал быть единственным, кто занимается распределением звука в пространстве — теперь это входит в профессиональные обязанности звукорежиссёра и саунд-дизайнера. Технические инновации стали залогом развития новых эстетических тенденций. Физическое пространство начинает осознаваться как самостоятельный художественный образ, развёртывание в пространстве звуковой материи может стать поэтической и/или конструктивной идеей произведения. В привычной задаче заполнения пространства звуками теперь выделяют пространственность — статическую и кинетическую. Чувствительность слуха к основным характеристикам пространства (вперёд-назад, вверх-вниз, вправо-влево) предоставляет композитору разнообразные возможности: создать художественно осмысленную статическую диспозицию или работать с перемещением звуков и звуковых масс (последнее характерно для произведения Родиона Щедрина, название которого вынесено в заголовок статьи — «Геометрия звука»). Принципиально новое, свойственное только XX в. отношение к пространству продемонстрировал в своём творчестве Янис Ксенакис (как известно, работавший в течение ряда лет инженером, а потом и дизайнером в студии Ле Корбюзье). Его интересовало не наполнение реального пространства, а его идеальный образ, обрисованный звуком идеальная архитектурная форма. В творчестве Ксенакиса, так же как и в некоторых произведениях Карла Штокхаузена, кажется, достигло своего предела сближение музыки и архитектуры. Показательно, что оба композитора писали музыку для специальных выставочных архитектурных проектов, мысля её как неотъемлемый элемент архитектурной конструкции» (О. Б. Хвоина, проректор по научной работе Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), кандидат искусствоведения, профессор).

В настоящее время можно констатировать наличие успешно проведённых исследований, в которых выявлены и сформулированы систематизирующие принципы нового характера взаимодействия искусств, их художественной интеграции. Начало новому научному направлению достижения искомой целостности положено Михаилом Дудевым, который намечает и описывает модель процессов художественной интеграции в новейшей архитектуре.

«Связующей стала идея —поля<sup>11</sup> как метафоры сложных взаимодействий и взаимных влияний, изменчивости и нестабильности архитектурных феноменов. Согласно предложенной концепции, введена система —полей<sup>12</sup> художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Масштаб темы потребовал обратиться к обширному массиву теоретических интегральных подходов в науке и философии, а также к базовым основаниям целостности в искусстве. Все многообразие контекстов творчества архитектора, реальных и вымышленных, концентрируется в пространственно-временном —поле<sup>13</sup>, которое включает интегральные пространства современного города, временные аспекты формирования архетипов и памяти места, пространственно-временные взаимосвязи в их постоянном диалоге с человеком. —Поле<sup>14</sup> интеграции всего круга искусств и архитектуры отмечено влиянием первичных художественных языков, сложившихся и формирующихся видов творческой деятельности, а также универсальных закономерностей художественной формы. Воздействие каждого художественного языка может быть прямым или опосредованным, функциональным или изобразительно-символическим. Сегодня особое значение приобретают три линии интеграции

художественного —поля|: —концепция|, —театр| и —дизайн|, а также естественно-гуманистического основания архитектурной деятельности.

Персонально-личностное интеграционное —поле| имеет особое системообразующее значение, рождая творческие импульсы в деятельности автора-архитектора и эмоционально-смысловые отклики в восприятии адресата. Это множество индивидуальных путей архитектурно-художественной интеграции, которые систематизированы по ряду актуальных направлений: архитектура художественного порядка и экономии средств выразительности; архитектура коммуникации в системе контекстов; архитектура естественных взаимосвязей; архитектура, которая следует природе; архитектура иллюзорного образа; архитектурный дизайн и социальный диалог; архитектура аналитического исследования и социальных стратегий; архитектура экспрессии и свободы формообразования; архитектура высоких технологий. —Полевой| подход позволяет выделить интеграционные центры: рациональные и эмоциональные, контекстуальные и семантические начала, а также гуманистические и диалогические, естественно-природные и инженерно-технологические основания. В динамичном состоянии художественных ориентиров определенные центры могут быть общими для архитекторов различных стилевых предпочтений, а также с разной периодичностью актуализироваться в творчестве того или иного автора.

Среди наиболее универсальных принципов, регулирующих процесс художественной интеграции в первую очередь важен центральный принцип возникновения-рождения, определяющий момент единовременного появления замысла, озарения, творческого импульса при переходе от простой суммы качеств к единому интегральному качеству произведения. Наличие —откликов|, которые позволяют увидеть образы одного —поля| в другом в новом художественном качестве, описывается принципом свободной художественной интерпретации и трансформации. Принцип художественной метасистемы и полиинтеграции реализуется в расширенном значении архитектуры как метаискусства, метанауки, метадеятельности на пути к новой архитектурно-художественной целостности» (М. В. Дущев, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), доктор архитектуры, профессор, советник РААСН).

Состоявшийся обмен мнениями о возможности решения новой интегральной задачи, поставленной временем, оправдал связанные с ним ожидания. На основе высказанных участниками заседания круглого стола предположений, пожеланий, а также представленных готовых разработок обозначились контуры широкого многоаспектного исследовательского проекта, над которым предстоит продолжить работу.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Приведите в пример новые инсталляции в городской среде?
2. Приведите в пример новые монументальные формы ассамбляжа в городской среде?
3. Приведите в пример симбиоз ландшафта и архитектурных конструкций в городской среде?
4. Что вы знаете о Ф.-Л. Райте?
5. Что вы знаете о С. Малларме?
6. Как вы понимаете «синтез» в статусе категории искусствознания?
7. Что такое семиотика?
8. Что такое герменевтика?
9. Что такое феноменология?
10. Что такое синкретизм?

#### **16. «Текстильная» пластика в архитектуре постмодернизма**

Предметом исследования являются новации в области формообразования в архитектуре последнего десятилетия XX - начала XXI века. Объектом исследования является процесс взаимодействия архитектуры, дизайна и других видов изобразительного и пластических искусств, который проявился в т.н. "текстильной" пластике архитектуры постмодернизма. Рассматривается принцип «текстильной» пластики как прием формообразования, как новая стратегия архитектуры с криволинейной, гибкой геометрией складчатой структуры. Исследуются богатые внутренние связи различных видов искусства, которые играют незаменимую роль в рождении нового художественного языка архитектуры. Методом исследования явился анализ идей западных архитекторов-экспериментаторов, западных и российских теоретиков архитектуры постмодернизма, деконструктивизма, нелинейной архитектуры. Результаты исследования приводят к выводу о том, что взаимодействие искусств и технологий активизирует путь поиска новой основы для архитектурного творчества, например, такой как "текстильная" пластика в архитектуре. Рассмотренные архитектурные проекты и идеи заставляют по-новому взглянуть на проблему взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусства на основе современных компьютерных технологий.

Веками считалось, что архитектура выше моды (или, что архитектура – вечна, а мода – мимолётна). Постмодернизм совершенно переписал эти правила, а благодаря современным технологиям, появились неограниченные возможности при работе со структурой здания и его стилистикой. Архитектура всё больше зависит от моды, новых трендов, которые возникают сначала как новый персональный стиль, отмеченный неким налётом авангардных идей, который затем активно используется, копируется и тиражируется по всему миру. Совсем как в индустрии моды, где уже давно существуют линии от кутюр и прет-а-порте. Последние 25 лет демонстрируются всему миру ярчайшие примеры того, как два самостоятельных ремесла-искусства – архитектура и дизайн костюма взаимодействуют, тесно сотрудничают, имеют множество точек соприкосновения и черпают вдохновение друг в друге.

Современная архитектура смело воспринимает новые идеи, формы, материалы и методы проектирования. Сегодня уже трудно сказать, что имеет большее влияние – дизайн на архитектуру или архитектура на дизайн. Особенно интересно рассмотреть, какие именно идеи привнесены в архитектуру из дизайна, изобразительного и пластических искусств, других междисциплинарных областей. Вопросы новаций в архитектуре постмодернизма рассматривались в произведениях западных и российских теоретиков архитектуры Ч. Дженкса, И. А. Добричиной, Ю. П. Волчка; проблемам художественной интеграции в новейшей архитектуре посвящены работы М. В. Дуцева; диалог искусств XX века стал предметом ряда исследований И. А. Азизян; взаимодействие и взаимовлияние архитектуры и дизайна костюма анализировались в работах Г. Д. Забродиной.

В исследовании изучаются новации и небывалый прорыв в области формообразования в архитектуре, идеи новой эстетики предметного искусства последнего десятилетия XX - начала XXI века. Рассматривается «складчатость» (т.н. "текстильная" пластика) как прием формообразования, как новая стратегия архитектуры с криволинейной, гибкой геометрией и, конечно же, со сверхмощной компьютерной технологией.

Применение текстильных принципов с недавних времён активно используется в архитектурном проектировании. Такие термины, как складчатость, гофрированность, плиссировка, драпировка, способы плетения, шнуровки, вязания стали обычными и для языка архитектуры. Использование необычных для архитектурного формообразования приемов интенсивно и многообразно. Современные технологии компьютерного проектирования позволяют кроить, сшивать, сплести любые формы, создавать складки различного вида и облекать здание в любую одежду по желанию. Таким образом, взаимодействие искусств и технологий активизирует путь поиска новой основы для архитектурного творчества. Особая эстетика «текстильной» пластики, освобожденная от архитектурных закономерностей не может не влиять на реальное проектирование. Можно утверждать, что процесс обучения проектированию неотделим от необходимости освоения современного пластического языка. Рассмотрены примеры архитектурных объемно-пространственных объектов с «текстильным» пластическим языком, составляющим одно из направлений современной архитектурной парадигмы.

Один из знаменитейших архитекторов современности Фрэнк Гери, ставший мифом и легендой современной Америки, смог "взорвать" унылые формы, заполнившие города к началу XXI века. Его смелые скульптурные здания известны своей необычностью и эмоциональностью. «Лишь очень малую часть из того что строится, действительно можно назвать настоящей архитектурой, – то есть, архитектурой, ставящей себе целью создать нечто прекрасное оптимистическими и гуманными методами, – говорит Гери. Большинство же зданий построены просто как «коробки» для отмывания денег. Они не имеют ничего общего с архитектурой». В творениях Ф. Гери часто используются пластика и мотивы текстильных форм. Архитектор всегда был очарован идеей складок и складчатых форм в искусстве. Черпая вдохновение в творчестве старых мастеров, которые в своих рисунках и скульптурах не раз обращались к передаче складок материи, мастер сам создал удивительные по своему внешнему облику здания, которые поражают воображение и будоражат фантазию. Одно из таких зданий – это Beekman Tower – небоскрёб, который был построен в 2010 г. в центре делового Нью-Йорка – на Манхэттене. Волнообразные поверхности складок бегут вверх и вниз по фасаду, формируют оконные ниши, создают ощущение изменчивой и колеблющейся ткани.

Гери всегда завораживало мастерство, с которым его любимые скульпторы и художники изображали складки материи в своих произведениях. В интервью журналистам мастер говорил о разнице складок у Микеланджело и Бернини: «У Микеланджело более мягкие линии складок, у Бернини более сложные и трепетные».

Гери восхищался скульптурой «Экстаз Св. Терезы» Л. Бернини. Именно своеобразие пластической манеры Лоренцо Бернини вдохновило архитектора, по его признанию, на создание облика Beekman Tower. Тревожное, бурное движение складок плаща Св. Терезы перекликается с мощной пластикой ломающихся глубоких складок здания.

Поверхности стен Beekman Tower изготовлены из 10 500 отдельных стальных панелей и организуют не только внешние, но и внутренние поверхности здания. Хотя в интерьерах есть помещения с обычными прямыми стенами, присутствуют также криволинейные стены с эркерами. Архитектор говорит о том, что он ищет способы выразить чувства в образе здания, не используя исторических декораций, но проводя все же смысловые параллели между историческим стилем и новым взглядом на него.

Ещё одно здание, в котором Гери, так или иначе, использовал пластику скульптурных одежд, является интерактивный музейно-выставочный центр Experience Music Project в Сиэтле. Музей был построен в честь рок-гитариста Джимми Хендрикса его поклонником Полом Алленом, который собрал крупнейшую в мире коллекцию памятных вещей Хендрикса.

И здесь всё началось с образов высокого старомодного искусства. Гери уже давно был под впечатлением от творчества бургундского скульптора XIV века Клауса Слютера и мечтал в гибких архитектурных формах передать то, что видел у Слютера в камне – в одеждах, в капюшонах монахов, плачущих над саркофагом Филиппа Смелого в Дижоне.

Ещё одно замечательное произведение архитектуры, в котором присутствует «текстильная» пластика и приятная для глаз изогнутая линия – рынок Санта Катерина в Барселоне. Архитекторы Энрике Миралес и Бенедетта Тальябуе (EMBT Arquitectes) создали уникальный городской пейзаж, реконструировав здание рынка в

одном из старейших районов в центре города. Строгий, серый, сравнительно бедный квартал Барселоны был буквально преображён этим красочным и оригинальным строением.

EMBT Arquitectes не просто формально использовали модные сейчас решения и тенденции в архитектуре. Они смогли убедительно продемонстрировать, что даже такую традиционную и, казалось бы, обыденную структуру, как продовольственный рынок, можно превратить в произведение искусства. Здание успешно обновлено для современного мира, который уже трудно удивить чем-то новым и оригинальным. Проект рынка по завершении строительства в 2004 году получил несколько престижных наград. Отличительной особенностью сооружения является его волнообразная «мозаичная» крыша (5500 м<sup>2</sup>). С балконов близлежащих домов (при взгляде сверху) крыша похожа на кусок яркой ткани, брошенный на здание или на разноцветный гигантский ковёр, который вынесли вытряхнуть и оставили на здании. Крышу поддерживают около 110 арок различной формы.

Конструкция крыши очень изобретательна. При построении плоскости со сложным рельефом складок и изгибов использовалось компьютерное моделирование. Хотя компьютерное волшебство помогло создать нужные формы и структуры кровли, похожие на брошенную материю, немаловажную роль в этой идее также играет взрывной эксперимент с цветом. Крыша действительно похожа на фантастически сказочный и нарядный кусок ткани, а иллюзию этого создают 325000 красочных керамических шестиугольных плиток. Орнамент мозаики, которым облицована крыша - не традиционно каталонский. Он представляет собой пикселизированный абстрактный узор из фруктов и овощей. Чистый, прозрачный и яркий цвет такой макро-мозаики крыши перекликается с суетой и яркой жизнью внутри здания. Реконструированное сооружение радует глаз, а текстильная пластика кровли оказалась как нельзя более уместной в этом объекте с жизнеутверждающим характером.

Ярким проектом последних лет, использующим складчатую тектонику форм, является работа одного из самых интересных архитекторов Великобритании – Томаса Хетервика. Его проекты инновационны, разнообразны и захватывающе интересны – каждый по-своему. Проект буддийского храма, разработанный Хетервиком, был одобрен самими буддийскими священниками для строительства храма в Кагосиме. Требование японских священников было таким: «Мы хотим, чтобы вы посетили наши основные святыни, побывали в храмовых зданиях, поняли их, но мы не хотим, чтобы вы копировали их».

Это и стало толчком к действию. Несмотря на то, что здание планировалось с учётом строгих ритуальных правил, архитектору удалось создать то, что от него хотели увидеть в проекте – новую, потрясающую, современную архитектуру храма, не дублирующую и не повторяющую что-то традиционное. Интересны слова Хетервика о том, как он, в конце концов, придумал форму сооружения: «Был момент, когда я вдруг понял, что это на самом деле должно быть похоже на ткань. На одежды священника, которые сами по себе красивы по форме. Или на Будду, сидящего на ткани или на подушке». Архитектор проводил многочисленные эксперименты с разными тканями, используя их естественные складки и помятости. При поиске формы использовалось лазерное сканирование ткани с разнообразными складками.

Строение здания многослойное, предполагает использование конструкций из стали, стекла и дерева, которые и должны создать такие мягкие складчатые трёхмерные формы. 150 тысяч сферических форм из стекла должны одеть здание в оболочку, сквозь которую будет литься свет. Чтобы разработать такое сложное, гармоничное, согласованное по форме здание, были задействованы новейшие компьютерные технологии.

На сегодняшний день здание пока ещё представлено проектом, и постройка только планируется на красивом склоне холма в восточной части Кагосимы. Храм посвящён воинам, павшим в боях, так как будет сооружён на месте битвы. Но уже сейчас можно оценить его как потрясающий проект, в котором есть невероятно точное использование текстильной пластики для создания ассоциативного образа, напоминающего чудесные шелковые одежды Будды и подушку, на которой он восседает.

В настоящее время достаточно удивительных примеров, когда жёсткие материалы – металл, бетон, стекло по воле творца-архитектора приобретают вид лёгких струящихся тканей, складок драпировки или просто мягкого куска материи. Но существует сооружение, где текстильный материал используется напрямую как элемент архитектуры фасада здания. Это Дом с занавесом известного и знаменитого своими оригинальными проектами японского архитектора Сигэру Бана. Здание находится на пересечении двух оживлённых улиц пригорода Токио – Итабаши. Оно поднято выше уровня улицы на колонны, которые пронизывают всё здание. Само сооружение достаточно просто по конструкции и представляет собой почти квадратную в плане трёхэтажную постройку. Плиты перекрытия над первым и третьим этажом-крышей выступают за границы квадрата и образуют большую открытую веранду. По краю крыши крепится раздвижной занавес, которым можно закрыть здание по периметру. Дом воплощает в себе идею открытости и прозрачности интерьера, где занавес выступает в роли фасадной стены. «Мис ван дер Роэ изобрёл стеклянные стены, а я просто использовал занавес» - говорит сам архитектор. С помощью драпировки занавеса Сигэру Бан показывает поразительную, простую и красивую смесь традиционного и нового в архитектуре. Занавес – архитектурный элемент, связанный с традиционными японскими элементами дизайна, такими, как экраны-седзи и раздвижные перегородки-фусума. Поэтическое использование развевающегося занавеса, как фасада стены, не лишает эту идею функциональности – пассивного охлаждения комнат в жаркую погоду. Раздвинутый занавес позволяет воздуху свободно проникать во внутреннее пространство помещения.



Хотя может показаться, что драпировка висит свободно, за ней есть ряд раздвижных стеклянных перегородок, которые предоставляют защиту от неблагоприятных погодных условий, но по-прежнему создают ощущение прозрачности. Зимой внешние стеклянные раздвижные стены могут быть полностью закрыты для изоляции и безопасности.

Этот необычный проект является прекрасным примером решения здания, который естественно и органично вписан в контекст городской среды. Использование текстильной «стены-занавеса» ещё раз демонстрирует нам красоту, уникальность и разнообразие приёмов и возможностей использования пластической структуры складок в архитектуре.

Таким образом, реалии развития современного предметного искусства, архитектуры свидетельствуют о том, что в начале XXI века зодчие ищут новые пути развития. Как видим, они могут находить источники вдохновения в различных областях искусства, науки и культуры. Авторы всех рассмотренных в настоящей статье архитектурных сооружений вдохновлены определённой идеей – идеей эстетической красоты складок, структурой текстиля, тканей. Эти архитектурные сооружения, несомненно, обладают высоким художественным и эстетическим уровнем. Новая эстетика этих зданий предполагает эксперимент со свободными формами, динамизм, текучесть и сложный язык метафор.

Конечно, новая архитектура появляется не только благодаря новой науке, компьютерным технологиям, развитию и применению разнообразных нетрадиционных материалов. Нельзя не понимать, что всё это является лишь инструментом, помогающим воплотить в жизнь идеи новой эстетики и нового типа сложного многоуровневого сознания. Поэтому появление всё более сложных принципов формообразования интересно не само по себе, а как возможность выразить через форму более сложные смыслы и образы. И здесь уже богатые внутренние связи различных видов искусства играют свою незаменимую роль в рождении нового художественного языка. Использование «текстильной» пластики в архитектуре – лучшая иллюстрация того, как может расширяться и обогащаться язык архитектуры благодаря взаимодействию с дизайном, другими видами пластических и изобразительных искусств.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что такое "текстильная" пластика архитектуры постмодернизма?
2. Приведите пример взаимодействия архитектуры и дизайна костюма
3. Что вы знаете об архитекторе Фрэнке Гери?
4. Расскажите об архитектурных особенностях небоскрёба Beekman Tower
5. Расскажите об архитектурных особенностях интерактивного музейно-выставочного центра Experience Music Project
6. Что вы знаете об архитекторах Энрике Миралес и Бенедетта Тальябуе?
7. Расскажите об архитекторе Томасе Хетервике
8. Расскажите об архитекторе Сигэру Бане

#### **17. Строительство новых музеев в контексте глобальных вызовов современности**

В исследовании указанные проблемы рассматриваются на примере зарубежного и российского опыта.

Во второй половине XX — начале XXI века социокультурная роль музеев была существенно переосмыслена как в науке, так и в общественном сознании.

Технологические и культурные преобразования привели, с одной стороны, к созданию общества гиперкоммуникации, а с другой — к индивидуализации всех сообщений, фрагментации общества и потере кодов общения между различными субъектами.

Чтобы преодолеть это разделение между глобальным и местным в социальной жизни региона, нужны были общественные пространства в качестве центральных элементов города. Музеи стали выполнять эту функцию, синтезируя искусство, человеческий опыт, науку и технику. Вследствие этого они уже воспринимались не только как хранители прошлого, но и как созидатели будущего, как центры актуальной информации и активной коммуникации.

В результате этих изменений возникла потребность в новых формах организации музейной деятельности и всего музейного пространства. Особое значение при этом приобрела архитектура музейных зданий. Помимо создания зон рекреации и досуга, организация пространства должна была выразить взаимосвязь всех функций музея — между предметом культуры и человеком, между предметом и хранителем, между музеем и посетителем. Соответственно, произошли изменения во внутренней структуре зданий:

- основная деятельность музея нашла выражение в залах постоянной экспозиции и временных выставок, помещениях для мероприятий, кабинетах для занятий, кинозалах, лекториях, конференц-залах. Особые требования появились к фондохранилищам. Для хранения и презентации коллекций стали важны технические, инженерно-конструктивные характеристики, касающиеся освещения, микроклимата, создания системы безопасности;
- деятельность по приёму посетителей способствовала появлению новых типов помещений — службы информации, консультаций, мест встреч, кафе, ресторанов, мест отдыха, детских центров и т.д.;
- хозяйственная деятельность также потребовала особых пространств для транспортировки и хранения экспонатов, материалов, для мастерских по подготовке экспозиций и выставок, для лабораторий и реставрационных мастерских.

Новая структура зданий была связана с чёткой организацией пространства по зонам — для посетителей, для сотрудников, для вспомогательных служебных помещений.

Функции музея как социокультурного института (документирования, сохранения, образования и воспитания, проведения досуга, коммуникации) поставили перед проектировщиками новые задачи:

- для хранения и презентации коллекций стали важны технические, инженерно-конструктивные характеристики, касающиеся освещения, микроклимата, создания системы безопасности;
- для реализации образовательно-воспитательной, досуговой функции понадобилось обширное рекреационное пространство, поскольку музеи превратились в центры актуальной информации и коммуникации.

В основу новой архитектуры легла новая музееологическая концепция — открытость, доступность культурного наследия.

Идеологическое влияние музеев выразилось в строительстве новых зданий. Они стали полноправным элементом музейной системы и должны были способствовать интеграции в общественную жизнь региона и страны.

Музейное строительство означало повышение статуса и государственной значимости данной институции.

Изменение представления о миссии музея отразилось на уровне экстерьера, поскольку внешний облик здания должен был воплотить новый образ. Возросло значение архитектурной формы. Она должна была символически воплощать представление о ценности тех сокровищ, которые в нём хранятся. Кроме того, архитектура превратилась в инструмент общения с посетителями.

В соответствии с новыми задачами, она должна была ориентировать на параметры восприятия, алгоритм поведения в музейном пространстве, погружение посетителя в мир культуры. Экстерьер архитектурного сооружения приобрёл значение инструмента общекультурной коммуникации.

На первое место вышел художественный образ здания, который должен создавать в окружающей среде неповторимое пространство, характеризующее особый мир музея. Архитектура превратилась в объект интереса и приобрела черты самоценного музейного экспоната с присущими ему свойствами аттрактивности и ассоциативности.

Музейные сооружения рассматривались как привлекающий мотив для посещения.

Со второй половины XX века музейная деятельность приобрела научную базу. Во главе угла встали научные концепции музеев, в которых перерабатывались политические, экономические и философские идеи. Художественные тенденции в большей степени формировались на основе научных концепций музейной и межкультурной коммуникации, диалога между культурой и природой в окружающей среде, взаимоотношений между культурой и обществом.

Утвердилось понимание того, что проектирование музейных зданий нельзя считать только архитектурной задачей. Нужна была взаимосвязь со всей музейной деятельностью, и прежде всего с экспозицией. Здание рассматривалось как элемент воплощения музейной концепции.

К концу XX века сложилась методика проектирования, основанная на постулате о том, что современный музей — это сложный многофункциональный организм, в связи с чем необходимо единство проектирования трёх компонентов: силами научных сотрудников проектирование функциональной программы деятельности музея и научной концепции экспозиции; силами архитекторов проектирование пространственно-планировочного и функционально-технологического решения; • силами дизайнеров — образного проектирования экспозиции.

В XXI веке методика проектирования усложнилась в связи с развитием функций музея как туристического центра, места представления научного и культурного наследия, образования и досуга. Теперь перед архитектором встала задача создания не только сооружения для хранения и показа коллекций, работы сотрудников и пр., но и окружающей инфраструктуры, возможности дальнейшего расширения площадей и обновления экспозиций (для чего необходимы гибкие, легко моделируемые внутренние помещения).

Музей нового типа — это интерактивное пространство, в котором устанавливаются многочисленные коммуникационные связи между образовательными структурами, дискуссионными площадками, различными мастерскими.

Социальная миссия музея потребовала системной интеграции в общественную жизнь страны, региона, города. Таким образом, внутренние и внешние задачи, поставленные перед музеем в XXI веке, потребовали расширения его пространства, внедрения в городскую и региональную среду, создания неповторимого образа.

В связи с этим в последнее время наблюдается бум музейного строительства. И за рубежом, и в России возводятся новые музейные здания, расширяются и постепенно превращаются в многофункциональные комплексы старые. Архитектура заняла ведущее место в культуре.

Выработалось несколько форм музейных сооружений, создающих новую социокультурную среду и идеологию.

Одна из ведущих форм ориентирована на рассмотрение музея как градообразующего объекта, привлекающего туристов и, соответственно, способствующего развитию экономики региона. При таком посыле архитектура подчас превалирует над коллекцией, кото-рая нередко отсутствует, а главным является забота об образе музейного здания, позиционирование его в качестве самоценного про-изведения искусства. Яркий пример такой формы — Музей Гугенхайма в Бильбао (Испания). Музей современного искусства, каковым он является, под своей потрясающей воображение оболочкой не содержит никакого определённого музейного собрания. Он

был построен для размещения временных выставок. Большая часть коллекций состоит из авангардных работ и абстракций.

Перед архитектором стояла сверхзадача — вернуть к «полноценной жизни» регион, центром которого является Бильбао. В результате было построено здание, которое признано одним из наиболее зрелищных в мире строением в стиле деконструктивизма.

Музей действительно повлиял на развитие туризма — ежегодно сюда приезжают 1,5 миллиона туристов.

Другой пример — американский город Цинциннати. Чтобы создать положительный имидж и закрепить за ним статус не только промышленного, но и культурного центра, правительство города привлекло известных архитекторов для реализации различных проектов. Пьер Айзенман построил здесь Центр дизайна и искусства, Фрэнк Гери — Научный центр Ванда, а Заха Хадид — Центр современного искусства Луша и Ричарда Розенталей (2003). Интересное архитектурное решение в данном случае, так же как и в Бильбао, доминирует над коллекцией. Недавний пример музея такого рода — Национальный музей искусств XXI века — МАХХИ в Риме (Италия, 2010). Автором здания является известная архитектор Заха Хадид.

Большинство музеев подобного типа связаны прежде всего с маркетинговыми технологиями: рекламными кампаниями в виде архитектурных конкурсов с приглашением именитых архитекторов и т.д.

Администрация многих городов, имеющих сходные с Бильбао проблемы, решили, что выход из них можно найти подобным образом. Но не всегда это приводит к коммерческому успеху, примером тому является как западный, так и российский опыт.

В России по пути превращения музея в катализатор всей культурной жизни края пошло Министерство культуры и молодёжной политики Пермской области. В 2008 году был объявлен конкурс на лучший архитектурный проект здания музейного центра. По замыслу чиновников, впервые в России музей решили сделать градообразующим объектом, построенным в идеологии и по технологиям XXI века. Он должен был стать городским брендом, визитной карточкой города и края, привлекать туристов и способствовать экономическому развитию. Музеологическую концепцию написал австрийский искусствовед Дитер Богнер. По его мнению, новый музейный центр должен не только стимулировать развитие культуры в городе и Пермском крае, но и способствовать процессу модернизации российского музейного мира. Он должен был стать новым культурным центром, работающим на продвижение в России и мире представлений о Пермском крае как о важной точке общероссийской индустрии туризма.

В жюри конкурса вошли архитекторы с мировыми именами — Петер Цумтер (Швейцария), Бен Ван Беркель (Нидерланды), Арат Исоэки (Япония), директор музея МАК Петер Нойвер (Австрия), а также российские специалисты — президент Союза архитекторов России Ю.Гнедовский, президент Российской академии архитектуры и строительных наук А.Кудрявцев и другие.

Конкурс длился полтора года и выявил разногласия между российскими и иностранными экспертами по формату музея.

У властей Перми были амбиции сделать из Пермской галереи новый Музей Гуггенхайма. Западные эксперты не поддержали идею «Нового Бильбао». По мнению Петера Нойвера, никому не интересна выставка современного искусства в очередном Бильбао №13, никто ради неё не поедет в Пермь. История Бильбао сугубо индивидуальна. В Перми наблюдается удалённость от туроператоров, бытовая неустроенность, суровый климат. Гораздо привлекательнее показалась возможность посвящения нового музея самой яркой его коллекции — пермской деревянной скульптуре.

Оказалось, что недостаточно пригласить западных архитекторов. Всё равно придётся вырабатывать собственные механизмы создания современной архитектуры. К такому же выводу пришли и западные эксперты: в России есть уникальные культурные артефакты, свои традиции — именно на них нужно обратить внимание, а не гнаться за копированием удачных образов. К сожалению, строительство музея не состоялось. Смена губернатора, культурной политики способствовали замораживанию проекта.

Таким образом, было выявлено, что главными проблемами в России являются выработка концепции того или иного музея, ориентация на специфику отечественного музейного дела, особенность общественных, экономических и культурных факторов. Большое значение имеет понимание властями роли музеев и музефикации тех или иных историко-культурных процессов и явлений.

Так, выбор бренда для позиционирования особенностей российского историко-культурного наследия и строительства новых зданий был сделан в пользу военно-патриотической тематики. По инициативе В.В.Путина в 2004 году в Ижевске было построено здание Музейно-выставочного комплекса имени М.Т.Калашникова (архитектор Н.И.Фомин). В соответствии с распоряжением Д.А.Медведева в 2012 году было возведено специальное здание для Тульского государственного музея оружия (архитекторы П.А.Шатохин, Л.Н.Бедрина, В.В.Жежова). Созданная ими форма в виде богатырского шлема древнерусского воина должна образно ассоциироваться с оружием, защитой, обороной.

Понимание значения природных ресурсов для развития страны способствовало созданию Музея геологии, нефти и газа в Ханты-Мансийске в 2003 году (архитекторы В.Шпильман, В.Колосницын). Его архитектура напоминает огромную друзу кварца.

Историко-краеведческий бренд для своей территории выбрал губернатор Челябинской области П.И.Сулин. При его поддержке в 2006 году было построено новое здание историко-краеведческого музея в центре

Челябинска. Сооружение, воздвигнутое на месте челябинской крепости, напоминает крепостные башни и стены (архитектор С. Ф. Якобчук).

Желание руководителей Республики Тыва, Чеченской Республики продемонстрировать значение нации и национальной истории также реализовалось посредством новых зданий для музеев. В результате строительства в 2007 году белоснежного здания Национального музея имени Алдан-Мадыр, напоминающего тувинскую юрту с восточной золотистой крышей, в столице Тувы Кызыле возник новый архитектурно-художественный центр города. Рядом с музеем построен молодежный центр, в середине которого расположено хранилище древнекаменных раритетов, установлена монументально-декоративная композиция «Укротитель», построен гранитный фонтан с четырьмя водными каскадами. По мнению представителя Московского общества охраны архитектурного наследия М. Хрусталева, перечисленные примеры не дали прецедента музейного здания мирового уровня с продуманной концепцией, яркой архитектурой, знаковым архитектором. Архитектор Ю. Аввакумов обратил внимание на общемировую тенденцию, в которой музей понимается как часть туристического бизнеса и поэтому должен работать по экономическим законам, вследствие этого современному архитектору свойственно увлечение внешней, товарной стороной формы. Поэтому возникает такое представление, что архитекторы не знают музейной специфики, а музейные специалисты не чувствуют архитектурной специфики, не умеют грамотно сформулировать архитектурный заказ.

Несмотря на это, новые здания способствовали преобразованию городской среды, увеличению значимости отдельных районов, продвижению национальных и региональных ценностей, укреплению культурной идентичности. Так, для здания Тульского государственного музея оружия было выбрано место рядом с Николо-Зарецкой церковью, построенной Никитой Демидовым, чье имя тесно связано с оружейным производством, памятником Н. Демидову и музеем «Некрополь Демидовых». Таким образом, с окончанием строительства нового здания в Туле появился законченный комплекс, посвященный оружейному производству. Новый музей получил современную инфраструктуру: два конференц-зала, библиотеку — информационный центр, современное фондохранилище (общая площадь 11 458 кв. м). Вокруг здания запланирована организация открытой экспозиции тяжелой техники и вооружения.

Помимо российской особенности в принятии решений властью, большим препятствием на пути строительства новых музеев является своеобразие экономических отношений, которые выразились в трудностях сочетания тендерной системы, инвестиций и бюджетных вложений. В результате этого здания строятся по многу лет. Так, строительство Тульского государственного музея оружия началось в 2000 году, а закончилось в 2012 году. Национальный музей Республики Тыва строился 13 лет и т.д.

Всё это отражается на главном — технологии проектирования и управления проектом.

Как уже отмечалось, современный музей — это сложная многофункциональная система. Отсюда вытекает необходимость коллегиальности проектирования в соответствии с тремя основными частями общей программы: от сотрудников музея нужна функциональная программа деятельности музея, тематическая и научная содержательность экспозиций, от архитекторов — пространственно-планировочное и функционально-технологическое решение, от художников — образное воплощение экспозиции.

Процесс проектирования обычно складывается из нескольких этапов.

Первый этап состоит из создания научной концепции развития музея, тематической структуры экспозиции, определения ориентировочного состава и площади помещений, разработки вариантов градостроительного размещения архитектурной и художественно-образной направленности.

Архитектор должен учитывать не только архитектурную и функциональную специфику музеев, но и социальные и экономические условия строительства, требования потенциальной аудитории — её запросы и реальные возможности.

Второй этап состоит из задания на проектирование, выполнения проекта с архитектурной, конструктивной и технологической частью, включая смету и генеральное решение оформления экспозиции.

Третий этап состоит из разработки тематико-экспозиционного плана, рабочей документации архитектурно-строительного проекта, эскизного проекта оформления экспозиции.

На данном этапе должна быть установлена тесная взаимная связь между всеми вопросами комплексной программы, включая технологические, архитектурные и художественные аспекты.

Четвёртый этап — осуществление проекта.

В российской музейной практике, ввиду вышеназванных причин и субъективизма в управлении проектом, необходимый синтез в проектировании часто нарушается, отчего страдает качество создаваемых экспозиций. Учитывая, что тендеры на проектирование здания, на реализацию, на художественный проект экспозиции и его реализацию проводятся в разное время, все эти процессы плохо согласуются. В результате оборудование экспозиций не закладывается в архитектуру здания, а приспособляется к нему.

Ярким примером такой несогласованности является Челябинский краеведческий музей. Создатели экспозиции столкнулись с многочисленными трудностями, связанными с особенностями здания. Проектировщики не учли музейные требования и сделали большое количество витринных окон. Потребовались большие затраты для того, чтобы их закрыть. Дизайнер вынужден был выстраивать экспозицию по кругу внутри здания и прятать «частокол» из свай, на которых держатся витражи.

Здание Тульского музея оружия строилось без учёта научной концепции и дизайн-проекта, только в 2012 году была создана научная концепция, а в 2013 года — её художественное решение. Музей открылся на основе

временных выставок. Та же история с Музеем геологии, нефти и газа. Здание было построено в рекордно короткие сроки — 3 года, в 2003 году. Однако до 2014 года в нём не была создана постоянная экспозиция.

Управление проектом создания музея связано также с экспертизой научных концепций. Как показала зарубежная практика, обсуждение в научных сообществах, различных общественных организациях способствует их корректировке. В российском музейном деле такие мероприятия проводятся, но часто носят формальный характер, а сделанные замечания в дальнейшей работе не учитываются.

Нам представляется, что западный опыт может служить ориентиром в этом сложном процессе.

Примером комплексного проектирования, сбалансированного поэтапного управления проектом и великолепного результата является создание Музея современной истории в Бонне (ФРГ).

Идея создания музея была вызвана политической причиной. После раздела с ГДР возникла потребность в национальном историческом музее с целью утверждения собственной истории и собственного пути развития.

В 1982 году с инициативой создания музея выступил Федеральный канцлер Гельмут Коль. В 1983 году для реализации проекта был создан фонд, преобразованный в 1990-е годы в автономный.

В 1984 году историки и специалисты музеев разработали концепцию музея, который, по предложению Коля, был посвящён истории государства и разделённой нации. Миссией музея и соответствующей целью экспозиции были определены формирование представлений об истории страны и на этой основе самоидентификация нации. Перед проектировщиками ставилась задача создания пространства для взаимодействия с историей, которое должно подталкивать к пониманию исторического контекста и наводить на размышления. Необходимо было совместить глобальную историю и многочисленные индивидуальные точки зрения людей на политические, экономические, социальные и культурные события.

С 1986 года работал специальный штаб по подготовке экспозиции. Концепция была разослана 100 различным обществам, ведущим экспертам, группам, партиям, институтам политическим и общественным деятелям, экономистам.

Под концепцию было спроектировано специальное здание, для которого городская администрация выделила престижное место в Бонне — аллею Аденауэра, рядом с резиденцией канцлера и бундестагом.

При проектировании было учтено, что экспонаты, характеризующие производство и технологии XX века, могут иметь большие размеры. В залах достаточно места для экспонирования автомобилей, станков, крупногабаритных предметов — например, там расположены лимузин Аденауэра, «Фольксваген Жук», который явился символом возрождения экономики ФРГ, реконструкция кино-театра 1950-х годов и другие экспонаты. Отдельное помещение было выделено под салон-вагон первого канцлера ФРГ Конрада Аденауэра.

В здании, помимо постоянной экспозиции, разместились выставочные залы, кафе, магазин книжной продукции и сувениров, были созданы специальные приспособления для подъёма инвалидов. Этажи, соединённые пандусами, образовали спиралевидное пространство. В результате экспозиционеры могут зонировать его в зависимости от изменений в концепции экспозиции, поскольку автономный фонд пересматривает её каждые 5—7 лет.

В соответствии с научной концепцией создавался дизайн-проект. Под разделы и тематические комплексы продумывалось оборудование, в том числе модульные витрины, размер которых соответствовал содержанию того или иного комплекса и находящихся в нём музейных предметов. В настоящее время уже создан третий вариант экспозиции.

Здание окружено садами, которые тоже связаны с научной концепцией — сад исторических игр, послевоенный сад, сад 50-х годов, сад 60-х годов и т.д.

Как видно, во главе угла всего процесса проектирования лежала научная концепция музея и системы экспозиций.

Следует обратить внимание на то, что Музей современной истории в Бонне не менее успешен и посещаем, чем вышеупомянутые музеи современного искусства.

Он привлекает внимание не только граждан Германии, но и граждан других стран ввиду особого интереса к послевоенной истории Германии и к тому, как она представлена на основе музейных источников.

На основе вышеизложенного видно, что для создания актуальных, востребованных музеев, имеющих политическое и экономическое значение, необходимы не только политическая воля, применение маркетинговых технологий и активный пиар, соединение инвестиций и бюджетных вложений, но и соблюдение технологий проектирования и управления проектом, сочетание научной, архитектурной и дизайнерской концепций. Возможно, тогда у нас появятся музеи мирового уровня, имеющие значение для развития международного и отечественного туризма, социальной и культурной жизни региона.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Как вы понимаете термин гиперкоммуникация?
2. Перечислите основные структуры музея?
3. Как влияет художественный образ на облик современного музея?
4. Каким образом усложнилась в XXI веке методика проектирования музея?
5. Какие требования возлагает к музею музея социальная миссия?
6. Почему XXI называют музейным бумом?
7. Приведите пример современных зарубежных музеев?
8. Приведите пример современных российских музеев?

- 9.Расскажите об архитектурных особенностях современном здании Тульского государственного музея оружия  
10.Перечислите этапы строительства современного музея?

## **2 семестр**

### **Очно-заочная форма обучения**

#### **Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение**

Представлены темы согласно рабочей программы по данной дисциплине, не рассмотренные в процессе лекционных занятий

#### **1.Историческое формирование специальности архитектор**

Строительство – один из древнейших видов деятельности, благодаря которому создается материальная и пространственная среда, необходимая для существования и развития человечества. На протяжении тысячелетий формировались предпосылки возникновения и развития архитектуры как профессии, непосредственное общение мастера с подмастерьями, то есть непосредственное приобретение навыков и умений на строительной площадке.

Можно выделить несколько этапов в подготовке строительных кадров в прошлом. Подготовка архитектурных кадров на первом этапе осуществлялась в объединениях зодчих и строителей (Западная Европа до XVII в.) и в артельно-ремесленных объединениях (Древняя Русь, Россия до XVIII в.). Знания в области архитектурного ремесла передавались от мастера по наследству, на основе личного опыта и в совместной практике с другими учениками.

Творческая деятельность человека, его работа, а также готовый объект были представлены в свернутом виде. Подражательный метод формировался как рефлексивное усвоение опыта действия. И результатом такого рода практики, исключающей творческую инициативу, был ремесленник, который мог лишь повторять работу мастера.

Следующий качественный этап совершенствования архитектуры и строительной практики позднего Средневековья связан с образованием централизованных европейских государств. Все больше городов начинают строить новые светские типы зданий и промышленных объектов.

Творческий метод является составной частью и особенностью подготовки архитектора. Он помогает закрепить поиск, отточить навыки, распространить и сохранить творческие идеи. Понятие композиции было введено в эпоху Возрождения. Композиция представляет собой оформление фасадов и интерьеров, которые составят структурную основу здания. Строительство осуществляется авторским надзором архитектора за возведением здания в соответствии с его проектным решением. Чем больше команда участвовала в создании архитектурного произведения, тем более унифицировался графический язык, приобретая характер общенормативного языка. Строители заменили архитектора на стройке.

Переход от ремесла к профессии связан с увеличением спроса на непрерывную передачу знаний в рамках профессиональной мастерской. При этом методы воспроизводства архитектурной профессии, в отличие от ремесел, строятся на научной основе, вокруг теоретических представлений. Мысль о том, что необходимо предварительно фиксировать идеи в виде ортогонального чертежа или моделей, выполненных в масштабе, приходит в голову уже на этапе их создания.

Постепенно архитектурная профессия складывается как специфический вид человеческой деятельности, в том числе и композиционного творчества. В рисунок была введена функция формообразования, которая решала творческие задачи на бумаге. Именно этот фактор отличает новые модели от моделей, использовавшихся ранее в средневековой архитектуре.

Необходимо создать особые ориентиры для архитектурного опыта, в основу которых легли бы новые идеалы, образы и формы. Появляются архитектурные трактаты Альберти, Витрувия, Палладия, князя Долгорукого. В Академии архитектуры во Франции и Санкт-Петербургской Академии художеств заимствуются приемы и методы художественно-композиционного образования. Графическая техника была единственным методом, с помощью которого можно было овладеть композиционным творчеством. Эти нормы и правила были выработаны в результате изучения памятников античности, что легло в основу выбора исходных архитектурных объектов и мотивов. С помощью тщательно прорисованных существующих классических архитектурных форм создавался общий образ, являвшийся композиционным решением. При таком подходе композиция разрабатывалась не творческой инициативой, а использованием декоративно-художественных средств. Кроме того, в процессе проектирования на архитектурную композицию возлагалась вспомогательная функция, заключающаяся в создании фасада и интерьера будущего здания. Учебный процесс включает в себя как профессиональную деятельность (архитектурные чертежи, живопись или скульптура), так и научную (математика, физика).

На протяжении многих лет обучение означало общение учителя и ученика, непосредственный личный контакт и передачу информации посредством взаимодействия через специальные школы. Но такое обучение могло быть доступно не всем, это стало переломным моментом в возникновении дистанционного образования, его распространения и развития. В начале XX в. развитие человеческого общества (включая науку, культуру, технику, материалы) привело к противоречию с традиционной формой художественно-ремесленной практики. Академическая строительная доктрина, являвшаяся основополагающей на протяжении почти трех столетий (до конца XIX в.) в странах Европы и России, основывалась на принципах классической архитектуры, основанной на ордерных правилах. Стиль классицизма не отвечал требованиям промышленного развития страны и массового гражданского строительства. На практике имело место украшение новой конструктивной основы строения старыми формами. С целью расширения границ архитектурного образования французский теоретик архитектуры

Э. Виолле-ле-Дюк предлагает привлекать к изучению технических дисциплин технические науки. В эту часть входит разработка архитектурной подготовки, которая подразделяется на научную, техническую и художественную. В результате, несмотря на то, что попытки обновить методику обучения будущих архитекторов осуществлялись через технические дисциплины, кризис в архитектурной сфере нарастал. Терялась связь между художественным решением формы здания и функционально-конструктивной логикой. Однако все эти представления об архитектурной композиции, существовавшие в академической культуре, на практике не использовались.

Французские архитекторы-педагоги Анри Лабруст и его ученик Анатолий де Бодон явились основоположниками нового архитектурного мышления, принятого в Западной Европе в конце XIX в. В то же время, как отмечает А. Лабруст, развитие техники и модернизация материальной базы архитектуры приводят его к необходимости поиска синтеза конструктивно-художественных и конструктивных форм. И эта идея стала основой рационалистической школы на Западе. По его мнению, учащиеся должны изучать композицию через простые средства (категории композиции) и с самого начала видеть конечную цель своей работы.

Э. Виолле-ле-Дюк и А. Лабруст не смогли вывести архитектурное образование из кризиса, так как не были обеспечены государственной поддержкой в проведении реформ. Но следуя новому направлению развития архитектуры в стране, архитекторы из Франции решили пойти навстречу прогрессивному движению к более совершенным формам. Уступка Академии не решает проблемы художественного формообразования в новых условиях и приводит к мысли о наличии общих закономерностей в многообразии стилей, которые могут стать основой для выработки общих художественных приемов творчества.

На рубеже XIX–XX вв. постепенно накапливаются изменения во всех видах изобразительного искусства, связанных с материальным производством, в архитектуре, дизайне и декоративно-прикладном искусстве. Выход из кризиса путем расширения традиционных методов техническими дисциплинами и изменения художественного видения с заменой одного стилистического направления другим также не был найден. Необходимо было коренным образом изменить педагогическую доктрину, учитывавшую новые принципы художественного формообразования, что привело к повышению роли творческой инициативы.

В начале XX в. сформировались предпосылки для изменения системы архитектурно-художественной подготовки. Это было связано с проведением коренных реформ в архитектурном образовании. Кризис академического художественного образования приводит не только к появлению нового вида деятельности, но и нового направления – инженерно-строительного. Обновление конструктивной основы при замене архитектурно-художественной практики инженерной ведет к потере художественности в архитектуре. Творческая конкуренция между двумя направлениями – художественно-композиционным и инженерно-техническим – обостряется. Работа над созданием абстрактной формы в будущем могла бы стать основой самостоятельного сознательного образования архитекторов. Именно его сторонники создали концепцию архитектурной педагогики. Теоретические основы рационалистической архитектурной школы легли в основу содержательной базы архитектурной пропедевтики – вводного учебного курса на начальном этапе обучения архитекторов. По этой причине все это может привести к мысли, что работа над созданием абстрактной формы в будущем может стать основой для самостоятельного, сознательного образования архитекторов. Построенные инженерами конструкции были яркими, а также демонстрировали новые достижения в дизайне формы. Именно инженеры создали идею «архитектуры будущего».

В то же время альтернативой архитектурному обучению было бы обучение в художественных академиях, где опыт не обобщался и не передавался по наследству как творческое ремесло. Исследование проходило на примере демонстрации существующих моделей по принципу «делай как я». Учебный процесс по развитию архитектурной деятельности строился от простого назначения здания к более сложному.

На поиски новых идей и аналитические исследования в области художественного формообразования были направлены многие архитектурные школы Австрии, Англии, Германии, России, Франции. Особый интерес представляет опыт двух известных архитектурно-художественных школ – Баухауса в Германии и ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) в Советской России. Их творческая деятельность была очень похожа на то, чем они занимались ранее, но были и отличия.

Баухаус, и ВХУТЕМАС объединили в своих рядах прогрессивных художников-дизайнеров своего времени. Творческие люди остро ощущали кризис художественной культуры, утрату ее связи с требованиями жизни и техническими нововведениями. Они вдохновлялись революционными восстаниями, которые привели к социальным и демократическим преобразованиям в России.

Академия строительства и художественного конструирования была создана в 1919 г. в Ваймаре архитектором В. Гропиусом, который был членом бюро по строительству, архитектуре и искусству. Изучение целостного художественно-творческого воспитания связано с именами выдающихся мастеров: В. Гропиуса, И. Иттена, И. Альберса, Л. Моголь-Надя, П. Клее, К. Кандинского, Х. Майера, Г. Макс, Л. Фейнингер, Г. Мухе, О. Шлеммер, П. Клее, Л. Шайер и др. В их методе обучения и влиянии на учеников было абсолютно разное. Несмотря на его экспериментальные разработки, они были перенесены в основу композиционного курса В. Гропиуса. После курса вводного композиционно-композиционное обучение (Vorkurs) композиция форм закреплялась на занятиях по проектированию. Йоханнес Иттен – один из самых влиятельных, среди первых, приглашенных Гропиусом преподавателей. Учился основам теории пластики и средств выражения, основ теории искусства. Принято считать, что влияние произведения искусства зависит не только от выразительности ком-

позиции вещи и состояния художника-создателя. Для его работы со студентами ему было важно эмоциональное воспитание, умение контролировать себя и свои движения, а также творческий потенциал.

С момента основания Баухауза прошло более десяти лет, и была создана основная часть архитектурного образования:

Отбросить историческую традицию, перейти к обобщению накопленных знаний и выделить отдельные интегральные формообразовательные принципы в экспериментах родственных видах искусств. Необходима работа в области архитектуры, дизайна интерьера и декоративно-прикладного искусства.

1. Из-за особенностей обучения архитектурной специальности для педагогического процесса в основе обучения и воспитания взят метод, удерживающий целое или помогающий избежать отрывочных знаний.

2. Архитектура как искусство, изменяющее окружающую среду, имеет особую проблему развития объемного плоского мышления и пространственной фантазии. Как полагают эксперты, в методике преподавания искусства пространственная особенность архитектуры является ведущей категорией.

3. С помощью бумажных макетов архитекторы могут выполнять практические работы, подражая конкретным материалам, в отличие от других видов искусства.

4. Отсутствие опыта заменяет активный творческий поиск учащихся, чтобы найти и исследовать задачи с использованием знаний об объективной закономерности строения объемно-пространственных форм.

После Октябрьской революции 1917 г. произошло разрушение прежней системы художественного образования в Российской империи. Сформировались условия, при которых возможно свободное творчество. Среди уничтоженных учреждений оказались Академии художеств в Петербурге и Училище живописи, скульптуры и архитектуры в Москве.

Только в 1920 г. в Москве возрождается высшее художественное образование в форме Высших художественных мастерских, которые объединили крупнейших архитекторов и художников (А. Веснин, И. Голосов, Л. Лисицкий, К. Мельников, В. Татлин, В. Фаворский, В. Татлин, В. Докучаев и др.). Новая методика изучения основных композиционных закономерностей была разработана и внедрена в учебный процесс ВХУТЕМАСа (1920–1927 гг.) – ВХУТЕИНа (1927–1930 гг.) Н. Ладовским, В. Кринским, Н. Докучаевым.

Первый этап (1920–1923 гг.): в рамках объединения мастерской (обмас) архитектурного факультета ВХУТЕМАСА, которая возглавлялась Н. Ладовским, В. Кринским и Н. Докучаевым, прошел семинар по архитектуре.

На протяжении 1920-х гг., в отличие от трех других архитектурно-художественных мастерских с традиционными академическими методами архитектуры, Николай Ладовский предложил задачу пространственного формообразования. Созданное в 1922 г. Товарищество новых архитекторов (АСНОВА) во главе с архитекторами Н. Ладовским, В. Кринским инженером А. Лолейтом было направлено главным образом на эстетические цели. Компонировка объема здания по его назначению сопровождалась стремлением к простоте и определению геометрических параметров каждого из объемов при тяготении к идеальным формам куба, цилиндрического или шарового типа. Параллельно проводится научно-исследовательская работа в рамках программы Института художественной культуры (ИНХКУ). Ведущий педагог-художник В. Кандинский отмечал: «Во-первых, изучение простейших объемно-геометрических форм: пирамида, куб и сферический шар». В 1920-е гг. на первое место выдвинулось самое интересное направление советского архитектурного авангарда 1920-х гг. – рационализм. В 1930-х гг. и 1940-х гг. эта тенденция была наиболее значительной. Конечно, далеко не все архитекторы следовали этому принципу в своей работе. В 1930 г.

Я. Чернихов писал: «Функциональность, рациональность и целевая установка – это понятия в высшей степени необходимые для определенных моментов их применения, но замена понятия красоты этими понятиями невозможна». Этика школы может быть обесценена, если бы она была ограничена или преодолевалась в процессе поступательного развития.

Во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1924–1930 гг.) вводится двухлетняя пропедевтическая ступень для всех факультетов. Основы художественной пропедевтики впервые были сформулированы в программном документе. В. Кринский, как руководитель дисциплины «Космос», отмечал эволюционные изменения в ней – «от исходного логического рационализма (характер которого первоначально был дан Ладовским) – к более глубокому проникновению в сущность художественных средств пространственной композиции». Вместе с тем, к началу XX в., по мнению авторов, пространство становится основной категорией и средством деятельности архитектора. Именно пространство и пространственные связи являются определяющими факторами выразительности языка эстетического формообразования.

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН внедряет в учебный процесс абстрактное макетирование. Прототипирование является не целью, а лишь частью профессионального образования. В дальнейшем в связи с автономностью факультетов дисциплина «Пространство» закреплена только за архитектурной специальностью. Стиль учебного архитектурного проектирования остается одним из ведущих. Такой школой является архитектурная пропедевтика С. Хан-Магомедова. Курс объемно-пространственной композиции (ОПК) был возобновлен в Московском архитектурном институте (МАРХИ) в 1962 г. Впервые была установлена связь курса композиции с задачами архитектурного проектирования.

Новый педагогический подход к школе Ладовских-Степанова позволяет сделать следующие выводы.

1. Психологический анализ, который был проведен в школе, показал, что новый подход основан на анализе практического опыта.



2. Произошёл переход на пассивное копирование классической модели, изучение классической отмычки обломов, практики поисковой деятельности. Повышается роль активного творческого моделирования как формы учебной деятельности студента, а также основного способа получения профессиональных знаний и умений.

3. Разрабатываются и применяются новые принципы художественного формообразования. Структурный фактор архитектуры является основой программы обучения искусству как способ осмысленного теоретического подхода к профессиональному предмету.

4. Применяются формообразующие эксперименты в виде материализованного макета, которые можно использовать как посредник между сложившимся представлением студента и требованиями учебной программы.

5. Как и в случае с абстрактной формой, не имеющей определенной основы сооружения, эта работа была попыткой сознательного, системного обучения искусству.

6. Методическая структура учебного процесса основывалась на планомерном, непрерывном преобразовании и использовалась как форма изучения содержания профессиональных знаний.

7. С использованием различных предметов проводились различные познавательные задания, связанные с конкретными практическими задачам.

В начале 1970-х гг. идеи пространственно-композиционного моделирования Н. Ладовского и В. Кринского были использованы в новых концепциях преподавания. Эта концепция впоследствии (до настоящего времени) получила всеобъемлющее нюансированное развитие в различных региональных российских архитектурных школах. Особо следует отметить авторский курс А. Прошина (МАРХИ), предполагающий введение упражнений по формальной комбинаторике с использованием компьютерных технологий. Второе направление – привлечение формализованных средств композиции к решению определенной дизайнерской задачи. И это происходит в двух направлениях. Постепенное сближение на метаязыковом уровне форм, обобщенных и реальных визуальных образов архитектуры. И третье направление – это внедрение формализованных средств композиции для решения проектной задачи. Авторский курс предполагает введение в формальную комбинаторику с использованием компьютерных технологий.

Третье направление сформировалось в 1980–1990-е гг. Под влиянием психолога Н.Н. Нечаева. Подобные методы используются с 1990-х гг. по настоящее время в архитектурных школах США. Именно это направление легло в основу формирования исследования на со-временном этапе масштабного внедрения компьютерных технологий, изменения скорости восприятия информации и, как следствие, появления новых понятий, и категории пространственного воображения.

Развитие архитектурной мысли происходило в русле экспериментальных исследований в области художественно-творческого формообразования. Пространственно-методика Н. Ладовского рассматривается как основа для формирования теории пространства, а не для изучения закономерностей формирования профессионального сознания. На данном историческом этапе, не учитываются психологические закономерности обучения. Однако только в рамках профессионально-педагогической концепции можно говорить об отнесении архитектурного образования к уровню научно-методической концепции.

Для каждого этапа истории человечества существует соответствующая ему модель образования. Сегодня существует система профессионального образования, которая отвечает требованиям общества и характеризуется множеством образовательных учреждений, имеющих различную целевую ориентацию (профессиональные колледжи, институты и университет). В настоящее время существуют профессиональные училища, колледжи, институты

#### **Контрольные вопросы:**

1. Когда началась подготовка архитектурных кадров?
2. Чем помогает творческий метод в подготовке архитекторов?
3. Каким образом необходимо создать особые ориентиры для архитектурного опыта?
4. Каким образом архитектурные трактаты прошлого влияют на архитектурное творчество?
5. Что предложил французский теоретик архитектуры Э. Виолле-ле-Дюк с целью расширения границ архитектурного образования?
6. Кто предложил привлекать к изучению архитекторов технических дисциплин, технические науки?
7. Когда сформировались предпосылки для изменения системы архитектурно-художественной подготовки?
8. Кто создал идею «архитектуры будущего»?
9. Расскажите о Баухаузе
10. Расскажите о ВХУТЕМАСе

#### **2. Влияние древнего архитектурного искусства на современную архитектуру (на примере Китая)**

В последние годы быстрое развитие городов в Китае привело к появлению новых смелых архитектурных проектов. В связи с этим в некоторых исследованиях и публикациях можно встретить мнение, что традиционная китайская архитектура устарела, бесхитростна и на сегодняшний день не симпатична. Однако, более пристальное изучение современных зданий, глубинного смысла, заложенного в тех или иных элементах строительных конструкций, позволяет опровергнуть это утверждение и сделать вывод о том, что древнее архитектурное искусство оказывает решающее влияние на современную архитектуру. В то время как Китай импортирует опыт, различные элементы для повседневной жизни и экономики из западных стран, китайские архитекторы в определенной степени сохранили уникальный национальный стиль через архитектуру, метафорический смысл

дизайна и использование китайской древней традиционной культуры мистицизма, а также посредством возведений зданий в соответствии с правилом Фэн-шуй. Не подлежит сомнению тот факт, что историческая традиция предлагает множество платформ для удовлетворения новых потребностей проектирования. Развитие современной архитектуры в КНР показывает хороший пример того, как можно интерпретировать и сочетать старое и новое. Она наглядно демонстрирует силу и актуальность древней и современной эстетики в XXI веке.

Архитектура, как специфическая форма общественного бытия, как процесс познания и преобразования обществом среды жизнедеятельности человека в соответствии с его материальными и духовными потребностями, наиболее ярко отражает все коллизии, историю и особенности развития цивилизации. Архитектура — это целостное единство архитектурной среды, которая воплощена в зданиях, сооружениях и их комплексах, а также архитектурной деятельности (наука, проектирование, строительство и др.), которые находятся в сложном сочетании. Архитектура преобразует окружающий человека материальный мир в естественную среду его жизни. Результатом этого преобразования является новая архитектурная форма, которая, как объективная реальность, становится неотъемлемой частью природного окружения, то есть исходным пунктом, определяющим условием и объектом архитектурной деятельности.

В тоже время, архитектура, представляя собой продукт синтеза искусства и техники, во все времена является отражением экономической ситуации в обществе, чутко реагирует на социальный заказ и достижения технического прогресса, формирует культурное и художественно-эстетическое информационное послание своего времени. Архитектурные сооружения со сменой эпохи меняют свое пластическое и конструктивное отображение. Они получают новые формы и стилевые особенности. В настоящее время древние и современные сооружения воспринимаются по-разному. В некоторых случаях античные строения потеряли свою утилитарность, потребительскую ценность и главное их значение сегодня - познавательное и эстетическое. С другой стороны, характерные черты архитектуры древних городов играют важную роль в современном дизайне, строительстве и обустройстве территорий.

Ярким примером этого является Китай, где обнесённые стенами комплексы, возвышенные павильоны, деревянные колонны и обшивка, желтая глазурованная черепица, ландшафтные сады, тщательное планирование города и использование пространства занимают очень важное место в современной архитектуре Восточной Азии. Здания древнего Китая оставаясь удивительно постоянными в своем фундаментальном облике на протяжении веков, вдохновляют во многом архитектуру современных городов не только в стране, но и за ее пределами, особенно в Японии и Корее.

Таким образом, вопросы гармоничного сочетания уникальных произведений архитектуры прошлого с современными сооружениями с целью создания эстетического совершенства, гармонии формы, цветов и пространств, проблемы синтеза архитектурных строений разных эпох требуют новых исследований и подходов, что и предопределяет выбор темы данной статьи.

Над проблемой сопоставления современной и древней архитектуры, разработкой методов гармоничного сочетания новых проектов и окружающей среды трудятся такие авторы как Шевченко М.Ю., Шемякин Ф.Я., Се Я., Ван Л., Хуан М., Базилевич М.Е., Liu, Guangyi; Li, Na; Deng, Juan; Wang, Yingying.

Отличительные черты древней китайской архитектуры, ее история и наследие входят в круг научных интересов Su, Jianfeng; Fan, Daidu; Li, Yufeng; Pu, Renhai; Zhang, Gongcheng; Zhao, Xueqin.

Проведению анализа широкого спектра архитектурных стилей Китая, выявлению особенностей объединения традиционных элементов и современных технологий посвящены труды Нянчэнь Ж., Фань Ч., Чжан Л., Ван С., Мэн Ян, Zhou, Wei; Wang, Yingmin; Gao, Xianzhi; Zhu, Weilin.

Однако, несмотря на имеющиеся труды и наработки, понимание сохраненной и адаптированной традиционной архитектуры в Китае на сегодняшний день еще полностью не сформировано. Также остаются открытыми вопросы каким образом современные дизайнеры используют элементы древнекитайских архитектурных стилей и для чего они это делают.

Итак, принимая во внимание вышеизложенное, цель статьи заключается в изучении влияния древнего архитектурного искусства на современную архитектуру на примере Китая.

Прежде всего, следует отметить, что китайская архитектура оставалась неизменной на протяжении всей истории страны. Начиная с региона Желтой земли, и в последующие века применялись одни и те же типы материалов и конструкций. Дерево всегда было предпочтительнее камня, а в качестве материала для крыши использовалась глазурованная керамическая черепица. Наиболее типичное здание, по крайней мере, для крупных сооружений, предназначенных для элиты или общественного пользования, таких как храмы, залы и надвратные башни, строилось на возвышенной платформе из утрамбованной земли и облицовывалось кирпичом или камнем. Однако, на сегодняшний день древней архитектуры в Китае сохранилось очень мало, поскольку дерево подвержено воздействию насекомых, влаги и огня.

Современная китайская архитектура характеризуется разнообразием и включает в себя множество стилей. Она черпает вдохновение в стране и за рубежом, использует как традиционные, так и современные элементы для создания проектов, начиная от концептуальных, и заканчивая ориентированными на рынок. В тоже время, из-за масштабов и скорости развития городов, китайская архитектура все больше воплощает в себе технологические инновации, в первую очередь цифровое влияние, «зеленую» архитектуру и экономию энергии.

В данном контексте китайские архитекторы осознают, что многим современным городам Китая не хватает четкой индивидуальности. В результате все больше и больше из них стремятся выразить свое уважение к

традициям путем включения элементов древних стилей китайской архитектуры в современные здания. Так, некоторые архитекторы обыгрывают концепцию традиционной китайской архитектуры в новых проектах. В качестве примера можно привести Центр вечеринок и общественных услуг в деревне Юаньхэгуань.

Первоначально участок в деревне служил офисом сельского комитета, а новый дизайн был нацелен на то, чтобы превратить его в демонстрационную площадку для приема гостей. Команда проектировщиков за основу взяла бетонные колонны фундамента, которые были обнажены в течение многих лет. С точки зрения безопасности были определены несколько принципов для последующего строительства: избегать повреждения или изменения первоначальной структуры, минимизировать дополнительную нагрузку, увеличиваемую верхней новой конструкцией, а также эффективно объединить облик вновь возводимой пристройки и старой архитектуры.

Также довольно часто архитекторы используют элементы современной архитектуры, чтобы подчеркнуть особенности традиционной культуры. В качестве примера можно привести спроектированный студией ZSZY зал Тонгде, который был построен с целью возродить былую славу древних родовых залов. Готовый проект вновь увенчал старое строение как выдающуюся достопримечательность местности.

В процессе проектирования архитекторы и дизайнеры придумали инновационную подвесную стально-деревянную каркасную систему с высокими деревянными колоннами и стеклянной крышей площадью 965 квадратных метров, которая соединяет две реликвии в одно целое. 78 деревянных колонн были использованы для формирования матрицы, интегрированной с гибкой, но стабильной конструкцией из стального троса для защиты залов предков. Вместе они держат гигантский зонтик, чтобы спасти реликвии от дождя.

Хотя у архитекторов, естественно, разные мнения относительно будущего облика китайских городов, наследование традиционной китайской культуры объединяет их и всегда лежит в основе большинства проектов. Например, в китайском павильоне на Всемирной выставке в Шанхае в 2010 году использовалась высокотехнологичная инсталляция в форме восточной короны, демонстрирующая дух традиционной китайской культуры.

Вышеизложенное позволяет отметить, что традиции по-прежнему играют особую роль, вдохновляя архитекторов и наполняя новые разработки чувством национальной идентичности. Многие современные дизайнеры и строители, которые прошли западную школу, склонны упрощать китайскую древнюю архитектуру до декоративных символов, и не обращать внимания на важные философские дискуссии об основных ценностях. Очевидно, что данный путь является тупиковым и бесперспективным в контексте поддержания диалога традиционной китайской архитектуры с современным дизайном.

Подводя итоги, проведенного исследования, можно сделать следующие выводы. Древнее архитектурное искусство оказывает огромное влияние на современную архитектуру, поскольку оно позволяет проявить идентичность и уникальность новых городов. Сегодня проектировщики и дизайнеры пытаются объединить элементы античного китайского зодчества вместе с актуальными способами мышления, теорией, философией и концепцией в современной архитектуре, чтобы сформировать ее новое качество и подчеркнуть неповторимость истории Китая. Поскольку во время правления Мао многие здания были заброшены и разрушены, современные архитекторы стремятся сохранить, восстановить и реконструировать традиционную китайскую архитектуру.

С другой стороны, Китай является цивилизованным обществом и развивается в направлении модернизации, поэтому архитекторы пытаются представить исторические культурные традиции через архитектуру. То, каким образом дизайнеры воплощают на практике архитектурное наследие Китая при проектировании может быть скрыто либо в фасаде, либо в концепции строения.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Приведите в пример постройки современности, на которые повлиял опыт древней архитектуры Китая?
2. Приведите в пример постройки современности, на которые повлиял опыт древней архитектуры России?
3. Приведите в пример постройки современности, на которые повлиял опыт древней архитектуры Европы?
4. Приведите в пример, какие отделочные материалы современности имитируют опыт древнего Китая?
5. Приведите в пример, какие современные ландшафтные сады Китая имитируют древний опыт?
6. Назовите исследователей, которые трудятся над проблемой сопоставления современной и древней архитектуры, разработкой методов гармоничного сочетания новых проектов и окружающей среды?
7. Назовите исследователей, которые трудятся над отличительными чертами древней китайской архитектуры, ее истории и наследия?
8. Как проявились древние традиции в центре вечеринок и общественных услуг в деревне Юаньхэгуань?
9. Как проявились древние традиции в зале Тонгде, спроектированный студией ZSZY?
10. Как проявились древние традиции в китайском павильоне на Всемирной выставке в Шанхае в 2010 году?

### **3. Закон изобразительного искусства древних египтян как синехология культуры**

Понятие культуры обозначает универсальное отношение человека к миру, через которое человек создает мир и самого себя. Каждая культура – это неповторимая Вселенная, созданная определенным отношением человека к миру и к самому себе. Иными словами, рассматривая различные культуры, изучаются не просто книги, художественные произведения, архитектура или археологические находки, – открываются иные человеческие миры, в которых люди и жили, и чувствовали иначе, чем последующие поколения. Каждая культура есть способ творческой самореализации человека. Поэтому постижение иных культур обогащает нас не только новым знанием, но и новым творческим опытом.

Художественная концепция любой культуры – это способ выражения мировоззрения и мироощущения людей, живущих в данную эпоху. Существует представление, что каждая культура подобна личности, имеющей свое лицо, свой характер. Идеи любого времени с необходимостью содержат в себе мировоззренческое начало, опираясь на систему определенных представлений о мире и месте в нем человека, об отношении людей к окружающей их действительности и самим себе, а также на обусловленные этими представлениями принципы познания и деятельности, убеждения, идеалы, ценностные ориентации. В зависимости от исходных мировоззренческих установок и формируемого в их рамках целостного образа окружающей действительности, который принято называть картиной мира, вырабатывается и соответствующая система знаний о власти и властвовании, о закономерностях и особенностях становления и развития политических отношений, систем, институтов и процессов в обществе, о причинах, условиях и возможностях политической деятельности.

В мире художественного творчества, человек обитает в мечте, как бы парит над необходимостью бытия, не укладываясь в рамки обязательного соответствия «сущему». Но эти воображаемые мечты и представления есть результат свободного духовного самовыражения человека и «самодеятельного» формирования идеала. Произведения художественного преобразования бытия есть проекция духовного устремления, поиска чувств, фантазии желаний, ибо оно рождается из потребностей людей редуцировать (преобразовывать) свое чувственное отношение к действительности, которая поставляет этой потребности весь необходимый материал. Потребность в нравственном образце, т.е. идеале существовала с момента зарождения человечества. Как утверждает В. П. Бранский: «Уже в древних мифах о происхождении мира и его конце воображение древних рисовало грандиозные картины рождения величественного космоса...». Рассмотрение эстетического идеала напрямую выводит на основополагающие принципы культуры, которые в свою очередь формируют и исторические процессы, и художественное творчество.

Понятие идеала в соответствии с правдивостью времени может раскрывать смысл человеческой деятельности на определенном историческом этапе своего развития. Иногда идеал идет в разрез с истинной, поэтому бывает так, что истина не несет никакой ответственности за ее применение, но именно идеал принимает на себя всю ответственность целиком. В результате, по мере расцвета идеала, действительность, направляемая им, может наполняться глубоким смыслом, но может, по мере его же упадка постепенно терять этот смысл и становиться бессмыслицей.

Идеал той или иной культуры, являясь аккумулятором мировоззрения своего народа, есть высшая ступень в развитии этого общества. Феномен идеала проявляется в недрах культурного образования, отражая тем самым «дух» эпохи. Искусство дает толчок к познанию божественности, совершенству, через художественно-образное осмысление. Задача художника в этом аспекте очень ответственная и сложная. И истинно большой художник всегда найдет правильный путь для отражения духовности в образах. Как писал советский ученый Е. Г. Яковлев: «Этому способствует и имманентная тенденция искусства, заключающаяся в познании, в художественно-образном освоении действительности, неизбежно заставляя художника вставать на позиции объективного анализа общественного развития».

Образное видение мира, наиболее впечатляюще, через визуализацию образов, отражающих положительные и отрицательные стороны общества. Визуализация идеалов может быть различна, ибо пластическое воплощение творческого замысла есть производное от мировоззренческого устоя культуры и общества. В основе всего многообразия художественной визуализации идей лежат определенные художественные процессы, в которых аккумулируется мировосприятие той или иной культуры.

Преобразование образного видения мира через искусство, может быть выражено при помощи таких выразительных средств как линия и цвет. Используя эти два фактора в искусстве можно создавать удивительные образы, неповторимы по своей красоте, индивидуальности и неповторимости. Однако трудно себе представить какой-либо образ вне линий и цвета. Синтез этих средств выразительности наиболее ярко отражает художественный процесс любого произведения и определяет его историческое значение в художественной культуре. Существует множество культур, реализовавшихся в человеческой истории. Каждая культура порождает свою специфическую рациональность, свою нравственность, свое искусство и выражается в соответствующих себе символических формах.

С конца IV тысячелетия до н.э. наступает период великой цивилизации человечества, Древнего Египта. Изучение наследия Древнего Египта началось почти три столетия назад. За это время найдены и описаны десятки тысяч предметов, скульптур и изображений, прочтены многие иероглифические надписи и целые тексты. Изучение Древнего Египта выделилось в отдельное направление, которое получило название «египтология». В итоге стало ясным очень многое из жизни Древнего Египта, но многое при этом оставалось неясным.

Египетское искусство в своих величественных храмах с колоннадами, пирамидах и усыпальницах воспроизводило в течение почти 4000 лет образ человека, обращенного душой к богам и восторженно им поклоняющегося, чтобы снискать их благосклонность.

Мировоззрение и идеалы египтян нашли отражение в изобразительном искусстве. В искусстве этой культуры в обилии воспроизводились сцены повседневной жизни с множеством деталей на барельефах мастаб и в росписях гробниц именитых египтян. Вырезанные или нарисованные на стенах гробниц изображения воссоздавали условия жизни египтян и их продолжение в загробном существовании. Древние египтяне были религиозными людьми и свято верили в жизнь за порогом смерти, в некоем «небесном Египте». Д. С. Мережковский говорил о египтянах, что они «живут во времени... как в вечности».

Для того, чтобы помочь усопшему достичь конечного пункта на небе, египтяне предусмотрительно снабжали его всем необходимым для долгого путешествия, а также рисовали сцены из жизни, чтобы умерший помнил о земном существовании. У каждого человека, по представлению египтян, есть так называемый ими, Ка, то есть двойник. Пока жив человек, невидимое Ка находится рядом постоянно, а когда человек умирает, то Ка отрывается от него и блуждает в пространстве, ища тело. Для того, чтобы Ка нашел свое тело и мог вновь соединиться с ним, чтобы человек мог вновь воскреснуть, необходимо было оставить изображение умершего в его гробнице. «Надо помочь Ка в этих поисках, – пишет Д. С. Мережковский, – навести его на след... Сходство с изображением должно быть самым точным, портретным, но не внешним, а внутренним, отражающим все, что в человеке особенно, неповторимо, незаменимо, единственно, лично, и потому вечно, достойно вечности – воскрешаемо».

Вся жизнь древних египтян была проникнута верой в лучшую жизнь на небе. Этические нормы и моральные критерии, по которым они жили, были неразрывно связаны с определенным единым порядком, опирающимся на установленный и созданный еще в додинастический период, канон. Канон – это система нормативов идеала. При этом канон явился ревностным служителем идеала. Оформившиеся характерные особенности изобразительных форм композиционного решения становятся обязательными для всех последующих произведений определенного жанра, будь то портретная скульптура, рельеф, роспись. При всем этом египетское искусство претерпевает и некоторую эволюцию, ибо истинное художественное творчество не может не реагировать на те изменения, которые происходят в духовной культуре общества.

Менялось внутреннее отношение человека к жизни, к земному бытию, менялся и характер искусства, в частности, характер рисунка и линий, из которого он создавался. Линия со временем становилась более жесткой, прямой и сдержанно-строгой. Толщина линии обводки в рисунках и в барельефах была одинаковой, что придавало работам более декоративный характер. Линия передавала то мироощущение, в котором находилось сознание египтянина, отражая внутреннее состояние. Искусство создавало как некий символ некоего состояния психики, как выражение аффектных переживаний, связанных с общей тенденцией мировоззрения цивилизации. Художник выступал как особая личность, как некий сейсмограф эпохи. В герметических текстах Египет назывался «образом неба», «храмом всего мира», потому что он – страна, где переносят на землю то, что «организуется и выбирается на небе».

В этом понимании канон древнеегипетского искусства явился синехологией культуры и суммой правил, законов создания художественного произведения, позволяющих осуществиться предназначению искусства – стать посредником между миром богов и миром людей.

Канон был стержнем искусства на протяжении всего существования египетского государства.

Земная жизнь для египтян – лишь краткий миг, прелюдия к вечному счастью. «...Как трудно возненавидеть смертное тело, этот мир, землю, чтобы возлюбить бессмертную душу, тот мир, небо, – но насколько труднее возлюбить сквозь смерть смертное тело, этот мир, землю! А ведь именно так возлюбил их Египет», – слова известного русского публициста Д. С. Мережковского достаточно ярко иллюстрируют суть мировоззрения египетского существования, которое, по его мнению, пронизано стремлением к воскресению, и естественная чувствительность египтянина заставляет более остро и тонко ощущать импульсы того времени. Так, воздвижение гигантских пирамид, вершины которых устремлены в небо, и траурный похоронный цвет – голубой, и особые церемонии захоронения фараонов и простых смертных – все это свидетельствует о наивной уверенности в скором и счастливом воскресении умерших. Стремление к воскресению дает ощущение величия собственного «Я», отсюда и возвеличивание всего окружения, начиная с архитектуры и заканчивая простой домашней утварью.

Древнеегипетское искусство не предназначалось для осмотра. Оно в меньшей степени служило эстетическому удовлетворению, нежели многочисленным культовым и магическим целям. В изобразительном искусстве отражалось нечто большее, чем просто облики прекрасных людей в их повседневном существовании, чем просто красивая природа, большее, чем повседневность. Оно не ставило перед собой задачу отобразить что-либо, наоборот, оно «оживляло» образ, вносило в него нетленность, божественность, скрытый смысл.

Искусству в древнем Египте отводилась необычайно важная роль: оно должно было стать мостом между преходящим и вечным. Другими словами, произведение искусства должно стать нетером, местом встречи божественного и земного. Само искусство рассматривалось египтянами как один из актов деяния богов, а потому считалось божественным и священным. Там, где древние тексты обращаются к теме творения, большинство из них непременно связывают бога Птаха с созданием искусств, ремесел, строительством храмов. По велению сердца, облеченному в слово, Птах, сотворив богов, основал их храмы и создал их тела, воплощением которых служили культовые статуи богов. Высший жрец бога Птаха носил титул старейшины художников.

Древние тексты на папирусах и стенах храмов хранят упоминания о трактатах, содержащих правила создания художественных произведений и строительства храмов. Согласно легендам, величайшие художники и архитекторы получали непосредственно от богов книги, содержащие священное знание. Жрецы-художники являлись хранителями этих знаний, передавая их из поколения в поколение. Сами традиции воспринимались не как свод необходимых правил, а как нечто священное, переданное людям в качестве божественного откровения.

Египет создал своеобразную сакральную архитектуру, в которой Божественный дух, незримо присутствующий во Вселенной, мог «обитать» не-посредственно и как бы «лично». По религиозным представлениям, еще с первобытного мира, святилище всегда располагалось в центре мира, именно это и делало его святилищем, так как в этом месте человек чувствует себя защищенным. В космосе время превалирует над

пространством, в конструкции храма и в его линиях, как бы преобразовывается пространство, символизирующее аспекты бытия. Святилище служит прообразом конечного преображения мира.

В древнеегипетских храмах времени Нового царства языком архитектурной символики были выражены вертикальная и горизонтальная структура Вселенной (Нетер). Вертикальная структура – представление древних египтян о трёх мирах Вселенной: земном, небесном и подземном, выраженное в повышении уровня пола и понижении уровня потолка в трёх основных расположенных последовательно помещениях храмового комплекса Нового царства (открытом дворе, гипостильном зале и святилище). Горизонтальная структура – представление о «топографии» каждого из трёх миров Вселенной, которые являются символическими «копиями» один другого, выраженное в расположении и последовательности, а также характере обстановки и форме помещений и отдельных элементов храма Нового царства.

Религиозный характер храмовых сооружений, их связь с культом подразумевали отражение в их формах и символике представлений египтян о потустороннем (небесном и подземном) мире, которые постоянно усложнялись, а степень их мифологизации на протяжении истории древнего Египта постепенно возрастала. В целом, представления древних египтян о мироустройстве, как элемент их мировоззрения, оформились в целостную концепцию, повлиявшую на формирование архитектурного канона храмового комплекса.

Сооружение пирамид и египетских монументальных храмов, как сотворение души. Они величественны и незыблемы в своей устойчивости. Квадратное основание пирамид символизирует завершенность и неизменность, разрешая все космические парадоксы.

Рисунки Древнего Египта – как вечные египетские пирамиды, имеют ясные и строгие линии, олицетворяющие незыблемость и космическую вечность мироздания. Даже маленькие статуэтки египетских служанок имеют изящно-строгую линию контура с намеком на монументальность. С чем это может быть связано? Скорее всего, с внутренним ощущением. Ведь все искусство Древнего Египта пронизано удивительной реалистичностью образов. А ведь известно, что египтяне никогда не рисовали с натуры, только по представлению. Как же хорошо нужно было знать особенности строения предметов, чтобы с такой точностью и тщательностью изображать, например, птиц, таких как на стенах в гробнице Хнумхотепа II в Бени-Гасане, 20 в. до н.э. или гусей из мастабы Итета в Медуме. Неповторимость, неподражаемость по красоте образов изображения природы и человека носит в Египте скорее внутреннее, а не внешнее содержание. Уловить и передать в живом существе или предмете его основные элементы – задача очень сложная. Нужно обладать уникальным даром внутреннего видения, чтобы с такой точностью и образностью создавать потрясающие характеры, как бы наполненные божественной красотой вечности. Как сказал Д. С. Мережковский: «Вечность Египта – вечность истины».

В восточном мире преобладал интерес к метафизическим догматам, которые в большинстве случаев ни в какой мере не были связаны с действительностью. Религия всецело ориентировалась на мир сверхчувственный, потусторонний, носила пассивный, созерцательный характер. Даже культы были направлены на познание трансцендентного мира. Мистическое слияние с Богом предполагало полное отключение от всего суетного, земного. Состояние неподвижности, отрешенности, погруженности в свой внутренний мир считалось более совершенным.

На протяжении всей своей истории египетское искусство было тщательно регламентировано. Это не просто изобразительное искусство, а часть древнеегипетского космоса. Древнейшие изображения людей были связаны с культом предков и имели сакральный характер.

Общезначимый аспект о визуальной сущности искусства, воспроизводящий деятельность, культуру и быт народа, дает возможность познавать и аккумулировать накопленные знания во времени и пространстве. Ведь тот образ строгости и величавости, который был создан в Древнем Египте, актуален и по сей день. Он четко «читаем» в любом дизайнерском решении, будь то интерьерные или экстерьерные разработки, либо графические элементы. Стиль узнаваем именно по особенностям линейного решения. Такая линия контура присуща только Египту и никому более. Феноменальность образности линий именно в той внутренней мифологии и того внутреннего, незыблемого отражения воскрешения. «Мы живем, движемся в бесконечных пространствах, но век наш короток. Пространство Египта ничтожно – клочок земли, как бы точка, но движущаяся по бесконечной линии времени. Мы – пожиратели пространства, Египет – пожиратель времени. Насколько время глубже, таинственнее пространства, настолько дух Египта – глубже нашего... Единственная в мире земля создала единственных в мире людей» – отмечал Д. С. Мережковский.

Рассматривая общественную сущность визуальной культуры, на примере двух столь разных периодов человечества и в то же время столь близких друг другу, по сути, сменяющих друг друга, нельзя не отметить, сколь различны этически-моральные особенности человека в процессе исторического становления и развития. Но, определяя духовную сторону того и другого периода, все же можно сделать вывод, что исходным пунктом познавательной деятельности человека является его стремление «выплеснуть» свои эмоции через визуальный образ. Познание мира и способность осознавать этот мир, отображая его через художественное изображение, есть условие необходимого духовного продукта. Искусство как вид духовного производства формирует конкретно-чувственную форму, вызывая интенсивные положительные эмоциональные переживания. Каждый культурный период создаёт собственное свое искусство, которое не может повториться однозначно, но может преображаться в культурном пространстве времени.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что такое культурная художественная концепция?

2. Что вы знаете об исследователе В. П. Бранском?
3. Что вы знаете о советском ученом Е. Г. Яковлеве?
4. Когда наступает период великой цивилизации человечества, Древнего Египта?
5. Что вы знаете о такой науке, как «египтология»?
6. Что Д. С. Мережковский говорил об древних египтянах?
7. Что такое синехология культуры?
8. Что такое вертикальная и горизонтальная структура Вселенной (Нетер)?

#### **4. Архитектура и градостроительство**

Настоящее исследование открывает цикл научных работ, посвященных архитектуре жилых зданий античных государств – Древней Греции, Этрурии и Древнего Рима. Наименее изученной в этой области является зодчество Древней Греции гомеровского периода (XII–VIII вв. до н. э.). Специалисты судят о нем по немногочисленным археологическим находкам фрагментов фундаментов и стен зданий, глиняным моделям жилых домов и храмов, которые нередко выполняли функции погребальных урн, деталям фресок. Поэтому огромное значение для воссоздания деталей бытового уклада древних греков и облика жилых построек того времени имеют литературные источники. В их числе поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», написанные предположительно в VIII в. до н. э.

До настоящего времени в этой области сделано немного. Во втором издании «Всеобщей истории архитектуры» жилой архитектуре гомеровского периода посвящено меньше двух страниц. В 1940 г. советские ученые В.П. Зубов и Ф.А. Петровский издали книгу «Архитектура античного мира. Материалы и документы по истории архитектуры», содержащую подборку цитат древнегреческих и древнеримских ученых, философов и политиков об архитектуре и градостроительстве, различных типах зданий, декоративных элементах и деталях. Однако эти цитаты не были систематизированы. В предисловии авторы книги отметили, что они хотят «помочь читателю самому критически разобраться в материале, без которого не может обойтись ни один историк архитектуры, но который сам по себе – еще не история архитектуры...». Гомеровскому искусству и архитектуре в этой книге посвящено двенадцать страниц. Там представлены выдержки из текстов «Илиады» и «Одиссеи», расставленные в произвольном порядке. Следуя желанию В.П. Зубова, настоящая работа призвана «критически разобраться» в этом материале и в текстах «Илиады» и «Одиссеи», изданных в нашей стране в переводах Н.И. Гнедича (1784–1833) и В.А. Жуковского (1783–1852)).

Основной целью является систематизация фрагментов поэм Гомера, посвященных архитектуре жилых построек этого периода – городских и загородных усадебных домов, в которых жили как свободные граждане, так и их слуги, рабы. Особое внимание будет также уделено дворцовым комплексам царей и басилевсов – Алкиноя, Менелая, Нестора, Одиссея, Приама и др. В текстах Гомера нас интересуют градостроительные аспекты, функционально-планировочная структура жилого дома, решение фасадов, архитектурные элементы и детали, применяемые строительные материалы (конструктивные и отделочные). Важную роль в архитектуре усадеб играли способы их отопления и водоснабжения, а также озеленение внутренних дворов и садовых участков. Особое внимание в поэмах Гомера уделено бытовой мебели, которая, наряду с архитектурой зданий, обеспечивала комфортные по тем временам условия проживания хозяев дома, их гостей и слуг.

Следует отметить, что генеральным планам жилых усадеб и дворцов в поэмах Гомера уделено немного внимания. Из двух фрагментов, посвященных Итаке и стране феаков, в которой правил царь Алкиной, можно судить о том, что в гомеровский период было известно, по крайней мере, две формы расселения.

Город Итака размещался на равнине, «под склоном лесистым Нейона» (Одиссея, Песнь 3-я, 80). Столица же феаков на острове Схерия (Корфу) является типичным приморским городом: «С бойницами стены его окружают; пристань его с двух сторон огибает глубокая...» (Одиссея, Песнь 6-я, 262–263). Стоящие в гавани корабли были укрыты «защитною кровлей». На берегу размещались храм Посейдона – бога-покровителя моряков, «твердо на тесаных камнях огромный стоящий», торговая площадь и «просторные» складские здания и доки: «Всех кораблей там запас парусов и канаты хранятся; там гладкие также готовятся весла...» (Одиссея, Песнь 6-я, 268–269).

А теперь давайте, вчитываясь в бессмертные строки Гомера, совершим виртуальную прогулку к жилому дому и дворцу гомеровского периода по его внутренним дворам и переходам. Попытаемся воссоздать особенности быта царей и простых горожан Итаки, Пилоса, Спарты, Трои и других наиболее знаменитых городов того времени.

Следует отметить, что жилые дома, дворцы и храмы той поры имели более или менее стандартный набор помещений, расположенных вдоль продольной оси. Вход осуществлялся через ворота (пропилеи), нередко оборудованные каменными лавками или ступенями. Далее посетитель попадал в обширный двор, окруженный глухой каменной или деревянной стеной. В царских дворцах стены венчались прямоугольными зубцами. К стене примыкали хозяйственные постройки типа мельниц, загонов, помещения для домашнего скота и пр.

На противоположной от ворот стороне двора находился теневой навес (портик). Он вел в прихожую (сени, продомос). Здесь обычно ночевали поздние гости и слуги. Замыкала продольную ось мужская часть дома – андрон (в царских дворцах – мегарон). Это был обеденный зал («гридня», по В.А. Жуковскому), в котором глава семьи принимал своих гостей. По периметру андрона и продомоса размещались подсобные помещения (кладовые, баня, оружейная комната и пр.), а также спальные комнаты для всех членов семьи и слуг. В царских дворцах женская половина (гинекей) обычно размещалась на втором этаже. Здесь же находились и комнаты для служанок. Лестница, ведущая на второй этаж, обычно размещалась в мегароне, и по ней хозяйка дома со своими служанками

спускалась к гостям. Усадьба включала также сад и огород, окруженные каменной оградой. Обычно они размещались за спальными помещениями и были функционально связаны с ними.

А теперь, опираясь на свидетельства Гомера, рассмотрим каждый из этих планировочных элементов жилого дома более подробно. Следует отметить, что набор перечисленных выше помещений во многом зависел от функционального назначения и от социального статуса домовладельца. Наиболее простые жилые постройки включали небольшой двор, обеденный зал и спальную комнату. Примером может служить дом царевича Париса в Трое (Илиада, Песнь 6-я, 313–317):

«Гектор великий достигнул Парисова пышного дома. Сам он дом сей устроил с мужами, какие в то время В целой Троаде холмистой славнейшие зодчие были: Мужу ему почивальню и гридню, и двор сотворили В замке градском, невдали от Приама и Гектора дома...».

Гораздо проще выглядела стоянка Ахилла в военном лагере мирмидонян, которую посетил царь Приам (Илиада, Песнь 24-я, 448–454):

«Но лишь предстали они к Ахиллесовой куще великой (Кушу царю своему мирмидонцы построили в стане Крепко из бревен еловых и сверху искусно покрыли Миштым, густым камышом, по влажному лугу набравши; Около кущи устроили двор властелину широкий,

Весь ограда частоколом; ворота его запирались Толстым засовом еловым...».

Достаточно прост, хотя и весьма экзотичен дом волшебницы Цирцеи (Одиссея, Песнь 10-я, 210–213):

«Скоро они за горами увидели крепкий Цирцеин

Дом, сгроможденный из тесаных камней на месте открытом. Около дома толпились горные львы и лесные Волки: питьем очарованным их укротила Цирцея...».

Приведем два примера загородных домов того времени, которые несли «производственную» функцию. Первый из них – дом «богоравного» свинопаса Евмея, преданного слуги царя Итаки (Одиссея, Песнь 14-я, 6–13):

«Дом же стоял на высоком, открытом и кругообразном Месте, просторный, отовсюду обходный; его для свиных там Стад свинопас, не спрося ни с царицей, ни с старцем Лаэртом, Сам, поелику его господин был отсутствен, из твердых

Камней построил; ограда терновая стены венчала;

Тын из дубовых, обтесанных, близко один от другого

В землю вколотых кольев его окружал; на дворе же

Целых двенадцать просторных закут для свиней находилось...».

Не менее своеобразен загородный дом Лаэрта, отца Одиссея, отдаленно напоминавший античный храм-периптер архаического периода (Одиссея, Песнь 24-я, 205–211):

«Тою порой Одиссей и сопутники, вышед из града, Поля достигли, которое сам обрабатывал добрый Старец Лаэрт с попеченьем великим, давно им владея. Сад там и дом он имел; отовсюду широким навесом Дом окружен был; и днем под навесом рабы собирались

Вместе работать и вместе обедать; а ночью там вместе спали...».

А теперь рассмотрим функционально-планировочную структуру царских дворцов гомеровского периода. Начнем, как говорится, с порога «Одиссеева славного дома».

Входной части в доме Одиссея Гомер посвятил не менее пяти фрагментов, хотя для нас так и осталось неясным, из какого материала было сделано ограждение двора – из дерева или камня. Дело в том, что в одном из фрагментов «Одиссеи» Гомер говорит о «дворе, обнесенном оградой» (Песнь 21-я, 389–390), а в двух других – просто о «стене» (Песнь 18-я, 103) или о «зубчатой стене» (Песнь 17-я, 267).

Зато в информации о воротах больших расхождений нет. Они «двойные» (Песнь 17-я, 267) или «двустворные» (Песнь 21-я, 191), заперты «крепким замком» (Песнь 17-я, 268) или «затвором» (Песнь 21-я, 391), который при необходимости может быть укреплен «корабельным пеньковым канатом» (Песнь 21-я, 390).

Сразу же за воротами размещался мощный двор квадратной или прямоугольной формы. С внутренней стороны ограды по обе стороны от ворот были установлены каменные скамьи для отдыха хозяев дома и их гостей (Одиссея, Песнь 16-я, 342–344). Сидя на этих скамьях, «говорили о многом они, беседуя сладко». Хотя и не всегда:

«Но женихи, пораженные, духом уныли; покинув Залу, они у ограды высокого царского дома

Рядом на каменных гладких скамьях за воротами сели...».

Двор был достаточно обширен даже для проведения «гимнастических» занятий (Одиссея, Песнь 17-я, 167–169):

«Тою порой женихи в Одиссеевом доме бросаньем Дисков и дротииков острых себя забавляли, собравшись Все на мощеном дворе, где бывали их шумные игры...».

По периметру двора, как уже отмечалось выше, размещались хозяйственные постройки (Одиссея, Песнь 22-я, 458–459):

«Выйти оттуда они осужденным рабыням велели,

Собрали их на дворе меж стеною и житною башней...».

Следует отметить, что в микенской Греции большое внимание уделялось и элементам благоустройства, в частности приусадебным садам и водным источникам. Подтвердим наше утверждение примерами. Первый из них – описание сада на щите Ахилла, изготовленного Гефестом (Илиада, Песнь 18-я, 561–568):



«Сделал на нем отягченный гроздием сад виноградный, Весь золотой, лишь одни виноградные кисти чернелись; И стоял он на серебряных, рядом вонзенных подпорах. Около саду и ров темно-синий, и белую стену Вывел из олова; к саду одна пролегала тропинка, Коей носильщики ходят, когда виноград собирают. Там и девицы, и юноши, с детской веселостью сердца,

Сладостный плод носили в прекрасных плетеных корзинах...» [3, с. 303].

Второй пример – сад царя Алкиноя (Одиссея, Песнь 7-я, 112–132):

«Был за широким двором четырехдесятиный богатый Сад, обведенный отвсюду высокой оградой; росло там Много дерев плодоносных, ветвистых, широковершинных, Яблонь, и груш, и гранат, золотыми плодами обильных, Также и сладких смоковниц и маслин, роскошно цветущих; Круглый там год, и в холодную зиму, и в знойное лето, Видимы были на ветвях плоды; постоянно там веял Теплый зефир, зарождая одни, наливая другие...

Там разведен был и сад виноградный богатый; и грозды Частью на солнечном месте лежали, сушимые зноем, Частью ждали, чтоб срезал их с лоз виноградарь; иные

Были давимы в чанах; а другие цвели иль, осыпав Цвет, созревали и соком янтарно-густым наливались. Саду границей служили красивые гряды, с которых Овощ и вкусная зелень весь год собирались обильно. Два там источника были; один обтекал, извиваясь, Сад, а другой перед самым порогом царева жилища Светлой струею бежал, и граждане в нем черпали воду.

Так изобильно богами был дом одарен Алкиноев...» [4, с. 89].

На этом наше исследование можно прервать и подвести промежуточные итоги. В вводной части статьи была поставлена цель произвести систематизацию фрагментов «Илиады» и «Одиссеи», посвященных архитектуре жилых построек и дворцовых комплексов гомеровского периода (XII–VIII вв. до н. э.).

1. В целом, пришлось констатировать, что Гомер не оставил подробных описаний генеральных планов жилых усадеб и дворцов. Из двух фрагментов, посвященных Итаке и стране феаков, в которой правил царь Алкиной, можно судить о том, что в гомеровский период были известны, по крайней мере, две формы расселения – городское поселение на равнине у подножия горного склона (Итака) и приморский город-порт (столица феаков). В поэмах нет также подробной информации о композиционных и стилистических особенностях фасадов зданий, их декоративных украшениях.

2. Довольно подробно Гомером охарактеризована объемно-планировочная структура дома. В частности, удалось уточнить целый ряд деталей, касающихся устройства ворот на территории усадьбы, размеров и геометрической формы внутреннего двора, конструкции его ограждения (деревянного или каменного), наименований и особенностей размещения очагов, дворовых и хозяйственных построек.

3. Гомер довольно подробно описал устройство и функциональное назначение продомоса (сеней), передал общий характер композиционного решения и декоративного оформления его внутреннего пространства. Не менее детально описания «пировой палаты» (андрона, мегарона), в которой хозяин дома принимал и угощал своих гостей. Установлено, что в конструктивной схеме жилого здания широко применялись деревянные несущие столбы перегородки, которые помогали членить внутреннее пространство его на отдельные жилые и хозяйственные помещения. Подтверждено, что покрытие дома, в т. ч. верхний брус в дверях (притолока и пр.), также выполнялось из дерева, нередко ценных пород (кедра и др.). Каменными были лишь наружные ограждающие стены.

4. Много внимания Гомер уделил описанию садовых участков и водных источников на территории дома и за его пределами.

Настоящее исследование, посвященное жилым постройкам Древней Греции и Рима, планируется продолжить далее. Кое-что в этом направлении уже сделано. Ближайшая тема для изучения – «Древнегреческий жилой дом-периптер (архаический – эллинистический периоды)». Исследование будет вестись на основе анализа фрагментов произведений Витрувия, Апулея, Ксенофонта и других античных авторов (историков, писателей, зодчих), посвященных архитектуре жилых зданий.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите ученых, исследовавших жилую архитектуру Древней Греции?
2. Что вы знаете о советских ученых В.П. Зубов и Ф.А. Петровский?
3. Какие известные поэмы древней Греции перевели Н.И. Гнедич (1784–1833) и В.А. Жуковский (1783–1852)?
4. Что вы знаете о планировочной системе жилой архитектуры гомеровского периода?
5. Что такое андрон?
6. Что такое «гридня» по В.А. Жуковскому?
7. Что такое продомос?
8. Что такое гинекей?

#### **5. Многоэтажное строительство в Древнем Риме и Йемене**

Строительство древних цивилизаций является уникальным примером развития всей мировой архитектуры. Однако в Древнем Риме архитектура вышла за рамки культового и мемориального строительства и превратилась в многоэтажный многоквартирный рынок жилья, который существовал в Римской империи. В Йемене же подобное строительство в первую очередь было связано с оборонительными нуждами, и уже во вторую – как возможность размещения жилья.

Знание исторических предшественников современной многоэтажной архитектуры необходимо инженерам и архитекторам, работающим в области высотного строительства.

В связи с расширением Римской империи, росло население городов. Для того чтобы разместить большие массы людей необходимо было строить дома, которые бы удовлетворяли запросам граждан и были экономичными по затратам на их строительство. Так впервые возникает вопрос многоэтажного строительства и вертикальной застройки городов.

Архитекторы и строители Древнего Рима были мастерами своего дела. Они хорошо знали свойства строительных материалов, таких как глиняный обожженный кирпич, туф. Они изобретали и придумывали новые строительные материалы. В частности, был изобретен «римский бетон», состав которого на сегодняшний день уже изучен и «римская мальта», окончательный состав которой химиками и учеными не изучен до сих пор. «Известно только, что древние римляне добавляли в раствор гидравлические присадки, в частности глину из окрестностей Неаполя и кирпичную муку. Сейчас, спустя много веков, кирпичи древнеримских построек распадаются. Правда, они выветриваются медленнее, чем современные (достаточно взглянуть на античные акведуки в Риме), но и они не вечны. Раствор же, которым они соединены, кажется, будет существовать вечно, он выглядит, как новый. Никакая современная цементная смесь не достигает такой невероятной прочности и долговечности. Тайна древнеримского строительного раствора утеряна. Правда, сохранились старинные рецепты других прочных растворов, в компоненты которых входят яйца и сахар, но этот способ, в наши дни, был бы слишком дорог, чтобы иметь практическое значение». Зато стало понятно, что этим достигалась полимеризация раствора, которая в наше время достигается другим способом.

Примеры римского строительного мастерства сохранились до наших дней. Римляне первыми начали большое внимание уделять общественным сооружениям: театры, библиотеки, термы, цирки, амфитеатры. Большую группу сооружений составляли жилые здания различных типов, в основном это были инсулы и домусы. Первоначально латинское слово *insula* означало «остров», затем так стали называть ограниченный улицами земельный участок с выстроенным на нём домом. «Позднее дома стали строить стена к стене, и земельный участок с несколькими такими зданиями также стали называть *insula*. Понятие *insula* в значении «прямоугольный квартал» и сегодня применяется в европейской археологии при раскопках и описании провинциальных городов римского государства, например, Помпей, Геркуланума, Августа-Раурика, или поселений ветеранов – Тимгада, Ксантена и других».

«Реконструкцией остийских и римских инсул, на макете императорского Рима занимался Итало Гизмонди (макеты находятся в Музее римской цивилизации)». Остийские инсулы на рисунках Гизмонди поначалу (около 1916 года) изображены 2–3-этажными, на последующих рисунках 1922 года здания представлены 4-этажными, без достаточных археологических доказательств.

Вид остийских многоэтажных домов на реконструкциях Гизмонди критиковали некоторые историки уже в 40-х годах XX века, в особенности изображение верхних этажей и балконов. Римские инсулы были реконструированы по типу солидных остийских построек, хотя для античного Рима характерны более ветхие строения и стеснённые условия проживания. Однако в настоящее время, в связи с тем, что археология шагнула далеко вперёд, мнение учёных об условиях проживания, по крайней мере, в инсуле Аракоели в Риме, несколько изменилось. Относительно хорошее освещение некоторых комнат и высокие потолки на всех сохранившихся этажах позволяют предполагать неплохие условия для проживания».

Инсулы появились не ранее III века до н. э. Верхние этажи этих домов занимали в основном бедняки. Зажиточные слои населения снимали комфортабельные квартиры на первых этажах. Интересно, что на нижних этажах селились не только зажиточные люди, но и представители сенаторского и всаднического сословий. Первый этаж, как и сейчас, мог сдаваться внаём под таверны, мастерские ремесленников, магазины.

Большинство квартир в подобных зданиях были неотапливаемыми, мало освещёнными. За исключением первых двух-трёх этажей, в них отсутствовали водоснабжение и канализация. Перенаселённые многоэтажные дома Рима часто обваливались и разрушались, что было вызвано нарушениями правил строительства и использованием некачественных строительных материалов. Применение деревянных конструкций и небольшое расстояние между соседними домами способствовали распространению пожаров. Арендная плата даже за очень скромное жилище была в Риме очень высока, в провинции условия проживания в подобных многоэтажных домах были лучше, а арендная плата ниже. Поэт Марциал так писал о своём жилье в Риме, в Риме он жил на верхнем этаже «Есть у меня...маленькая усадьба, и есть в городе крошечное жилье: Мой чердак на Випсаньевы лавры выходит».

Строительство высотных зданий были довольно прибыльным делом. Обычно их возводили из бутовой кладки, а также из обожжённого кирпича. Кирпичные здания были довольно прочными, поэтому для удешевления строительства, особенно когда возведение многоэтажных зданий было поставлено на поток, инсулы стали возводить из необожжённого кирпича-сырца. «Часто в целях удешевления строительства использовались дешевые и некачественные материалы: дерево, необожженный кирпич. Недобросовестные строители иногда делали внутренние переборки из дерева или сплетенного тростника, экономили на фундаменте и цементе. Частые нарушения в технике строительства инсул приводили к обрушениям и пожарам».

С целью предотвращения обвалов император Август запретил строить дома выше 20,6 м, после пожара 64 года в Риме Нерон запретил строить дома вплотную друг к другу, а император Траян ограничил высотность до 17,7 м. В случае возникновения пожара огонь быстро охватывал все многоэтажное здание и перекидывался на

соседние дома. Тушить огонь, особенно на верхних этажах, было нечем, хотя существовали особые законы, предписывающие хранить в каждой комнате сосуд с водой.

Однако при этом, цены на наём жилья в инсулах были заоблачными. При средней заработной плате ремесленника в 1000 сестерциев наём жилья в подобном доме в месяц составлял 2.500 сестерциев. Несмотря на это зданий подобного типа не хватало, и мы можем в настоящее время говорить о том, что возведение многоэтажных доходных домов в Риме имперского периода было, по сути, первым примером программы городских властей Рима по возведению многоэтажного, многоквартирного наёмного жилья. Интересно, что этот пример может нам говорить и о том, что в Древнем Риме очень серьёзно подходили к градостроительному анализу плотности населения в городе, так как высотное строительство может быть связано с таким важным направлением градостроительства как подобный анализ.

Домус – дом-особняк, в котором первоначально проживала одна семья. Домус представлял собой автономное архитектурное целое, имеющее самостоятельные выходы на улицу. Позднее части домуса стали сдаваться под лавки, мастерские. В более поздний период, когда, появляется атриумно-перистильный тип дома, на втором этаже могли надстраиваться съёмные квартиры. Поэтому домусы нельзя причислять к многоэтажным постройкам.

Римские инсулы первоначально строились способом бутовой кладки, позднее стали применяться небольшие туфовые блоки, скрепленные раствором, еще позднее использовался кирпич-сырец и обожженный кирпич. Способы кладки были различны. Несущими являлись наружные стены, внутренние перегородки делались из дерева. Так же из дерева выполнялись балки перекрытий, стропильные конструкции перекрытия.

«Для уменьшения количества обрушений и снижения опасности пожаров высота инсул во время правления императора Августа была ограничена до 20,72 метра, а во II веке н.э. при императоре Траяне высоты ограничили 17,76 метрами. Запрещения накладывались только на дома, выходившие на улицу, поэтому внутри квартала строились и более высокие здания. Средняя площадь, занимаемая зданиями подобного типа, лежала в пределах от 211 м<sup>2</sup> до 222м<sup>2</sup>».

В домах капитальной постройки лестничные марши делались по кирпичным сводам, со ступенями из травертина, в дешевых - из дерева. В Древнем Риме была разветвленная единая городская система канализации, к ней были подключены общественные уборные и публичные здания. Однако инсулы в подавляющем большинстве не подключались к канализационной сети.

Отопления на верхних этажах не было, поэтому жильцы должны были сами себя обогревать, из-за чего возникали пожары. Так как большая часть внутренних конструкций была деревянная, то у малой части, сохранившихся до наших дней домов они отсутствуют. Уцелели со временем только наиболее качественные здания, имевшие 2-3 этажа, или утратившие верхние этажи.

Менее изученной территорией, с совершенно иной культурой, на которой также строились многоэтажные дома, является Йемен. Одним из самых ярких примеров может послужить город Шибам или как его ещё называют, «Пустынный Манхеттен». Поразительное сходство архитектуры Шибам, древнего города на территории Йемена, с современными городами небоскребов обнаружилось в XX веке. Сегодня Шибам называют старейшим городом небоскребов в мире. Он появился около 2 тыс. лет назад в долине высохшей реки Хадрамаут, а знаменит он благодаря своей архитектуре, напоминающей современные небоскребы. В основном, это сходство происходит за счёт необычайно плотной застройки.

В Шибаме находятся самые высокие глиняные здания в мире, причем, некоторые из них возвышаются на 30 м и более, а сам город являет собой древнейший пример городского планирования, основанного на принципе вертикального строительства. Все дома в Шибаме построены из глиняных кирпичей, примерно 500 домов можно считать многоэтажными, так как они имеют 5-11 этажей, и каждый этаж представляет собой квартиру, занимаемую одной семьей. Такого типа строения были призваны защищать жителей города от набегов бедуинов. Хотя Шибам существует уже около 2000 лет, большинство городских домов были построены в XVI веке. Многие из них неоднократно перестраивались за последние столетия.

Что подвигло древних жителей Хадрамаута на сооружение такого оригинального поселения, доподлинно неизвестно. На протяжении всей своей истории город не единожды служил столицей многочисленным эмирам и султанам, появившимся и исчезавшим на пустынных просторах. Город обнесли стеной, а пространство внутри начали застраивать многоэтажными зданиями.

Шибамские небоскребы сужаются кверху. Они представляют собой башни, очень плотно стоящие друг к другу, и сообщаются с помощью балконов-переходов. Материалом для строительства послужил мадар – глиняно-соломенный кирпич-сырец. Мадар кажется хрупким и ненадежным, но на самом деле постройки из него могут стоять столетиями.

Самый старый высотный дом Шибам сохранившийся до нашего времени историки архитектуры датируют 1609 годом. К тому же, Шибам – вероятно, первый в градостроительной истории пример плановой застройки, основанной на принципе вертикальности. Расположение зданий, их высотность регламентированы таким образом, чтобы каждый дом-башня получал примерно одинаковое количество солнечного света. Через весь город проходит довольно широкий проспект, от которого отходят многочисленные улицы и переулки. Самые узкие из них имеют в ширину не более 2 метров. Трапециевидный в плане город размещен на территории размером 250 метров с севера на юг и 380 метров с востока на запад. Высокие фасады близко стоящих домов

возвышаются на 20-25 метров в высоту. Это единственный город в Йемене укрепленный подобным способом, и истоки своей оборонительной системы он берет еще с доисламских царств (5 в. до н.э. – 5 в. н.э.).

Причины, по которым дома Шибама столь высоки, различны. Город был расположен вдоль границы двух враждующих султанатов, поэтому высокие дома выполняли оборонительную роль. Нижний этаж не имеет окон, но есть отверстия, похожие на бойницы. В каждый дом есть только один вход, если имеется вторая дверь, то она ведет в магазин. Главный фасад выходит или на улицу, или на площадь. Задняя же часть с канализацией выходит во двор. Дома построены из сырцового кирпича, покрытого снаружи смесью из земли и соломы. Иногда в стены вставляли деревянные бруссы для укрепления. Стены сужаются кверху. Дома имеют плоскую крышу, окруженную парапетом, формирующим террасу. Более чем 30 из 500 домов находятся в руинах, так как владельцы не могут справиться с быстрым ростом расходов на дом.

Не менее интересен и древний город Наджран в современной Саудовской Аравии. Он был также укреплен при помощи близко стоящих деревянных домов, базирующихся на высокой каменной основе. Самое высокое здание города достигает 8 этажей и высота его около 30 метров. Большинство других домов имеет в среднем 5 или 6 этажей. Главный архитектурный памятник города и оазиса Вади эль Наджран – дворец Аль-Ан (Эль-Аан, пятиэтажный дворец на скальном цоколе). В настоящее время это частное владение знатной саудовской семьи, поэтому его, возможно, осматривать и фотографировать только с внешней стороны.

Другой не менее интересный город – это Сана. Сейчас Сана является столицей Йемена. Техника строительства домов в старом районе города уникальна. Традиционный материал для строительства – глина и глиняные кирпичи. Удивительным образом, украшенные белым гипсом окна, отличают эти постройки от остального строительства домов в арабском мире. Здесь, в столице Йемена, главным украшением дома являются стены и причудливые окна, а не внутреннее пространство двора.

Градостроительство римлян и йеменцев было самым обширным в архитектуре древнего мира, осуществлявшемся на громадных территориях Римской империи от Британии до Африки и от Гибралтара до Армении и Красного моря. Римляне, помимо традиционных типов зданий – жилище, храм, дворец – создали новые типы общественных сооружений – амфитеатры, термы, базилики, триумфальные арки и колонны. Они внесли новые решения и в традиционные типы зданий. Был сделан большой шаг в строительстве жилищ. Началось строительство многоэтажных домов. А изобретение «Римского бетона» и других материалов позволило ускорить и развить строительство в целом.

Йеменцы в своём многоэтажном строительстве сделали ставку на иные строительные материалы и технологии. Однако высотные дома в Риме и Йемене похожи по своему конструктивному решению. Как в том, так и другом случае стены уменьшались по толщине кверху. На первом этаже зачастую были магазины, а остальные этажи были жилые. Основным материалом были глиняные кирпичи.

Причины же строительства различаются: в Древнем Риме основную роль играл экономический фактор, в городах Йемена наряду с экономическим, был фактор защиты от нападений врагов. В то же время, сходство конструктивных решений говорит о взаимном пересечении двух совершенно разных цивилизаций.

На сегодняшний день исторические памятники многоэтажной архитектуры этих государств являются первым в истории примером вертикальной застройки городов.

Римская мальта – состав раствора для кладки, при котором, в бетон добавляется вулканический песок – пуццолана. Секрет состава данного раствора не разгадан до сих пор.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что вы знаете о многоэтажном строительстве в Римской империи?
2. Где и почему впервые возникает вопрос многоэтажного строительства и вертикальной застройки городов?
3. Что вы знаете о строительных материалах Древнего Рима?
4. Что вы знаете об инсулах и домусах?
5. Расскажите о конструктивных особенностях инсул в Риме?
6. Когда появились инсулы в Древнем Риме?
7. Представители каких сословий жили на первых и последних этажах многоэтажных домов?
8. Какие этажи древних инсул могли сдаваться внаём под таверны, мастерские ремесленников, магазины?
9. Из каких материалов возводили высотные здания?
10. Расскажите о конструктивных особенностях домуса.

#### **6. Сложение среднеазиатского средневекового города**

Городская жизнь в Мавераннахре имеет очень древние традиции, Бактрия, Согд и Хорезм уже при рабовладельческом строе и раннем феодализме были странами с большим количеством городов. С этим фактом и встретились арабы, когда начали завоевание данной территории. Известно, что с конца VII и до начала IX веков Мавераннахр и Хорасан были завоеваны арабами. В результате чего в определенный период многие города пришли в упадок, однако, к IX-XII векам в Мавераннахре и Хорасане благодаря влиянию новой исламской культуры и местных традиций происходит общий рост культуры, а также и градостроительства. Жители значительной части покоренных аравийскими кочевниками провинций начали принимать активное участие в создании так называемой арабо-мусульманской культуры, обогащая ее за счет традиций, унаследованных ими от их древних предков. Усвоив и переработав многое из духовного наследия традиций народов Мавераннахра и Хорасана, мусульмане не только включили их в свою культуру, но познакомили с ними страны Запада и, тем самым, внесли свою лепту в культурный подъем Европы эпохи Возрождения.

После арабского завоевания происходило интенсивное сближение Мавераннахра и Хорасана с Ближним Востоком, отразившееся также на градостроительстве. Согдийцы начинают утрачивать обособленность от Хорасана и Ирана; персидский (таджикский) язык – второй разговорный язык аббасидской знати, становится языком высшего общества Мавераннахра. Согдийская, уструшанская, ферганская знать начинает воспринимать себя наследницей сасанидских культурных традиций.

В городах Мавераннахра и Хорасана господствующим слоем населения являлись дехкане, которые считались приверженцами древних и доисламских традиций своего народа. Именно представители этого сословия сыграли решающую роль в возрождении традиций своих предков. Ислам оказал влияние в формирование культуры, искусства и градостроительства Мавераннахра и Хорасана, в следствие чего произошли некоторые изменения, отразившиеся в том числе и на облике городов. Появились новые, более свободные стили в градостроительстве. Элементы искусства местных народов Мавераннахра и Хорасана все более стали служить новому исламскому искусству. Вот что пишет по этому поводу Кристин Прайс: «Когда речь идет об исламском искусстве, Иран и ираноязычные народы Мавераннахра в его развитие внесли весомый вклад. С IX по XVI века Иран считался колыбелью искусства и художественного творчества в мусульманском мире. По мнению некоторых ученых, таких как Кремер, «начиная с IX по XIII века, происходит культурный перелом в исламском мире, который назван эпохой «мусульманского Ренессанса».

Халифы Багдада из династии Аббасидов искали пути сближения с местной аристократией через привлечение их к управлению государством. Тем самым они были вынуждены предоставлять определенную автономию восточным областям халифата, т.е. Мавераннахру и Хорасану. Этот политический курс Аббасидов на привлечение к управлению восточными областями представителей местной землевладельческой аристократии не привел к усилению власти халифата в Мавераннахре и Хорасане, а наоборот, способствовал созданию условий, приведших вскоре к освобождению региона от арабского владычества. В результате этого на политическую арену выходят сначала местная аристократическая династия Бармакидов, после трагического исхода их заменяют Тахириды, затем власть переходит к Саманидам – первому таджикскому государству. Именно в период правления Саманидов завершается этногенетическое формирование таджикского народа. Этому способствовал рост городов в условиях развитого феодализма, усиление экономических и культурных связей между отдельными народами и областями Мавераннахра и Хорасана.

Войдя в состав халифата, Мавераннахр и Хорасан включились в орбиту мировой караванной торговли. Социально-экономические сдвиги привели к росту сельского населения, ремесла и торговли, усилилась купеческая прослойка, увеличилось количество ремесленников. В жизни городов всё большее значение приобрели рабады. Накапливались предпосылки к качественным изменениям в планировке городов.

IX век ознаменуется бурным ростом городов, совершенно изменяется их облик, небольшие городки-резиденции, где ремесло и торговля существовали в значительной степени только для удовлетворения нужд дехкан, обитавших в них, теряют свое значение, появляются большие торгово-ремесленные центры с населением до 50 тысяч человек. Отдельные города вроде Самарканда, Бухары и Мерва достигают уровня крупных мировых столиц. Большинство из них развиваются на основе городков, существовавших в VII-VIII вв., которые остаются ядром, шахристаном этих новых центров.

Ни один из городов IX-XIII веков не сохранился до наших дней, хотя бы как близкое зрительное восприятие. В настоящее время о городах региона мы можем говорить, рассуждать языком археологии, этнографии, узнавать из описания очевидцев. Поэтому основными нашими источниками в изучении истории городов Мавераннахра и Хорасана будут служить письменные, археологические и этнографические материалы, дошедшие до нас. По определению О.Г. Большакова, в пределах лишь Мавераннахра в период X в. функционировали более 280 городов. Примерно столько и даже больше их имелось в Хорасанской части владения Саманидов. В другом исследовании О.Г. Большакова отмечается, что IX в. был ознаменован взрывом градообразования. Большое число городов было расположено в долине Ферганы /40/, Чаче /39/, Бухарском оазисе /29/, Семиречье/ 24/, самаркандском Согде /16/, Уструшане /13/, Илаке /17/ и в районах среднего течения Сырдарьи /20/.

О подавляющей массе среднеазиатских городов мы имеем отрывочные сведения по географическим и историческим источникам на арабском и местном таджикском языке, несмотря на это эти источники дают не мало сведений о структуре, топографии и экономической жизни средневековых городов. Но средневековые источники не могут дать полный обзор размера, историко-топографического развития города, его производственных и торговых структур в данный период. Исследование этого вопроса, проблемы социально-экономического содержания городской жизни в IX-XII веках стало возможным благодаря изучению сведений письменных источников и археологических данных, полученных в процессе исследования самих городов, таких как Самарканд, Бухара, Мерв, Худжанд, Термез, Варахша, Пайкент, Ниса и др. Результаты исследований проведенных археологами в вышеуказанных городах Мавераннахра и Хорасана дали возможность сопоставить их с данными письменных источников. Такая работа еще в конце XIX века проделана русским востоковедом В.А. Жуковским на примере одного из крупных городов Хорасана – Мерва. В своей монографической работе В.А. Жуковский по исследованию истории Мерва представил краткое предисловие, за которым следуют две части: «Исторический очерк Мерва» и «Развалины старого Мерва»; каждая из них имеет самостоятельное значение, вместе с тем они органически связаны между собой. В первой части помещены письменные известия о прошлом Мерва, во второй –

они сопоставляются с результатом непосредственного обследования памятников на месте. Эта работа В.А. Жуковского была одним из первых шагов по исследованию городов Мавераннахра и Хорасана.

Одним из первых востоковедов, который, основываясь на сведения письменных источников, охарактеризовал общую линию развития средневекового города, был В.В. Бартольд. На примере главных городов Мавераннахра, таких как Самарканд, Бухара и Мерв, он показал, как постепенно усложняется топография средневекового города, как город превращается в центр ремесла и торговли.

В.В. Бартольд попытался проследить путь развития средневековых городов Мавераннахра и Хорасана, вскрыть точное значение специальной терминологии, применённой географами и историками IX-X веков к городским частям, высказал мысль о росте города в Xв. и последующих столетиях на территории рабадов. В.В. Бартольд не раз в своих разработках отмечал, что арабоязычная географическая литература IX-X веков выработала для обозначения городов Мавераннахра и Хорасана специальную терминологию. На средневековом мусульманском Востоке господствовало представление о городе как административном центре. Оно отражено в арабском слове «медина» (от «дан»- «судить») – место, где производится суд, аналогичное понятие персидского происхождения было слово «шахристан». Также были в употреблении такие термины, как «кухандиз» – «старая крепость» – слово персидского происхождения, наряду с которым употреблялось слово арабского происхождения «кальа», уже после арабского завоевания у стен шахристана появились «рабады» – от арабского пригород, аналогичное понятие в персидском языке не обнаружено, что даёт нам возможность предполагать, что оно появилось после завоевания арабов.

Пути развития и становления средневекового города Мавераннахра и Хорасана также изучены и разработаны историком-востоковедом А.Ю. Якубовским, который считал, что в X веке процесс окончательного формирования города как центра ремесленного производства можно считать закончившимся. Именно в этот период городская жизнь сосредотачивается в рабадах. Как отмечает А.Ю. Якубовский, в X веке рабады постепенно перетягивают к себе главный пульс хозяйственной жизни города и становятся настоящими центрами феодального города – местами ремесленного производства.

Одной из немаловажных работ по данному вопросу можно назвать исследование О.Г. Большакова, посвященное средневековому городу Средней Азии конца VIII - начала XIII века. Особое внимание автор уделяет социально-экономическим отношениям в средневековом городе, специальные параграфы отведены вопросу ремесленного производства в городах. Результаты исследований О.Г. Большакова, А.М. Беленицкого и И.Б. Бетовича о развитии городской жизни Мавераннахра и Хорасана изучаемого периода отражены в монографии «Средневековый город Средней Азии». По определению О.Г. Большакова, именно к началу IX века сложился тот тип города, который без принципиальных изменений просуществовал почти всё средневековье [3,с.162]. О.Г. Большаков в своих разработках справедливо подчеркивает осложнение процесса развития городов в результате арабского завоевания. С одной стороны, арабское завоевание принесло разрушение и запустение городов, а с другой – последующий период политической стабилизации и вхождение в систему централизованного государственного организма Халифата способствовали как бы второму циклу урбанизации Мавераннахра и Хорасана. Согласно утверждениям О.Г. Большакова, около 25-30% населения страны жило в городах.

В X-XI вв. темпы роста городов в центральной части Мавераннахра и Хорасана замедляются, зато начинают расти города на северо-восточной окраине, где происходило интенсивное оседание кочевников. К концу XI века большинство городов достигает максимума территориального и демографического развития.

Одновременно с быстрым ростом, обусловленным существованием большого централизованного государства, города утрачивают последние остатки внутренней автономии. Организационно они превращаются в структурную ячейку централизованного государства. К началу XIII века развитие города от античности к средневековью эволюционировало и его формирование как социально организованной среды обитания было в общих чертах завершено. Изменения следующих веков не имели уже принципиальный характер, и ни размеры городов, ни их количество в будущем — вплоть до XIX в. — почти не изменялись. Рост территории городов и их количества, благоустройство и роскошь ее жителей способствовали строительным работам, развитию ремесла и искусства. Не будет преувеличением, если скажем, что города Мавераннахра и Хорасана в IX-X вв. делают невиданный гигантский скачок в своём развитии. После активности урбанизации и степени миграции сельского населения в городские ремесленно-торговые центры, как справедливо отмечают многие исследователи среднеазиатского зодчества (например, О.Г.Большаков, В.Л.Воронина, Г.А.Пугаченкова и др.), территория Бухары увеличилась в 12-15 раз, Самарканда — в 3-4 раза, а Бинкета — в 20 раз.

Начиная с государственности Саманидов, с сосредоточением в городах ремесленного производства и торговли, развитием городской культуры, науки, искусства и архитектуры, миграцией сельского населения в города, появляется не только сильная ремесленно-торговая прослойка, но и гуманистически настроенная научная интеллигенция. Города Мавераннахра и Хорасана, которые прежде служили связующим звеном между западными и восточными странами, являясь перевалочными пунктами мировой караванной торговли, теперь уже сами производят товарную продукцию и торгуют на Востоке с Китаем, Восточным Туркестаном, на северо-западе — с Болгарией и Русью, на западе — с Хазарией. Денежные обязательства – чеки, выдаваемые в Самарканде и Бухаре, быстрее, чем поступление налога (хараджа) в государственную казну Саманидов, осуществляются в городах далекого Магриба. Серебряные монеты, чеканенные в Самарканде, Бухаре, Чаче и Хорезме, имеют хождение в Хазарии, Болгарии и на Руси.

Арабская географическая литература этого периода полна красноречивых описаний городов Востока с перечнем их достоинств и архитектурных достопримечательностей с указанием величины, числа жителей, их занятий и даже характеристикой их моральных качеств. Так, например, в книге «Таърихи Богдод» (История Багдада) говорится: «Искусное мастерство характерно для Басры, красноречие – для Куфы, привольная жизнь – для Багдада, вероломство отличает Рей, зависть — Герат, гордость – для Самарканда, рыцарство – для Балха, а торговля развита в Мисре».

Любопытные сведения о типологии городской коммунальной службы и структуры города даются в 22-й главе под названием «Городская жизнь» книги швейцарского востоковеда Адама Меца «Мусульманский Ренессанс», посвященной истории культуры арабского халифата IX-X вв. н.э.. Глава занимает небольшой объем, поэтому приведем её ниже дословно. «Единственная классификация городов, дошедшая до нас от IV в.х., исходит из политической оценки и различает: 1) 16 главных городов и резиденций наряду с несколькими крупными городами (амсар); 2) 77 укрепленных главных городов провинций (касабат); 3) провинциальные города (мада'ин), или мудун; 4) города-навахи, как Нихавенд и Джезират Ибн 'Омар; 5) деревни (кура). Отличительным признаком города было наличие в нем минбара. Особенно строго придерживались этого ханифиты, требуя, чтобы только в действительно крупных городах пятничное богослужение производилось в соборной мечети. Поэтому в Мавераннахре, где господствовало это направление, было много деревень, которым только отсутствие в них мечети мешало стать городом. Сколько усилий должны были потратить жители Байкенда, пока им было разрешено учредить минбар!».

В целом города получают развитие, но имеет место неравномерность территориального роста, феодальные города Мавераннахра и Хорасана складываются по-разному. Во многих городах, начиная с X века, отживает цитадель, шахристаны часто сливаются с рабадами. Массовую застройку составляют многочисленные постройки ремесленных частей города, т.е. рабадов, и именно сюда постепенно перемещается экономический центр города, здесь начинают возводить монументальные постройки – каравансарай, мечети, мавзолеи, медресе, ханака и др. После этого даже государство было вынуждено построить вдоль рабадов стены для безопасности городов. Узловыми точками по-прежнему остаются базары, которые в большинстве случаев находились в рабадах, здесь располагались ремесленники со своими товарами и, причем, рядами по роду производства.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что вы знаете о сложении среднеазиатского средневекового города?
2. Что вы знаете о городской жизни в Мавераннахре?
3. Что вы знаете о городской жизни в Хорасане?
4. Когда завершается этногенетическое формирование таджикского народа?
5. Какие причины способствовали для формирования таджикского народа?
6. Какой период ознаменуется бурным ростом городов, совершенно изменяется их облик, небольшие городки-резиденции, где ремесло и торговля существовали в значительной степени только для удовлетворения нужд дехкан, обитавших в них, теряют свое значение, появляются большие торгово-ремесленные центры с населением до 50 тысяч человек?
7. Какой теме была посвящена монографическая работа В.А. Жуковского?
8. Назовите одного из первых востоковедов, который, основываясь на сведения письменных источников, охарактеризовал общую линию развития средневекового города?
9. Расскажите о средневековом городе мусульманского Востока
10. Какой историк-востоковед изучал пути развития и становления средневекового города Мавераннахра и Хорасана?

#### **7. Трансформация пространства и ландшафта площадей городов Европы в средневековье**

Эпоха средневековья в Европе является одной из самых малоизвестных и малоизученных с точки зрения градостроительства и ландшафта. С одной стороны, это обусловлено созданием в этот период не такого значительного количества известных и великолепных градостроительных комплексов, как в эпохи Древней Греции, Древнего Рима или Возрождения и барокко. С другой стороны – частым разрушением построенного в эту эпоху значительного количества зданий и целых кварталов, которое происходило в более поздние времена.

Кроме этого, сам исторический период эпохи средневековья трактуется в различных источниках и различными авторами по-разному. По мнению части исследователей, начало средних веков возможно рассматривать на территории Европы с развитием градостроительства Византии, то есть с IV века нашей эры; а также с развитием феодализма в других частях Европы в V веке. По мнению других исследователей – более полное вхождение европейских стран в эту эпоху следует датировать намного позднее, а точнее, начиная с VIII века, когда уже почти весь континент был во власти этих тенденций.

На наш взгляд, точнее будет определить начало эпохи Средневековья со времени на границе VI – VII веков. В этот период в Византии уже стали проявляться тенденции средневекового уклада жизни во всех ее проявлениях, и соответственно завершаться процессы организации и формирования новых городских общественных пространств, ранее развивавшихся в древнегреческих и древнеримских традициях. А в это же время, в других частях Европы, процесс феодализации общества шел к завершению, а видоизменение планировочной структуры городов в сторону сворачивания общественных пространств двигалось уже полным ходом.

Ранний период Византии начался с основания строительства города Константинополя, основанного римским императором Константином в 330 году нашей эры. Главная улица города, замощенная каменными плитами, обнесённая аркадами и портиками, начиналась от Золотых ворот и шла через весь город, нанизывая на себя целый ряд форумов в римских традициях.

На этих форумах развивалась и ландшафтная составляющая, включающая в себя различного вида замощения, размещение колоннад, портиков, арок, скульптурных обрамлений, статуй и т.д. В V – VI века нашей эры в Византии было построено еще несколько городов, таких как Юстиниан Прима, с четким планировочным решением большей части города, и наличием как прямых улиц, так и площадей правильной формы. При этом большая часть градостроительных идей и планов, создаваемых на территории Византии, реализовывались полностью или частично.

Таким образом, к среднему периоду Византии (с начала VII века до начала VIII века нашей эры) в городах сложились целые системы площадей, связанных между собой композиционно, и имеющих достаточно высокий уровень организации ландшафта общественных пространств, доступный для большей части населения. Эта система была логичным завершением развития градостроительных направлений, берущих свое начало в античности. Однако, эти градостроительные тенденции были направлены, в том числе, и на значительно большее, чем в античности, присутствие горожан на площадях. Это, с одной стороны, являлось фактором положительным, двигающимся в русле демократизации общества. С другой – стало чрезмерно наполнять людьми городские общественные пространства, делать их более тесными и, соответственно, менее комфортными.

К началу VIII века нашей эры население многих городов Византии стало сокращаться в связи с тем, что народ стал перебираться в сельскую местность, более свободную для расселения. Шло развитие сельского хозяйства и, соответственно, вслед за этим усиление феодализма. Средний период Византийской империи фактически явился переходным между ранним, в котором развитие городов шло, преимущественно, в древнегреческих и древнеримских традициях, и поздним периодом, когда со второй половины VIII века нашей эры градостроительство стало подчиняться и идти в русле социально-экономических тенденций средневековья. Развивались сельские населенные пункты, строились крепости, в то время, как в большинстве городов Европы шло опустение городских общественных пространств.

Далее, к IX веку нашей эры, когда вновь стал происходить экономический подъем византийских городов, можно говорить о переходе градостроительства Византийской империи, в том числе планировочной структуры населенных мест, на иную ступень развития. С одной стороны, население городов вновь начало расти, с другой – при отсутствии какого-либо планировочного развития, еще больше стала увеличиваться плотность исторических и центральных частей населенных пунктов.

«Планировка городов утратила прежнюю регулярность. Опустевшие агоры и форумы стали застраиваться, улицы сузились и искривились. Античный рационалистический принцип создания искусственной гармонической городской среды был отвергнут». На его место стал приходиться принцип разделения города на отдельные градостроительные элементы, развивающиеся внутри себя, и композиционно не связанные с другими частями.

Таким образом, Византия, имеющая глубокие исторические и градостроительные корни Древних Греции и Рима, наиболее долго удерживала эти античные принципы построения городских общественных пространств. И это удержание создало предпосылки для перехода в дальнейшем к формированию ландшафта площадей от эпохи средневековья к эпохе Возрождения с меньшим, чем в других частях Европы, историческим разрывом.

В то время, когда в Византийской империи в VI - VII веках нашей эры в городах еще поддерживались принципы античного градостроительства, а средневековые тенденции пришли туда только к VIII – IX векам, в других частях Европы этот процесс начался уже в V – VI веках нашей эры. Развитие феодализма, господство натурального хозяйства усиливали роль сельского населения. Однако, в отличие от территории Византийского государства, на других пространствах Европы имелось значительное количество исторических городов. Часть городов Римской империи были превращены в развалины, часть городов устояло от разрушения и со временем стало основой укрепленных городов – крепостей.

Внутри этих городов планировочная структура видоизменялась в сторону ее усложнения, измельчения и затесненности существующих общественных пространств. Единственными центрами раннесредневековой культуры были монастыри, получившие активное развитие в VIII - XI веках нашей эры. Однако, на их территории, ввиду компактности их образования, формирование каких-либо интересных городских общественных пространств было невозможно.

В X – XII веках на всей территории Европы начался период более активного строительства городов, связанный с дальнейшим развитием производительных сил и отделением ремесла от сельского хозяйства. При том, что в Византии период влияния античной культуры завершился на 300 – 350 лет позже, чем в других частях Европы, вхождение в период нового развития городов происходило одновременно. Это обуславливалось созданным за последние столетия мощным культурным слоем Византии. Развитие населенных пунктов происходило как на основе обстройки феодальных замков, так и путем реорганизации отдельных римских городов.

Также большое значение в развитии городов этой эпохи имела торговля, в том числе международного характера. Торговля активно велась как по суше, так и по морю, причем последнее в некоторых случаях приносило огромные доходы. При активном развитии торговли и различного вида ремесел одновременно, это приносило для



городов огромные возможности, как в финансовом и социальном направлении, так, соответственно, и в области градостроительства.

Для примера, возможно рассмотреть город Наумбург, возникший в X веке на месте небольшого поселения у замка местных феодалов, далее ставшего епископским городом, а затем, преимущественно, торгово-ремесленным. Соответственно, главным местом города стала торговая площадь. Это была типичная средневековая площадь, размером всего 70 x 90 метров, на которую беспорядочно выходило несколько улиц. Уже само формирование площади в средневековом городе было для этого времени прогрессивным явлением.

Аналогичные планировочные построения имели большинство средневековых городов IX – XII веков нашей эры, особенно в западной и северной частях Европы, где влияние средневекового уклада жизни было весьма значительным.

Одним из таких примеров является рыночная площадь города Мейсена, бывшего столицей Саксонских герцогов и соответственно пользующегося их покровительством и льготным налогообложением.

Градостроительную композицию площади формируют, помимо обычных жилых домов, здания церкви и ратуши. Площадь имеет неправильные трапециевидные очертания с пятью улицами, выходящими на неё с разных сторон, и обычное замощение. Что касается ландшафтной организации общественного пространства площадей в этих городах, то в эти столетия об этом пока не шло речи.

Вообще, в начале средних веков, когда количество направлений общественной жизни значительно сократилось, и набор функций, которые могли бы стать основой для формирования комфортного проживания горожан, сузился, городские территории становились все более закатными, вариантность построения пространства городских площадей, и соответственно, формирования их ландшафта, значительно уменьшилась. Общественные пространства средневековых городов стали «сворачиваться», градостроительная и ландшафтная составляющие площадей начали деградировать. «Средневековый город максимально использовал ограниченные ресурсы свободного от застройки пространства площадей, на которых торговали, заслушивали решения магистрата, казнили преступников, праздновали».

Однако, в дальнейшем, в средние века в различных городах Европы стали появляться примеры довольно удачной планировки отдельных частей городов, включая центральные площади. Такие примеры возникали в различных странах, в т.ч. в Германии. Одним из таких городов является Герлиц, расположившийся у феодального замка, на месте которого, впоследствии, был построен собор св. Петра. Город получил развитие в XII – XIV веках нашей эры. Благодаря развитию ремесла и выгодному расположению на торговой дороге было создано несколько площадей, которые представляли собой сомкнутые ряды домов, преимущественно жилого назначения.

Также на площадях размещались торговые галереи, церкви, а кроме этого стали появляться элементы организации ландшафта. Наиболее интересным можно считать сформированное общественное пространство площади Нижнего рынка. Фактически, это были две площади, разделенные блоком домов, но пространство которых перетекало одно в другое. Меньшая по размеру площадь предназначалась для будничной торговли, и имела с двух сторон при входе арочные галереи. Большая же площадь, имевшая трапециевидную в плане форму, была обрамлена по длинной стороне красивой арочной галереей, а в западной части располагалась парадная лестница в ратушу.

Но главной достопримечательностью площади стал расположенный в ее центральной зоне фонтан Нептуна. Подобных фонтанов в Герлице было несколько, и именно их появление явилось прообразом возникновения фонтанов эпохи Возрождения и барокко, где эти элементы стали одними из основных при ландшафтной организации площадей.

Вообще, своим возникновением город Герлиц был обязан, в том числе, так называемому Магдербургскому городскому праву, возникшему в городе Магдебурге в XIII веке. В основе его лежали такие принципы, как возможности самоуправления, льготы в отношении налогообложения в сферах торговли и ремесла, и освобождении от феодальных повинностей. Это давало право городам становиться главными собственниками земли, разделять её на приблизительно одинаковые земельные участки, с целью назначения определенных правил их эксплуатации и застройки, что, в свою очередь, создавало предпосылки для развития более открытой планировки городских территорий с разбивкой площадей более правильной формы.

Таким образом, с конца XII века нашей эры в Европе стали возникать или перестраиваться города, в которых средневековый уклад жизни стал трансформироваться и приобретать более цивилизованные формы устройства, а облик и планировка городов снова начали видоизменяться в сторону более четкой планировочной структуры. Первоначально этот процесс начался на территории Германии и прилегающих земель, но наиболее ярко стал проявляться на территории Франции и Италии, где международная торговля, во многом зависящая от мореходства, стала приоритетным фактором развития городов. В градостроительстве Европы начался следующий период эпохи Средневековья, а именно, переходный период между собственно Средневековьем и эпохой Возрождения.

Формирование общественных пространств городов Европы в это время шло по разным направлениям. В каких-то городах это было расчисткой средневековых кварталов с созданием различных по размеру площадей перед крупными общественными зданиями, а где-то это было создание новых градостроительных комплексов, как на месте снесенных кварталов, так и на новых территориях. Интересно в этом смысле, формирование комплекса зданий в центре Пизы в Тоскане, строительство которого исторически связано с участием жителей Пизы в крестовых походах. С начала XII до середины XIII веков здесь были построены: большой городской собор,

баптистерий и башня-колокольня. Собор и баптистерий расположились на одной оси, башня была возведена свободно от этой оси.

Кроме этого, с одной длинной стороны площади, за высокой стеной располагается кладбище знаменитых людей города Кампо-Санто, с другой длинной стороны - площадь ограничена жилой и общественной застройкой. Уникальность комплекса состоит в том, что на довольно большом по размерам городском пространстве расположено несколько различных по объемному решению и функциональному назначению крупных зданий, и при этом вся созданная композиция смотрится едино. Ландшафт площади решен в виде зеленого газона с каменными дорожками и ступенями, подходящими к зданиям, что еще больше объединяет весь комплекс. Расположенные в углах площади при входе фонтан и отдельные скульптуры вносят в общую композицию площади дополнительный эффект. Несомненно, данный комплекс стал одним из прообразов крупных площадей, появившихся в различных странах к концу эпохи барокко и, в особенности в, эпоху классицизма.

С начала XII до середины XIII веков здесь были построены: большой городской собор, баптистерий и башня-колокольня. Собор и баптистерий расположились на одной оси, башня была возведена свободно от этой оси.

Кроме этого, с одной длинной стороны площади, за высокой стеной располагается кладбище знаменитых людей города Кампо-Санто, с другой длинной стороны - площадь ограничена жилой и общественной застройкой. Уникальность комплекса состоит в том, что на довольно большом по размерам городском пространстве расположено несколько различных по объемному решению и функциональному назначению крупных зданий, и при этом вся созданная композиция смотрится едино. Ландшафт площади решен в виде зеленого газона с каменными дорожками и ступенями, подходящими к зданиям, что еще больше объединяет весь комплекс. Расположенные в углах площади при входе фонтан и отдельные скульптуры вносят в общую композицию площади дополнительный эффект. Несомненно, данный комплекс стал одним из прообразов крупных площадей, появившихся в различных странах к концу эпохи барокко и, в особенности в, эпоху классицизма.

Однако, развитие городских общественных пространств не шло планомерно и разносторонне по всем частям континента. Еще в XII – XIV веках в Европе строились и реконструировались городские площади, не имеющие развитой ландшафтной организации пространства. Классическим примером городской планировки, перетекающей от древности к средним векам, являлась центральная часть города Дрездена. Здесь, в XIII веке, на пересечении двух главных улиц была сформирована рыночная площадь со зданием ратуши. При том, что градостроительное решение площади выполнено разумно, признаков организации какого-либо ландшафта здесь не имеется. А что касается мысли отдельных ученых о градостроительном подражании в данной ситуации образу Иерусалима, то такая аналогия кажется недостаточно аргументированной и не вполне обоснованной.

Интересными по архитектуре являются собор и церковь в городе Эрдгурте, построенные в XIV веке нашей эры. Разместившись совсем рядом друг от друга, они создали вместе удачную архитектурную композицию, но площадь, или какое-либо общественное пространство перед ними, практически отсутствуют, оно зажато между собором, церковью и прилегающими зданиями. Ситуацию несколько исправляет именно ландшафтная составляющая всего комплекса, а именно красивая и широкая лестница, поднимающаяся с нижнего уровня к площадке перед храмами – прообраз «лестничных» композиций эпохи Возрождения.

Но все-таки, в XIII – XIV веках в Европе все больше и больше стали появляться и другие, интересные с точки зрения организации пространства и ландшафта, площади. Примером, где городские пространства превратились в систему площадей, является центральная часть Зальцбурга.

Сразу четыре площади: Соборная, Резиденции, Капитула и Моцарта, имея каждая полуизолированное пространство, в то же время соединены между собой проходами, крытыми галереями и аркадами. На каждой из площадей, помимо замощения и галерей, размещались отдельные скульптурные композиции. Являясь частью ландшафта каждой отдельной площади, они при этом были связаны между собой визуально. За счет этой визуальной связи, обеспечивалась в целом градостроительная связь между различными площадями этого крупного градостроительного комплекса.

В немецком городе Нюрнберг, в его центральной части, была расположена площадь главного рынка перед церковью Фрауэнкирхе. На значительном по размеру пространстве площади, с одной из ее сторон, на пересечении с главной улицей города – Бургштрассе, в конце XIV века был построен фонтан —Шенбруннен<sup>1</sup>, накрытый сооружением в виде готического шатра, высотой 19 метров, со ступенями вокруг него. Эта ландшафтная композиция уже явилась своеобразным произведением искусства, перешедшим из просто элемента ландшафтной архитектуры в некий симбиоз с архитектурой отдельного здания. Еще два других фонтана и замощение площади подчеркивали композиционную значимость этой постройки.

В некоторых городах Италии в XIII – XIV веках главные площади формировались вокруг административного центра – ратуши. Один из характерных примеров этого времени – площадь делла Синьория с палаццо Векио и ратушей, построенной по проекту Арнольдо ди Камбио (окончание – 1314 год). Интересно планировочное решение площади, где ратуша углом выступает в ее центральную часть, здесь же впоследствии в эпоху Возрождения была установлена скульптура Давида работы Микеланджело. Все это вместе создавало архитектурно – ландшафтную доминанту в центре площади. Кроме этого, одну сторону площади фланкирует арочная лоджия дей Ланци (конец XIV века), а также на территории площади имеются фонтан, занимающий одно из центральных положений, большое количество скульптур и ступеней перед зданиями. «...Амманати установил

свой фонтан на углу палатцо Синьории (1571 год) Там этот фонтан, благодаря фронтальности, создаваемой фигурой Нептуна и водяными конями, хорошо гармонирует с остальными скульптурными украшениями». Вся архитектурно-ландшафтная композиция площади сформирована гармонично, большое количество элементов ландшафта помогают собрать все пространство в единое целое.

Интересное планировочное решение главной площади дель Кампио перед ратушей было создано в городе Сиене. Уникальный наклонный рельеф полукруглой в плане площади сходится от обычных жилых и общественных зданий к ратуше, расположенной в нижней части площади. Ландшафтную организацию площади дополняет фонтан и сложное веерообразное замощение, что не мешает проведению до сегодняшнего дня конных соревнований между районами города. Здесь также можно говорить о единстве градостроительной и ландшафтной составляющих этой площади.

«...Фонтан Гайя в Сиене (1419 год) расположен свободно посреди полукругом возвышающейся площади дель Кампио против Палатцо Пабблико, подобно драгоценному камню на дне великолепной чаши».

Таким образом, рассмотрев, в том числе, последние примеры организации пространства и ландшафта площадей, мы видим, что вторая половина средневековья дала Европе новые тенденции в градостроительстве. Появление большого количества новых общественных зданий стало создавать условия для формирования разнообразных общественных пространств. Наряду с городскими пространствами, которые значительно затеснены и зажаты различными зданиями, стали появляться площади, берущие, с одной стороны, истоки своего формирования с Древних времен, с другой – имеющие основание своего образования в планировке средневековых городов, где плотность и сложность конфигурации застройки являлись сложившимися факторами.

В это время в процессе градостроительной практики были частично сформированы новые принципы организации ландшафта площадей, где наряду с традиционными элементами возникали новые, еще до конца не обработанные, в том числе имеющие неклассический характер: варианты размещения фонтанов, скульптур, лестниц и др.

Все это происходило на фоне изменяющихся социально-экономических условий, в том числе появившегося в это время слоя горожан, вышедших из ремесленников, военных, торговцев и т.п., обеспеченных материально, и желающих хорошо проводить свободное время и общаться на открытых пространствах. Им требовались все новые и новые городские общественные пространства, обустроенные ландшафтно, и обеспечивающие удобства для совместного пребывания горожан.

Поэтому, к началу XV века в Европе стали складываться все предпосылки для создания новых, более профессионально градостроительно проработанных, развивающихся вширь, общественных пространств. А вместе с ними начало происходить и формирование развернутой палитры ландшафтного решения площадей, вновь становившихся основными местами притяжения населения в свободное от работы время.

Исходя из вышеперечисленного понятно, что в последние два столетия средневековья (XIII – XIV века), время поздней готики в Европе, стали формироваться площади нового образца, где общественные пространства начали расширяться, выходить из тесных рамок «сжатого» средневекового города. Другими словами, стало происходить «разворачивание» городских пространств, площади начали приобретать более ясные, правильные очертания, а их ландшафт становиться более разнообразным.

По используемой в это время вариантности применения типов, видов и элементов ландшафта, период конца средневековья – перехода к Возрождению, стал приближаться к античному периоду. А это, в свою очередь, означало, что к началу эпохи раннего Возрождения в Европе была создана, а точнее воссоздана с привнесением отдельных новых элементов, типология формирования ландшафта площадей, имеющая многовидовую характеристику и берущая свое начало с Древней Греции и Древнего Рима. Подводя итоги по данной проблематике, можно сделать следующие выводы.

Рассмотрение трансформации пространства и ландшафта площадей городов Европы в средние века дает понимание того, что этот процесс не был одноступенчатым и односложным, и имел, как минимум, два периода развития. В первый период, берущий свое начало с окончания VI века – начала VII века и продолжающийся до XI века включительно, городские общественные пространства и в особенности, площади, становились все более застроенными, затесненными и соответственно более зажатыми. Общественные пространства начали «сворачиваться», а вариантность формирования их ландшафта значительно уменьшилась. Утрачивались традиции античного построения пространства и ландшафта площадей.

Второй период градостроительного развития большинства городов Европы охарактеризовался раскрытием, расширением, «разворачиванием» городских пространств. Процесс этот шел достаточно долго и тяжело, но, тем не менее, сопровождался формированием площадей нового типа, что создавало дополнительные возможности для воссоздания и образования типовых видов ландшафта, ставших основой для дальнейшего построения пространства городов Европы в следующие эпохи.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Какой временной период называется европейским средневековьем?
2. Каким образом среднему периоду Византии (с начала VII века до начала VIII века нашей эры) в городах сложились целые системы площадей?
3. Назовите плюсы и минусы средневековых городских площадей?
4. Каким образом изменились городские площади к началу VIII века?
5. Каким образом изменились городские площади к IX веку нашей эры?

6. Когда на всей территории Европы начался период более активного строительства городов, связанный с дальнейшим развитием производительных сил и отделением ремесла от сельского хозяйства?
7. Когда в Европе стали возникать или перестраиваться города, в которых средневековый уклад жизни стал трансформироваться и приобретать более цивилизованные формы устройства, а облик и планировка городов снова начали видоизменяться в сторону более четкой планировочной структуры?
8. По каким направлениям шло формирование общественных пространств городов Европы с конца XII века?
9. Вокруг какого административного центра формировались в XIII – XIV веках главные площади в некоторых городах Италии?
10. Когда в Европе стали складываться все предпосылки для создания новых, более профессионально градостроительно проработанных, развивающихся вширь, общественных пространств?

### **8. Средневековый русский город как проекция субстанционального мышления**

Город, как отражение представлений человека о мире, обладает собственным языком, выраженным в форме архитектуры. Архитектуру уже давно называют «летописью в камне». Существует целая традиция в европейской философии и семиотике, призванная рассматривать архитектурные ансамбли, как выражение ментальных представлений человека о мире. Строительство – процесс сложный и долгий по времени, что позволяет осмыслить и выразить в конкретном здании человеческие представления о мире, о душе и универсуме, аккумулировать эстетические и философские взгляды.

В исследовании под русским Средневековьем будет рассматриваться период с X по XVII века. Для этого периода характерно мышление в субстанциях, противоположное мышлению в функциях, мышление статичными образами. Византийские и европейские влияния оставили заметный след в культуре и философии Руси, однако они были переосмыслены и самобытно переработаны, выражая уникальность русской культуры. Период русского Средневековья обладает сложными, разнообразными характеристиками, связанными с большой хронологической протяженностью эпохи.

Первый (ранний период X–XIV века) формирования города связан с утверждением православия на Руси, становлением нового человека, главной целью которого было Богомыслие, призванное отречься от феноменального мира и подняться до ноуменального. Человек ставится перед необходимостью переосмыслить городское пространство в новых координатах, соотнося созданные им образы с первообразами или же прообразами.

Следующий этап (XIV–XVI века) связан с именем преподобного Сергия Радонежского и распространением исихазма. Большую роль в духовном воспитании личности сыграл исихазм. Если раннее средневековое мышление отвергает телесность человека, как нечто недостойное, временное, и направляет все свои усилия к Богу, к достижению Рая, то в более поздний период, начиная с Сергия Радонежского кардинально меняется взгляд на человеческую природу и факт личностного спасения, что нашло свое отражение и в архитектуре. Суровый взгляд на плоть, продиктованный необходимостью утвердить новую веру в чистом виде, искоренив «пережитки архаического сознания», должен был уступить совершенно иному восприятию мира и места человека в нем. Мир, пронизанный Божественными энергиями, просветлял человека изнутри, гармонично сочетая земное и вечное, возвышая человека, ставя его в центр творения. Задачей человека становится постижение Божественных энергий, сотворенного бытия, выраженных в том числе и через упорядочивание городской среды, придания ей эстетической значимости.

Третий концепт формирования русского средневекового города связан с имперской идеей «Москва – третий Рим», появившейся после падения Византии и способствовавший возвышению Москвы, как столицы единого централизованного государства. Концепция монаха Филофея вызывала неоднозначные и спорные интерпретации.

Несомненным становится тот факт, что исторические процессы централизации и усиления мощности Московского государства находят свое отражение в символическом понимании городской среды. Идеалом города становится Москва, в которой архитектурными средствами выражены идеи единовластного монархического правления, распространявшейся на всю территорию России. Красная площадь должна была являть взору любого человека мощь и независимость Руси.

Древний русский город строился по определенным принципам, в основу которых было положено своеобразное восприятие мира и пространства, основанное на религиозной символике. Жизнь средневекового человека в ее земных проявлениях была сурова. Постоянные войны, монголо-татарское иго, зависимость от природных условий формировали у человека взгляд на жизнь, как череду испытаний, призванных смирить плоть и подготовить дух к встрече с Богом. Христианство в ранний период русского средневековья насаждалось силою власти, отвращая людей от исконной веры, которая очагами все еще сохранялась. Медленно менялось архаическое сознание на новое, пронизанное живой верой в воскресшего Христа. Судя по живописным источникам того времени, Христос предстал перед человеком, как Грозный Судия, под взглядом Которого сжигался грех и утверждалась истина.

Главной задачей человека, жившего в Средневековой Руси, было достижение рая, как путь к Христу с одной стороны, и избавление от тягот земной жизни, с другой. Образ Рая тесно связан не только с осмыслением пространства, но и с особым пониманием времени. Время в средневековом сознании мистически переживалось,

как череда событий, происходящих после Адамова изгнания и завершающихся возвращением к Богу после Страшного суда. Таким образом, линейность придавалось только земным событиям, а само время замыкалось в круг вечности. В этом контексте неудивительным выглядит стремление человека к изображению вечности, выраженной в сакрализации пространства, наделяемого сознанием признаками рая.

Для средневекового человека выглядит естественным деление пространства на сакральное и профанное. Черты сакрального, упорядоченного, освященного пространство получало в сознании человека в случае его символического и образного упорядочивания, отсылаемого к первообразу Рая. В этом контексте становится понятной символика построения города на Руси, как выражение идеи построения Рая на земле. Важное место в структуре города и любого поселения занимал храм или собор. «Христианская символика обретает на Руси местное своеобразие и способность к сложной и богатой жизни.(...) Это не в последнюю очередь было вызвано высотой главного задания (достижение вечности), которая вступала в противоречие с реальными историческими условиями и духовными ресурсами». Город в средневековом сознании строился по подобию Града Божия, а храм, являвший в этой связи «образ Горнего Иерусалима и своего рода модель мира», был святыней святых, идеальной моделью самого города: «Храма же я не видел в нем: ибо Господь Бог Вседержитель – храм его».

Для средневекового человека ожидание конца света, его предчувствие и переживание было очевидным. В середине XV века, когда, по мнению богословов, заканчивался седьмой период от со-творения мира, особенно остро вспыхивают эсхатологические настроения, что несомненно находит свое воплощение и в осмыслении города, как иконы Рая, Небесного Иерусалима. Точность, буквальность воплощения при этом не имела большого значения, так как город представлял собою образ, отсылающий к первообразу, описанному в Откровении Иоанна Богослова и понятный каждому жителю. Он, таким образом, был эмпирически историчен, а метафизически – эсхатологичен, символизируя мысленный предел и кульминацию чувства.

В. В. Лепахин, опираясь на выводы прот. Льва Лебедева, замечает, что следование образам Священного Писания было у средневекового человека вполне осознанным. Для него «детинец города часто представляет собой наземную икону алтаря, а город в целом – икону храма. Древнерусский город осознает себя как бы огромным храмом под открытым небом: детинец=алтарь, город=храм, посад=притвор». Это сравнение более конкретно, чуть ли не вещественно, но, если соотнести его с реальностью, также является довольно умозрительным, определяя скорее план идеальных представлений, чем реальную конфигурацию посада. Пространственная композиция древнерусского города во многом зависела от окружающего природного ландшафта, складывалась стихийно и была довольно живописной. В выборе постановки собственного дома владелец руководствовался, прежде всего, соображениями собственного удобства и выгоды, поэтому жилищная застройка, в подавляющем большинстве деревянная, беспорядочно располагалась вокруг главных храмовых комплексов, вдоль рек и торговых путей.

Тем не менее, нужно признать, что сакральное умозрение в градостроительной культуре, безусловно, соотносилось с реалиями городского зодчества. Но это логика не буквального совпадения (каковое и невообразимо в принципе), а гадательного сопряжения, символических и аллегорических тождеств.

Говоря о структуре древнерусского города, Г. В. Борисевич отмечает, что «древнерусский город с окружающими его поселениями представлял собой сложную социально-экономическую структуру, каждый элемент которой: крепость, посад, слобода, монастырь, село, в хозяйственном отношении функционировал самостоятельно, но в то же время в политическом и экономическом отношениях составлял часть иерархически организованной системы расселения, которая имела композиционные особенности в организации пространства и использовании природного ландшафта».

Русский средневековый город строился по традиционной схеме: основное градообразующее начало воплощал кремль, под прикрытием которого развивались слободы и посад. Внутри стен кремля или детинца находились княжеские палаты со всеми хозяйственными службами, дома воинов, мастерские ремесленников и главная святыня города – собор. Сакральное значение имели и городские стены, которые возводились по определенному композиционному замыслу, в которой учитывалась общая длина стен, их конфигурация, число ворот и башен, надвратных храмов и их названия. Для того, чтобы защитить город от врагов, следовало соблюдать строгую логику в построении. Это было следствием религиозно-символической логики восприятия города, в котором «Если Господь не построй дома, впустую потрудились строители; если Господь не сохранит города, в пустую бодрствовал страж».

Средневековая литература содержит множество примеров, когда в трудную для жителей города минуту, они по своим молитвам вдруг получали помощь свыше. Жанр «Сказаний» связывает спасение либо с явлением новой святыни, или же с чудесами, происходившими от уже имевшихся почитаемых икон, либо с особой молитвой праведников. В связи с этим, город становится не только освященным пространством, пронизанным Божественной благодатью, исходящей от центрального храма и освящающей собой жизнь человека. Город в идеале становится хранилищем святыни, как средоточия святости, Фаворского света, защищающего от врагов и призванного формировать нового человека – христианина. Символическое восприятие города как Небесного Иерусалима или Рая было не единственным. В ситуациях внешней опасности или внутренних противоречий (смуты) город начинал отождествляться с библейскими Содомом и Гоморрой, а чтимая святыня игра роль якоря спасения, взывая к совести и трезвлению ума.

Все элементы средневекового города несли на себе символическую значимость. Город как совокупность храмов, жилых построек, крепостных стен и посадов образовывали единую композицию, центральное место в которой отводилось центральному собору, что подтверждают многие исследователи. М. Н. Громов, в частности,

считает, что: «храм как духовное средоточие, как глава града, а град как единение людей имеют в средневековой семантике особый смысл. Образ града с крепкими стенами и вознесенными над ними храмами был символом устойчивого, огражденного от внешних сил, устроенного на благо бытия».

Основная часть населения жила в слободах и на посаде и укрывалась за крепостными стенами лишь в период опасности. Это было связано с относительно небольшими размерами самого детинца. В связи с ростом ремесел, промышленности и торговли возникают новые слободы и посады, расширяющие границы существующего города, возникают новые торговые площади с храмами, освящавшими торг. Высокие каменные храмы организуют окружающую хаотичную деревянную застройку и визуально связывают пригороды с центром. Таким образом, в панораме города усиливалось силуэтное развитие их ансамблей, строившихся на балансе вертикалей и объемов вокруг наиболее крупных градообразующих доминант – кремлей и монастырей. Локальными центрами в городе были посадские, слободские, кончанские приходские храмы, а также внутригородские монастыри. В известном смысле город осознавался как совокупность церковных приходов и городских монастырей, а также сонм его святых покровителей.

Эмпирически город связан с окружающей местностью, водными и пешими путями – с более дальними поселениями, а в сакральном аспекте пространства – с вечностью, со святыми, со святынями Русской земли и дальнего окоема.

Этот сакральный аспект пространственного осмысления удерживается в религиозном сознании и по сию пору. Однако постепенно параллельно ему складывается и вполне мирское, посюстороннее видение городского пространства, отчасти или вовсе лишенное измерения вечности и сакрума. Окончанием средневекового этапа в культурной жизни России принято считать XVIII век, но процессы постепенной десакрализации пространства появляются уже во второй половине XVII века, а движение в этом направлении происходило неторопливо, так что историк культуры Б. И. Краснобаев имел все основания для того, чтобы весьма широко определять границы «переходного периода», замечая, что сложение новой культуры можно отнести ко второй трети XVII века, а ее дальнейшее развитие охватило весь XVIII века.

С учетом этого следует, пожалуй, критично отнестись к суждению Н. А. Евсиной, в котором жестко связаны между собой обмирщение в культуре и познавательный рефлекс «Именно со второй половины XVII в. можно говорить о зарождении тенденций, важных для последующей истории архитектурной мысли России. В основе их – знакомые нам новые идеи, неукоснительно прокладывавшие путь: обмирщение, стремление к познанию окружающего мира. И, пожалуй, именно в аспекте этих идей оказывается особенно ценным интерес к западноевропейской культуре, ее последовательное изучение». Познавательные интенции русской культуры долгое время нисколько не противоречат ее сакральным целеполаганиям.

В XVII в. несколько изменяется структура города. Главный собор, нередко в центре торговой площади, продолжает играть роль архитектурной доминанты, вокруг которой выстраивается композиция растущего города. А вот оборонительные сооружения в центральной части России к середине века нередко теряют свою функциональную значимость. В централизованном государстве более не было необходимости защищаться от набегов. Кроме того, оборонительные сооружения занимают место в центральной части города, земля которой ценилась высоко, и крепостные стены постепенно начинают разбираться. Новые же оборонительные крепости в XVII в. строятся с использованием четко продуманного геометризованного плана, позволяющего упорядочить застройку и усилить защитную функцию крепости. Начинает осознаваться преимущество регулярных принципов строительства. Заметим, что, несмотря на новые элементы в градостроительной практике России XVII в., связь застройки со своеобразием ландшафта сохранялась.

«Древнерусское архитектурное наследие творчески переосмыслилось в последующие века. В отдельных элементах оно сохранилось в архитектуре XVIII в., особенно в провинции».

Петровские реформы принесли в XVIII век новые тенденции в архитектуре. Барокко в отечественной культуре было первым утвердившимся европейским стилем, принесшим с собой новый тип культуры, новое мировидение. Характерной чертой архитектуры этого времени стало завершение секуляризации культуры, начавшееся еще в XV веке. Б. И. Краснобаев отмечает: «светская власть подчинила себе духовную.... Не случайно за церковью Архангела Гавриила в народе прочно утвердилась прозвище Меншикова башня. Она скорее вызывала у современников мысли о первых победах русского оружия в Северной войне или хотя бы о богатстве и могуществе, приобретенных человеком «подлой» породы на службе, чем о божественном...».

В барокко продолжает развиваться тенденция к четко выраженной вертикали, появившаяся в русской архитектуре еще в XVII веке, что проявилось в высотности и ярусности зданий. Доминирование вертикали проявилось и во внутреннем членении пространства. Внутреннее пространство делалось открытым, создавая эффект устремленности вверх, приподнятости.

Однако изменения коснулись не только храмовой, но и светской архитектуры, которой начали уделять большее внимание, причем появляются новые для России типы зданий: верфи, мануфактуры, театры, учебные заведения и т. п. Русское барокко было призвано подчеркнуть значимость светской власти. Наиболее ярко оно проявилось в архитектуре Петербурга и Москвы в сооружениях, принадлежащих царской семье и богатейшим дворянам. Искусство барокко основано на игре, вычурности и богатстве декора, манерности, создании «иллюзорного пространства», регулярности планировки, осевой симметрии. Оно не проявилось особенно ярко в провинциальной архитектуре, что было связано с тем, что в начале XVIII столетия там все еще продолжают развиваться свои национальные формы, которые можно назвать русским «аналогом» стиля.

### Контрольные вопросы:

1. Назовите традицию в европейской философии и семиотике, призванную рассматривать архитектурные ансамбли, как выражение ментальных представлений человека о мире?
2. Назовите временные рамки первого периода формирования города, связанного с утверждением православия на Руси, становлением нового человека, главной целью которого было Богомыслие, призванное отречься от феноменального мира и подняться до ноуменального?
3. Назовите временные рамки этапа, связанного с именем преподобного Сергия Радонежского и распространением исихазма?
4. Назовите временные рамки этапа формирования русского средневекового города, связанного с имперской идеей «Москва – третий Рим», появившейся после падения Византии и способствовавший возвышению Москвы, как столицы единого централизованного государства?
5. На какие два направления выглядит естественным пространства для средневекового человека?
6. От каких факторов зависела пространственная композиция древнерусского города?
7. Как характеризовал древнерусский город исследователь Г. В. Борисевич?
8. По какой схеме строился русский средневековый город?
9. Что пишет в своем исследовании о русском средневековом городе М. Н. Громов?
10. Где жила основная часть населения русского средневекового города?

### 9. Маньеристические черты фасада палаццо Вальмарана Андреа Палладио.

#### К вопросу об академизме и инновации в ордере.

В настоящее время классический ордер, родившийся в Древней Греции и переданный Древним Римом в наследство европейской архитектуре, представляется не столько сводом непреерекаемых правил построения и пропорционирования всех его элементов, но языком, чутким ко всем оттенкам смысла, который в разные эпохи зодчие вкладывали в свои произведения. С тех пор, как в эпоху Ренессанса в Италии архитектурная мысль вновь обратилась к античному наследию, вместе с возрождением принципов ордерной архитектуры родилась и новая проблема, которую без преувеличения можно назвать онтологической для всей последующей традиции: это проблема канона и инновации в области ордерных форм. На наш взгляд, сегодня она актуальна не меньше, чем в архитектуре эпохи Ренессанса, которая знала два пути в освоении форм *all'antica*: путь превращении античной традиции в своего рода канон и путь инновационных решений. Наиболее интересным в этом отношении является синтез того и другого, особенно когда он осуществляется в творчестве такого мастера, как Андреа Палладио.

Творчество Палладио, давшее жизнь одному из важнейших направлений в истории европейской классической архитектуры – палладианству XVIII века, *post factum* предстает как живое воплощение академизма в архитектуре. При одном упоминании термина «классицизм» (или «неоклассицизм» в отношении западноевропейской архитектуры) воображению рисуются постройки, ориентирующиеся на произведения великого вичентинца, как то: усадьбы и храмы Н. А. Львова, произведения Чарльза Камерона, Джакомо Кваренги в России, равно как и Старая Биржа Алессандро Помпеи в Вероне или вилла Chiswick House под Лондоном – плод соавторства лорда Берлингтона и Уильяма Кента. Между тем возникает вопрос: насколько в действительности Палладио был приверженцем строжайшего следования «букве» ордерного канона?

С середины XX века Палладио считают особым явлением в архитектуре итальянского Возрождения, в котором строгое следование законам построения ордера соединяется с чертами маньеризма. По поводу последнего в современной научной литературе существует плюрализм мнений: некоторые исследователи, как например, Дж. С. Акерман, заявляют, что маньеризм был чужд мастеру. Дж. К. Арган же, например, наоборот, рассматривал Палладио как часть единого художественного процесса XVI века, на творчество которого маньеризм не мог не повлиять.

И тем не менее даже такой противник «маньеристической» трактовки Палладио, как Дж. С. Акерман, соглашается с тем, что в некоторых проектах архитектора присутствуют маньеристические черты. С этой точки зрения интересен фасад палаццо Вальмарана в Виченце (1565–1566). В чем же заключаются эти особенности палладианского фасада с пилястрами гигантского ордера, и как эти решения характеризуют Андреа Палладио как архитектора? Может ли этот, один из самых известных дворцов Виченцы, дать ответ на вопрос о подлинной сущности творческой личности мастера?

Решение избыточного декором фасада Палаццо Вальмарана во многом продиктовано градостроительной ситуацией. Дж. К. Арган в своей статье «Палладио и маньеризм Венето» отмечал, что для градостроительных решений Андреа Палладио свойственна привычная именно для всей архитектуры маньеризма театральность. Перефразируя Аргана, архитектор только «одевает» современный ему город в классицистические фасады. Можно предположить, что мастер старался создать максимально драматичное по образу произведение. Возможно, на Палладио могли повлиять живописцы венецианской школы – Тициан и Веронезе. Значит, фасад дворца графов Вальмарана – это законченная картина, и архитектор, вероятно, воспринимал плоскость своего фасада как живописное пространство с ярко выраженной пластикой.

В композиции многих фасадов вичентинских дворцов Палладио использует схему палаццо Каприни в Риме, созданного Браманте в 1513 году и, несомненно, увиденного Палладио в 1514 году во время его первой поездки в Рим. Для этого фасада характерно ясно артикулированное разделение двух ярусов, соответствующих *piano terreno* и *piano nobile*. Но на фасаде палаццо Вальмарана использован так называемый гигантский ордер: его

пилястры объединяют два этажа (без аттикового). В цокольном же этаже по углам использованы пилястры малого коринфского ордера. Вероятнее всего, композиция является отражением римских впечатлений, в данном случае архитектора вдохновил Дворец Консерваторов в Риме, Микеланджело (1538). Это отмечали и Р. Виттковер, и другие исследователи. Остается лишь добавить, что решение Палладио более графично, так как в нем используются плоские пилястры, тогда как у Микеланджело мы видим отдельно стоящие колонны нижнего яруса в сочетании с мощными пилястрами – более скульптурное решение.

Палладио не мог видеть Дворец Консерваторов завершенным. Известно, что Палладио совершил свое последнее путешествие в Рим в 1554 году, а работы по строительству дворца Микеланджело были начаты только в 1563 году (проект заканчивал его ученик Джакомо делла Порта). Однако вичентинец мог видеть чертежи проекта, а значит, и использовать его как источник вдохновения. Но связь с одним из главных маньеристов итальянского Возрождения тем не менее нельзя опровергнуть, так как в 1547 году Микеланджело представил деревянную модель собора св. Петра в Риме, фасад которого имел похожее на Дворец Консерваторов решение: гигантский ордер и лишенный ордера аттиковый этаж.

Композиция Палладио, как бы это парадоксально ни звучало, не менее, если не более, «безумна», чем у Микеланджело, чье имя ассоциируется с ордерной экстравагантностью. Вичентинец не оставляет в первом этаже открытых галерей. Вместо этого коринфские пилястры крепятся к простенкам, решенным в виде тосканских (хоть и упрощенных) пилястр, которые формируют проемы первого этажа. Эти столбы еще и покрыты неглубоким рустом в духе Джулио Романо (например, портал палаццо Маккарани), чье влияние на Палладио неоспоримо: достаточно только взглянуть на очевидное сходство дворцов дель Те и Тьене. Композиция нетривиальна для Палладио как для классициста. Как может один структурный элемент (изначально вообще конструктивный) крепиться к другому, который в свою очередь поглощает своим телом третий наполовину? Этот прием неприемлем с точки зрения работы конструкции, значит, не может считаться рациональным, а значит, и классицистическим. Объяснение этому откровенно маньеристическому решению, противоположному, на первый взгляд, духу Палладио, обнаруживается в его рисунке стены римского театра в Вероне, где изображена схожая композиция. Дорический ордер накладывается на стену с нишами, геометрически подобными друг другу и проему, образованному интерколумнием. Наличие античного образца часто оправдывало применение самых фантазийных решений даже наиболее дидактически настроенными архитекторами, а значит, принцип Палладио не нарушен.

Возвращаясь к подобию фигур. При анализе вышеописанной композиции мы видим, что отношение высоты *piano nobile* к общей высоте до венчания равно отношению антресоли (фрамуги над окнами цоколя) к *piano terreno*. Этот принцип четких пропорциональных отношений между всеми элементами здания – краеугольный в практике Палладио. Не имеет значения при этом, какая архитектура получилась на выходе: нарочито классицистическая или, возможно, маньеристическая.

Таким образом, фасад палаццо Вальмарана – это фантазийная композиция из трех ордеров. Поразительно, но соблюдается некая суперпозиция, о которой сам мастер писал в первой книге. Композитный ордер, самый высокий, коринфский, наконец, тосканский, формирующий мощный цоколь и придающий визуальную устойчивость этой композиции. Не это ли игра в рамках логики ордера?

Следующий антиклассический мотив в фасаде палаццо Вальмарана, вытекающий из общего композиционного решения, – это практически полное отсутствия поля стены. Можно уверенно говорить, что каноническая абстрактная классицистическая композиция рисуется в воображении историка архитектуры как некий гладкий объем, акцентированный портиками и/или колоннадами в композиционно важных местах, например, перед главным залом. В фасаде палаццо Вальмарана, наоборот, декора (для Палладио) непривычно много, окна бельэтажа своими наличниками касаются кромки архитрава, стоят враспор интерколумния. Фасад становится одним сплошным барельефом.

Если говорить о самих окнах, то они нехарактерны не только для Палладио, но и в целом для итальянской архитектуры. Для Апеннин свойственны окна несколько ниже высоты самого этажа (достаточно взглянуть на другие проекты того же Палладио). Особенно это характерно для римской традиции. Возможно, желание сделать окно определенных пропорций (обычно окно не выше 2,5 ширины окна) при повышенной высоте этажа и ограниченном пролете, способном быть перекрытым клинчатой перемычкой, не позволяло это осуществить. В палаццо Вальмарана окна *piano nobile* простираются на весь этаж, что роднит их с французскими окнами на всю ширину интерколумния и высоту этажа. (Очевидно, наследие местной готической лангобардской традиции, родственной французской.) Маньеризм, в отличие от универсализма классицизма, часто опирается на локальную традицию.

Наконец, самый интригующий исследователей вопрос – угловые пролеты здания. По логике классициста, угол – это место, требующее усиления. Соответственно, ожидается его акцентуация: сдвоенной пилястрой, рустом, просто лопаткой. Но в композиции Палладио взгляду предстают фантазийные фигуры атлантов на коринфских пилястрах нижнего яруса. Условно аналогичное этому решение уже применялось Палладио в проекте палаццо Порто, где статуи заменяют собой ордерное украшение аттика. Но все-таки во дворце Вальмарана мы видим именно атлантов, структурные, а не чисто декоративные элементы. В чем же причина возникновения этого антиклассического решения? Николаус Певзнер описал его как *Zeitgeist* (дух времени). Но если вспомнить кратко изложенные Джеймсом Акерманом принципы Андреа Палладио, обнаруживаем: а) построение формы от второстепенных частей

к фокусному объему;



b) акцентуация центральной части;

c) трехчастность композиции по горизонтали; d) согласования интерьера и экстерьера.

Исходя из этого, может быть, Палладио вводит ослабленные боковые пролеты как раз чтобы соответствовать собственно придуманным принципам? По плану главный зал находился за шестью колоссальными пилястрами, даже окна боковых интерколумниев иные: они ниже, за счет чего к ним добавляется сандрик. К тому же в черте плотной городской застройки это возможность создать иллюзию центрального ризалита. Надо добавить, что Акерман также указывает на желание Палладио обеспечить плавный переход от лапидарных фасадов окружающих зданий к колоннаде. Может быть, в этом кроется ключ к пониманию данной композиции? Однако так и оставлен без ответа главный вопрос: этот хрестоматийный пример маньеризма в творчестве Палладио, обнаруживает ли он маньеристическую сущность автора или, наоборот, это лишь яркое исключение, которое доказывает классицистическую природу архитектора? Возможно, ответ дал Дж. К. Арган, который предлагает не рассматривать классицизм и антиклассицизм (маньеризм в данном случае) как две последовательные фазы, возникающие как ответ предыдущей, но как два диалектических полюса одного процесса в искусстве. «Антиклассицизм рождается от муки не реализовать классицизм». Следовательно, уникальный стиль, созданный Палладио, можно назвать «маньеристическим классицизмом», а палаццо Вальмарана, сочетающее в себе оба подхода, является воплощением этого союза.

#### Контрольные вопросы:

1. Что вы знаете о классическом ордере?
2. Назовите пути в освоении форм *all'antica*?
3. Что вы знаете о творчестве Андреа Палладио?
4. Назовите примеры построек Андреа Палладио?
5. Назовите ученого, который рассматривал Палладио как часть единого художественного процесса XVI века, на творчество которого маньеризм не мог не повлиять?
6. Какой ученый соглашался с тем, что в некоторых проектах Андреа Палладио присутствовали маньеристические черты?
7. Расскажите о стилевых особенностях фасада палаццо Вальмарана в Виченце Андреа Палладио
8. В чем же заключаются особенности палладианского фасада с пилястрами гигантского ордера, и как эти решения характеризуют Андреа Палладио как архитектора?
9. Кто такой Джакомо делла Порта?
10. В причина возникновения антиклассического решения во дворце Вальмарана?

#### 10. Эстетизация повседневности во Франции XVII века

Эстетизация быта представляют собой многоаспектный социокультурный феномен. Изучение истории повседневности является сегодня одним из наиболее актуальных направлений современной исторической науки. Отчасти потому, что долгое время бытовые аспекты находились вне сферы пристального внимания исследователей и первые методологические концепции в изучении вопросов повседневности относятся к школе «Анналов». Отчасти потому, что попытка осмысления только исторических аспектов повседневной жизни, без их философского или психологического осмысления, превращает бытовые аспекты в яркие краски, которые лишь оживляют сухую историческую картину, но не приводят к новому уровню осмысления истории.

Потому на данном этапе развития науки предпринимаются попытки междисциплинарных исследований сферы повседневности. Это является одной из самых актуальных тем, поскольку, по мнению большинства исследователей, в настоящий момент человечество переживает эстетический бум, когда эстетическое стало восприниматься как неотъемлемая часть человеческой повседневности. Так М.В. Думинская пишет, что «по сути дела речь идет о возвращении эстетической культуры потребления, об экспансии эстетического производства» Т.М. Шатунова говорит об эстетизации как о глобальной тенденции современного мира, сопоставимой по размаху с процессами модернизации и глобализации. И, наконец, С.Б. Николаева, опираясь на многочисленные западно-европейские и отечественные исследования последних десятилетий, называет эстетизацию парадигмой современности.

Если говорить о временных границах, то в этом вопросе почти нет расхождений, все исследователи относят начало эстетизации повседневности, как и само возникновение эстетической теории, к периоду Просвещения. Т.М. Шатунова полагает, что: «Лишь в эпоху Просвещения литература, изобразительное искусство и музыка отделяются от сакральной и придворной жизни и институализируются как особые сферы художественной деятельности».

Данное исследование ставит задачей выявление особенностей процесса эстетизации повседневности во Франции XVII в., период, который открывает историю Нового времени.

Этот период не просто продолжает исторический процесс гуманизации и секуляризации светского европейского общества, но предлагает принципиально новую этику и эстетику, новые гендерные отношения, новую манеру поведения, одним словом, новую культурную модель, которая распространяется по всей Европе и доходит до России.

Для исследования использовались нарративные источники (письма, мемуары), в которых находят отражение литературные и эстетические споры, ведущиеся в салонах, а также философская и моралистическая

литература XVII в., книги по этикету. Важным источником, на наш взгляд, являются книги по архитектуре и искусству оформления интерьеров XVII и XVIII вв., анализ и сопоставление которых позволяет констатировать изменения взглядов на обустройство и украшение особняков знати.

Стоит сразу оговориться, что рассматривается вопрос эстетизации повседневности. Если выбирать между терминами «эстетизация повседневности» и «эстетизация быта», то в данной работе предпочтение отдается термину «повседневность», который имеет более широкое значение, чем «быт», включающий также событийную область жизни, эмоциональную сторону происходящих в быту явлений.

Следует отдельно остановиться на том, что мы вкладываем в понятие «эстетизация». С.Б. Никонова под «всеобщей эстетизацией» современного мира понимает «проникновение искусства в жизнь, построение жизни по принципам искусства», а под «эстетизацией повседневности» - превращение предметов повседневной жизни в произведения искусства и превращение самой повседневной жизни в предмет эстетического самолюбования.

Т. М. Шатунова полагает, что: «Эстетизация - процесс усиления или приобретения эстетических качеств людьми, вещами, всеми формами общественных отношений, не имеющих прямых эстетических функций. Она связывает это с процессами институализации искусства и производства художественной продукции в качестве товара. Эстетизация предполагает бескорыстность удовольствия, свободу от практического утилитарного интереса, способность наслаждаться видимостью, любоваться чистыми формами.

Исходя из определений, которые дают современные исследователи, мы выделили несколько условий и признаков эстетизации повседневности, на наш взгляд, наиболее важных, на основании которых предполагаем выполнить последующий анализ источников.

К условиям, которые определяют возможность эстетизации повседневности относятся:

- процесс социализации личности, под которой понимается отход от средневеково-ренессансного сознания и осознанное отнесение индивидуумом себя к определенной социальной категории (в данном случае, к правящим элитам) и которая сопровождается сменой культурных ценностей и паттернов поведения;

- способность человека или этоса сформулировать эстетический идеал и перенести внутренний эстетический опыт на пространственную и предметно-бытовую среду, превратив утилитарные предметы и пространства в эстетические объекты; секуляризация и институализация художественной жизни - процессы которые предполагают освобождение искусства от контроля духовенства и создание государственных институтов, регулирующих художественную жизнь, что приводит новому социальному статусу и новому месту художников в обществе; производство художественной продукции в достаточно широких масштабах;

Признаками эстетизации повседневности являются:

- изменение канонов поведения и внешнего вида под воздействием эстетического идеала, поскольку поведение является важным элементом повседневности;

- художественно-эстетическое оформление предметно-пространственной среды, когда эстетизированные помещения или предметы становятся символом социального статуса человека;

- расширение художественной жизни за пределы искусства, когда обыденная жизнь уподобляется искусству, телесные потребности такие как сон, питание, туалет эстетизируются;

Теперь обратимся к Франции XVII в., периоду, который открывает историю, философию, ментальность человека Нового времени. Первая половина XVII века во Франции отмечена серьезными социальными сдвигами. Утверждение модели монархии классического образца привело к трансформации правящих элит. В это время королевская власть получает мощные финансовые ресурсы, дворянство, напротив, разоряется и в поисках денег устремляется к трону. При королевском дворе собирается разнородные в социальном отношении группы людей - родовое дворянство, принцы крови, дворянство мантии, влиятельные финансисты, административная буржуазия, представители третьего сословия. Происходит процесс формирования придворных элит, который Норберт Элиас назвал процессом «превращения рыцарского сословия в придворное».

В силу этого формируется новая социальная идентичность правящих элит. Эмиль Шалк полагает, что примерно в 1660-е гг. происходит переход от ментальности семейной к ментальности коллективной и формируются новые социальные группы. По его мнению, это приводит к социализации личности, когда люди начинают идентифицировать себя не с домом, а с социальной группой. Если аристократ в средневеково-ренессансной эпохе мыслит категорией дома, семьи, графства, то в монархическом государстве он начинает относить себя к определенной социальной группе.

Однако, не только королевский двор, но и новое социокультурное пространство -светские и литературные салоны стали той площадкой, на которой происходила встреча сословий, генерировался новый стиль поведения и стиль повседневной жизни. Одним словом, происходила социализация личности, что подразумевает осознанное отнесение себя к определенной социальной группе в структуре монархии классического образца, изменение системы культурных ценностей и паттернов поведения.

Формирующаяся модель монархии классического образца и новая иерархия ценностей требовали иной идеологии для того, чтобы сcementировать разнородное в социальном отношении общество, собранное при королевском дворе. Рыцарский героический идеал сменяется идеалом благородного и галантного человека, формируются новые ценностные модели, правила хорошего тона и код гармоничной общности. Придворная знать организует свое существование вокруг идеала воспитанности и утонченности. Образованность, правильная литературная речь становятся обязательным условием соответствия галантному идеалу. Еще в начале XVII в. Франсуа дю Суэ формулирует революционную для того времени мысль, что дворянин отличается от

простолюдина образованностью: «Мы первые по сути, так не будем же последними по своим способностям». К середине 30-х г. XVII века культура и образованность стали отличительной чертой благородного сословия. Конечно, главным качеством являлась по-прежнему военная доблесть, но появляются иные требования: «дворянин должен быть учтивым, грациозным, полным прекрасных манер», - провозглашает в 1608 году Ля Беродьер.

Таким образом, в первой половине XVII в. мы наблюдаем процесс образования новой придворной элиты, соединенной галантным идеалом. К середине XVII века произошло восприятие галантного идеала французским королевским двором. «Людовик XIV начал свое царствование в то время, когда героизм преобладал над галантностью, имея несколько больше необходимости в галантном образе, чем в том, который окружает воина-героя».

Что представлял собой идеал благородства и галантности? Главная функция галантного идеала - это смягчение грубых рыцарских нравов, подчинение поведения индивидуума социальным правилам. Реми Сеселен полагает, что идеал благородного и галантного человека первой XVII в. – это продукт подражания, результат синтеза природы и искусства, с эстетикой, которая хочет, чтобы искусство было имитацией «прекрасной природы». Благородного и галантного человека точно не описать, это нечто неуловимое, поскольку он «не является объектом разума, но очень точного вкуса». Он рассудителен и сдержан, без экзальтации и преувеличения, обладает универсальными качествами, имеет благопристойные манеры. Это - светский идеал, который предполагает, в первую очередь, светские качества, позитивно понятые современниками, откуда вытекает основополагающий принцип и ось новой эстетики – искусство нравиться. «Вся светская теория благородства и галантности завершается выходом на простор искусства нравиться. Счастье человек может найти только в светской жизни, которая заменяет героические и моральные усилия».

Важным фактором, повлиявшим на новый галантный идеал, было картезианство. Восстановление целостности мира и субъекта достигается в философии Декарта тем, что он поворачивает человека внутрь самого себя. Своим трактатом о страстях Декарт стремится привести человека в гармонию с миром. Очень многие исследователи недооценивают влияние Декарта на формирующийся галантный этос. Картезианство широко распространяется в салонной среде, которая генерирует взгляды на стиль и образ жизни благородного светского человека: «Отвергнутая школой, философия Декарта была встречена салонами. Женщины, которые составляли суверенную империю, были его первыми адептами», - пишет один из первых исследователей Декарта Фуше де Карей.

Последователи Декарта продолжают развивать его идеи. Философ, моралист, священник, посещавший литературный салон Мадлен де Скюдери, Доминик Буур пишет о сбалансированности внешнего и внутреннего у благородных людей. Благородный и галантный человек – это, в первую очередь, личность, которая должна быть обращена внутрь себя, к своим индивидуальным качествам. Не служение социуму, а внутренний мир человека определяют его самоуважение и уважение социума. На фоне того, что двор и пространство салонов представляли собой сложную и структурированную иерархию, индивидуальные качества человека становятся очень важны, как возможность выделиться, и, как следствие, возможность подняться выше.

Новый философско-мировоззренческий фундамент картезианства и галантный идеал меняют взгляд на смысл творчества и на искусство. В светских салонах постепенно вырабатывается идея искусства. Литературные, философско-моралистические споры, которые мелькают в письмах маркизы де Севинье, Нинон де Ланкло, графа Бюсси-Рабютена выводили искусство с уровня практического восприятия, уровня ремесленного на уровень художественного мышления.

Если эстетическое наслаждение от оформленного интерьера или произведений искусства является абсолютно субъективным опытом, реакцией конкретного субъекта, то для того, чтобы одинаково воспринимать эстетизированное пространство, следовало иметь близкий эстетический вкус, совместно приобретенный эстетический опыт. Именно светские салоны являлись тем социо-культурным пространством, в котором формировались, воспитывались и унифицировались вкусы французской элиты, местом приобретения эстетического опыта.

Ярким примером может служить роман Мадлен де Скюдери «Артамен или Великий Кир», в котором Мадлен де Скюдери, взяв фантазийный сюжет, изобразила все высшее общество Франции этого времени. На основании этого романа Виктором Кузеном была написана книга Французское общество XVII века согласно —Великому Киру— Мадлен Скюдери», в котором он выполняет дешифровку персонажей и событий, описываемых в романе. В романе Скюдери парижское светское общество превращает себя в предмет литературного описания, психологического наблюдения и соотносит себя со сложившимися идеалами. Повседневная жизнь аристократов превращается в произведение искусства и предмет эстетического любования.

Следующими условиями эстетизации повседневности являются секуляризация искусства и его институализация, а также производство художественной продукции в промышленных масштабах. Королевская власть смотрела на свободные искусства как на государственную политику. Еще при Ришелье под покровительством короля возникает Французская академия (1635). При Людовике XIV Королевская академия живописи и скульптуры (1648), реформированная в 1663 году, Королевская академия танца (1662), Королевская академия музыки (1669), которые объединяются в Королевскую академию музыки и танца (1671), Академия архитектуры (1671). В отличие от ренессансных академий, находившихся под патронажем светских или духовных правителей, французские академии были государственными учреждениями в системе монархии классического образца. «Аристократы позволяли талантам подняться до их уровня, но никогда не спускались к ним», - написал

Франсуа Леопольд Марку о положении артистов в начале XVII века. Должность секретаря или библиотекаря при знатной особе была наилучшей возможностью. Служить же королю становится равносильно тому, чтобы служить государству. В эпоху Людовика XIV писатель, артист, художник приобретает новый социальный статус и новое место в обществе.

Протекционистская и меркантилистская политика министра финансов Кольбера приводят к созданию индустрии роскоши: «Что касается роскоши, фактора престижа, он [Кольбер -Н.З. ] ищет возможности ею руководить. Многочисленные академии, которые появились во время его нахождения на посту министра, соединяют элиту ученых, писателей, художников, чтобы задавать тон, чтобы формировать вкус как в мыслях, так и в искусстве под контролем государства, конечно же».

С этого момента начинается развитие индустрии роскоши, Париж превращается в центр производства мебели, декоративно-прикладного искусства, гобеленов, кружева, предметов категории люкс. Немецкий путешественник Кристоф Иоахим Неймец пишет в начале XVIII века: «Роскошь, тщеславие, пышность доведены в Париже до предела. Сколько тысяч скобяных (побрякушек, украшений) и галантерейных лавок французы основали в разных странах, которые продают галантерейные товары и ткани, сделанные в Париже? Более того, я знаю, что знатные немцы, чтобы купить всякого рода наряды, отправляют срочно во Францию людей, чтобы привезти новую моду. И, хотя фабрики возникают повсюду, Париж сохраняет свое доверие и предпочтение тем, кто ищет новую моду».

Таким образом, очевидно, что во Франции XVII в. присутствуют все условия для процесса эстетизации повседневности. Процесс формирования новых элит завершается к середине XVII в., формируется новый эстетический вкус, эстетический идеал, который возможно перенести на предметно-пространственную среду, структурные изменения художественной жизни приводят к новому социальному положению артистов и возникает индустрия роскоши.

Под воздействием нового галантного идеала меняются каноны поведения и внешнего вида. Поток литературы о внутренних и внешних качествах благородного и галантного человека буквально захлестнул книжный рынок в XVII в., начиная с книги Николя Фаре «Благородный человек или искусство нравиться при дворе» (1630). Писатели- моралисты такие как Пьер Барден, Франсуа де Гренай, Антуан де Куртен, объясняют манеру поведения, учат этикету, рассуждают о моде и стиле одежды и обустройстве дома благородного и галантного человека. Достойная внешность начинает восприниматься как часть благопристойности, которая отражает добродетели и ум человека. Например, Антуан де Куртен утверждает, что источник моды — это двор, и следует подражать придворным, но не всем, а самой изысканной части, не допуская двух ошибок в одежде — излишней скромности и излишней перегруженности. Человек, который нелепо одет или имеет скромную прическу, поневоле создает мнение в обществе, что он смешон: «Закон, которого мы должны придерживаться для благопристойности, это — мода! Она абсолютная владычица, которой следует подчинять наш разум, следуя в своих одеждах тому, что она прикажет, если мы не хотим быть изгоями светской жизни».

Это был этап декларации внутреннего идеала вовне, когда внутренний идеал становится видимым. Одновременно с этим происходит эстетизация предметно-бытовой среды. В силу этого, на протяжении всего XVII века нарастала взыскательность не только к удобствам, комфорту, но и к изысканности в оформлении жилого пространства, мебели, предметов декоративно-прикладного искусства. Главным требованием в обустройстве быта было требование соответствовать идеалу галантности, что предполагало «некий единый принцип обобщенное чувственно-выразительное качество предметов и явлений искусства в повседневной жизни».

Итогом этого стало изменение объемно-пространственного решения особняков знати. Первой изменения в планировке и оформлении гостиных сделала знаменитая хозяйка салона маркиза Рамбуйе, которая перестроила особняк отца на улице Сент-Оноре в новом вкусе: с анфиладой небольших уютных гостиных, полных света, с большими окнами и дверьми, выходящими в сад, поместив парадную лестницу в угол здания, что придало покоям еще больший комфорт. Каждая деталь интерьера была продумана. Парадные залы и салоны особняка Рамбуйе стали отражением нового утонченного вкуса и элегантности. ОТЕЛЬ Рамбуйе, по мнению архитектора Анри Савалля, был самый удобный и роскошный в королевстве. Знаменитая голубая гостиная маркизы была эпицентром светской жизни этого времени.

Вот как описывает обстановку светского салона аббат Мишель де Пюр: «Каждый салон — это великолепное место, украшенное богатыми коврами, картинами, зеркалами, голландским фаянсом, китайскими кабинетами и китайскими безделушками. Кресла и гнутые стулья были расположены полукругом, в центре этого полукруга возвышается на подиуме в раме из колонн алькова, кровать с занавесками из брокарда. На ней полулежа, располагалась хозяйка дома. Нет рая более приятного для глаз, чем салон». Назначение этого почти театрального пространства было пленить, развлечь, удивить.

Вслед за особняком Рамбуйе мода на новое оформление приемных покоев как поветрие распространилась по всем дворцам Королевской площади. Под влиянием особняка Рамбуйе вдовствующей королевы Марией Медичи создается Люксембургский дворец, кардинал Ришелье оформляет свой дворец на улице Сент-Оноре.

Светский прием или раут, утонченная беседа или обед, которые там происходили требовал безукоризненной рамы для действия. Это приводит к разделению на парадное и жилое пространство. Все низменное, не красивое и не эстетичное было вынесено из парадных залов. Поэтому планировка дома была устроена таким образом, чтобы вся суета, движение слуг, подготовка к приему происходили в ином, параллельном пространстве. Для этого пространство особняка пронизывают черные лестницы и служебные помещения

группируются около них. В 1658 году первая служебная лестница была устроена в особняке де Бове. С этого момента книги по архитектуре рекомендуют делать для каждого комплекса покоев свою собственную лестницу, чтобы уменьшить движение и шум, который создавали слуги.

Следующей особенностью эстетизации пространства было увеличение приемных покоев и их специализация. Если книги по архитектуре, изданные в начале XVII века оговаривают лишь минимум помещений, которые были необходимы для особняка (вестибюль, капелла, антикамера, зал, гардероб, антресоли, кабинет, арьеркабинет, галерея, библиотека, то по мере развития светской жизни, количество парадных помещений увеличивается почти в два раза и в начале XVIII века складывается следующая привычная типология: вестибюль, большой салон, столовая, зала, парадная спальная комната, будуар, большой кабинет, малый кабинет, галерея, и комплексы личных апартаментов.

Вместо безликих гостиных или залов появляются специализированные помещения: парадная спальная комната, столовая, приемная и так далее. К оформлению каждого из них вырабатываются определенные типологические требования по расположению окон, каминов, мебели и даже цветовому решению.

Еще одним признаком эстетизации является расширение художественной жизни за пределы искусства, когда обыденная жизнь уподобляется искусству. В XVII веке стирается грань между искусством и повседневностью, искусство входит в повседневную жизнь галантного этоса. Как следствие этого, во дворцах и особняках знати появляются художественные галереи. В книгах по архитектуре рекомендуется расположить вблизи кабинетов галереи с коллекциями картин, мраморов, редких предметов. Галерея была не просто коридором, соединяющим комнаты, а служила для прогулок синьора, демонстрируя его просвещенность и вкус.

Принцесса Монпансье вспоминала как кардинал Мазарини отвел двух королей, принцессу английскую Генриетту и ее «в галерею, которая была заполнена всем, что только можно представить. Камни и драгоценности, украшения, мебель, штофы, все самое очаровательное, что прибывает из Китая, канделябры из хрусталя, зеркала, столы, кабинеты разных стилей, серебряная посуда, курительницы, перчатки, ленты, веера».

Это было влияние ренессансной традиции, впитанной Мазарини в Италии. Однако, новым было то, что подобного рода галереи возникают не только в особняках принцев крови или кардиналов, как редкие очаги просвещения в эпоху Ренессанса, а у рядовых дворян. Находясь в изгнании в своем родовом замке, не богатый дворянин граф Бюсси Рабютен по моде этого времени решил украсить все парадные залы своего фамильного замка портретами и создать галерею великих королей и политиков.

Помимо этого, галереи сами по себе превращаются в произведения искусства. Великолепная галерея Геркулеса в особняке Ламбера, расписанная Шарлем Лебреном являлась шедевром архитектуры XVII века. Самой большой и просторной, по мнению архитектора Анри Совалья, была галерея в особняке Врильера длиной 40 метров. Этот особняк был построен Мансаром для государственного секретаря Филиппа де Ля Врильера. Ее называли золотой галереей и на стенах находилась знаменитая коллекция Врильера - полотна кисти Гвидо Рени, Пьетро Карлоне, Веронезе, Тинторетто, Тициана.

Эстетизация повседневности происходила не только через искусство, но и через игру, поскольку в эстетизации заложено стремление приблизить реальность к идеалу: «Эстетизация в своем изначальном смысле нацелена не на познание реальности, а на игру с ней».

По своей сути игра моделирует поведение людей, помогает выработать новые стереотипы поведения. В светских салонах XVII века собиралось избранное общество.

Игра или игривость становится новым качеством, присущим галантной модели поведения. Принцесса Орлеанская, урожденная принцесса Пфальцская, осуждая игривость, царящую в высшем обществе, писала: «Дамы этой страны необычайно игривы, это источник многих зол. Мне часто говорили, что вы не хороши, поскольку вы не любите игры». И она искренне признавалась, что у нее «никогда не было французских манер и я никогда не могла им научиться».

Игра была присуща общению, которое происходило в этих слонах, особенно беседе. Писатель и моралист де Монкри, говоря об искусстве нравиться в свете, проводит прямую параллель с актерским умением проникнуть в нюансы характеров участников общения. Более того, советуя правильно вести беседу, он использует театральные термины - нельзя «превращать всех только в зрителей», «нельзя одному полностью занимать сцену».

По его мнению, беседа - это театр идей. Желание раскрыться в общении и раскрыть собеседника приводит к появлению сценографии беседы, определенного сценария особенностью которого является разнообразие сюжетов. В театрализованном пространстве салона обращает на себя внимание прежде всего тот, кто наделен навыками актера, кто умеет сделать паузу и облечь мысль в достойную форму.

Особенно ярко эстетизация повседневности проявлялась в том, что самые утилитарные вещи, такие как ванная комната и туалет превращаются в предмет эстетического любования. Со второй половины XVII века, следуя за традицией королевских покоев, ванные комнаты появляются в новых особняках и обустраиваются в старинных замках. Это уже не скромные помещения, как в книге Луи Саво, а интерьеры, оформление со вкусом и роскошью.

В отделке этих залов архитекторы рекомендовали использовать мрамор, керамические плитки и росписи - гротески по стенам и плафону. Например, в особняке Ламбера де Торины, построенном в для Клода Ламбера де Торины, президента счетной палаты, была устроена одна из первых ванных комнат. Росписи плафона этой комнаты были сделаны знаменитым живописцем Эусташем Лесьероми соответствовали назначению помещения - мифологические сценки, посвященные водной стихии: триумф Нептуна, морская богиня Амфитрида, купающаяся

с нимфами Диана, за которой подглядывает Актеон, разгневанная Диана, прогоняющая из вод священного источника нимфу Калисто.

Причина такой трансформации утилитарных помещений в художественно оформленные интерьеры кроется в том, что публичный туалет, под воздействием галантной культуры, превратился в небольшой прием, в новую форму общения, в которой пикантно смешиваются парадная и интимная стороны жизни.

Людовик XIV, который придавал церемониалу большое значение, лично назначал для всех членов семьи время публичных туалетов. Юная Мария Аделаида Савойская, невеста, а потом и жена герцога Бургундского, приехала ко французскому двору в 1696 году. Несмотря на то, что принцесса была слишком юна, чтобы иметь свой двор и придворных, Людовик XIV приказал ей дважды в неделю (по вторникам и пятницам) устраивать присутственный туалет для придворных.

Роль публичного туалета в жизни французской аристократии становится необычайно важной. Он постоянно фигурирует в придворных анналах наряду с балами, церковными службами, прогулками двора и дипломатическими приемами.

Для туалетных комнат начали создавать специализированные предметы мебельного убранства. Инвентарные описи королевских покоев демонстрируют большое количество туалетных гарнитуров из золота и серебра: зеркала, несесеры, расчески, сервизы для бритвы. Все это было сделано лучшими мастерами с необыкновенным вкусом и роскошью.

Следующий этап - для утреннего туалета создается специальная одежда — утреннее дезабилье, мода на которое также стремительно меняется. В модных журналах публикуются гравюры, изображающие и описывающие эти наряды. Вот описание из журнала «Меркюр галан» за 1693 год: «Благородная дама в утреннем пеньюаре изображена беспечно сидящей, на ней только юбка из тафты, на подол нашиты испанские кружева. Ее домашнее платье без пояса свободно ниспадает. Прическа соответствует одежде, она несколько не высокая, волосы не уложены, на голове лишь простые ленты, завязанные с небрежностью. На ней модный марсельский корсет, который называют «дышащий», это разновидность полуоткрытого корсета».

То же самое можно сказать в отношении парадных спальных комнат, которые становятся частью парадных покоев и в которых происходило светское действие. В них хозяйка, часто полулежа на кровати, принимала гостей и пространство спальной комнаты оформляется и обустраивается для этого приема как театральная площадка. Маркиза Рамбуэ первая выдвигает кровать в центр и располагает мебель вокруг, формируя своеобразную мизансцену. В одной из первых книг по архитектуре частных зданий и убранству интерьеров уже используется этот принцип расположения мебели и создании композиции пространства, рассчитанный на сценографию приема в спальной комнате. Безусловно, внешний вид хозяйки должен был соответствовать «малому приему» в спальной комнате, она была одета не в придворное платье, а специальный наряд, который называли «домашним», более комфортный и менее парадный.

Столь же важным становится место приема пищи. В убранстве и оформлении столовых залов, согласно книгам по архитектуре и оформлению, ценилась красота шпалер и красивая мебель, белизна столового белья. Здесь же находилась чаша из камня или мрамора в форме раковины с фонтаном для ополаскивания бокалов. Очень часто столовую отделяли натуральным или искусственным мрамором, на стены вешали натюрморты, изображающие дичь и рыбу.

Например, в столовой во дворце принца-епископа Страсбурга стоял огромный буфет с большим количеством полок, на которых были выставлены вазы из позолоченного серебра, фигуры, блюда, кубки. В столовой во время обеда вокруг столов расставляли большие фарфоровые вазы с цветами и вазы ароматницы. Сами столы были увиты гирляндами цветов натуральных и искусственных. На столах громоздились корзины с фруктами и цветами, а также пирамиды из цветов и листьев или фруктов и листьев с цветами.

Книги по архитектуре предлагали в столовых вдоль стен расположить небольшой амфитеатр в два-три уровня с расставленными вазами красивых форм, поскольку «живые цветы и разнообразие их запаха наполняют душу великолепным впечатлением». XVII век - это время расцвета искусства сервировки и подачи на стол, когда принцип насыщения и обилия заменяется принципом почти художественного оформления блюд.

К середине XVII века в особняках знати появляются изысканно оформленные комплексы личных покоев. Если парадные покои отражали социальную роль владельца, то личные или малые покои, в которых протекала каждодневная жизнь, были отражением в большей степени личных вкусов и пристрастий. Примером может служить особняк Жака Тюбефа президента счетной палаты, построенный в 1635 году Пьером Мюз, который был сделан со всеми возможными удобствами. Малые апартаменты состояли из спальной комнаты, гардероба и кабинета и по изысканности и роскоши отделки не уступали парадным залам.

Эстетизация повседневности была, безусловно, созданием декорации для собственного «я». По этому поводу очень точно писал Ницше: «Смысл наших садов и дворцов (и постольку же смысл всякого домогания богатства) заключается в том, чтобы выдворить из наших взоров беспорядок и пошлость и сотворить родину дворянства души. Людям, по большей части, кажется, что они делают более высокими натурами, давая воздействовать на себя этим прекрасным спокойным предметам: отсюда погоня за Италией, путешествия и т.д., всяческое чтение и посещение театров».

Процессы социальной трансформации бывших феодалов в придворные были болезненными для правящего сословия и были сопряжены с потерей социальной

идентичности. Вместе с тем, эстетическое способно облегчить человеческое существование. Эстетическое влияет на мироощущение человека, эстетизация быта поднимает человека в собственных глазах. Очень точно по этому поводу написал В.Г. Ланкин: «Человек не видит своего эстетического совершенства в зеркале собственного тавтологического идентичного сознания, хотя бы не отражаясь в другом любующемся и совершенствующем взгляде, пусть даже вымышленном. Человек ждет эстетического оправдания своего бытия в другом сознании...».

Эстетизированному пространству надлежало подчеркнуть статус владельца в каждой повседневной жизни, древность рода или положение при дворе, стать достойной рамой для собственного «я», которое, отражаясь в других, создавало эстетически совершенный образ субъекта. Принцесса Монпансье, например, в своем замке Сен-Фаржо, по образцу замка графа де Бетюна, поместила в антикамере портреты предков, которые подчеркивали знатность рода, напоминали о ее высоком положении при дворе. Человек, который там появлялся сразу проникался мыслью о веренице знатных предков и значимости персоны, которую он ожидал. Это и было то самое «эстетическое оправдание своего бытия», доказательство важности и значимости личности.

Особенностью эстетизации повседневности в XVII в. было то, что эта экспансия не размывала искусства, поскольку искусство в это время воспринимается еще утилитарно. Если мы спускаемся вниз по иерархической лестнице, то эстетизация повседневности как стиль жизни приходит и в круги небогатой буржуазии. Например, модель королевского обеда, при меньшем количестве блюд и скромности обстановки, по принципу подачи и сервировки была той же в буржуазном доме. Издаются специальные книги, например, «Как научиться правильно сервировать стол и руководить службами», которые доносят вкусы и эстетизированный уклад жизни аристократов для тех, кто имел возможности и хотел им подражать.

Не только при дворе или среди аристократии, а буквально в разных слоях общества распространяется тяга к дорогим серебряным столовым приборам, тонкому столовому белью. Барон де Гурвиль писал в своих мемуарах в 1690 году, что посуда из серебра была очень в моде: «Прежде на протяжении нескольких лет я замечал в своих путешествиях, что все содержатели кабаков по пассажирским дорогам имеют ложки и вилки из серебра, а у некоторых и чаши с кувшинами. Что даже в самых маленьких местечках большая часть горожан имела серебряные ложки и вилки». Итальянский путешественник священник Локатели побывал в доме у торговцев вином и был поражен сервировке стола с тончайшим белым бельем, которое сделало бы честь принцу. Следовательно, эстетизация повседневности как таковая не приводит обязательно к девальвации искусства, а, напротив, способна поднимать повседневность до уровня искусства.

Таким образом, основываясь на выше изложенном материале, мы можем утверждать, что в XVII в. во Франции мы видим не только художественно-эстетическое оформление предметно-пространственной среды, но и совершенно очевидное расширение художественной жизни за пределы искусства, когда обыденная жизнь уподобляется искусству, телесные потребности такие как сон, питание, туалет эстетизируются и театрализуются.

Модель или механизм эстетизации повседневности, созданная в XVII веке сохраняется на протяжении последующих столетий, распространяясь по Европе, дойдет до России.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Почему к эпохе Просвещения все исследователи относят начало эстетизации повседневности, как и само возникновение эстетической теории?
2. Когда начинается история Нового времени?
3. Как вы понимаете термины «эстетизация повседневности», «эстетизация быта», «повседневность»?
4. Что под «всеобщей эстетизацией» современного мира понимает исследователь С.Б. Никонова?
5. Что под понятием «эстетизация» понимает исследователь Т. М. Шатунова?
6. Назовите условия, которые определяют возможность эстетизации повседневности?
7. Назовите признаки эстетизации повседневности?
8. Что представлял собой идеал благородства и галантности?
9. Что такое картезианство?
10. Расскажите о философии Декарта

### **11. Трансформация эстетического восприятия готической архитектуры в период перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма**

Решение вопросов, связанных со сменой стилистических предпочтений в архитектурном творчестве, представляется весьма перспективным с точки зрения понимания противоречивых или преемственно-поступательных процессов в пространственных искусствах. В период перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма произошла принципиальная переоценка художественно-эстетических качеств средневековой готической архитектуры. В эпоху Просвещения во время, связанное с освоением классицистического идеала в архитектуре, период европейского Средневековья, с которым, ассоциировался расцвет готической архитектуры, преимущественно рассматривался ведущими просветителями как время тьмы, отсталости и иррациональной хаотичности, в том числе и в творческом мышлении. Негативное и даже временами презрительное отношение к готической архитектуре эпоха Просвещения унаследовала от предшествующей эпохи Ренессанса – периода вытеснения эпохи господства готической стилистики в искусстве Европы, архитектура Ренессанса содержала в себе эстетические принципы, которые считались противоположными готической архитектуре. Эпоха Просвещения видела принцип гармонии, соответствующий архитектуре классицизма, в

органичном сочетании целого и частей при преобладании общего, которое возвышается над множественностью, а готическая архитектура воспринималась как "варварская", перенасыщенная множеством деталей, которые нарушают целостность архитектурного произведения. Художественный образ готики наделялся в эпоху Просвещения негативным эстетическим содержанием. Классицизм, рассматривавшийся как диаметрально противоположность готики, характеризовался как истинный стиль, базирующийся на всеобщих законах разума. Важной характеристикой классицистической гармонии является соразмерность архитектурного произведения человеку, восприятию его образа через Я, этот принцип просветительскими классицистами считался нарушенным в огромных произведениях готической архитектуры, обращенных непосредственно к божественному, что не позволяло человеку постичь её рационально.

В России во время перехода от мироощущения Просвещения к Романтизму готическая архитектура среди представителей просветительского классицизма в зодчестве считалась несовершенной, обремененной избыточностью деталей декора, что приводило к отсутствию художественно-эстетической целостности. И. П. Войцехович в работе "Опыт начертания общей теории изящных искусств" отмечал нарушение гармоничности восприятия готической архитектуры вследствие избыточной, с его точки зрения, детализировки. Такой же позиции придерживался П. Е. Георгиевский утверждавший, что "...все искусственное и запутанное не идет к высокому результату. Важные готические здания много теряют мелочью своих украшений".

Несмотря на то, что в эпоху Просвещения готика сторонниками неоклассицизма зачастую воспринималась как примитивная, не облагороженная ясностью и логичной гармонией пропорций, вторая половина XVIII века также характеризовалась возрождением интереса к готической архитектуре и Средневековью в целом на новом витке назревавших стилистических преобразований в европейском зодчестве. В эпоху позднего Просвещения можно отметить двойственное отношение к готике - не смотря на то, что она ассоциировалась со Средними веками, иррациональностью и темнотой, эти понятия стали терять отрицательную коннотацию, что было предвестником, так называемого "темного романтизма", в искусстве. Готическая архитектура в литературе эпохи Просвещения воспринималась как сцена и декорации для мрачных средневековых образов и действий. Однако, недостатки готической архитектуры, с точки зрения сторонников рационалистического в своей основе Просвещения, стали восприниматься как достоинства в свете нового предромантического мироощущения и как следствие нового художественного видения архитектурных образов. Автор первого готического романа "Замок Отранто", опубликованного в 1764 г., английский писатель Хорас Уолпол перестроил в готическом стиле поместье Строберри Хилл, при этом он сознательно стремился придать ему впечатление определённой возрождённой средневековой мрачности. В период позднего Просвещения термин "готика" стал наделяться и положительным смыслом - восприятие готики через призму отношения к Средним векам стало меняться, когда Средневековье стало восприниматься не как мрачный период варварства и отсталости, а как время свободы, высоких рыцарских идеалов, национального самосознания, что было предвестником выражения эпохи романтизма в архитектуре. Готическая архитектура стала оцениваться по-новому: И. Гете в статье 1772 г. "О немецком зодчестве" восхищается готикой Страсбургского собора и его архитектором Эрвином фон Штейнбахом. И. Гете писал о своей художественной переоценке готической архитектуры, которая прежде основывалась на стереотипном подходе, характерном для эстетических воззрений Просвещения. Подчеркивая рациональную непостижимость готической архитектуры, И. Гете утверждал, что она не нарушает ее художественную гармоничность. Схожей позиции придерживался представитель позднего Просвещения И. Гердер. В статьях "О немецкой архитектуре", "О готической архитектуре" он писал, что множественность деталей готики не нарушает общую гармонию в рамках этой стилистики.

В России отношение к готической архитектуре также становилось более толерантным даже у ярких исследователей культуры, искусства классицистической ориентации. А.Ф. Мерзляков, утверждая важность рациональности и геометрически простых форм в архитектуре, признает существование и других художественных воззрений на архитектуру, связанных с эмоциональным ее восприятием: "Говорят: изящные или прекрасные предметы суть правильные, или те, которые правильную фигуру имеют, расположены в симметрии или стройности и согласии всех частей с целым, точно так же как хорошее здание с своими флигелями. Но иной любит смотреть на развалины дикие и ужасные еще с большим удовольствием; один любит готическую архитектуру, другой — простую греческую".

В период эпохи Просвещения можно увидеть противоположные воззрения на готическую архитектуру, но все же следует отметить, что преобладающим являлся взгляд, согласно которому готика представляла собой тип несовершенного искусства, а всеобщим идеалом в искусстве, оставался метод рационалистического неоклассицизма в архитектурном творчестве.

Эпоха романтизма, которая во многом черпала свои художественные идеалы в Средних веках, характеризовалась дальнейшей трансформацией эстетической оценки готической архитектуры, критически воспринимая односторонний рационалистический подход в искусстве, связанный с классицизмом. По своей сути эпоха романтизма была противоречивой. Это касалось как философских позиций - подчеркивание приоритета реализма или идеализма, так и отношения к искусству - требования реалистичности и объективности в искусстве сочетались со стремлением к художественной независимости, свободе воображения, эмоциональности, субъективности. Несовершенства готической архитектуры, с точки зрения сторонников классицизма, стали восприниматься как достоинства, как выражение свободы творчества архитектора, отсутствующей в принципах



ордерной, упорядоченной разумом неоклассической архитектуры. Готическая архитектура стала рассматриваться как национальный стиль, противостоящий универсальным, внациональным тенденциям в архитектуре неоклассицизма. При этом разные страны признавали готику своим национальным стилем. В Англии было широко распространено представление, согласно которому ее считали своим национальным стилем. Ярким сторонником готической архитектуры, которую он противопоставлял неоклассицизму и "индустриальной" архитектуре капитализма был английский теоретик и практик архитектуры О. Пьюджин. Эту противоположность он проиллюстрировал в своей книге 1836 г. "Контрасты, или параллель между благородными зданиями XIV и XV веков и схожими зданиями современности". В этой монографии готическая архитектура изображается идеализированной и наделенной высоким нравственным смыслом, религиозными ценностями.

В Германии отношение к готике в эпоху романтизма не было однозначным и менялось в том числе в связи с признанием национального, немецкого происхождения готической архитектуры. Отношение к готике, как несовершенному искусству, в котором частные элементы своей беспорядочностью нарушают общую гармонию, претерпело трансформацию в художественном мировоззрении романтиков. Теоретик йенского романтизма Ф. Шеллинг в своей ранней работе "Философия искусства" говорил о несовершенном характере готического зодчества, отмечая огрубленность архитектурных форм в готике с их буквальным подражанием природе – растительный декор, образы готических колонн близких к органическим формам леса. При этом Ф. Шеллинг не утверждал определенно, что готика имеет германское происхождение и подчеркивал возможность восточных ее корней, говоря о чрезмерной множественности детализировки: "Расточительность восточного вкуса, который всюду избегает границ и стремится к безграничному, несомненно, проглядывает сквозь готическое зодчество...". В более позднем периоде своего философского творчества, относящегося к периоду "позитивной философии", связанным с определенным религиозным мистицизмом, Ф. Шеллинг уже прямо говорит о германском происхождении готической архитектуры и сравнивает ее с высоко ценимой им философией И. Канта: "Я знаю, что эта архитектура, в ее совершенной реализации, в особенности в бесчисленных деталях, на которые она способна и которых в действительности даже требует, все это только сравнимо с произведениями старой германской архитектуры...". Ф. Шеллинг считал, что незавершенность произведений готической архитектуры предоставляет возможности для дальнейшего их развития. Данное утверждение представляется весьма важным в переоценке сути развития архитектуры – переход от стремления к неизменному и законченному в своей гармонической сути идеалу к новому творческому мышлению, открывающему новые горизонты в архитектуре. Новое восприятие средневековой готики в эпоху романтизма оказалось важной ступенью в процессе стилистического преобразования, идущего от статичного идеала к разнообразным стилям эпохи историзма XIX-XX вв.

Трансформацию воззрений на художественно-эстетические качества готической архитектуры можно также увидеть в работах теоретика немецкого романтизма Ф. Шлегеля. В произведении 1796 г. "Об изучении греческой поэзии" он называл готику примитивной и вторичной архитектурой по сравнению с классицистическими образцами: "...так варвары составляли готические здания из прекрасных обломков лучшего мира. В более позднем произведении "Осиновые черты готического зодчества" Ф. Шлегель характеризует готику как "чудесное искусство" и утверждает, что для готической архитектуры характерны "красота пропорций, простота, соразмерность во всем убранстве, легкость при всей грандиозности".

Апологеты готической архитектуры, противореча воззрениям классицистов, утверждали, что в готических произведениях достигается рациональная гармоничность частей и целого, при этом частные элементы рассматривались как производные от общего крестообразного плана, отмечалась геометрическая целостность готического собора, основанная на повторяемости его конструктивных составляющих. Один из ведущих представителей французского романтизма В. Гюго утверждал рациональность и пропорциональность всей христианской средневековой готической архитектуры, отмечал гармоничное единство общего и частного в готической архитектуре в своем романе "Собор Парижской Богоматери".

Г. Гегель видел гармоничное единство симметрии, пропорциональности и элементов декора в разнообразии готической архитектуры, подчеркивая ее национальный характер: "В так называемой готической, или немецкой, архитектуре там, где она переходит в приятное, мы видим до бесконечности разработанные украшения, так что целое сложено из небольших колонок одна над другой, с многообразными завитушками, башенками, шпицами и т. д. Взятые сами по себе, они нравятся, не уничтожая впечатления крупных пропорций и непревзойденных масс". При этом то, что считалось недостатком готической архитектуры в эпоху Просвещения – апелляция к эмоциям, несоразмерные человеку размеры, Г. Гегелем стало восприниматься как ее достоинство.

Среди представителей русской эстетической мысли, разделявших романтические взгляды на готику, следует отметить А. И. Галича, который в работе "Опыт науки изящного" описывал готическую архитектуру как мрачную, но без негативного контекста, характеризовал ее как величественную и грандиозную. Шеллингианец Н.И. Надеждин в произведении "О современном направлении изящных искусств" восторженно отзывался о готической архитектуре: "С тринадцатого столетия фантастическое великолепие так называемой готической архитектуры разрослось дремучим лесом изумительных зданий". П.Я. Чаадаев противопоставлял материалистичность классицистической архитектуры высокому нравственному смыслу и религиозной духовности готики.

Возвращение к готике как равноценной стилистике по отношению к неоклассике явилось важным элементом творческого мышления, приведшем к архитектуре XIX-XX веков, в которой рациональное и иррациональное сливалось в разных стилистических пропорциях. Неоготизмы первой половины XIX века, отличающиеся усложненным объёмно-пространственным решением, многочисленными архитектурными деталями в сочетании с неоклассицистическими мотивами композиции, явились первыми опытами развития своеобразного творческого мышления, воплотившегося в философии архитектурной формы XX - начала XXI веков.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите временной период перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в Западной Европы?
2. Назовите временной период перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в России?
3. Что вы знаете об исследовании "Опыт начертания общей теории изящных искусств" И. П. Войцеховича?
4. Что вы знаете об исследовании "О немецком зодчестве" И. Гете?
5. Что вы знаете об исследовании перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма А.Ф. Мерзлякова?
6. Что вы знаете об исследовании перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в Западной Европы О. Пьюджина?
7. Что вы знаете об исследовании перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в Западной Европы Ф. Шеллинга?
8. Что вы знаете об исследовании перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в Западной Европы Г.Гегеля?
9. Что вы знаете об исследовании перехода от эпохи Просвещения к эпохе Романтизма в России Н.И. Надеждина?

#### **12. Казанский собор Санкт-Петербурга.**

Эпоха Анны Иоанновны (1730–1740).

Из содержания архивных документов следует, что уже вскоре после основания Санкт-Петербурга на Петербургской стороне стояла небольшая часовня с иконой Божией Матери Казанской, привезенной в 1710г. по приказанию Петра I из Москвы.

Когда Петр I решил открыть России выход к Балтийскому морю и начал борьбу со Швецией, он взял эту икону «в путеводительницу своему воинству и в день брани на шведов в щит и покров и, победив до конца врага помощью Богоматери, основал на реке Неве новую столицу русского царства. А святую икону Божией Матери, как ограждение и освящение новой столицы, в сердце города поставил».

Согласно преданию, эта икона была чудесным образом найдена в 1579 г. во время штурма Казани — до этого она явилась девятилетней девочке Матроне, дочке купца Онучина. В 1613 г. чудотворную икону несли впереди народного ополчения во главе с Мининым и Пожарским, которое шло освобождать Москву от поляков. Затем икона стала семейной реликвией династии Романовых. Петр I перед Полтавской битвой молился перед ней. А затем повелел перенести икону в новую столицу.

Еще в 1682 г. свт. Митрофан Воронежский пророчествовал юному Петру: «Ты воздвигнешь великий город в честь апостола Петра. Это будет новая столица, благословляю тебя на это. Казанская икона будет покровом для города и всего народа твоего. До тех пор, пока икона Казанская будет в столице и перед нею будут православные, в город не вступит вражеская нога».

В 1733г. на Невском проспекте была заложена новая церковь. После освящения церкви 3 июля 1737 г. в нее из часовни перенесли чудотворную икону. Церковь Рождества Богородицы обыкновенно называли по имени перенесенной в нее иконы Казанским собором<sup>4</sup>. Ко дню освящения церкви Рождества Богородицы императрица Анна Иоанновна возложила на икону новую ризу. Историограф Санкт-Петербурга А.И. Богданов по этому поводу писал: «Называется же сия церковь (Рождества Пресвятой Богородицы) по народному именованию Казанской, потому что в ней имеется местный образ Богородицы Казанской, который, украсив, дорогими камнями, при освящении церкви поставить соизволила вечнодостоинная памяти государыня императрица Анна Иоанновна». Тот же автор сообщал о том, что этот собор возведен «собственною Ея Величества казною, и числится сия церковь придворная, в которой отправляются всякие торжественные Божии службы».

В записках академика Якова Яковлевича Штелина (1709–1785), воспитателя великого князя Петра Феодоровича (будущий император Петр III), упоминается об украшениях «придворной церкви Казанской Божией Матери, построенной императрицей Анной на Невской перспективе»: «На главном карнизе поставлены апостолы и другие святые в натуральную величину».

В Казанском храме совершались не только будничные службы, но и архиерейские богослужения, а также бракосочетания лиц царствовавшей династии. Так, например, в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 10 июля 1739 г. сообщалось о том, что ранее, 3 июля, в Казанском соборе было совершено «законобрачное сочетание Ея Высочества благоверных государыни принцессы Анны (Леопольдовны. — а. А.) с его светлостью принцем Антоном Ульрихом, герцогом Брауншвейг-Люнебургским, со учрежденною по церемониалу церемонией»<sup>8</sup>.

Елизаветинская эпоха (1741–1761).

Английские дипломаты внимательно следили за политическими событиями, связанными с Россией, и нередко Казанский собор оказывался в центре их внимания. Так было и в 1743 г., когда Россия заключила в г. Або мирный договор со Швецией. (Опираясь на поддержку Франции и Англии, Швеция пыталась добиться пересмотра

Ништадтского договора 1721 г. Русско-шведская война, начавшаяся в 1741 г., не принесла успеха Швеции; в 1743 г. был заключен Або-ский мирный договор, по условиям которого границы России и Финляндии продвинулись за Выборг на 60 верст). Тогдашним английским полномочным министром при русском дворе был баронет Кирилл (Cyril) Вейч (с 1742 по 1744 гг.). В своем донесении из Петербурга на имя графа Гренвилла Джона Картерета, статс-секретаря короля Георга II, Вейч сообщал: «В воскресенье, 3 июля, в 7 часов утра великая новость объявлена была пушечной пальбой вокруг дворца. В десять часов Ее Императорское Величество (Елизавета. — а. А.), в сопровождении великого князя, торжественно прибыла в Казанский собор ко бедне, после которой отслужено было благодарственное молебствие, раздалось три пушечных залпа у дворца и у Адмиралтейства, а три гвардейских полка, выстроенные перед церковью, стреляли беглым огнем».

В том же 1743 г., 30 августа (день памяти св. князя Александра Невского), из Казанского собора в Александро-Невский монастырь направился торжественный крестный ход при участии императрицы и кавалеров ордена, учрежденного в честь почитаемого святого. Тогда же было решено ежегодно устраивать торжественную процессию в честь благоверного князя Александра Невского, и Елизавета Петровна запросила мнение Святейшего Синода: «первое, — о пристойности того дела, другое — каким порядком оной церемонии быть, дабы Ее императорское Величество по тому могли оное узаконить». Св. Синод благосклонно отнесся к запросу императрицы. В синодальном докладе отмечалось, что намерение это — об установлении в Санкт-Петербурге крестного хода — «Восточному благочестию весьма сему пристойное». Что же касается практической стороны дела, то «крестоходной церемонии надлежит быть так, как в Москве бывает». А в Москве давно бытовала устойчивая традиция: в день крестного хода «при соборной церкви, откуда ходу быть, благовестие бывает на первом часу дня, и благовестят во все колокола с переменою время немалое», чтобы дать собраться духовенству из разных приходов. И, когда соберется оно и «архиерей прибудет, тогда благовестие начнется в один большой колокол и потом, по начатии в соборной церкви надлежащего к тому ходу молебствия, во-первых несут хоругви, а за ними следуют диаконы, а потом священники и протопопы со святыми иконы и кресты, предносимым свещам, а затем следуют игумены, архимандриты, а потом архиерей», а за ними «светские знатные персоны».

Переворот 1762 г.

С Казанским собором связано одно из драматических событий русской истории второй половины XVIII века — приход к власти Екатерины II в 1762 г. в результате дворцового переворота. Об этом сообщал барон А.Ф. фонASSE-бург, датский посланник в Петербурге с 1765 по 1768 г. Дипломат прибыл в российскую столицу уже после свершившихся событий, но он довольно подробно передал суть дела со слов Н.И. Панина, с которым он ранее познакомился в Стокгольме, где оба они занимали дипломатические посты. Итак, согласно сообщению фонASSE-бурга, «Ее Величество (Екатерина. — а. А.) приехала в столицу (из Петергофа. — а. А.) около шестнадцати часов...» приняла от гвардии присягу в верности и в 8 часов утра прибыла в Казанский собор в сопровождении всех четырех полков. «...» Панин в приготовленной на улице карете привез великого князя (Павла Петровича. — а. А.) в собор, а оттуда Ее Величество проследовала в новый дворец. Там состоялся первый манифест. Затем императрица велела Синоду и Сенату собраться в деревянном дворце и сама туда отправилась с Великим Князем; в церкви этого дворца Сенат, Синод и все вельможи, бывшие налицо, присягнули ей».

За время своего недолгого правления Петр III нередко вмешивался в дела Греко-Российской Церкви, пытаясь навязать ей протестантские установления. Это вызывало недовольство как православного духовенства, так и прихожан, что было учтено Екатериной II во время событий 1762 г. Манифест, который оглашался 28 июня во время приведения жителей столицы к присяге, начинался с «церковного вопроса»: «Всем прямым сынам отечества Российского явно оказалось, какая опасность всему Российскому государству начиналась самым делом, а именно: закон наш православный, греческий, перво всего восчувствовал свое потрясение и истребление своих преданий церковных. Так что Церковь наша Греческая крайне уже подвержена оставалась последней своей опасности, переменою древнего в России Православия и принятием иноверного закона...»<sup>21</sup>.

«Именно 28 июня (1762 г.), когда Екатерина из гвардейской казармы ехала в Казанский собор, она встретила фельдцеймекстера Вильбуа, который при вести о революции (перевороте. — а. А.) спешил в цейхгауз, — пишет Георг Гельбиг. — Императрица приказала остановить его и позвать к ней. Как только Вильбуа, по ее требованию, вступил на подножку кареты, чтобы поговорить с нею, она сделала ему незначительную льстивую улыбку, которую он принял, быть может, за ласку. Она этим выиграла в свою пользу человека, который мог верной преданностью своему государю (Петру III. — а. А.) уничтожить революцию (переворот — а. А.) в самом ее начале».

Эпоха Екатерины II (1762–1796).

Вскоре после восшествия на престол Екатерина II публично подтвердила свою верность православию. 30 августа 1762 г. императрица участвовала в крестном ходе от Казанского собора в Александро-Невский монастырь и присутствовала там за богослужением со своей свитой. 22 октября государыня распорядилась «сто рублей послать к Казанской церкви». А через год после ее восшествия на престол в Казанской церкви снова имели место торжества. Тогдашний австрийский посол в России граф Мерси д'Аржанто в своем письме на имя австрийского канцлера графа Венцеля Кауниц-Ритберга сообщал: «Торжественный въезд Ее Величества императрицы всероссийской в здешнюю столицу был назначен на 9 число сего месяца (июля 1763 г. н. ст. — а. А.), годовщину славного Ее восшествия на престол».

К концу XVIII века население Петербурга значительно возросло, и храм, прежде без труда вмещавший приход, стал тесен. Это заметил аббат Ж.Ф. Жор-жель в своих записках, писавший: «Собор Казанской Богоматери, где находится икона Святой Девы, которую считают чудотворной, построен на берегу Екате-рининского канала и выходит на самую красивую улицу С.-Петербурга. В этой церкви торжественно собирается императорский двор при праздновании блестящих побед; она не велика и недостаточно поместительна; она представляет прямоугольник; над алтарем возвышается купол; на другом конце храма нахо-дится башня с колокольной, где устроены часы. Эта церковь построена посредине обширного, покрытого травой двора и окружена стеной фута в три вышиной, над которой возвышается деревянная окрашенная решетка»<sup>48</sup>.

Годы правления Павла I (1796–1801). Закладка нового собора (1801)

В ноябре 1800 г. император Павел I повелел воздвигнуть вместо церкви Рождества Богородицы великолепный соборный храм во имя Казанской иконы Божией Матери. Проект строительства собора был утвержден императором Павлом I 14 ноября 1800 г. Была создана комиссия по построению собора, председателем которой стал президент Академии художеств граф Александр Сергеевич Строганов.

Павел I отпустил большие суммы на строительство нового храма. По словам Г.Р. Державина, в начале 1801 г., «в два месяца тогда сверх всех штатных и остаточных сумм издержано было более 6 миллионов рублей на посылку в Индию донских казаков, на строение Казанской церкви и прочие подобные за-тейливые издержки»<sup>57</sup>.

С возведением Казанского собора торопились, и, во избежание длительных перерывов, пришлось изыскивать «внутренние резервы». Верстах в 35 к востоку от Петербурга, при впадении речки Тосны в Неву, в свое время была выстроена загородная резиденция императрицы Екатерины II. (В 1785 г. Екате-рина II утвердила проект дворца для Пеллы, он строился до 1793 г. по проекту архитектора И.Е. Старова). Император Павел I, при своем вступлении на престол, приказал разобрать это сооружение, и строительный материал пошел на постройку Казанского собора и Михайловского замка<sup>58</sup>.

Но в марте 1801 г. император Павел I был убит заговорщиками, и первый камень в основание собора положил его сын — император Александр I. Заклад-ка храма состоялась 27 августа 1801 г. В этот день церемонии использовались серебряные лопатки и молотки, служившие уже при закладке Михайловского замка при Павле I, — на них лишь переделали императорские инициалы.

Эпоха императора Александра I (1801–1825)

Душой строительства собора был один из первых богачей России граф Александр Сергеевич Строганов (1734–1811). Он финансировал проект из своих личных капиталов; ему же приходилось защищать А.Н. Воронихина от нападок противников.

Строительство нового храма развернулось позади Казанской церкви, где по-прежнему совершались богослужения. Здесь же отмечались памятные даты; об одном таком торжестве сообщал в своих записках очевидец этого события — будущий писатель и обер-прокурор Сената С.П. Жихарев (1787–1860). В его дневнике под 12 декабря 1806 г. читаем: «Нынешний день, по случаю дня рождения государя (Александра I. — а. А. ), в Казанском соборе был большой съезд всех властей и чинов, к которым присовокупилось огромное стечение народа, — пишет Степан Петрович. — Благодарственное молебствие совершено с коленопреклонением. Митрополит читал молитву так внятно и явственно, что во всех концах церкви было слышно, может быть, и от того, что вместе с коленопреклонением вдруг водворилась глубокая, необыкновенно торжественная тишина: всякий ловил каждое слово молитвы, заключающей в себе прошение о здравии государя и о даровании ему (победы) над проклятым загигом — Бонапарте. В молебствии участвовал опять Воржский (о. Алексей, придворный протоиерей. — а. А. ) и при возглашении многолетия, возвышая постепенно голос, на последних словах «многая лета», кончил таким громовым восклицанием, что удивил всех».

Интерьер Казанского собора украшали и иностранные мастера. Одним из них был французский скульптор Жак Доминик Рашет (Rachette) (1744–1809). Он окончил Академию художеств в Копенгагене, с 1772 г. жил в Гамбурге, откуда в 1779 г. выехал в Петербург. В России его ждала блестящая карьера: с 1785 г. Рашет — академик, с 1800 г. — профессор Российской Академии художеств. Он так долго прожил в России, что может быть назван русским. Рашет настолько сблизился с русским обществом, что современники величали его Яко-вом Ивановичем. Он создал скульптурные портреты ряда своих современников, в том числе — мраморные бюсты Г.Р. Державина и его жены.

Наполеоновское нашествие прервало работы по украшению Казанского собора. А в 1814 г. скончался Андрей Никифорович Воронихин (1759–1814). О том, каким виделся русскому зодчему Казанский собор во всем его великолепии, повествует П.П. Свиньин. «С западной стороны имеет он полукруглую площадь, обнесенную прекрасной чугунной решеткой, по концам которой по-ставлены будут колоссальные изображения (статуи. — а. А.) святых апостолов Петра и Павла. Каждое из них сделано будет из цельного гранита в 9 аршин вышины. Статуи сии будут единственные в целом свете. Ибо в Египте найдены только две, которые превосходят оные величиной: они вышиной в 14 аршин, но из них одна составная». В 1813 г. в Филадельфии вышла книга П.П. Свиньи-на под названием «Sketches of Moscow and Petersburg», с 8-ю гравюрами, в том числе — и Казанского собора.

Полностью свой замысел — создать образец классицизма в церковной архитектуре А.Н. Воронихину, как известно, воплотить не удалось. Была построена одна колоннада, д ругая, такая же, должна была украсить южный фасад храма, но ее не построили. Не возвели и колокольню. На двух пьедесталах должны бы ли выситься бронзовые ангелы, их сделали сначала из гипса, потом убрали, так ничего и не поставив взамен.

Согласно проекту, перед собором планировался обелиск. На некоторых гравюрах того времени он действительно есть (например гравюра А. Дормье «Вид Казанского собора», 1810-е гг.), а на других нет. Нет и документов о том, что обелиск и в самом деле был построен. По некоторым данным, его сделали сначала из дерева, выкрасили под гранит, а потом снесли<sup>89</sup>.

Почти сразу после создания Казанский собор превратился в памятник славы русского оружия. Под сводами Казанского собора в 1813 г. был похоронен фельдмаршал М.И. Кутузов — главнокомандующий русской армией, разгромившей наполеоновские войска. Место его погребения было избрано не случайно, ибо, как справедливо пишет Жермена де Сталь, «перед отъездом в действующую армию генерал Кутузов поехал помолиться в Казанский собор, и весь народ, который следовал за ним, кричал ему, чтобы он спас Россию. Какая мизантропия смертного! Его возраст не позволял надеяться пережить трудности кампании, но есть моменты, когда человек должен умереть, чтобы дать успокоение душе».

#### **Контрольные вопросы:**

1. Назовите временной период эпохи Анны Иоанновны?
2. Когда на Невском проспекте была заложена новая церковь?
3. Назовите временной период Елизаветинской эпохи?
4. Назовите временной период эпохи Екатерины II?
5. Назовите временной период правления Павла I?
6. Назовите временные рамки эпохи императора Александра I?
7. Назовите мастеров, украшавших интерьер Казанского собора?
8. Какой вклад привнес в строительство Казанского собора А.Н. Воронихин?

### **13. Некоторые аспекты революции в архитектуре индивидуального жилого дома второй половины XIX века**

Исследования архитектуры индивидуальных жилых домов выявили ряд факторов, повлиявших на архитектуру индивидуального жилого дома второй половины XIX в., среди которых, в первую очередь, необходимо отметить возникший в начале XIX века в Европе большой интерес к изучению материалов археологических раскопок, проводившихся в Греции, Италии, в Малой Азии и Африке. Известно, что до конца XVIII в. европейские архитекторы были знакомы с лучшими образцами древнегреческой и римской архитектуры по книгам Витрувия, Виньоли и Палладио. В начале XIX века английский посланник в Константинополе лорд Т. Эльгин вывез большое количество фрагментов Парфенона в Англию; коллекция вызвала большой интерес у просвещенной части общества, в том числе у архитекторов. Учеными проводились многочисленные археологические раскопки в Греции, Италии, в африканских и других странах. Уникальные находки, свозившиеся в европейские страны, вызвали значительный интерес в научных кругах и привлекли внимание общественности. В России в конце XVIII века также возник интерес к античному искусству, артефакты массово закупались в Европе. Самая обширная коллекция через коллекционера античного искусства Т. Дженкинса была куплена Павлом I для дворца в Павловске.

Другим важным фактором стало развитие новых направлений в искусстве XIX века, в первую очередь, в литературе и живописи. «Развитие промышленности, повлекшее за собой много такого, что отталкивало идеалистически настроенных людей, неизбежно способствовало обращению назад и попыткам оживить — счастливое прошлое!». Рост промышленности способствовал развитию идеалистических настроений в обществе и, как следствие, возрождению готики. Романтизм возрождал прошлое в привлекательном виде. Позже, как протест против «академического» искусства, в среде европейских художников возрождаются традиции романтики средних веков. Влияние романистов А. Рэдкифф, В. Скотта и др. привело к возрождению готики в Англии, Германии, скандинавских странах, в Нидерландах и, в некоторой степени, во Франции.

В Англии появилось движение «Братство прерафаэлитов», возглавляемое У. Моррисом, который «осуждал чистый утилитаризм, машинную продукцию всякого рода, независимо от ее качества. Он и его последователи были увлечены — золотым веком средневековья!». В последние годы жизни он, однако, признавал машинную технику при условии облегчения ею жизни людей, выступал не против машин как таковых, а только против неправильного их применения».

Третьим фактором, повлиявшим на архитектуру индивидуального жилого дома второй половины XIX века, является промышленная революция конца XVIII — начала XIX века. В Англии раньше, чем в других странах Европы, завершился промышленный переворот, начавшийся с 1760-х годов, который обеспечил английской буржуазии экономическое первенство на внешних рынках. При этом развитие промышленности к середине XIX в. привело к противоречивым результатам, по-разному влиявшим на развитие архитектуры. С одной стороны, появился новый класс буржуазии, способный стать заказчиком новой архитектуры; были созданы новые строительные материалы, технологии конструирования и строительства зданий и сооружений. Но с другой — тысячи «свободнорожденных британцев» были превращены в пролетариев, в придатки к машинам на капиталистическом производстве. Следствием этого стало массовое обнищание населения, вовлеченного в промышленное производство на крупных предприятиях, перенаселение городов и ухудшение экологии в крупных европейских городах. А. Уиттик отмечал: «Весьма печален тот факт, что жилища девяти десятых населения Европы в XIX в. были так плохи и убоги, так мрачны и бедны, что на вопрос об их архитектуре можно ответить лишь иронической улыбкой».

Следующим фактором явился быстрый рост промышленности в городах. Он «вызывал огромный спрос на жилье у прибывающих из сельской местности рабочих, который опережал жилищное строительство. Пере-население городов становилось острым, условия жизни рабочих ухудшались, росла антисанитария. В сельской местности возводились небольшие традиционные дома. В пригородах для улучшения качества жизни строились целые районы, состоявшие часто из отдельно стоящих маленьких домов, повторявшихся многократно и составлявших ансамбли».

Все перечисленные факторы в своем взаимодействии породили три условные тенденции в архитектуре жилых домов XIX века: историзм, эклектику и новую «манифестную» архитектуру.

Во второй половине XIX века в европейской архитектуре появился новый интерес к истории, архитекторы обращались и к более ранним стилям, – например, к романской, византийской и египетской архитектуре. В стиле историзма проектировали Э. Виолле ле Дюк, Г. Земпер и др.

В это же время, стремясь к оригинальности, архитекторы не только копировали более раннюю архитектуру, но и экспериментировали, смешивая разные стили, что в дальнейшем привело к возникновению нового направления, названного эклектикой.

У перечисленных концепций, основанных на использовании классических образцов ранней архитектуры, были и критики. Они справедливо указывали на то, что не может быть жизни в подражании стилю, созданному далеким прошлым. В частности, А. Уиттик отмечал: «Для того чтобы успешно возродить искусство, необходимо возродить и образ жизни, создавший это искусство». Еще критичнее высказался Ю. Ёдике: «Господствующее увлечение формами прошлого было лишь попыткой скрыть собственную беспомощность». Концепции в архитектуре, которые основаны исключительно на идеях прошлого, не могли в полной мере ответить на изменение мировосприятия и на происходящие социальные сдвиги.

XIX век «не создал единого стиля архитектуры, своего искусства организации пространства. Л. Салливан в Чикаго, Г. Берлаге в Амстердаме, А. Ван де Вельде в Брюсселе и О. Вагнер в Вене почти одновременно выдвинули свои новые требования, протестуя против подражания историзму, были услышаны и не остались без внимания. Вызванное ими движение привело к развитию современной архитектуры».

Архитектура самым тесным образом связана со своей эпохой. Все в архитектуре – от предпочтения, отдаваемого отдельным формам, до выбора отдельных зданий – отражает условия времени, к которому она относится. Ч. Ф. Войси, Ф. Уэбб и Р. Н. Шоу были ведущими европейскими архитекторами в области жилищного строительства в период 1860–1905 годы. Их постройки основываются на принципах функциональной планировки, эффективного использования материала и являются образцом простого, ясного и честного отношения к архитектуре. Английская архитектура этого периода оказала большое влияние на многих архитекторов континента, особенно в Германии, Австрии, Франции, Голландии и Бельгии».

До середины XIX века в Англии для представителей высших слоев общества строились особняки в викторианском стиле, изукрашенные декоративными деталями. С течением времени основным заказчиком жилья постепенно становится развивающийся класс буржуазии, требования которого к жилью существенно отличались от потребностей знати. Эти новые потребности, удовлетворяемые с использованием новейших достижений промышленности, привели к появлению нового типа загородного дома.

«Манифестом нового направления в архитектуре и отказом от догм прошлых эпох стал «Красный дом» (1859) – идеальное жилище, один из первых образцов архитектуры «Движения искусств и ремесел», построенный архитектором Ф. Уэббом в Бексли-Хис для молодой семьи У. Морриса.

При проектировании «Красного дома» Ф. Уэбб придерживался принципа структурной целостности и желания объединить здание с его природным окружением и памятниками культуры». Особое внимание было уделено планировке участка, использованию природных материалов и традиционных строительных методов. Этот дом «своей L-образной планировкой, необычным решением внешнего облика представлял собой полную противоположность обычным в то время особнякам, изукрашенным лепниной. Моррис создавал не просто дом, а новый стиль жизни, опираясь на опыт средневековья, когда люди были вынуждены сами себе создавать предметы быта. Исторически это можно расценить как один из первых примеров творческого обновления жилищного строительства».

Появление новой большой группы заказчиков, вкусы и предпочтения которых в архитектуре не были до конца сформированы, вкупе с техническим развитием и другими вышеперечисленными факторами, привело к расширению типологии в архитектуре в целом, и в архитектуре жилища в частности. По скорости и масштабу происходивших изменений этот процесс можно назвать революционным.

Изменениям подверглись:

- места строительства индивидуальных жилых домов (перемещение из центров городов в пригороды);
- внешний облик (многообразие стилей – неоготика, неоклассицизм, викторианский стиль, мавританский стиль, эклектика и т. д.);
- объемно-планировочное решение (появление Г-образных и иных несимметричных домов, как например, дом Морриса; появление помещений иного назначения – ванная комната, туалет);
- способы взаимодействия заказчика и архитектора (появление каталогов типовых домов, возможность приобрести типовой проект из каталога и построить по нему дом силами других подрядчиков, что привело к значительному росту объемов жилищного строительства).

Перечисленные аспекты привели к революционным изменениям в архитектуре индивидуального жилища. Студентка Л. Э. Самитова в своем исследовании из-учила творчество французского архитектора П. Шаба, главного архитектора Парижа, профессора курса гражданских конструкций в парижской Национальной школе искусств и ремесел (Conservatoire national des arts et métiers). П. Шаба издал уникальные каталоги кирпичных типовых домов, которые включали фасады, планы, конструктивные решения и декоративные элементы европейской архитектуры второй половины XIX века. Эти издания были популярны у современников Шаба и сейчас пользуются спросом у профессиональных проектировщиков. Книги содержат огромный иллюстративный ряд – уникального качества цветные гравюры. Например, каталог «Викторианская кирпичная и терракотовая архитектура» (1889) Шаба содержит дома викторианского, неоклассического и модерн стилей, появившихся в конце XIX века.

Изучая творчество П. Шаба, выяснилось, что в конце XIX века многие проекты из каталогов Шаба были реализованы. С 1858 по 1906 год в Ле-Везине (фр. Le Vésinet), коммуне во Франции, в регионе Иль-де-Франс было построено 938 «роскошных домов». Среди различных моделей «загородных домов», которые предлагали в каталоге архитекторы Аньес, Бертран и Пети, наиболее распространенными в 1881 году были двухэтажные дома в стиле «нео-Людовика XIII» и неоклассицизма. Постепенно эклектизм стал правилом. Архитекторы Буржуа, Зингери и Бардон дали волю своей фантазии.

Особенностью и новаторством построек из каталога было наличие в большинстве из них водопровода. «В любом доме достаточно открыть кран, чтобы в любой момент было столько воды, сколько ему заблагорассудится», – отмечал восторженный обозреватель. Водопроводная вода на всех этажах – это «роскошь». Наличие туалета и ванной комнаты в индивидуальном жилом доме было достижением для того времени. До начала XIX века в подобных домах чаще проектировали ванную комнату без водопровода, туалеты были диковинкой, которую можно было найти во Франции только в каждом третьем доме.

Интересно отметить, что в России в это же время происходит бум дачного строительства, причем дачи из дерева строятся часто по типовым каталогам.

В процессе исследования было выявлено, что в России с середины XIX до начала XX века, благодаря моде, пришедшей из Европы, многие состоятельные горожане, заботясь о своем здоровье, переезжали летом за город на дачи. В связи с дороговизной строительства дачи не являлись массовым явлением. Слово «дача» возникло от глагола «давать»: император Николай I издал указ о раздаче земель от Тверской заставы до Петровского парка для строительства загородных дач в 1836 году отличившимся на службе. Сдавать участки земли в аренду было выгодно крупным землевладельцам. Железная дорога, соединяющая Петербург и Москву, способствовала новому росту загородной жизни.

Новые тенденции поставили перед архитекторами новые задачи: создать модную дачную архитектуру в классическом стиле, стиле модерн, а также используя итальянские мотивы.

Существовало несколько каталогов типовых дачных домов. Например, «Сельская архитектура. Планы и фасады церквей, сельских и дачных домов, хозяйственных строений, сельско-фабричных зданий, ледников, беседок, купален, резьбы из дерева и проч., и проч.», опубликованный в 1870 году. «Альбом включает планы, фасады и детальные чертежи (150 рисунков и 60 таблиц) для застройки дачных поселков».

«Во второй половине XIX в. на окраинах Москвы и Петербурга стали появляться дачные поселки». Фасады проектировались в неорусском стиле, часто были декоративными, украшались орнаментами. Архитекторы создавали настоящие шедевры, аналогов которым не было в Европе. М. Д. Быковский являлся проектировщиком типовых проектов дач. Им были представлены проекты дач в разных стилях – от готики до мавританского стиля.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Кто такой А. Рэдклифф?
2. Кто такой В. Скотт?
3. Назовите факторы развития архитектуры в XIX веке?
4. Кто такой Э. Виолле ле Дюк?
5. Расскажите о Г. Земпере
6. В каком стиле строилась английская архитектура XIX века?
7. Расскажите об архитекторе Ф. Уэббе
8. Расскажите об У. Моррисе
9. Расскажите о творчестве П. Шаба
10. Расскажите о загородной архитектуре в России с середины XIX до начала XX века

#### **14. Особенности архитектуры путевых дворцов в России XVIII-XIX веков**

Актуальность исследования определена: отсутствием классификации путевых дворцов в России XVIII–XIX вв. и принципов формирования их объемно-планировочных решений; необходимостью изучения особенностей архитектуры XVIII–XIX вв. как явления мировой истории архитектуры; необходимостью выявления типологического ряда объектов, соответствующих обоснованию и атрибуции сооружений; пополнением каталога знаний по истории архитектуры новыми объектами.

Степень изученности архитектуры дорожных сооружений России представлена рядом общих работ и диссертаций. Так, во многих исследованиях приводится описание путевого дворца в структуре города или маршрута, а в диссертации Е.М. Ершовой определяется значение термина «путевой дворец». В.Г. Лисовский

изучал архитектуру Санкт-Петербурга, в том числе и Домик Петра I. С.Б. Горбатенко исследовал Стрельну и достаточно подробно описал Путевой дворец Петра I. О. и И. Юргины работали над путевыми дворцами Екатерины II, в том числе и в Торжке. Свой вклад в изучение архитектуры военных поселений внесла С.И. Бучастая, ее труды посвящены Путевому дворцу в Чугуеве как памятнику истории. В.И. Пилявский, П.П. Карцов исследовали преимущественно Великий Новгород и его окрестности начала XIX века.

Большое внимание было уделено путевым заметкам путешественников и исследованиям вопроса военных поселений иностранными учеными. В работах А. де Кюстина, А. Дюма-отца, Т. Готье подробно описаны путевые дворцы, которые сохранились во второй половине XIX века. Руска Луи при исследовании Санкт-Петербурга собрал коллекцию чертежей. Исследователями разных стран был освящен вопрос военных поселений в России. В работах П. Рена, М. Палеолога, М. Раева и других были исследованы различные аспекты возникновения и существования военных поселений в России XIX века.

Немаловажным в данном исследовании оказался вопрос строительства и дальнейшего существования первой железной дороги в России, так как именно с этим периодом связано отсутствие необходимости строительства путевых дворцов как придорожных сооружений. Помимо многих русских исследований, особое внимание уделялось зарубежным, а именно работам Р.М. Хейвуда, Л.Т. Ролта, Дж.Б. Снелла.

Однако в процессе изучения материалов оказалось необходимым раскрыть особенности архитектуры путевых дворцов и составить классификацию на основе некоторых из оставшихся сооружений XVIII–XIX в.

Первые путевые дворцы.

История путевых дворцов начинается еще в XVI веке во времена Иоанна IV Грозного. По его распоряжению был построен Путевой царский дворец, в котором останавливались царствующие особы на пути в Троицкий монастырь. Это сооружение находилось в с. Тайнинском Московской области. Здесь также бывал Борис Годунов. Почти через сто лет царь Алексей Михайлович тоже любил находиться в Тайнинском и заниматься соколиной охотой, а впоследствии и Петр I останавливался во дворце. Царские троические походы происходили постоянно. Проходили они в несколько приемов и не за один день, при этом имели сложный ритуал и красочные обычаи. Самодержавцы при поездке к Троице предпочитали Тайнинский путевой дворец. Всего по распоряжению Иоанна Грозного во второй половине XVI века по Троицкой дороге было построено пять деревянных путевых царских дворцов.

Путевой дворец – здание для отдыха знатных особ и их свиты, а также иностранных послов во время длительной дороги. В определении путевого дворца значимы обе составляющие части. Первая отражает его назначение служить местом короткого пребывания путешественников, а вторая указывает на принадлежность этих путешественников к царскому роду. Первые дворцы были преимущественно деревянными, позже становилось все больше каменных. Путевые дворцы, сохранившиеся до наших дней, охраняются как памятники истории и архитектуры.

Путевые дворцы XVIII века.

Путевые дворцы в Российской империи активно строил Петр I в связи с расширением границ России и ее застройкой. Дорога Москва – Санкт-Петербург считалась «правительственной трассой», по ней регулярно перемещались императорские лица вместе со своей свитой, а это требовало строительства путевых дворцов – особого рода почтовых станций по-вышенной комфортности.

В XVIII веке вдоль дороги Москва – Санкт-Петербург было построено десять деревянных путевых дворцов: в Ижоре, Тосно, Чудово, Спасской Полисти, Подберезовье, Яжелбицах, Едрово, Хатилово, Завидово, Клину. «Государева дорога» стала главной церемониальной дорогой империи – поездки между столицами происходили медленно, с частыми остановками, молебнами, торжественными встречами «хлебом-солью».

Также в начале XVIII века возникает еще одна «перспективная дорога» – это путь из Санкт-Петербурга в строящийся тогда Кронштадт. Большинство путевых дворцов, которые возникали на этом тракте, потом перестраивались, или рядом с ними возводились большие дворцы. Например, такие, как в Стрельне и Петергофе.

С 1763 года после пожара появляются первые каменные путевые дворцы – царские резиденции.

Первый Путевой дворец Петра I известен как деревянный домик в голландском стиле на берегу Невы. Возник он при строительстве Кронштадта в 1703 году. На сегодняшний день это здание находится в защитном каменном футляре, но, согласно историческим источникам, этот защитный футляр – пусть и не каменный, но деревянный, – был поставлен над домиком уже к 1714 г., то есть задолго до того, как Трезини построил вокруг него каменное укрытие. Этот футляр был необходим для хорошей сохранности объекта, потому что его не раз подтапливало, а солнечные лучи плохо сказывались на состоянии дерева, из которого он сделан.

В исторических источниках упоминается, что этот дом был назван императором «Красные хоромцы», так как по его распоряжению Путевой дворец был окрашен под красный кирпич, модный в те времена.

Путевой дворец был построен по всем требованиям императора. То есть имел минимальный состав необходимых помещений. Эта одноэтажная постройка имеет трехчастную планировочную структуру, которая разделяет основные помещения: кухня – спальня – кабинет. Также все помещения размещены анфиладно, то есть использована бескоридорная система. Система отопления не была предусмотрена, так как Петр I находился здесь только в теплое время года и весьма недолго.

Основой дворца является клеть, которая и определила размеры помещений (12х5,5 м). Здание срублено из крепких бревен 6-гранного сечения, характерного для шведского срубного жилья – скольмостуги. Это объясняется



особым интересом Петра к архитектуре шведского народа. Довольно часто император строил сооружения на фундаментах зданий шведов.

Также было обнаружено упоминание в документах о том, что стоял в Большой Ижоре Путевой дворец Петра I, который, очевидно, был построен после взятия Выборга в 1710 году и достоверно существовал до 1745 года. Это здание полностью идентично Домику Петра I в Санкт-Петербурге.

Затем, чтобы показать величие Российской империи, император строит путевые дворцы усадебного типа с большими садами.

Путевой дворец в Стрельне является примером таких сооружений. Город Стрельна находится на берегу Финского залива, на холме, окруженном оврагами, на бывшей шведской копорной дороге, то есть на пути из Санкт-Петербурга в Кронштадт.

Путевой дворец в Стрельне был построен в первой четверти XVIII века. Сооружение возводилось также в голландском стиле.

Это желто-белое деревянное здание с треугольным фронтоном типично для архитектуры петровского времени. Достаточно скромное как по размерам, так и по убранству здание предназначалось для остановок императора во время его постоянных поездок из Петербурга в строящийся Кронштадт. Центральная его часть двухэтажная, а боковые – одноэтажные. Дворец, срублен из крепких бревен и обшит тесом. Здание имеет анфиладную планировку.

В 1718 году дворец имел 2 зала и 8 комнат. В 1719–1720 годах была достроена мыльня со светлицей. Кроме упомянутых пристроек над дворцом был устроен (или перестроен) мезонин.

В качестве материала покрытия кровли использовался гонт, стены изнутри обивались полотном и выбеливались. Частично интерьеры были декорированы обоями, частично были расписанными.

В доме уже в 20-х годах XVIII века устроили печи и очаги; в одном из помещений был камин. Это связано с тем, что в этот период строился Константиновский дворец (ближе к заливу), и императору необходимо было оставаться здесь на более длительное время. Окна состояли традиционно из мелкого стекла. Изнутри они закрывались обитыми парусиной ставнями.

Данное здание было четыре раза реконструировано. Путевой дворец сейчас – это главный информационный центр по истории Стрельны. В нем находятся постоянные экспозиции: «История дворца Стрельны и его владельцев», «Историческая интерьерная экспозиция XVIII века», организуются выставки.

Во второй половине XVIII века путевые дворцы заняли видное место в структуре целого ряда губернских и уездных городов. К тому же этих зданий при Екатерине II стало значительно больше, чем раньше. Это связано как с частыми поездками императрицы по России, так и с превращением в города многих бывших сел и слобод, расположенных на больших проезжих дорогах (Вышний Волочек, Валдай, Крестцы и др.). В XVIII в. дворцами называли только те дома, которыми обладали лица царской семьи. Вместе с тем реальное использование путевых дворцов было шире их первоначальной функции. Большое казенное здание представительной архитектуры (то есть достаточно дорогое) не могли строить в расчете лишь на несколько дней использования в течение многих лет. Основной, постоянной функцией путевых дворцов, очевидно, было размещение в них гостиниц (хотя таковых в XVIII в. не было) или почт, которые тогда частично выполняли роль гостиниц.

Путевой дворец в Торжке (Тверская область) – один из императорских путевых дворцов по Московско-Петербургскому тракту, построенный в 1776 году по указу Екатерины II для отдыха путешествующей императорской семьи архитектором П.Г. Никитиным. Проект в стиле раннего классицизма был «образцовым» – по нему потом строились путевые дворцы в Вышнем Волочке, Выдропужском, Медном и Городне. Первый Путевой дворец был деревянным и перешел в ведение магистрата. Местонахождение деревянного здания до сих пор не установлено.

Основу комплекса Путевого дворца в Торжке составляет П-образная планировочная композиция: двухэтажный главный дом и два боковых флигеля, которые стоят на расстоянии 40 м от него. Флигели соединяются с основным зданием каменными стенами и представляют собой прямоугольные в плане одноэтажные корпуса. Они служили для хозяйственных нужд (каретный сарай, кухня, погреб), и, возможно, в них размещались и слуги. С въездными воротами, которые вели в парадный двор, флигели соединялись железным забором. Парадный вид главному дому придает колоннада, перекрытая фронтоном треугольной формы, который подчеркивает вход в здание. Парадный фасад основного здания украшает дорический портик, фасады флигелей выделяются портиками из полуколонн. То есть этот комплекс демонстрирует уже не барокко, а ранний классицизм.

На обоих этажах дворец имел анфиладную систему планировки с двумя рядами параллельно расположенных комнат. Главные покои находились на втором этаже, половину которого занимал парадный зал. Его окна выходили на восточную сторону парадного двора, образованного главным корпусом и флигелями.

Одним из путевых дворцов, построенных по данному «образцовому» проекту, является Путевой дворец в Валдае. Он отличается лишь внутренней планировкой и обустройством. Планировочное решение устроено более традиционно и просто, с симметричным расположением комнат относительно поперечной оси. Интерьер также имел торжественный характер. На обоих этажах вдоль главного фасада располагалась трехкомнатная анфилада с залом на втором этаже, который, в отличие от Торжка, был вытянутым поперек оси и занимал всю ширину дворца. К сожалению, это здание сейчас не эксплуатируется и находится в аварийном состоянии.

Путевые дворцы в начале XIX века.

История путевых дворцов в их первоначальном качестве заканчивается в 1809 году. Александр I по предложению министра внутренних дел А.Б. Куракина принял решение преобразовать все каменные путевые дворцы в почтовые дома с гостиницами, а старые деревянные – уничтожить. К этому времени на трассе Москва – Санкт-Петербург оставалось 11 каменных дворцов – в Бронницах, Зайцево, Крестцах, Валдае, Вышнем Волочке, Выдропужске, Торжке, Медном, Городне, Подсолнечной горе, Черной Грязи. В Твери и Новгороде бывшие путевые дворцы использовались как трактиры.

После Франко-русской войны 1812 года была начата реформа военных поселений, при которой крестьяне должны были без отрыва от земли нести военную службу. Эти мероприятия давали возможность резкого сокращения средств на содержание армии, поскольку военные поселения должны были находиться на самообслуживании. По указу Александра I для инспектирования войск в разных частях страны строились небольшие, иногда двухэтажные путевые дворцы с трехчастной планировкой и анфиладным размещением комнат. Путевые дворцы именуются как «здания для временного пребывания императора при его наездах в военные поселения». Военные поселения появились в Новгородской, Харьковской, Николаевской, Екатеринославской, Херсонской и Петербургской губерниях. Путевые дворцы должны были находиться на главной площади города или непосредственно возле плацдармов, на которых проходило инспектирование войск.

Путевой дворец в Чугуеве Харьковской области – единственный известный пример сооружения такого типа на территории современной Украины. Здание занимает место на центральной площади города, с которой открываются живописные перспективы и вид на тренировочную площадку военных. Ранее Путевой дворец находился в ансамбле застройки восточной части площади. После Второй мировой войны сохранился только он, благодаря своему статусу, все остальные были разобраны для обогрева войска захватчиков. С этой же стороны к р. Северский Донец террасами спускался роскошный парк, который также был полностью вырублен для тех же нужд. В годы Второй мировой войны в Путевом дворце располагались апартаменты высокопоставленного немецкого офицера. В послевоенный период здание эксплуатировалось как гостиница для высшего военного командования СССР.

Строительство Путевого дворца было начато в 1819 году, по личным пожеланиям А. Аракчеева было предписано: «чтобы строить в Чугуеве два дома, называемые теперь один дворцом, а другой домом для главного над военными поселениями начальника в дальнейшем были при всяком случае называемые дома для начальников на время их приезда».

Путевой дворец в городе Чугуеве представляет собой одноэтажное деревянное здание, срубленное из крепких бревен и обшитое тесом, изначально он был покрашен в серый цвет. Планировочная структура имеет отголоски русской избы, то есть имеет трехчастную систему, но уже с большим набором помещений (появляется блок санитарного узла, комната камердинера и зал для приема гостей). Размеры комнат также кратные клетки. В плане дворец имел шесть комнат, которые расположены анфиладно.

Поскольку главный вход находится на западе, то есть на противоположной стороне парка, для удобства императора из его кабинета был предусмотрен личный выход на террасы. На северной стороне здания имеется подвал, в котором располагалось хранилище, также здесь была печь, которая при необходимости отапливала здание. Система отопления была необходима, потому что император находился в городе летом и осенью. Здесь неоднократно останавливались многие царствующие особы.

Архивные документы подтверждают, что Николай I присутствовал на смотрах в Чугуеве в 1832, 1835, 1842 гг., а в 1845, 1850 и 1852 гг. вместе с ним приезжали сыновья Александр, Николай и Михаил. Посещение Чугуева входило в учебную программу старшего сына – наследника престола – и его младших братьев, которые носили титул великих князей.

В 1837 году цесаревич Александр вместе со своими учителями во время образовательного путешествия по России посетил Чугуев. В 1859 году в городе произошло историческое событие: встреча императора Александра II с имамом Шамилем, руководителем освободительной борьбы горцев Дагестана и Чечни против российского царизма. В знак уважения и примирения император подарил почетному пленнику золотую саблю.

В середине XIX века под руководством военного инженера К.Ф. Детлова фасады были оштукатурены и окрашены. В XX веке Путевой дворец был перестроен под гостиничные номера: были установлены новые перегородки, пробиты и заложены оконные и дверные проемы. Заклеены обоями и покрашены росписи стен и потолка. Фрагменты паркета утрачены.

По заданию профессора Харьковского университета Н.Ф. Сумцова в 1917 году Елена Никольская обследовала дворец. Результат обследования: «здание одноэтажное, деревянное, оштукатуренное внутри и снаружи, без прикрас. Интерьеры комнат были расписаны. Восстановленную в 80-х годах XIX века роспись закрыл старый орнаментальный рисунок. Только в одной комнате осталась старая роспись стен и потолков. Во дворце была старинная мягкая мебель и трюмо красного дерева с резным орнаментом и позолотой, дубовая мебель, несколько люстр и канделябров, старинный паркет».

На сегодняшний день Путевой дворец передан в использование Художественно-мемориального музея им. И.Ю. Репина. В одной из комнат расположена постоянная экспозиция, посвященная истории города.

Сначала для инспектирования войск Александром I во многих округах были построены деревянные павильоны с дорическими колоннами и лоджиями, в дальнейшем вместо этих временных сооружений полудекоративного характера строятся сооружения с первым каменным и деревянным вторым этажами. Автором проекта этих зданий был архитектор В.П. Стасов.

По данным П.П. Карцова, небольшие путевые дворцы в Новгородской области были возведены в деревнях Медведь, Старая Руса и Коростынь (последний сохранился до нашего времени). На территории этих сооружений устраивались большие сады с оранжереями.

В селе Коростынь Новгородской области находится Путевой дворец Александра I этого типа, в котором император (а после него разного рода другое начальство) останавливался при проезде из Новгорода в Старую Руссу. Дворец построен в 1820-х годах по проекту архитектора В.П. Стасова и представляет собой двухэтажное здание с первым каменным и деревянным вторым этажами. Дворец замечен в первую очередь наличием на фасаде лоджии с четырьмя деревянными дорическими колоннами.

Путевой дворец Александра I представляет собой квадратное в плане двухэтажное здание, в котором находится лоджия с изящной чугунной балюстрадой и мощными деревянными составными по толщине (0,6 м) дорическими колоннами (высотой около 3,57 м), увенчанными деревянными капителями. Планировочная структура трехчастная, но один ее блок занимает лестница.

На сегодняшний день это здание также не используется и находится в аварийном состоянии. Ранее Путевой дворец имел благоустроенную территорию с большим садом.

С середины XIX века необходимость в путевых дворцах совсем исчезает в связи со строительством железной дороги. Поэтому многие здания просто не эксплуатируются или были отданы соответствующим службам.

На сегодняшний день сохранилось мало зданий такого типа, что затрудняет исследования в этой области знаний, поэтому на основе существующих путевых дворцов и упоминаниях об утраченных можно составить классификацию по следующим признакам: времени строительства, длительности пребывания во дворцах, материалу и этажности.

Выводы.

Путевые царские дворцы возникли еще во времена Иоанна IV Грозного в XVI веке. Наиболее активно их начал строить Петр I в XVIII веке. Сначала путевой дворец создавался по вкусу императора, которому нравились небольшие уютные помещения, но в связи с необходимостью демонстрировать величие страны возникли уже менее скромные здания усадебного типа с большими садами.

Первые путевые дворцы были деревянными и строились по образцу народного жилья, то есть основой планировочной системы являлась клеть, и все они имели анфиладную трехчастную систему расположения помещений. Впоследствии вместо деревянных зданий возникли каменные, сохраняющие трехчастную структуру. Ее составляли главное здание и фланкирующие ее флигели, которые использовались в хозяйственных целях. При правлении Екатерины II эти здания использовались как почты с гостевыми номерами для высокопоставленных людей.

С начала XIX века путевые дворцы изменили свою первоначальную функцию, они были предназначены для приезда императора при инспектировании в военные поселения. Но эти здания имеют ту же схему, что и петровские дома. В связи с небольшим финансированием путевые дворцы снова теряют свое величие, они строятся преимущественно одноэтажными. И снова трехчастную планировочную структуру определяет клеть, которая является основой размеров помещений. Также есть примеры, когда одну из этих структур занимают лестницы, но только в некоторых двухэтажных зданиях. Иногда для придания торжественного вида главному фасаду использовали фронтонный портик, преимущественно дорического ордера. Почти все путевые дворцы имеют идентичный ритм главных фасадов: главный вход с трехчастным делением на центральный дверной и фланкирующие оконные проемы. Боковые крылья имеют по два окна на главном фасаде, что соответствует композиционным приемам классицизма. Таким образом, на основе собранного материала и сохранившихся путевых дворцов была составлена классификация данных сооружений, которая учитывает следующие параметры: время строительства, длительность пребывания, материал и этажность.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что вы знаете о путевых дворцах в России XVIII-XIX веков?
2. Что вы знаете о В.Г. Лисовском?
3. Что исследовал С.Б. Горбатенко?
4. Что изучали О. и И. Юргины?
5. Что изучала С.И. Бучастая?
6. Что изучали В.И. Пилявский, П.П. Карцов?
7. Что изучали А. де Кюстин, А. Дюма-отец, Т. Готье?
8. Когда начинается история путевых дворцов?
9. Что представляет путевой дворец?
10. Расскажите о первом Путевом дворце Петра I

#### **15. Взаимодействие архитектуры индивидуального жилого дома с природной средой (конец XIX-начало XXI века)**

Представлено авторское изучение проблемы контекста природного окружения в архитектуре индивидуального жилого дома. «Контекст природного окружения в архитектуре» – это специфический речевой оборот, отражающий культуру отношений человека с окружающей его естественной средой.

Жилой дом всегда был и остается жилищем, укрытием, приватной зоной, неприкосновенным пространством, символом постоянства и ритма привычной жизни. На протяжении изучаемого периода времени (конец XIX – начало XXI в.) при проектировании индивидуального жилого дома архитекторы по-разному решали проблему человеческого жилища и окружающего его контекста, и это всегда была интересная тема для экспериментов, серьезная творческая проблема, благодатная почва для архитектурных поисков.

В современных условиях актуальность этой темы очевидна. Изучение опыта предшественников может привести к открытиям и появлению новых тенденций в архитектуре индивидуального жилого дома, который как один из важных факторов человеческого существования является пересечением всех важнейших сторон жизни.

В исследуемый период отношение к окружающей жилой дом среде или контексту, претерпевало значительные изменения. При создании архитектурно-пространственной композиции индивидуального жилого дома архитекторы использовали два принципа, в корне отличающиеся друг от друга: во-первых, максимально раскрыть внутренние пространства дома на окружающую природу, тем самым интегрируя его во внешнюю среду, во-вторых, оградить обитателей жилища от агрессивного влияния природных стихий.

К середине XIX в. в странах Европы потребности в жилище весьма изменились. Архитектура, построенная в традициях классицизма, перестала удовлетворять новым жизненным условиям. В Англии идеологом зарождающихся творческих концепций стал философ и критик Джон Рескин (1819–1900 гг.). В центре новаторских поисков оказался Уильям Моррис (1834–1896 гг.) – дизайнер, художник, общественный деятель, писатель и социалист. Он основал «Движение искусств и ремесел», ставшее самостоятельным художественным стилем во второй половине XIX в. Основной идеей сторонников движения было создание особой эстетической среды проживания человека, которая должна была способствовать усовершенствованию общества. Продвигая идеи Рескина, Моррис добивался гармонии жизни, единения мира природы с миром человека искусства.

Построенный Филиппом Спикменом Уэббом (1831–1915 гг.) для У. Морриса жилой дом «Ред-хаус» («Красный дом», 1859 г.) в городке Элтон, графство Кент в Уэссексе (центральная Англия) стал протестом традиционному в эти годы общему мнению. Уэбб исповедовал принцип целостности и желание объединить жилой дом с окружающей его природой и местными памятниками архитектуры, в связи с этим особое значение имела планировка участка. Желание сохранить существующий фруктовый сад привело к «огibaющей» сад Г-образной форме плана. Объемно-пространственная композиция дома и весь внешний неповторимый образ напоминали о «средневековой идиллии», в дальнейшем став прототипами для особняков, спроектированных фирмой Морриса, и отправной точкой для будущих архитекторов. «Красный дом» стал полной противоположностью привычным в то время особнякам, изукрашенным лепниной. Моррис создавал новый стиль жизни, поэтому исторически этот эксперимент можно назвать первым опытом применения новых принципов в жилищном строительстве, в частности, учете архитектурного контекста.

XIX в. не создал собственного архитектурного стиля и новых принципов в организации архитектурного пространства. Многие архитекторы: Л. Салливан в США, Г. Берлаге в Нидерландах, А. ван де Вельде в Бельгии и О. Вагнер в Австрии перестали подражать историческим стилям, выдвигая свои творческие идеи, которые были приняты в профессиональной среде, что в дальнейшем привело к появлению современной архитектуры.

XX в. значительно отделил человека от природы. Провозглашенный Адольфом Лоосом (Adolf Loos) (1870–1933 гг.) функционализм, т. е. соответствие назначению или функциональный подход к сооружению, проявился в архитектуре в 1930-е гг. в постройках архитекторов Ле Корбюзье (Le Corbusier) (1887–1965 гг., Франция), В. Гропиуса (Walter Adolph Georg Gropius), (1883–1969 гг., Германия), Якобса Йоханнеса Питера Ауда (Jacobus Johannes Pieter Oud) (1890–1963 гг., Нидерланды) и многих других. Приверженцы нового стиля стремились к строгому соответствию зданий и сооружений, происходящим в них производственным и бытовым процессам. По словам В. Гропиуса, в этот период времени значительно усилилась индивидуализация жизни и «изоляция личности». Зачастую контекст мало интересовал проектировщиков, часто оставаясь за рамками творчества.

Однако во Франции в 1923 г. Ле Корбюзье построил виллу Тернезье (Villa Ter-nisien) для Поля Тернезье и его жены. Сложной треугольной формы, узкий, неудобный участок с росшим на нем старым высоким деревом продиктовал общий вид здания и его сложную объемно-пространственную композицию, что привело к объединению в двухсветном пространстве художественной мастерской жены, требующей естественного света, музыкальной студии мужа и общей гостиной для приемов. Учитывая контекст и желая сохранить высокое дерево, Ле Корбюзье углубил главный вход в объем дома. Этот небольшой дом стал важным этапным проектом в развитии стиля Ле Корбюзье.

В 1930-е годы возникла теория «органической» архитектуры, которая подразумевала использование принципов органической жизни в архитектуре. Здание и его окружение принимались как единое целое. Это было выражено в структуре и максимально подчеркнуто. Теорию использовали многие архитекторы, которые пытались распространять ее не только на здания, но и создавать союз здания и окружения, места, на котором оно стоит.

Франк Ллойд Райт (Frank Lloyd Wright) (1867–1959 гг.) – один из самых креативных, однако верных американским традициям, архитекторов, профессиональная практика которого началась в конце XIX в. По словам З. Гидиона, «В начале своей деятельности Райт был довольно консервативным архитектором. Подобный «консерватизм» объясняется творческой концепцией мастера. Секрет творчества Райта заключается в том, что в традициях архитектуры американского дома он нашел элементы, которые могли быть использованы как основа

для будущего строительства. К этим основным элементам он добавил новые, расширив структуру традиционного американского дома».

Ф.Л. Райт провозглашал органическое восприятие окружающей среды в противовес рациональному. Свое мироощущение он пытался выразить в «органической архитектуре» термин, придуманный самим мастером. Он говорил, что здание не стоит на холме, а вырастает из него, из земли, дом и сад должны быть едины, где кончается одно и начинается другое должно быть незаметно. Органическая архитектура есть не только гармония частей и целого в здании, но и интеграция здания с местом и окружением. В этой теории здание должно проектироваться на основе преимуществ природы, органического мира. «Органическая» архитектура – естественная, из естественного, для естественного, основными принципами которой стали интегральный, целостный подход к архитектуре, движение «изнутри наружу», «от земли к свету», а исходным моментом – характер участка, т. е. контекст. Первыми словами в составленном Райтом словаре «органической» архитектуры стали – свободная архитектура и природа.

Дом Якобса, построенный мастером в США в штате Висконсин (1937 г.), – пример «американских жилищ» Райта. Планировка дома и его пространственное решение максимально используют особенности контекста, это придает дому больше уюта, ощущение защиты. Верный своим принципам, архитектор максимально учитывал рельеф участка, таким образом его постройки органично вписываются в окружающий ландшафт.

Подобный подход к контексту свойственен и японской архитектуре. В Германии Эрих Мендельсон (Erich Mendelsohn) (1887–1953 гг.) во многих своих постройках повторял их контурами контуры земли, создавая тем самым единство архитектуры и контекста.

Многие сторонники теории мастера и сегодня применяют подобный подход при проектировании индивидуального жилища. Например, американские архитекторы Кенд-рик Бэнгс Келлог (Kendrick Bangs Kellogg) и Барт Принс (Bart Prince), развивая идеи Ф.Л. Райта, создают свои уникальные архитектурные сооружения, с невероятным мастерством вписывая их в ландшафт.

Ученик Райта американский архитектор Джон Лотнер (John Lautner) построил в 1960 г. в Лос-Анджелесе, на голливудских холмах, дом Малин (Malin «Chemosphere» Residence).

Стремление оставить окружающую природу нетронутой привело к подобному решению: одноэтажный восьмиугольник дома опирается на 9-метровую бетонную колонну со стальными раскосами, благодаря которой здание оказывает минимальное воздействие на окружающую природу.

В середине XX в. «органическая» архитектура, казалось, практически прекратила свое существование, однако после Второй мировой войны и особенно, начиная с 1970-х годов, она вновь возродилась. Ее расцвету способствовало экономическое процветание в Европе, начавшееся в 1960-е годы.

Признанным лидером «органической» архитектуры в Финляндии был Алвар Аалто (Hugo Alvar Henrik Aalto) (1898–1976 гг.), который разделял взгляды Ф.Л. Райта, признавая органическую цельность архитектуры. Он воспевал естественные отношения человека и суровой природы родной Финляндии.

Архитектура Мастера служила промежуточным звеном между человеком и природой. «Аалто олицетворяет собой тип архитектора, который стремится выразить региональные черты универсальным языком, сохраняя при этом их локальную специфику», – писал З. Гидион.

Всем своим творчеством А. Аалто противостоял международной моде на «универсальную архитектуру» Мисаван дер Роэ, безразличную к назначению и месту. Здания А. Аалто четко реагируют на ландшафт и «дух места». Его архитектура близка к природе, возводилась из природных материалов и вписывалась в рельеф. «Природа для него источник неких законов, «модель для архитектуры». Многие он выводит из архетипов классики; последняя, однако интересна для него не шедеврами, подобными периптеру Парфенона, а точным чувством духа места, руководствуясь которым, древние греки располагали свои сооружения и врезали в рельеф амфитеатры, соблюдая гармонию рукотворного и природного».

Многие мастера 1990-х гг. широко пользуются понятием «контекст», настаивая на его важности. Среди них: Р. Кулхас (Remment Koolhaas), Б. Чуми (Bernard Tschumi), А. Мендини (Alessandro Mendini), Э. Сотсасс (Ettore Sottsass) (1917–2007 гг.).

Австралийский архитектор Гленн Маркус Маркатт (Glenn Marcus Murcutt) в 1994 г. построил дом Марики-Алдертона (Marika-Alderton House).

Это – экономичное здание, простотой своей формы похожее на сельскохозяйственное сооружение, но лаконичные детали и превосходное мастерство изготовления делают его достойным в ряду многих более феешенебельных домов Маркатта. Пословица аборигенов «Касайся земли легко» – девиз архитектора, нашла свое полное воплощение в этом проекте.

Томас Херцог (Thomas Herzog), пионер энергосберегающей архитектуры в Западной Германии создал дом в Регенсбурге (Houseat Regensburg) в 1979 г., ставший первым энергосберегающим зданием в Западной Германии. Постройка представляет собой экологический эксперимент. Дом – это логический проект, новое изобретение, принадлежащее больше науке, чем чувству. Он не следует какому-либо стилю на основе высоких технологий, а использует технологию как ответ на различные проблемы, например, зонирование, естественная инфраструктура, экономика, местоположение на участке, использование солнечной энергии, теплопроводность различных материалов.

Рем Кулхас (Rem Koolhaas) и ОМА спроектировал Голландский дом (Dutch House) в Нидерландах в 1995 г. Он является одним из немногих проектов индивидуальных жилых домов, в котором архитектор продолжает традиции Людвига Мисаван дер Роэ (Ludwig Miesvander Rohe) (1886–1969 гг.) и Филиппа

Джонсона (Philip Johnson) (1906–2005 гг.). Строгие требования к охране окружающей среды, непростая топография местности и высотные ограничения привели к необычному авторскому решению. Учитывая все это, постройка, высота которой ограничивается четырьмя метрами, расположена как выше, так и ниже уровня земли. Архитектор, принимая во внимание контекст, умело вписал сооружение в окружающую природную среду.

Многие архитекторы 1990-х гг. активно используют и признают важность понятия «контекст», среди них Б. Чуми, Р. Кулхас, Э. Сотсасс, А. Мендини. В XXI в. появилось большое количество стилей и направлений, рассматривающих проблему контекста по-разному. Созданы архитектурные сооружения, спроектированные по принципам новой «органической» архитектуры. Внешне они различны, но их объединяет общий органический подход. В архитектуре «лендморфинга» (lendmorfing), например, форма здания не-линейна, неортогональна геометрии, буквально тактильно связана с землей. Архитекторы, работающие в этом направлении, применяют органический подход, который определяет дом как организм. Это, прежде всего, Тойо Ито (Toyo Ito), Заха Хадид (Zaha Hadid), Эмилио Амбаз (Emilio Ambasz), Массимилиано Фуксас (Massimiliano Fuksas), Майкл Соркин (Michael Sorkin), Питер Эйзенман (Peter Eisenman), Шухей Эндо (Shuhei Endo).

Молодые британские архитекторы, основатели фирмы «Будущие системы» (FutureSistems) Ян Каплицкий и Дэвид Никсон (Jan Kaplický, David Nixon), работали ранее с Норманом Фостером (Norman Foster), Ренцо Пьяно (Renzo Piano) и Ричардом Роджерсом (Richard George Rogers). Их архитектуру можно отнести к бионической или аморфной, органические формы которой называют «blobitecture» (амебообразная архитектура).

Дом 8 222, построенный в 1994 г. в Англии – яркий пример жизнеспособного дома, учитывающего контекст и оказывающего минимальное визуальное воздействие на ландшафт. Старые армейские казармы, расположенные на скале в Национальном парке на юго-западном побережье Уэлса, были превращены в жилой дом. Любые изменения ландшафта на заповедной территории строго запрещены, в связи с чем нашлось лобовое решение – утопить новый дом в землю. Здание прекрасно вписывается в окружающую среду, буквально замаскировано, только огромные застекленные панели открывают вид в сторону моря и долины.

Еще один пример незаметной архитектуры создали в швейцарском архитектурном бюро SeARCH. Дом в Вальсе (Villain Vals), построенный в 2009 г., – это подземный дом для отдыха, который полностью интегрирован в ландшафт, чтобы избежать нарушения девственной альпийской природы.

Подобное расположение сооружения позволяет максимально осветить внутренние помещения дома естественным светом.

Следующий жилой дом Зуфере (Zufferey House) – смелый эксперимент, построенный в городке Вале (Wallis) в 2003 г. архитекторами из швейцарской студии Нунатак Карль Аркитектс, реагирует на окружающий его ландшафт.

Уклон крыши дома, а также ее цвет заимствованы авторами у самой природы. Силуэт расположенной неподалеку горы (L'Ardévoz) подсказал подобное проектное решение.

В 2013 г. британский архитектор Джон Поусон (John Pawson) построил строгий пуританский дом Палмгрена (Palmgren House) в уединенном месте в Швеции на пустынном берегу озера Древикен (Drevviken).

Это пример бескомпромиссного скандинавского минимализма. Дом практически незаметен, он тихо присутствует в контексте, создавая ощущение космического спокойствия. Особенно это ощутимо в зимнее время, когда все покрыто снегом, белое здание практически невидимо, растворяясь в окружении. Для автора контекст становится важнее объекта, в него интегрированного.

В 2010 г. Даниэл Либескинд (Daniel Libeskind) спроектировал в США дом 18.36.54. Это чистая и динамичная архитектура, авторское представление о «доме в ландшафте».

Сооружение явно противопоставлено окружающей среде, но отделка фасада отполированной сталью позволяет воспринимать объект по-разному в зависимости от времени года, дня и погоды. Некоторые наклонные плоскости под определенным углом визуально «пропадают» благодаря отражению в них неба, красивых видов полей и далеких предгорий, тем самым частично растворяя здание в ландшафте.

Ряд архитекторов, например, Фрэнк Гери (Frank Owen Gehry), заявляют, что архитектор имеет полное право пренебрегать контекстом.

Подобный взгляд на эту проблему продемонстрировал приверженец модернизма Чарльз Гватми (Charles Gwathmey) (1938–2009 гг.), который построил в 1965–1967 гг. в Нью-Йорке дом Гватми (Gwathmey Residence and Studio).

Сооружение было признано одним из знаковых зданий современной эпохи. По словам архитектора, дом создавался как некая скульптура, стоящая на плоском основании, и не связан с окружающей природой, которая является его обрамлением.

В 1971 г. Тойо Ито (Toyo Ito) построил Алюминиевый дом (Aluminium Cottage) в Японии, который выглядит как хайтековский и футуристичный металлический ящик с наклонной линией крыши и глухими стенами. Единственное окно раскрывает виды на окружающую природу и является связующим звеном между домом и контекстом.

Кадзуё Седжима (Kazuyo Sejima), основатель фирмы SANAA (Sejima And Nishizawa And Associates) построила в 1994 г. в Японии гостевой дом для художников (Villainthe Forest). Здание расположено в лесу, среди высоких деревьев, куда с трудом проникают солнечные лучи. Бетон в качестве строительного материала стен и круглая форма сооружения – рациональный выбор для дома, находящегося в условиях экстремальных

температур и минимальной инсоляции. Глухие стены цилиндрического дома со слегка наклонной крышей прорезаны квадратными проемами окон различного размера. В этом проекте место и контекст не важны автору.

Можно сделать вывод, что на протяжении исследуемого периода (конец XIX – начало XXI в.) проектирование индивидуального жилища решало задачи связи традиции и новаторства. Во многих странах мира архитекторы искали новые решения в объемно - планировочной композиции жилого дома, который стал экспериментальной площадкой для новаций. И по сей день он остается для проектировщика идеальным объектом для выражения своей концепции.

В результате исследования выявлено, что XX в. усилил рассогласования человеческого бытия и сознания, привел к отчуждению человека от природы. Однако многие архитекторы внимательно относились к проблеме контекста, проявляя уважение к существующему ландшафту, возводя на новый уровень традицию взаимодействия архитектуры с окружающей природой, которая не противопоставляет деятельность человека окружающей среде. Архитекторы ищут оптимальные эстетические и эргономические решения, основывающиеся на использовании естественных преимуществ конкретного участка. Это открывает новые возможности в проектировании и отвечает общей тенденции повышения актуальности экологических и энергетических сторон архитектурного проекта.

Значение окружающей среды в архитектуре индивидуального жилого дома по-разному воспринималось архитекторами, приверженцами различных теорий. Значение контекста ставилось во главу угла в теории «органической» архитектуры и «лендморфинга», а в архитектуре функционализма, модернизма и ряда других зачастую полностью отрицалось.

Все приведенные выше примеры являются тому подтверждением. В каждом конкретном случае архитектор сам определяет взаимосвязь контекста и здания, выражая свою активную позицию.

#### **Контрольные вопросы:**

1. Что вы знаете о взаимодействии архитектуры индивидуального жилого дома с природной средой (конец XIX-начало XXI века)?
2. Что вы знаете о философе и критике Джоне Рескине?
3. Что вы знаете о дизайнере, художнике, общественном деятеле, писателе и социалисте Уильяме Моррисе?
4. Расскажите о построенном Филиппом Спикменом Уэббом для У. Морриса жилом доме «Ред-хаус»?
5. Что вы знаете об архитекторах Л. Салливене, Г. Берлаге, А. ван де Вельде?
6. Что вы знаете об архитекторах Адольфе Лоосе, Ле Корбюзье, В. Гропиусе, Якобсе Йоханнесе Питере Ауде?
7. Когда возникла теория «органической» архитектуры, которая подразумевала использование принципов органической жизни в архитектуре?
8. Что вы знаете об архитекторе Франке Ллоиде Райте?
9. Что вы знаете об архитекторе Джоне Лотнере?
10. Что вы знаете об архитекторе А. Аалто?

#### **16. История искусства оформления музыкальных клубов и таписсерия в дизайне интерьера культурного центра**

Предметом настоящего исследования служит история возникновения и развития музыкальных клубов и творчество мастеров ковроделия (по принятой международной терминологии — таписсеров), формирующих дизайн интерьеров концертных залов. Статья представляет собой попытку дать комплексный анализ деятельности художников, занимающихся созданием ковров, и интерьеров музыкальных клубов, частности, клуба в Крыму, в Ялте.

В качестве цели исследования авторы выдвигают анализ путей становления и принципов формирования современного музыкального клуба, стилистический анализ объектов таписсерии, ее пластики и материалов. Статья демонстрирует широту живописно пластических поисков в области искусства ковра, обладающего огромным прикладным потенциалом для создания выразительного дизайна интерьеров.

В разных странах по-разному складывалась история возникновения и существования музыкальных клубов. На этот процесс влияло множество факторов, основные из них это политическая и культурная ситуация в стране.

Рассмотрим историю музыкальных клубов в России. Еще с конца XVIII в. стали возникать клубные формы времяпрепровождения дворян — Английские клубы в Москве и Петербурге. Своей задачей они ставили организацию отдыха, общения и развлечений представителей дворянских кругов.

Начало XIX в. — время развития салонов, кружков, обществ различной направленности (музыкальных, литературных, спортивных). Предреволюционные процессы изменили коллективные формы дворянского досуга. С целью изыскания средств в дворянские клубы стали допускать представителей других сословий, что помогало поддерживать в них былой блеск и величие. Начались поиски более камерных форм досугового времяпрепровождения, получили распространение аристократические клубы и кружки по интересам различных направлений: художественные, литературные, музыкальные. Стали популярны виды спортивных занятий, требующие больших затрат и специально оборудованных площадок, что, в свою очередь, требовало объединения средств: большой теннис, конный спорт. Активно развивались клубы в офицерской среде.

К началу XX в. в организационном и финансовом отношении активно участвует в столичных клубах купечество, породив такую новую форму досуга, как совместные обеды в дорогих ресторанах. Стало возрастать число людей в либерально настроенных дворянских кругах, посвящавших свой досуг общественной работе и развитию народного образования. Самым многочисленным сословием стало мещанство (ремесленники, мелкие торговцы, мелкие домовладельцы, «работные люди»). В их среде наблюдалась тесная связь работы с домашним бытом и досугом, так как большинство работали, на дому и в производстве, принимала участие вся семья. Способы времяпрепровождения у мещан были весьма разнообразны. Это и многолюдные «вечеринки» для завязывания знакомств с играми, сопровождавшимися поцелуями, фантами, танцами. Данью крестьянским традициям были «девичьи капустники», которые чаще всего устраивали семьи, где были невесты, так как на обязательную после рубки капусты «вечерку» приглашали холостых парней.

В зажиточных мещанских семьях для молодежи устраивали домашние вечера. Нередко молодые люди проводили время в офицерских или в приказчиных клубах, когда в них проводились публичные мероприятия. Большим успехом пользовались вечера в Купеческом собрании. Наиболее просвещенная молодежь нередко устраивала домашние спектакли, совместные чтения.

Самым распространенным видом досуга женщин-мещанок было рукоделие, нередко рукодельная работа сочеталась с беседой — так называемые работные посиделки. Зажиточные же мужчины проводили время в клубах, трактирах, чайных, посвящая свое время игре в карты, бильярду, лото и даже нелегальным петушиным боям. Популярностью у всех пользовался кинематограф, в зрительном зале можно было увидеть студентов, офицеров, интеллигентов, рабочих, торговцев, светских дам, чиновников. Балаганы сменились стационарными кинотеатрами. Кино входило в повседневный быт.

Начало XX в. было отмечено расширением сети образовательных учреждений в сфере досуга (воскресные и вечерние школы, образовательные курсы и кружки, народные университеты), которые могли посещать мещане и рабочие фабрик и заводов. В этой среде стали появляться первые Народные дома, где проводились лекции, устраивались спектакли, экскурсии, создавались творческие драматические и хоровые коллективы. С нарастанием революционного движения велись беседы на политические темы, под видом гуляний проводились митинги, что послужило причиной их закрытия после разгрома революции 1906–1907 гг. Выжили лишь «общества самообразования рабочих», где больше внимания уделялось вопросам образования и духовного развития.

После революции театры, музеи, библиотеки, кинотеатры, коллекции произведений искусства были переданы государству. Важное значение стало придаваться просвещению и образованию людей. Внешкольный отдел при Наркомпросе и местные органы народного образования оказывали содействие в налаживании культурно-досуговой работы. Большая роль отводилась учреждениям культуры в деле обучения людей, не получивших начального образования. В 1920-е гг. стала активно развиваться художественная самодеятельность, музыкальные кружки создавались в воинских частях, клубах, народных домах.

В конце 1920-х гг. были открыты первые Дома Культуры, в начале 1930-х — Дворцы культуры, а в сельской местности — колхозные и совхозные клубы и библиотеки. В клубах проводились вечера «обмена опытом», «рабочей смекалки». Стали регулярно проводиться смотры народного творчества. Со второй половины 30-х гг. XX в. сфера досуга отмечена возросшей посещаемостью клубов, Домов и Дворцов культуры, библиотек, кинотеатров, театров.

Помимо домов культуры и небольших клубов, вели свою работу и концертные залы. Данные учреждения были созданы специально для проведения музыкальных концертов. Концертный зал — явление европейской городской культуры; он возник в результате взаимодействия четырех основных элементов: культуры храма, дворцовой культуры (неотрывной от власти), театральной культуры и культуры клуба. При переносе концертного зала в отечественную культуру элемент «храм» с самого начала не был задействован, чем и обусловлен весь дальнейший ход его трансформаций.

Концертный зал предназначен для осуществления двух важнейших функций — осуществления музыки в звуке — в момент исполнения — и соприсутствия музыканта и публики в тот же момент. Однако уже с середины XIX в. визуальный компонент события концерта превратил событие в одно из многих зрелищ (однако с преобладанием акустического компонента). Вследствие этого концертный зал до середины XX в. трактовался в архитектурном смысле как «театр музыки».

Интегральное описание концертного зала в культуре, как единства места события концерта и специфического концертного пространства, позволяет наблюдать его трансформации синхронно и диахронно в четырех аспектах: физическом (географическом), социальном, коммуникативном и интеллектуальном. В ходе развития концертный зал претерпел — причем практически синхронно и в России, и за рубежом — две важных трансформации. Первая (середина XIX в.) связана с превращением концерта в «концертное зрелище»; вторая (середина-конец XX в.) — с виртуализацией концертного пространства и отрывом слушателя от «места рождения музыки». При этом вторую трансформацию мы можем в свою очередь рассматривать как цепь трансформаций, начавшихся в последней трети XIX в. с изобретения звукозаписи и закончившихся в конце XX в. появлением форматов mp3, а впоследствии переходом в виртуальное пространство (Интернет).

В настоящий момент не существует единого теоретического представления или общепринятого строгого определения того, что представляет собой концертный зал как тип сооружения в архитектурном смысле. Тем не менее в настоящее время существует несколько сравнительно устоявшихся подходов к описанию концертных залов. Все они в той или иной мере рассматривают концертный зал в общих рамках представлений о зале как



сравнительно большом помещении в структуре здания преимущественно общественного назначения. Концертный зал в изученной в ходе исследования литературе рассматривается двояко: с общих позиций — как особый вид здания, в котором объем собственно концертного зала является единственным или главным функциональным центром, и с точки зрения архитектурной и строительной акустики — как помещение, к которому предъявляются особые конструктивные требования.

Концертный зал (как здание) рассматривается исследователями как тип здания, основанного на одном большом объеме, в структурном ядре которого наличествует главный зал. Среди таких зданий концертный зал относится к группе общественных зданий, предназначенных для проведения зрелищных и культурно-просветительных мероприятий и размещения в них соответствующих организаций и учреждений. Как следствие, концертные залы рассматриваются, как правило, в ряду театральных зрительных залов, кинозалов, клубов, залов собраний, иных общественных аудиторий. Концертный зал как помещение с особыми акустическими свойствами рассматривается исследователями с позиции специфики акустических требований, предъявляемых к концертным помещениям. В результате концертные, театральные залы, а также студийные (предназначенные для звукозаписи) помещения оказываются объединенными рядом сходных требований к акустическим параметрам. При таком подходе специфика концертного зала именно как концертного (а не театрального, кинозала и т. п.) оказывается размытой. Как следствие, большинство определений концертного зала как архитектурного объекта или носят косвенный характер, или фиксируют отдельные важные архитектурные признаки и свойства концертного зала.

В дизайне интерьеров общественных зданий особую роль играет искусство настенного ковра, по принятой международной терминологии, — таписсерии. Ничто не может создать такую атмосферу уюта и комфорта, согреть архитектурное пространство, как обладающая благородной гармонией цветовых сочетаний мягкая текстура поверхности таписсерии, чаще всего шерстяной. В наше время актуальность и жизнеспособность таписсерии подтверждается опытом современных архитекторов, которые не отказываются от этого имеющего тысячелетние традиции вида творчества и плодотворно используют ее в интерьерах новейшей архитектуры как средство создания позитивного имиджа.

Значительный успех искусства таписсерии в истории мировой культуры объясняется не только ее утилитарной, эстетической и ансамблевой функциями, решающую роль здесь играют соображения престижа. Высокая социальная значимость произведений таписсерии давала их владельцам возможность публично засвидетельствовать перед современниками свой ранг и авторитет. Так было и в Средние века, и в Новое время, и в настоящий период истории. Например, Наполеон Бонапарт считал, что социальный рейтинг нового режима, в частности военных походов, существенно повысится за счет «увечковечивания» наполеоновской эпопеи именно в произведениях таписсерии, специально созданных для украшения императорских дворцов. Поэтому и сейчас является особенно актуальным стремление отразить в таписсериях торжественный и знаменательный момент возвращения Крыма и Севастополя в Состав России и украсить этими коврами интерьеры общественных зданий.

Важными моментами до проектирования интерьера является четкое представление общего впечатления и основного эмоционального воздействия, которые помещение должно произвести на зрителя. Необходимо предусмотреть, чтобы произведение декоративного искусства и его размещение отвечали основной функции интерьера, были органически связаны с планом, пространственной организацией, графиком движения людей, акцентировали внимание на главном в содержании и в композиции интерьера. В зависимости от размеров, композиционной идеи и других специфических свойств помещения, проектируемое произведение подчинено пространственной организации интерьера или (в исключительных случаях) наоборот.

Войдя в российское правовое и экономическое пространство, Крым одновременно входит и в культурный ареал России. Когда-то оборванные и сильно ослабшие творческие контакты россиян и крымчан неминуемо должны восстанавливаться. Важнейшим регенерирующим свойством этого процесса мы видим оживление совместной творческой деятельности отечественных молодежных сред, но для этой интеграции нужна и живая, творческая почва.

Ведь разнообразные образовательные, выставочные, музыкальные, спортивные и экологические проекты не возникнут на пустом месте. Для появления и реализации этих культурных проектов нам необходима реальная активизация и консолидация творческих людей. Для объединения усилий по решению какой-либо актуальной, общественно полезной задачи сегодня крымской творческой молодежи и более взрослому поколению творческих деятелей как никогда необходима поддержка и помощь государства. Понимая это, группа российских художников, музыкантов, литераторов и экологов пришла к идее создания в Крыму проекта универсального, многофункционального, инновационного, культурного центра нового времени.

Миссия проекта — создание в городе многообразного культурного ландшафта, в котором есть место инициативе и творчеству. Современная культура — это культура, которая реагирует на то, что сегодня происходит в мире и использует для этого современный язык и формы высказывания. Проекты современной культуры побуждают людей думать, реагировать, воспринимать, принимать, проговаривать, общаться. Современная культура выходит из определенных рамок, стереотипов, шаблонов и выстраивает диалог там, где он сегодня почти утрачен. Она вдохновляет общество на поиск, исследование и творчество, приводя общественные институты к новому витку развития.

На культурной карте ЮБК, в частности большой Ялты, к сожалению, пока нет ни одной новой отраслевой институции, актуальной арт-платформы или даже частного культурного образования, которое бы осуществляло системную, регулярную работу в сфере современной молодежной художественной культуры и являлось бы

центром притяжения молодых людей, местом производства творческих идей и социокультурных инноваций. Города ЮБК по сути остаются выключенными из реального международного круговорота событий и проектов в области современной культуры и искусства.

Для полноценного развития сегодняшней Ялты остро необходим культурный кластер, а иначе говоря, многофункциональный центр современной культуры и искусства нового формата. Его создание «станет знаковым событием в жизни не только ялтинского, крымского, но и всего российского общества, послужит укреплению статуса большой Ялты, как одного из международных центров туризма и современной культуры. Универсальный Центр Культуры — точка активности современной, творческой жизни города, да и всего побережья — без сомнения будет способствовать успешной интеграции российского Крыма в российский и конечно же в мировой культурный кон-текст».

Исходя из идеи культуры и искусства, как важнейшего стратегического ресурса духовно-нравственного развития народа, целью создания новейшего многофункционального Культурного Центра, является воспитание развитой гармоничной личности на основе традиционных духовно-нравственных ценностей отечественной культуры, формирование устремленности личности к здоровому образу жизни, к высоким нравственным и эстетическим идеалам.

Целью создаваемого Культурного Центра является также актуализация на его платформе, через выставочно-концертную, арт-медийную деятельность, разноплановых, событийных культурных процессов города, повышение качества жизни, художественного образования, творческого воспитания и просвещения подрастающих поколений (музейно-выставочный отдел, галереи современного изобразительного искусства, кино-видео-арт отделение, музыкальное и вокальное воспитание, литература, наука, инновации); создание благоприятных условий для межнационального и межрегионального культурного обмена; профессиональный поиск особо одаренных личностей, а затем — дальнейшая поддержка и продвижение их творческого потенциала; предотвращение оттока активного, молодого населения из городов ЮБК; препятствие развитию в молодежных средах идей экстремизма, наркомании и деструктивного образа жизни. Создание оригинальных, отличительных особенностей в культурных традициях и поддержка традиционных видов крымской культуры, в их самобытном, самодостаточном, в профессиональном воплощении; Развитие культурного содержания городской инфра-структуры (креативный дизайн окружающего пространства) и создание на этой базе новых рабочих мест; создание новых, актуальных туристических и арт-туристических маршрутов (новая сеть мини-музеев истории и природы полуострова) познавательно-образовательного назначения, оказание культурной поддержки в осуществлении событийных программ, в особенности — в сфере въездного туризма, развитие на полуострове арт-туризма мирового уровня.

Рассмотрим проект Музыкальный клуба в Ялте. Он представляет собой здание эллиптической формы, высотой 7 м и 30 м в диаметре, которое поделено на две части,

1 часть — картинная галерея, вторая часть — концертный зал. Таким образом, решаются сразу две функциональные задачи: помещение позволяет проводить как выставки, так и концерты. Основными материалами в отделке экстерьера и интерьера являются экологические материалы: бетон, камень и дерево, что позволяет достаточно гармонично вписаться в Крымский ландшафт. Главной композиционной доминантой в интерьере музыкального клуба является таписсерия из 8 объектов, расположенная по периметру зала. Таписсерия монументальных форм, интегрируя живописно-пластические средства, присущие мозаике и фреске, активно участвует в моделировании архитектурного пространства интерьера. Эту чрезвычайно продуктивную форму текстильного искусства наиболее часто применяют архитекторы-проектировщики для создания духовно-поэтического облика современного интерьера. Создание единой творческой концепции общественного интерьера средствами архитектуры и таписсерии предъявляют свои требования к системе образного языка и пластических приемов, приводит к синтезу искусств. Синтез искусств предполагает такое взаимодействие видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию. Важно отметить, что в современном текстиле все чаще находят применение «нетекстильные» материалы: полиэтилен, металл, в поверхность работы могут органично включаться керамика, дерево, камень и т. д.. В нашем проекте каждый объект таписсерии выполнен из тридцати деревянных пластин, объединенных между собой текстильными шнурами. По форме таписсерия напоминает пальмы, что ассоциативно связывает с южной растительностью, а бирюзово-зеленый цвет стен напоминает о море. Каждый объект таписсерии мягко подсвечивается прожектором, что выделяет его из полумрака концертного зала. Обращение современных дизайнеров к средствам текстильного дизайна не случайно, ведь текстиль — наиболее мобильное средство изменения художественно-образного звучания — часто не предусматривает монументально-статических решений вроде мозаики, витрин, в то же время современный текстиль имеет чрезвычайно широкую палитру техник и свойств. Формирование предметно-пространственной среды любого интерьера — сложный процесс, в котором задействованы специалисты различных профилей, не только архитектурно-дизайнерского направления, но и инженерные специалисты.

В условиях современной культурной ситуации в Крыму данный проект будет очень востребован как местными жителями, так и гостями Крыма. Он, безусловно, окажет положительный эффект на культурное развитие жителей Крыма и его гостей, а также будет благоприятно воздействовать на создание позитивный имиджа города Ялта и всего полуострова в целом.

**Контрольные вопросы:**

1. Что такое таписсерий?
2. Что вы знаете об истории музыкальных клубов?
3. Что вы знаете об истории культурных центров в XX веке?
4. Что вы знаете об истории культурных центров в XXI веке?
5. Когда были открыты первые Дома Культуры?
6. Когда были открыты первые Дворцы культуры?
7. В какое время произошло превращение концерта в «концертное зрелище»?
8. В какое время произошло виртуализация концертного пространства и отрыв слушателя от «места рождения музыки»?
9. Охарактеризуйте концертный зал (как здание)
10. Каким образом проявляется искусство таписсерия в концертных залах Крыма?