

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

КАЗАХСКАЯ ГОЛОВНАЯ
АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

В.К. Лицкевич
А.Р. Сабитов

ФОРМА И ОБРАЗ

**Теоретическое наследие
в архитектуре и дизайне**

Учебное пособие
по дисциплине «Теория дизайна»

Алматы 2010

УДК 72
ББК 85.11
Ф 79

В.К. Лицкевич, доктор архитектуры, профессор
А. Р. Сабитов, доктор архитектуры, профессор

ФОРМА И ОБРАЗ: Теоретическое наследие в архитектуре и дизайне. Учебное пособие по дисциплине «Теория дизайна». Сост.: В.К. Лицкевич, Сабитов А. Р. – Алматы, 2010. – 168 с.

В учебном пособии представлены статьи ведущих советских теоретиков архитектуры: А. Г. Габричевского, И. Л. Маца, В. Ф. Маркузона, опубликованные в разные годы в профессиональной периодической печати. Материал статей охватывает актуальную проблематику ведущих направлений теории архитектуры, рассматривает тесную взаимосвязь теории с архитектурной практикой на различных этапах развития архитектуры.

Вопросам архитектурной композиции посвящена статья И. Н. Соболева. Впервые публикуется статья Б.В. Гладкова, посвященная критике архитектурной теории И. В. Жолтовского, имевшей место во второй половине 1940-х гг.

Учебное пособие предназначено для магистрантов специальности «Дизайн».

Библ. 9 назв.

Рекомендовано к изданию методсоветом факультета «Дизайн» КазГАСА, протокол № 5 от 8 декабря 2009 г.

Печатается по тематическому плану научной и учебной литературы Казахской головной архитектурно-строительной академии на 2009 год.

Рецензент: **Б.А. Глаудинов**, доктор архитектуры, профессор, Казахская архитектурно-строительная академия (Алматы)

ISBN 9965-480-75-3

© Казахская головная
архитектурно-строительная
академия, 2010

Предисловие

Полноценное обучение профессии дизайнера невозможно без вдумчивого знакомства с текстами, освещающими различные проблемы композиции, стиля и специфики творческих методов проектирования. Такие тексты достаточно условно объединяются термином «теория дизайна» и представляют собой попытки осмысления «трудных мест» дизайнерской практики.

Подобных работ всегда было немного и, в связи со сложностями перевода и комментирования зарубежных изданий, они были труднодоступны русскоязычному читателю. Так, ряд классических работ, таких, например, как книги Витрувия, Л.-Б. Альберти, О. Шуази, А. Палладио и Виньолы, попали в руки русскоязычному читателю только в конце тридцатых годов двадцатого века усилиями группы энтузиастов, лидером которых был А. Г. Габричевский.

В последние десятилетия двадцатого века положение несколько изменилось. Благодаря стараниям ведущих российских теоретиков архитектуры, среди которых необходимо отметить А. Иконникова, В. Глазычева, А. Рябушина и А. Раппапорта, стал сокращаться временной разрыв между первой публикацией текста на языке оригинала и выхода в свет его русского перевода.

Что касается работ по теории архитектуры, писавшихся на русском языке, то их судьба в советские времена была намного более драматичной, чем у их зарубежных «братьев и сестер». Так, какие-то из них в силу различных обстоятельств были просто не написаны, те, же что писались, сразу корректировались авторами применительно к существовавшей цензуре. Но и это не все – возможности публикации были ограничены и тексты либо оставались в рукописях, либо, будучи однажды напечатанными в профессиональной периодической печати, уже более не переиздавались. Иногда тексты просто погибали, вопреки утверждению классика о том, что «рукописи не горят». Так, к числу практически невозполнимых потерь можно отнести гибель во время бомбардировки Москвы осенью 1941г. типографского набора комментария к книге Андреа Палладио, подготовленного А. Г. Габричевским.

В настоящее время предпринимаются усилия по опубликованию текстов, написанных в 20-40 гг. Уже увидели свет работы А. Г. Габричевского и В. П. Зубова, долгое время пролежавшие в рукописях. Были изданы обобщающие работы ведущего теоретика последнего периода существования советской архитектуры А. Н. Иконникова. Но имеющаяся потребность в трудах по теории, тем не менее, не восполнена.

Ушла в прошлое система проектирования типовых объектов из унифицированных строительных конструкций. Сейчас, как никогда ранее, оказываются востребованными мысли о путях развития архитектуры, о возможных решениях таких, по-прежнему актуальных проблем, как соотношение традиций и новаторства, характер взаимоотношения восточной и западной культур, место классического наследия в современном технократическом мире. Это в полной мере относится к Казахстану и другим

странам Центральной Азии, в которых на фоне возрастания объемов строительства, происходит поиск новых форм и образов.

В недавнем прошлом уже предпринимались попытки рассматривать вопросы теории. Это прошлое – период становления советской школы дизайна. Грандиозные масштабы строительства, наличие замечательных кадров как «старой», так и «новой» выучки, бурное развитие дизайна во всем мире – все это стимулировало появление интереснейших текстов, посвященных данной проблематике – эссе, рецензий, теоретических статей, публиковавшихся в профессиональной периодической печати.

В настоящем сборнике представлены статьи известных советских теоретиков архитектуры и дизайна. Написанные в разное время и по разным поводам, сейчас они особенно ценны тем, что в них отражаются проблемы, волновавшие мир архитектуры на протяжении всего двадцатого века и продолжающие волновать сейчас, в начале века двадцать первого.

Авторы представленных в сборнике работ, каждый по-своему, видели роль и значение теории в развитии современным им дизайне и архитектуре.

А. Г. Габричевский в своем творчестве развивает основные положения эстетики Гегеля, касающиеся проблем взаимоотношения человека и организованного пространства. Как ученый он сложился в предреволюционную эпоху и на протяжении своей непростой жизни остался верен научным воззрениям, свободным от какого бы то ни было идеологического диктата. А. Г. Габричевский был блестящим мастером архитектурной рецензии. В книге представлены образцы его текстов, написанных в данном искусствоведческом жанре. Это – отклики ученого на достижения современной отечественной архитектуры и архитектурной теории.

И. Л. Маца, крупный ученый-искусствовед, представляет следующую за А. Г. Габричевским и его последователями «волну» теоретиков-искусствоведов. Идеологическая ангажированность его работ очевидна. Однако глубина научного подхода к основополагающим проблемам архитектуры и способы их рассмотрения в статьях И. Л. Маца свежи и интересны и по прошествии довольно длительного периода времени.

В. Ф. Маркузон углубленно занимался изучением архитектуры античного времени и европейского средневековья. Его статьи являются украшением фундаментального двенадцатитомника «Всеобщая история архитектуры». Очевидно, что его не могли не волновать проблемы теории, которые он рассматривал в контексте исторического развития архитектуры.

В сборнике публикуется статья практика и педагога И. Н. Соболева, посвященная краткому изложению основных вопросов теории композиции.

Полемике, которая велась в первые послевоенные годы вокруг теоретических концепций академика архитектуры И. В. Жолтовского, посвящена впервые публикуемая статья крупного ученого и практика Б. В. Гладкова, написанная во второй половине 40-х годов. Она является своеобразным дополнением к публикуемым в сборнике статьям И. Н. Соболева и А. Г. Габричевского, в частности, к статье «И. В. Жолтовский как теоретик».

Значительная часть публикуемых статей посвящена осмыслению архитектурного наследия Ренессанса. Так, три текста посвящены творчеству Л.-Б. Альберти, остальные, посвященные Ф. Брунелески, трактату Виньолы и др., написаны «на случай» - к различным юбилейным датам, к выходу в свет публикаций и т.д. В этих статьях присутствует горячий интерес к архитектуре Ренессанса, как к одному из истоков развития европейской архитектуры, отмечаются отправные точки архитектурной теории, присутствующие в трактатах Альберти и Виньолы. Все это позволяет увидеть творческий метод итальянских зодчих эпохи Возрождения как своеобразный эталон новаторского отношения к архитектуре.

Почти все тексты, приведенные в сборнике, впервые были опубликованы в журнале «Архитектура СССР» - «боевом печатном органе советских архитекторов». Они отражают специфику жанра журнальной публикации и несут на себе печать времени. Составители оставили статьи в том виде, в котором они появились в свое время. Поэтому в процессе подготовки сборника, публикуемые тексты подверглись минимальной редакторской правке.

Тексты книги являются основой для подготовки семинаров по ключевым темам курса «Теория дизайна» для магистрантов.

Александр Георгиевич Габричевский (1891-1968)

А. Г. Габричевский родился в семье выдающегося русского микробиолога Г. Габричевского. Рано потеряв отца, он воспитывался в доме своего деда, А. Станкевича. Помимо занятий в классической гимназии А. Габричевский получил разностороннее домашнее образование, включающее занятия всеми видами искусства.

В 1910 г. он поступил на историко-филологический факультет Московского университета, по окончании которого был оставлен при кафедре на только что организованном искусствоведческом отделении. Интересы Габричевского сосредотачиваются на вопросах теории и философии искусства. Педагогическая деятельность Александра Георгиевича началась уже после Октябрьской революции. С 1918 г. он преподает в МГУ, участвует в образовании ИНХУКа, принимает активное участие в работе большинства секций ГАХН. Во ВХУТЕИНе Александр Георгиевич читает курс «Истории живописи», в котором, будучи сам живописцем, умело сочетает глубокое понимание и знание истории с живым творческим профессиональным анализом. В 1923 – 26 гг. А. Габричевский был связан с ВХУТЕМАСом, где наряду с художниками учились и архитекторы.

Глубокий интерес к архитектуре проявился у А. Габричевского еще в студенческие годы. В 30-е гг. он много занимается историей и теорией архитектуры. По рекомендации И. Жолтовского Габричевского приглашают преподавать в АСИ, где он впервые ведет практические занятия по архитектурному анализу. С момента образования в 1934 г. Всесоюзной

Академии архитектуры он заведует кабинетом истории и теории архитектуры. В 1934 – 35 гг. ведет занятия с первой группой ФАУ. С 1936 г. Александр Георгиевич Габричевский – профессор и заведующий кафедрой «Истории и теории архитектуры» Института аспирантуры Академии архитектуры. За время своей многолетней преподавательской деятельности Габричевскому довелось в той или иной степени участвовать в научном воспитании таких искусствоведов и архитекторов как М. Алпатов, В. Блаватский, И. Брунов, В. Зубов, К. Алабян, А. Буров, А. Власов и др.

Обширной была научная деятельность А. Г. Габричевского в Союзе архитекторов СССР.

В начале 1941 г. по совокупности научных работ Александру Георгиевичу присуждается ученая степень доктора искусствоведения, а в конце 1941 г. его избирают членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР.

Будучи научным редактором издательства Академии архитектуры СССР, Александр Георгиевич задумывает и осуществляет уникальную серию переводов классиков теории архитектуры. Под его редакцией выходят переводы Витрувия, Альберти, Виньолы, Барбаро, Палладио, Скамоцци, Геймюллера, Летаруйи, Виоле-ле-Дюка и др.

В послевоенное время А. Габричевский – заведующий кафедрой истории и теории архитектуры в Московском архитектурном институте. С 1948г. – сотрудник Музея архитектуры и профессор МГУ.

В 1952г. А. Габричевский уходит на пенсию по состоянию здоровья, но продолжает активную деятельность переводчика. Им сделаны переводы Вазари, новелл и драматических произведений итальянских авторов эпохи Возрождения, переводы писем Шумана и, наконец, «Пир» Данте. В архиве А. Габричевского сохранились многие работы по истории и теории искусства, публикации которых, безусловно, представят большой интерес для современного читателя.

О. Северцева

Альберти и архитектурные теории Ренессанса

Архитектура СССР, 1934. - № 8, с. 51-54

Трактат Леоне-Батиста Альберти об архитектуре (*De re aedificatoria*) интересен не только тем, что это первый трактат в серии аналогичных работ эпохи Возрождения, но и тем, что и лице автора трактата соединяется архитектор-практик, философ и блестящий писатель, и самый трактат охватывает колоссальный диапазон тем, связанных с архитектурой. Альберти подходит к архитектуре как практик, как теоретик, как историк и, наконец, как социолог. Альберти занимает промежуточное место между гуманизмом, с одной стороны, и художественной практикой Ренессанса – с другой. В XV веке сложилось два определенных лагеря: с одной стороны, гуманисты, люди книжные по преимуществу, с другой стороны – поколение новой художественной интеллигенции. Это было поколение тех художников, которые

выступили в 30-х годах во главе с Брунеллески и которые с самого начала резко стали в оппозицию к гуманизму. Эта новая художественная интеллигенция является носителем новых идеалов Возрождения, научности в подходе к искусству, носителем того познавательного пафоса, который так типичен для XV века. Эти люди были одновременно не только живописцами, архитекторами, ювелирами, но все так или иначе соприкасались с научной практикой, были связаны с инженерией и техникой. Как гуманист Альберти весь воспитан на платонизме, на античной философии и, по-видимому, на Плотине. В то же время он – представитель той новой научной мысли, не школьной, но университетской, которая, прежде всего, увлекается практическими задачами и точными науками. И еще другой дуализм: Альберти – представитель старой именитой флорентийской семьи, он представитель той народной партии, которая в конце XIV века, во время аристократической реакции, пострадала от нее. Род Альберти был изгнан за пределы Флоренции. Сам Альберти родился в изгнании и вернулся во Флоренцию в 1426 году, когда ему было 24 года. Тем, что он с самого начала посвятил себя науке и отчасти примкнул к новой художественной интеллигенции, он оказался отщепенцем, чуть ли не деклассированным представителем своего класса. Недаром в замечательной анонимной биографии, которая быть может является автобиографией, он с болью подчеркивает те огорчения, которые ему пришлось испытывать от своих сородичей. Таким образом, Альберти с одной стороны, представитель крупной буржуазии, и в его трактатах как ото сказывается очень ярко, а с другой стороны, он – отщепенец. Этим определяется и его отношение к старому и новому, к наследию классики и к современности. Этим объясняется его позиция в знаменитом споре между латынью и итальянским языком.

В своих трактатах он часто занимает консервативные позиции, он является идеологом и защитником старой буржуазной семьи.

В то же время, когда он живет в Риме и находится в иной политической обстановке, он высказывает мысли, которые предвещают маккивиализм. Наряду с симпатией к старой флорентийской коммуне – мечта о большом национальном государстве, даже сверхнациональном, что уже типично для конца XV века и для тех кругов, представителем которых является Маккиавелли.

Альберти, как человек политически очень зрелый, классово чуткий, чрезвычайно образованный в области социологии и политических вопросов, сумел тесно связать проблемы теории архитектуры с проблемами политики и социологии. Его другое крупное сочинение – большой трактат о семье, который является социологической и политической работой и как бы дополнением к трактату об архитектуре. Оба трактата должны быть рассматриваемы в теснейшей связи.

Трактат об архитектуре создавался, когда Альберти находился в Риме, работал для папы Николая V, - в момент чрезвычайно существенный для всего развития искусства XV века. Николай V затеял колоссальную перестройку Ватикана и всего Рима, и Альберти принял в этой работе живейшее участие.

Вероятно, в связи с тем, что он был привлекаем как советник, он ближе подошел к архитектуре, и к этому времени относится начало его работы над трактатом. Но при жизни Альберти трактат не имел большого распространения, напечатан же он был после его смерти. Влияние его было значительно в XVI веке.

Из того факта, что Альберти написал свой трактат по-латыни, явствует, что он писал его не для архитекторов-практиков и не для того поколения практиков-художников, с которыми он был связан. Свои трактаты о скульптуре и живописи он написал по-итальянски, и они носят более практический характер, книгу же по архитектуре он писал, очевидно, для того заказчика, который должен все знать об архитектуре, чтобы воздвигнуть себе достойное здание.

На первый взгляд трактат как будто очень близок к Витрувию, он также делится на 10 книг, как и у Витрувия, и кроме того сочинения Альберти и Витрувия целыми абзацами и по содержанию и по форме напоминают друг друга.

Но при ближайшем рассмотрении дело обстоит иначе. Альберти относится к Витрувию определенно критически. Вообще XV век отличается от XVI своим критическим отношением к наследию. Культ античного искусства и культ Витрувия – явление значительно более позднее. Витрувий был переведен после смерти Альберти, в начале XVI в., так что большого распространения он в XV в. не имел.

Альберти как гуманиста даже шокирует язык Витрувия. Как филолог, он чувствует, что имеет дело с текстом испорченным, написанным не-писателем. Альберти вводит свою латинскую терминологию, у Витрувия же термины греческие. Кроме того, в отдельных частях, как, например, о пропорциях, о композиции зданий, в характеристике свода, башни, мавзолея и т. д. он совершенно не зависит от Витрувия, он часто ставит проблемы заново и часто даже не без иронии полемизирует с Витрувием, выставляя свои гипотезы.

На первый взгляд трактат производит впечатление хаотическое, но опять-таки при ближайшем рассмотрении оказывается, что эта книга изумительно скомпонована. Внешне она придерживается схемы Витрувия, утверждающего, что основа архитектуры заключается в «прочности, полезности и красоте».

Схема книги Альберти такова: сначала он говорит о плане, затем о материале, затем о методах постройки, конструкции, о типах здания и, наконец, о красоте, то есть, иными словами, в процессе изложения здание как бы возникает перед нашими глазами. В самых сухих, технических частях изложения он все время помнит о красоте, об эстетических законах и все время сопоставляет их с каждым отдельным процессом постройки.

Вся первая книга строится по генетической схеме. Когда Альберти говорит о плане, он сразу набрасывает основные категории постройки, каковыми, по его мнению, являются следующие: «ситус» – местоположение жилья в широком смысле слова, вся видимая часть земной поверхности; затем «ареа» – данный участок, на котором строится здание; затем «партицио» – распределение

частей; наконец, стены, перекрытия и отверстия, то есть ограничение внутреннего пространства от внешнего.

Из всего богатства проблем, которые затрагиваются Альберти, нам хотелось бы выделить основную проблему, которую можно было бы назвать проблемой художественного образа - вопрос о том, как в архитектуре, наряду с утилитарными, функциональными моментами, возникают эстетические категории. Это – основная проблема в философии архитектуры. Альберти, может быть, окончательно ее не разрешает, но так близко подходит к ней, дает такую полноту аргументации, что это представляет большой интерес.

Рассмотрев в первых двух книгах отдельные стадии построения здания, то есть конструкцию, материал, географические, климатические, санитарные условия и т.д., Альберти вдруг делает замечательный скачок мысли, который повлечет все исследование в другом направлении: а именно, он ставит вопрос – как возникли различные формы зданий, чем это объясняется. И он отвечает: объясняется не только моментом физическим и функциональным, но прежде всего *разницей между людьми*, для которых строится здание, а разница между людьми объясняется тем местом, которое они занимают в обществе. Для него вся проблема вдруг конкретизируется, и он переносит обсуждение в план социологический. Для того времени это – большое научное достижение. Он приходит к конкретному анализу, делает переход от механической функции здания к конкретной социальной его роли.

Для всей политической жизни XV века типично, что мы не имеем ни одной ярко выраженной политической системы. Когда буржуазия в начале XV века совершенно окрепла во Флоренции и начались после этого симптомы ее распада, то для политической мысли характерны или утопизм, или полное отсутствие конкретных политических учений, которые могли бы быть применимы на практике. В конце XV века это особенно ярко сказывается во всей системе Маккиавелли. У Альберти вы не услышите ясного ответа на то, каким, по его мнению, должно быть *идеальное государство*: то он говорит о монархии, то воплощает мечту о диктатуре, или о старой флорентийской коммуне, которая уже разлагалась, то высказывается в пользу аристократической олигархии, где правят люди, отличающиеся мудростью, искусством и богатством. Но во всяком случае существенна не политическая система, которую он предлагает, а то, что он не мыслит архитектуры без её социального содержания, и поэтому акцент у него, поскольку он исходит из конкретного, лежит главным образом на семье. Дом – это семья. В этом смысле описания дома – наиболее живые и увлекательные страницы в трактате.

Не надо забывать, что та семья, о которой говорит Альберти, была капиталистической ячейкой, из которой выросла и сложилась итальянская городская коммуна того времени. Такие семьи, как семья Альберти, начиная с XIV века, были ни чем иным как банкирскими или торговыми домами. Так, что когда Альберти говорит о семье, то наряду с моральными и воспитательными рецептами мы все время чувствуем идеологию молодого капитализма. И все это в какой-то мере отражается в архитектуре.

Но кроме семьи есть город. Для Альберти это не только совокупность домов и семей. Именно потому, что он колеблется между двумя типами городов: «город для монарха» и «город для тирана». При этом в термине «тиран» нет непременно порицающего значения, имеется в виду новый правитель, захвативший власть. Каким должен быть город тирана? Это крепость. Очень характерно, что Альберти никогда не упускает из виду эстетической точки зрения, он говорит о том, что башня должна быть мрачной, темной, а улица должна быть извилистой не только из стратегических соображений, но и потому, что благодаря этому фасады поворачиваются к вам лицом. Картина города тирана с необычайной яркостью встает в трактате Альберти.

Другой город, «город хорошего правителя», строится несколько иначе. Там Альберти настаивает на расположении общественных построек в центре города. У него там фигурируют храм, курия сената, судебные учреждения, причем все они должны помещаться в центре. Он ставит проблему площадей и больших проспектов. Характерная двойственность: с одной стороны, представление о средневековом городе, а с другой, новые идеалы большого города с большими проспектами, то есть идеал XIV века.

Такова вторая часть трактата, посвященная типам отдельных сооружений. Это как бы первая ступень конкретизации художественного образа: Альберти архитектору ориентирует социологически и показывает возникновение отдельных типов из отдельных общественных форм. Здесь должен наступить переход к проблеме красоты, ко второй ступени конкретизации. Альберти сам сознает насколько это трудно. Для теоретической мысли, которая была связана с новым пониманием искусства, чрезвычайно важно понятие о природе как верховном критерии и ценности искусства. И когда Альберти разбирает утилитарные и социальные корни архитектуры, он все время ссылается на природу как на образец. Архитектура во всем должна следовать природе, причем природа понимается чрезвычайно широко – это есть показательный момент всего творчества. Поскольку архитектор должен владеть материалом, он должен знать природу. Природа распространяется и на социальную сферу. Эта ориентация на природу, а тем самым – на организм, проходит по всему трактату, и поэтому, когда в конце идея организма выступает в своем отчетливом аспекте, читатель понимает, в чем дело.

Эстетическая часть трактата Альберти во многом проникнута платонизмом. Очень многие его концепции определяются платоническими и даже платоновскими концепциями. Первое его эстетическое рассуждение исходит из положения, что красота доступна всем, что нет человека настолько дурного и злого, которому не было бы доступно чувство прекрасного но, вместе с тем мнения о красоте совершенно различны: одному нравится одно, другому другое.

Но помимо этого восприятие красоты возможно благодаря «некоторому разумению, врожденному душе», которое дает объективное познание красоты. Здесь перед нами с одной стороны – платоновское противоположение «знания» и «мнения», но с другой стороны, Альберти прибавляет «откуда это чувство

красоты у нас, я этого не скажу». Он уклоняется от ответа потому, что он не хочет уходить в метафизику, не хочет давать метафизического объяснения, и дальше он уже будет разбирать это явление как данное.

Красота определяется именно как разумение, как акт познавательный. Во всей дальнейшей концепции прекрасного эта познавательная роль выступает все ярче и ярче. Альберти чрезвычайно восприимчив к красоте природы. Это, конечно, есть уже явление чисто возрожденческое, это доверие к глазу, любовь к зрительному впечатлению и появление факта эстетического, как решающего. Альберти говорит: красота удивительнее в природе, чем её целесообразность. В природе все гармония, потому что природа стремится к совершенству.

При этом Альберти, как все теоретики и мыслители того времени, разделяет доктрину *подражания природе*. Реализм в XV веке был делом не только теории, но и художественного стиля, стиля стихийно-реалистического и подчас даже натуралистического. Момент натурализма проходит через все искусство XV века, но наряду с натуралистическим отклонением мы имеем основную реалистическую тенденцию: природа воспринимается не статично, а динамично и не частями, а как целое. *Подражание природе* для всей реалистической школы XV века имеет смысл не копии, а творения по законам природы.

Это и есть тот пункт, который для Альберти, в конечном счете, разрешает проблему утилитарности, с одной стороны, и проблему прекрасного – с другой, потому что и то и другое создается по законам природы.

Эта основная мысль сказывается и в характерном для Возрождения культе числа и пропорций. Поскольку искусство познавательно, а в основе природы лежит число, постольку проблемы числа и пропорции является решающим для искусства и науки. Леонардо это высказывает чрезвычайно ярко. Он говорит о пропорциональной гармонии, на которой строится весь мир, и которая обнаруживается глазу и слуху художника и художник, улавливая эту пропорциональность, будет творить по законам природы. Если у Альберти это сказано и не так ясно, то, во всяком случае, это играет огромную роль в его теории. Красота для него – некая разумная гармония, причем такая, что если что либо изменить в ней или отнять от нее; то целое пропадает.

В основе лежит представление об организме, о целом. Альберти прямо говорит: «здание – иначе живое существо». Он на этом постоянно останавливается. Он сравнивает отдельные части здания с органами живого существа, и это – не мертвая схоластическая формула: она становится понятной, поскольку коренится в основе познавательной системы всей эстетики того времени.

Далее, красота строится из следующих элементов: число или количество, границы или формы (термин «finitio» очень трудно переводим) и, наконец, размещение или композиция. Строятся эти три понятия по аристотелевским категориям: количество, качество и отношение. Но эта схоластическая канва нас не должна смущать. В основе – прежде всего количество, то есть число. И вот к области числа относится вся теория пропорций Альберти. Мы имеем у него сопоставление архитектуры и музыки, сопоставление, которое потом

сделалось ходячим, которое повторялось в эстетике вплоть до XIX века, но которое впоследствии потеряло свой смысл, потому что сама эта проблема в искусстве терялась: у Альберти же, она полна живым содержанием. Витрувий говорит об акустических приборах в театре и, ссылаясь на теорию музыки, рассказывает строение резонатора. Альберти не без иронии замечает, что его не интересует строение резонаторов, а интересует то, что глаз воспринимает гармонию совершенно так же, как слух, и те же числовые отношения, которые лежат в основе музыки, должны лежать и в основе архитектуры. Что эта проблема музыки и архитектуры была насущной и живой проблемой в XV веке, мы знаем и по другим источникам. У Леонардо вскользь указывается, что построение картины вглубь должно быть определено по законам музыкальных интервалов.

В станцах Рафаэля около изображения Пифагора лежат таблицы, на которых изображена пифагорейская схема интервалов. Одно ясно в то время это было живым делом архитектурной практики. Альберти берет целые числа, по которым делится струна для получения интервалов. Мы имеем октаву, терцию, кварту, квинту и т. д. И из этих отношений он выводит пропорциональные отношения. Для Альберти характерно то, что он, прежде всего, следует пифагорейской традиции и останавливается исключительно на целых числах. И когда он берет геометрическую пропорцию, в которой среднее геометрическое равно корню квадратному из произведения двух других величин, то он берет только те корни, которые дают целое число. Хотя золотое сечение является частным случаем этой пропорции, он о нем умалчивает, как о случае иррациональном. Возможно, что и в этом он, как гуманист, держится пифагорейских традиций, тогда как на практике архитекторы этого времени широко пользовались золотым сечением. Увлекаясь архитектурой, он забывает музыку и приводит даже диссонансирующие интервалы. Он строит одномерные, двумерные и трехмерные отношения, то есть отношения длины, ширины и высоты, причем, как правило, высота является средней пропорциональной к ширине и к длине.

Вторая категория – «*finitio*», категории качества. Альберти характеризует её как отношение линий, определяющих три измерения. Ясно, что он здесь берет качественную сторону композиции, то есть, оставляя в стороне числа, он под этим понимает живое соотношение линий фигуры. Согласно третьей категории – «*colocutio*» все части должны определяться целым. Наконец, сочетание всех трех моментов – числа, формы и композиции – составляет то, что он называет «*концинитас*» или гармония, о которой я уже говорил.

Как же Альберти представляет себе художественное творчество? На этот счет есть у него несколько тонких психологических указаний. Он говорит о себе, о потребности стройки, об элементарной жажде строить и проектировать. Он говорит, что настоящий архитектор это тот, который все время проектирует. Самый процесс архитектурного творчества он сложно описывает: замысел зарождается в гении, а в опыте дается познание. Далее, суждение дает отбор из богатого материала опыта. В «рассуждении» художник творит композицию. И,

наконец, как художник в узком смысле слова, он завершает начатое. Альберти глубоко задумался над процессом художественного творчества именно с научной стороны.

Наконец, как он смотрит на личность художниками В руках художников XV века лежало зарождение нового искусства и новой науки. Это новая культура сосредоточивалась в академиях XV века (которые еще не были официальными академиями XV века, а вольными содружествами), в мастерских и строительных попечительствах. Положение художников было в высшей степени ответственным, и поэтому в большинстве трактатов ставится вопрос о социальном месте художников. Альберти говорит о том, что художник должен быть полным достоинства, должен выбирать покровителей знатных и богатых. Когда у него просят совета, он должен внимательно посмотреть сможет ли заказчик осуществить и не исказить его замысла. Альберти ведь был преимущественно советчиком, консультантом в архитектуре. Прежде чем браться за постройку, архитектор должен долго обдумывать свой план. План – это здание в потенции вплоть до его красоты. Архитектор должен быть человеком образованным. Витрувий требует всезнайства от архитектора: он должен знать и философию, и риторику, и медицину, словом, должен включать в себя все науки. В этом пункте Альберти иронически относится к Витрувию. Нужно ли от архитектора требовать, чтобы он был настолько красноречив, чтобы словесно защищать свои проекты? Нечего требовать учености в астрономии от архитектора, чтобы знать, что библиотеку надо ориентировать на север, а баню на юг. Но две вещи он должен знать – математику и живопись. Математику – для утилитарной части постройки, живопись же была в то время центральной проблемой эстетики. К тому же Альберти как эстетик придает большое значение зрительному восприятию в архитектуре. Он отмечает, что древние не отделяли те части здания, которые недоступны глазу зрителя.

Трактат Альберти для нас ценен и интересен не только как первая эстетика архитектуры, не только широтой и глубиной охватываемых им проблем и материала, но и тем, что это – один из самых ярких документов реалистического направления в Ренессансе, того познавательного пафоса и того критического, теоретического отношения к насилию прошлого, которые нам особенно сродни в искусстве и художественной культуре XV века.

Предисловие к книге В. П. Зубова «Архитектурная теория Альберти». СПб: Алетейя, 2001.

Диссертация Зубова «Архитектурная теория Альберти» является большим научным достижением автора и ценнейшим вкладом в мировую науку. Зубов хорошо известен в советских и зарубежных научных кругах не только своими многочисленными исследованиями в области истории науки вообще, но и как выдающийся знаток художественной культуры и, в частности, теоретико-художественного наследия античности, Средних веков и Возрождения. Об этом свидетельствуют вышедшие при его участии и сотрудничестве издания античных первоисточников по архитектуре под заглавием: «Архитектура

Античного мира», «Избранные сочинения Леонардо да Винчи », «Даниель Барбаро. Комментарии к Витрувию», а также подготовляемое и почти законченное обширное исследование по истории архитектурных воззрений и источников западного и восточного Средневековья, но главное – выпущенное Издательством Академии архитектуры двухтомное издание трактата Альберти «О зодчестве», в котором перу Зубова принадлежат перевод текста и поистине монументальный комментарий, явившийся как бы лабораторией или мастерской, где автор вынашивал и создавал ту широкую обобщающую картину, которую он блестяще и мастерски закончил в своей диссертации. Этот огромный подготовительный труд, который, по словам рецензента в международном журнале по истории науки «Изис», должен быть переведен на западноевропейские языки и должен явиться настольной книгой для всякого исследователя Возрождения, к сожалению, не получил заслуженной оценки в нашей научной прессе <...>.

Автор рассматривает теоретические взгляды Альберти не отвлеченно, а на фоне общего культурно-исторического развития, обусловившего эволюцию эстетических воззрений, и строго учитывая ту интимную, неразрывную связь между наукой и искусством, которая является общей характернейшей чертой в понимании художественной деятельности человека от античности до конца Ренессанса. Широкие дознания автора в области истории науки и техники оказали ему в этом отношении неоценимую услугу и уберегли его и от модернизации мысли Альберти, и от истолкования ее в свете той или иной абстрактной схемы «имманентного» развития искусства или эстетики. Этим исследование Зубова выгодно отличается от большинства западноевропейских работ в этой области, не говоря уже о том, что в них совершенно отсутствует анализ взглядов Альберти на социальную природу архитектурного образа и, главное, анализ социальных корней этих взглядов, – вопросы, получившие должное, яркое освещение в работе советского ученого.

<...> Опять-таки в отличие от всей предшествующей литературы об Альберти монография Зубова строится на прочном филологическом фундаменте, столь же необходимом для объективной интерпретации теоретического наследия, как необходим археологический фундамент для объективной интерпретации художественного наследия. Несмотря на то, что рукописные варианты трактата автору были недоступны, он на основании тщательного, я бы сказал микроскопического, сравнительного изучения инкунабулы, хранящейся в Государственной публичной библиотеке, последующих изданий латинского текста и его старых переводов обогатил науку первым подлинно научным, критическим изданием альбертиевского текста, ибо опубликованные им перевод трактата и комментарий к нему, а также настоящая диссертация, во многом их дополняющая, и являются, по существу, реконструкцией и критической интерпретацией подлинного текста. Вот почему, повторяем, все предыдущие западноевропейские исследования, специально посвященные «Десяти книгам о зодчестве», будь то немецкий перевод и комментарий Тейера или книги Флемминга и Ирины Бен, являются

по сравнению с монографией Зубова не только устарелыми, но и дилетантскими.

Работа над текстом и полученные на основе ее результаты позволили автору по-новому разрешить две чрезвычайно важные проблемы, непосредственно связанные с пониманием исторической роли Альберти. Это, во-первых, – вопрос об источниках трактата. Сличая подчас неточные или сильно искаженные цитаты Альберти из древних авторов с цитируемыми оригиналами и восстанавливая столь характерные для возрожденческого текста многочисленные скрытые цитаты, автор неопровержимо установил целый ряд новых фактов, по-новому освещающих и круг чтения Альберти, и его теоретические позиции. В частности, удалось таким образом рассеять миф о пресловутом его платонизме и даже плотинизме, излюбленной теме его идеалистических истолкователей, удалось вскрыть очень глубокие пласты Цицеронианства и установить значительное влияние Августина. Результаты этой огромной работы над источниками Альберти предварительно уже были опубликованы автором в его статье на эту тему, включенной в комментарий к трактату, но получили дальнейшее развитие и углубление в его диссертации, что позволило Зубову поставить во всей ее широте проблему об исторической преемственности эстетической и архитектурной теории Альберти.

С другой стороны, глубокое и пристальное изучение текста раскрыло перед автором совершенно неисследованную область, а именно вопрос о терминологии Альберти, который, создавая новую науку о новом искусстве, уже не мог удовлетвориться классической и схоластической терминологией, а должен был выковать себе для нового предмета новую латинскую терминологию, поскольку латинский язык продолжал для ученых его времени оставаться живым литературным языком. Автор показывает, как Альберти наряду с работой над созданием нового итальянского научного языка немало потрудился над обновлением латинского.

В главе XII своей диссертации, специально посвященной эстетической терминологии Альберти, а кроме того, всюду, где автор дает принципиальное толкование основных понятий альбертиевской теории, он путем анализа всех семантических оттенков в терминологии трактата раскрывает самые тонкие, непередаваемые в переводе оттенки мысли и тем самым все индивидуальное своеобразие и философского и архитектурного творческого метода великого гуманиста и художника. Он показывает, как образное содержание того или иного подчас самого абстрактного термина отражает конкретный, предметный характер мышления Альберти, для которого, как и для Леонардо, подчас самая, казалось бы, неожиданная аналогия оказывается более гибким орудием познания действительности, чем целая система тончайших схоластических дистанций (см. также гл. IV и VIII). Изучив, таким образом, на основе анализа самого текста и его словесной ткани как историческую преемственность Альберти, так и индивидуальные особенности его научного мышления, автор на этом не останавливается, но пытается еще точнее определить место Альберти в истории человеческой мысли и при помощи подчас очень ярких и

смелых сопоставлений прослеживает те нити, которые связывают его не только с прошлым, не только с Аристотелем, Цицероном или Августином, но и с будущим, с такими фигурами как Галилей, Кеплер или Лейбниц. Благодаря этому весь сложный и многообразный мир альбертиевских идей раскрывается перед читателем не в форме как бы статистического пересказа этих идей, а как живое органическое целое в живом процессе его исторического становления.

При этом, однако, автор отнюдь не впадает в исторический релятивизм. Он сам не раз указывает на то, что история науки отнюдь не должна отказываться от объективной оценки отдельных этапов ее развития. Автор полагает, что теория архитектуры является наукой, а потому его, прежде всего, интересует объективное ядро, объективная ценность архитектурной теории Альберти. Он считает, что «через историческую личность и историческую среду надлежит усмотреть принципиальную сущность вопросов». Нужно признать, что это ему действительно удалось.

Нигде насильственно не модернизируя Альберти, тщательно избегая всякого произвольного проецирования его идей на нашу современность, Зубов почти в каждой главе своего труда касается самых актуальных проблем, волнующих нашу современную архитектурную теорию и архитектурную практику. Достаточно хотя бы только перечислить некоторые ведущие темы альбертиевской теории, получившие яркое освещение в изложении и анализе Зубова, чтобы в этом убедиться.

Таковы, например, активное и творческое овладение наследием, мудрый завет Альберти – уметь находить старое в новом и новое в старом (гл. III), реалистическое понимание связи между тектоникой и украшением, как особой сферы социальной выразительности, входящей в состав архитектурного образа (гл. IV), место и роль гармонических построений в творческом методе архитектуры (гл. VI и VII), проблема масштабности (гл. IX), социальная природа архитектуры (гл. XIII), выразительность и изобразительность в архитектуре (гл. XIII) и многое другое. Все это представляет, на наш взгляд, огромную объективную ценность, так как, во-первых, это нам воочию и совершенно конкретно показывает, чем именно великие художники и теоретики Ренессанса нам действительно сродни, и в самом деле фигура Альберти-мыслителя предстает перед нами впервые во весь свой гигантский рост и в совершенно новом свете; во-вторых, все эти столь актуальные именно для нас сейчас проблемы строения архитектурного образа и теоретического метода архитектуры не только никем из прежних исследователей Альберти никогда не подмечались, но, собственно говоря, никем из эстетиков и теоретиков архитектуры со времени Альберти никогда и не ставились с такой философской глубиной и профессиональной конкретностью. Причем необходимо отметить, что эта живая, актуальная интерпретация мыслей Альберти отнюдь не ограничивается у Зубова перечисленной тематикой, но пронизывает собою всю ткань авторского изложения и оправдывает целый ряд его полемических и, если можно так выразиться, злободневных отступлений, например, против современного увлечения «золотым сечением» (гл. VII) или

против некоторых немецких искусствоведов, упрощающих проблему синхронности отдельных областей культуры и объясняющих ее мистическим «духом эпохи» (гл. IX).

Однако мы здесь уже коснулись еще одного большого методологического достоинства исследования Зубова, а именно метода его изложения. Не надо забывать, что Альберти, несмотря на свое университетское образование, как мыслитель и как писатель не стоит уже больше на почве средневековой схоластики: он утратил вкус и интерес к стройным логическим системам и изоощренным дистинкциям. Композиция его трактата – не более как формальная, условная сетка, заимствованная у Витрувия и отнюдь не вмещающая все огромное богатство втиснутого в нее материала наблюдений, размышлений и ссылок. Альберти ищет сознания на новых путях, с одной стороны, на путях накопления эмпирических фактов и смелых аналогий, раскрывающих закономерную связь между явлениями, подобно своему великому младшему современнику – Леонардо, и, с другой стороны, на путях жадного, подчас наивного и неразборчивого освоения классического наследия как соратник неугомных и хлопотливых гуманистов. Поэтому навязывать ему определенную эстетическую систему, как это пытались делать западноевропейские его исследователи неокантианского толка, как, например, тот же Флемминг, было бы неисторично и некритично. Зубов и не пошел по этому пути. Он нашел гибкий и выразительный прием изложения, при помощи которого, группируя основные, узловые проблемы на главном, он сумел так скомпоновать материал, что получилось нечто вроде многотемной композиции с вариациями, поскольку в каждой главе та или иная ведущая тема сопоставляется с другими важнейшими мотивами альбертиевской теории. Эта система в общей своей сложности создает необычайно живое и впечатляющее целое, состоящее из отдельных модификаций основной идеи и прекрасно передающее как бы стиль мышления, характерный для раннего Возрождения. Таковы в общих чертах главнейшие методологические заслуги диссертации Зубова, таково общее впечатление, которое остается у читателя от большой творческой задачи автора, от его большого профессионального научного мастерства. Впечатление это в большей мере обусловлено прекрасным языком, которым написана книга и который прекрасно передает гибкость мысли, точность терминологии, тонкость аргументации, а также своеобразный, присущий авторскому стилю и кое-где проскальзывающий изящный юмор. Можно с уверенностью сказать, что исследование Зубова будет читаться с неослабным вниманием и захватывающим интересом всяким человеком науки или искусства, будь он архитектор или искусствовед, философ или историк.

Переходя к критической части нашего отзыва, мы будем придерживаться хода авторского изложения, что позволит нам попутно еще раз оттенить и положительные результаты проделанной им работы.

Приступая к своему труду, автор в первой вступительной главе с предельной ясностью очерчивает и ограничивает область своего исследования и определяет свою основную задачу, которая, как уже указывалось, заключается для него в

том, что бы выяснить объективное, положительное содержание теории Альберти в истории науки. Для этой цели он сразу же отбрасывает целый ряд проблем, для разрешения которых, по его мнению, наука еще не располагает достаточным материалом и, во всяком случае, требуется предварительно решить основную, поставленную им задачу, и которые являются побочными и подсобными по отношению к этой задаче. Так, Зубов, с одной стороны, решительным образом отказывается касаться вопроса об Альберти-архитекторе и вопроса об отношении Альберти-практика к Альберти-теоретику, ссылаясь на недостаточную исследованность его архитектурного наследия и на невозможность разрешить второй вопрос прежде, чем будет достигнута исчерпывающая, объективная интерпретация его теоретического наследия. С другой стороны, автор настойчиво подчеркивает, что «задача диссертации – не монография об Альберти... не портрет его творческой личности» (с. 31), исследование которой было для него «лишь средством, а не целью» (с. 32), то есть средством для раскрытия объективной ценности трактата. Строгое методологическое ограничение и четкость постановки главной проблемы оказались весьма плодотворными и немало содействовали разрешению основной задачи. Однако как раз в отношении данной темы – архитектурной теории Альберти, типичного представителя универсализма раннего Ренессанса, - эта, на первый взгляд, безупречная строгость в постановке вопроса вызывает с самого начала ряд сомнений, которые в дальнейшем подтверждаются и оправдываются на каждом шагу. Действительно, возможна ли полная и действительная объективная интерпретация теоретической мысли Альберти при полном (по крайней мере, для читателя данной монографии) игнорировании его творческой личности в целом и всего его творческого наследия? Ведь не нам же напоминать Зубову о сугубо индивидуалистическом характере культуры XV в. и о той недифференцированности отдельных областей науки и искусства, столь характерной для «титанов» Возрождения! Зубов не раз ссылается на прекрасную книгу Мишеля, который первым сделал попытку охватить творческую личность Альберти в целом. Мы не требуем от него повторения или пересказа всего того, что было подмечено Мишелем, но принимая во внимание, что ни огромное литературное наследие самого Альберти, ни книга Мишеля русскому читателю недоступны, приходится пожалеть о том, что автор, столь мастерски владеющий материалом и искусством его цитировать, так скупно пользуется текстом самого Альберти, в то время как многие мысли, разбросанные в его философских, моральных, специальных, научных и просто беллетристических произведениях, безусловно, помогли бы и автору и читателю установить более тесную связь между архитектурным трактатом как таковым и мировоззрением автора и эпохи в целом. Правда, Зубову не раз волей-неволей приходится становиться на этот путь, что и позволяет ему подметить очень глубокие и существенные черты в мировоззрении Альберти. Мы имеем в виду блестящие характеристики внутреннего разлада в социальных воззрениях Альберти (гл. XIII) и его своеобразного, не менее противоречивого «социоморфного» понимания

«природы» (конец гл. XV), а также неизбежное использование трактата о живописи в связи с проблемой оптики и зрительного восприятия архитектуры (гл. XVI). Нам представляется, что здесь все же недостаточно и что более широкое привлечение литературного наследия Альберти еще более углубило бы данную автором интерпретацию его архитектурной теории. Это же относится и к ближайшему окружению Альберти-теоретика в пределах XV и начала XVI в. Определяя место Альберти в истории развития эстетики и теории архитектуры, автор берет, если можно так выразиться, очень далекий прицел. Его координатами являются Платон и Аристотель в прошлом и Галилей и Лейбниц в будущем, но ближайшие современники Альберти остаются в тени. Между тем Альберти творил и мыслил не один, не в безвоздушном пространстве. Его связь с античностью и Средневековьем, бесспорно, проблема величайшей важности, но ведь не менее важно было бы установить его связь с кругом Брунеллески, с Филарете, Франческо ди Джорджо, а главное – с Леонардо, которого Зубов так прекрасно знает, но на которого он ссылается весьма редко, да и то лишь в тех случаях, когда и нельзя было о нем не упомянуть, когда, по выражению автора, «его имя нельзя обойти» (сноска к с. 223), то есть, например, по вопросам о роли числа (с. 171), о каноне человеческой фигуры (с. 193), о пропорциях вообще (см. с. 372), о природе вообще (с. 373) и о значении человеческого глаза для познания (с. 377). Думается, что связь этих двух, во многом столь родственных друг другу гениев, этим не исчерпывается. И наконец, последнее и самое важное – это полное игнорирование Альберти как архитектора и художника. Конечно, повторяем, автор методологически как будто и неуязвим: действительно, Альберти-архитектор продолжает оставаться загадкой, приписываемые ему здания не обоснованы, и должным образом не обмерены, и не изданы, и разрешение вопроса о влиянии его теории на современную ему архитектурную практику дело, быть может, далекого будущего. И все же в архитектуре XV в. Альберти не пустое место, а совершенно определенный художественный фактор, новое художественное качество, настолько осязательное, что, например, Вентури с достаточной степенью убедительности распознает определенную струю или даже целое направление, связанное с индивидуальной манерой Альберти. Но даже если придерживаться диаметрально противоположной, отрицательной точки зрения, согласно которой творческое лицо Альберти-зодчего настолько неуловимо и противоречиво, что самый факт его практической работы в области архитектуры вызывает самые серьезные сомнения, точки зрения, разделяемой Этегманном, Шлоссером и таким глубоким знатоком архитектуры Возрождения, как И. В. Жолтовский, все же трудно допустить, чтобы Альберти-теоретик не учитывал творческой практики современной ему архитектуры. К сожалению, Зубов никак и нигде не пытается связать теоретические высказывания Альберти с реальной архитектурой и с реальным искусством XV в. Если не пришло еще время проверить, насколько рекомендуемые Альберти пропорции и ордерные каноны применялись им самим или другими зодчими его времени, зато общее понимание им

художественного образа, так обстоятельно разработанное Зубовым, настолько конкретно и своеобразно, что конкретные примеры из области архитектуры и живописи напрашиваются сами собой. Оторвав, таким образом, всю архитектурную теорию Альберти от реальной современной ему архитектуры, Зубов вынужден с самого же начала как бы заранее оградить себя весьма спорной и неубедительной общей характеристикой трактата, которая в дальнейшем им же самим опровергается по мере того, как он глубже проникает в существо альбертиевской теории. А именно на с. 25 он утверждает, что трактат «не может рассматриваться ни как простое (? – А. Г.) обобщение архитектурного опыта» (вот об этом-то, хотя бы и не «простом» обобщении архитектурного опыта XV в. автор в дальнейшем нигде и не говорит), «ни как программа или манифест определенного архитектурного течения» (но как раз вся диссертация Зубова говорит об очень определенной, чуть ли не единственной для Возрождения эстетической программе, осуществлявшейся всем искусством XV в., к которому автор, к сожалению, не пожелал обратиться и потому, собственно говоря, и не вправе отрицать этой программности). И тут же: «Альберти ставил теоретические проблемы свободнее, шире и принципиальнее» (спрашивается, кого? – если современных ему теоретиков, то автор прав, но если он имеет в виду зодчих, то достаточно назвать Брунеллески, чтобы усомниться в этом утверждении), «не связывая их с реальными возможностями своего времени » (это опять-таки остается недосказанным, поскольку автор нигде об этих реальных возможностях и не говорит), «но и не отдавая себя во власть отвлеченного архитектурного утопизма » (все дальнейшее изложение опровергает этот тезис, так как элемент утопизма – неотъемлемая черта не только трактата Альберти, но всей архитектурной практики и теории XV в., что является характернейшей и притом положительной чертой этой архитектуры с ее грандиозными замыслами и ограниченными возможностями). Мы вынуждены были придраться к этой общей характеристике, чтобы указать на основной недостаток исследования Зубова, который, даже оставаясь в пределах определенной, поставленной им задачи, все же должен был хотя бы указать на те большие и важные проблемы, которые он был бы вправе не решать, но которые он был не вправе игнорировать. Действительно, если бы он, а за ним и читатель, все время имели бы их перед глазами, образ отвлеченного мыслителя обогатился бы чертами живого художника. Для подтверждения общей, только что нами высказанной критики нам остается сделать ряд отдельных мелких замечаний, которые позволят вместе с тем лишний раз упомянуть и оттенить наиболее важные и интересные разделы рецензируемого нами труда. Во второй главе, посвященной платонизму Альберти, автор окончательно разбивает довольно распространенное мнение о непосредственном влиянии Платона и даже Плотина на Альберти. Он доказывает, что, вопреки Ландино, упоминавшего Альберти в числе членов Флорентийской академии, Альберти никак к ней не был причастен и что с Плотиним он вовсе не был знаком. Предполагая, что некоторые элементы платонизма могли быть заимствованы Альберти из

средневековых источников, автор, несмотря на присущую ему осторожность и критичность, все же подпадает под гипноз роковой «теории» влияний. Во что бы то ни стало желая найти источник для излюбленного тезиса Альберти, что прекрасное есть то, от чего ничего нельзя отнять и к чему ничего нельзя прибавить (II, 3; VI, 2; IX, 5), и не находя прямой ссылки на Аристотеля, тем более что в одном месте Альберти, явно по недоразумению, ссылается на Сократа, Зубов цепляется за аналогичное место у Фомы Аквината, полагая, очевидно, что такое совпадение говорит о какой-то исторической преемственности. Думается, в данном случае автор забывает, что Альберти был мыслящим художником, которому такая простая мысль могла прийти в голову помимо Аристотеля или Фомы. То, что из песни слова не выкинешь», является настолько первичным и самоочевидным признаком эстетического явления, своего рода «общим местом» всякого эстетического суждения, что никакое изощренное источниковедение ничего нового для интерпретации этой мысли дать не может, тем более, что мы в данном случае имеем дело с высказыванием художника, о чем Зубов нередко склонен забывать. Конец главы, посвященной исследованию связи средневекового платонизма с платонизмом Возрождения несколько скомкан и ничего по существу не дает для характеристики Альберти, в особенности потому, что автор вовсе не упоминает о положительной, прогрессивной роли платонизма для эстетики конца XV и начала XVI в. А между тем как раз у Альберти, причем без всякого платонизма, можно было бы найти предвосхищение той теории творческого начала в природе и в искусстве, которая все яснее и яснее проступает в художественной идеологии XVI в., как на это в свое время было указано Кассирером и Пановским.

В третьей главе автор подытоживает и обобщает свои наблюдения, касающиеся отношения Альберти к культурному наследию. Обобщения эти представляют большую научную ценность, так как они являются результатом многолетнего пристального изучения текста трактата и его источников. Автор подчеркивает активный творческий подход Альберти к историческому прошлому, его умение «узнавать новое в старом и старое в новом и вскрывать тождество и аналогии в одновременных явлениях». При этом Зубов указывает и на ту подчас наивную и неразборчивую жадность к освоению античного наследия, которая так характерна как для гуманистов, так и для художников XV в. и которая, прежде всего, сказывалась в пристрастии к цитатам. И вот, несмотря на свой преднамеренный отказ от привлечения реального архитектурного материала, автор ставит интереснейшую проблему «архитектурных цитат» в связи с дверной консолью церкви Сан-Себастиана в Мантуе, вспоминая по этому поводу аналогичные случаи в творчестве Сангалло и Палладио. К сожалению, этот экскурс автора в область архитектуры носит случайный и эпизодический характер, иначе он остановился бы на качественном различии архитектурного цитирования в XV и XVI вв. и не забыл бы упомянуть такой яркий пример, как карниз Палаццо Строрци. Начиная со следующей, четвертой, главы автор постепенно проникает в самую суть теоретической мысли Альберти и, прежде всего, вводит читателя в круг тех

органических аналогий, которые так характерны для всей классической традиции и которые вместе с ней продолжают жить, как неотделимый элемент всякой архитектурной эстетики. Но особый интерес представляет раскрытие понятия, весьма неточно передаваемое русским словом украшение. Автор блестяще показывает всю глубину и оригинальность содержания, вкладываемого Альберти в этот термин. Речь идет об особом слое в строении архитектурного образа, в котором, кроме конструктивной выразительности, кроме тектонической системы, всегда имеется еще целая система социально выразительных форм, допускающих большую творческую свободу и индивидуализацию решений в зависимости от выражаемого индивидуального социального содержания постройки. В заключение главы автор подробно анализирует альбертиевский проект идеальной башни, прослеживая метод творческого мышления зодчего в процессе построения художественного образа. Эта глава имеет огромное актуальное значение, и, поскольку она представляет законченное целое, её следовало бы опубликовать в виде хотя бы журнальной статьи, не дожидаясь выхода всей диссертации Зубова.

В пятой главе автор разбирает отношение Альберти к таким основным эстетическим категориям, как единство и множество и доказывает, как противоречие между тем и другим «снимается» в понятии «среднего», которое в архитектурном образе конкретизируется при помощи той или иной системы пропорций. Наряду с целым рядом глубоких и ценных замечаний автор не всегда доводит свою аргументацию до должной ясности и убедительности. Так, говоря о требовании равенства частей в архитектурной композиции, он противопоставляет эту «регулярную» концепцию Альберти пресловутым «вольностям» греческой классики. Это противопоставление мало что дает, поскольку, во-первых, Альберти об этих античных «вольностях» ничего не знал и знать не мог, а во-вторых, поскольку симметрия и регулярность как тенденция нарождавшейся классики и классицизма ощущалась по всей вероятности людьми Возрождения как преодоления средневековых принципов «свободной» композиции. Важнее было бы связать это требование Альберти с его собственной художественной оптикой, которая, как это прекрасно показано автором в последней главе его диссертации, «доверяет» человеческому глазу и не требует никаких деформаций или компенсаций в реальных архитектурных формах. Недоработанным кажется нам и конец главы, где автор разбирает отношение Альберти к схоластическим эстетическим категориям цельности, «пропорциональности» и «ясности». Пытаясь раскрыть то новое содержание, которое Альберти вкладывает в эти старые термины, в частности в термин «ясность», Зубов загромождает свое изложение множеством ничемных цитат вплоть до цитаты из Гоголя, вместо того, чтобы обратиться к искусству XVI в., для которого столь типично стремление к познавательной ясности очертаний, объема и локального цвета в передаче реальной формы в отличие от смысловой, чисто символической ясности условной формы в средневековом искусстве. Наконец в этой же главе мы с удивлением обнаруживаем, что Зубов, этот большой знаток научной литературы, виртуозно владеющий искусством

цитаты, вдруг признается, что он нигде не нашел текста анонимной биографии Брунеллески, приписываемой Антонио Манетти и вынужден был воспользоваться цитатой из Морени (1817), приведенной у Брокгауза (1886), между тем как полный критический текст биографии нетрудно было бы найти и у Миланези, и у Фрея.

В шестой главе, озаглавленной «Музыкальные аналогии и архитектурная геометрия Альберти», автор устанавливает целый ряд фактов, имеющих решающее значение для понимания архитектурной теории не только Альберти, но и всего Возрождения. Так, на с. 154, подводя итог своим наблюдениям, автор подчеркивает, что Альберти пользуется методом округления полученных в результате пропорционирования числовых величин и, как правило, избегает геометрических построений или, во всяком случае, о них умалчивает, следуя примеру античных математиков, которые обычно дают готовый результат, а не метод построения. Эта традиция своеобразного «засекречивания» геометрических приемов сохраняется, как известно, и у позднейших теоретиков, таких как Виньола и Палладио. Анализ Зубова показывает, что Альберти вовсе не избегает иррациональных величин, но выражает их приближенными дробями, полученными в результате очень сложных вычислений.

Установление альбертиевского метода – огромная заслуга автора, позволившая ему расшифровать целый ряд темных мест трактата, которые иначе никакой интерпретации не поддавались. В связи с этим Зубов на с. 155 подвергает суровой критике попытки целого ряда советских исследователей (впрочем, не называя имен), пытающихся реконструировать геометрические методы гармонизации зодчих античности и Ренессанса, полагая, что цифровые результаты теоретиков Возрождения допускают бесчисленное множество возможных геометрических построений, выбор между которыми всегда неизбежно произволен. Думается, что в данном случае автор слишком далеко заходит в своем скепсисе, во-первых, потому, что выбор между различными возможными и геометрическими построениями отнюдь не всегда произволен и в правильно поставленном анализе подсказывается самим памятником и его тектоническими свойствами (границы конструктивных элементов, разрезка камней и т.п.), а во-вторых, из факта умолчания о геометрических построениях у Альберти, Виньолы, Палладио отнюдь не следует делать вывод, будто зодчие Возрождения ими вовсе не пользовались в своей проектировочной практике. Если Зубов не доверяет циркулю наших архитекторов, то он не может не считаться с письменным документом, с трактатом Франческо ди Джорджо Мартини (см. работу архитектора В. Е. Быкова в «Сообщениях Института Аспирантуры Академии Архитектуры» за 1940 г.), в котором приводится совершенно недвусмысленным образец геометрического построения и о котором в этой связи никак нельзя умалчивать. Впрочем, сам же автор на с. 162 указывает на весьма важное место трактата в конце главы 10 книги IX, где Альберти, ссылаясь на собственный опыт, дает следующий порядок творческого процесса проектирования: замысел, геометрическое построение

проверка числом, модель. Из этого явствует, что даже для Альберти вопрос о примате числа отнюдь не решается безоговорочно в положительном смысле. Недаром также автор на с. 164 утверждает, что ордер Альберти, вполне зависимый от Витрувия, не может быть конца расшифрован, «пока не произведен перевод модульной системы Витрувия на язык геометрии». Почему же в таком случае он сам себе этого не разрешает и как бы осуждает других, работающих этом направлении?

Наконец, еще одно беглое замечание: на с. 172 автор приводит, ссылаясь на комментарии Людвиг к трактату Леонардо, в качестве иллюстрации для музыкальных аналогий в возрожденческой теории пространственных искусств известную гармоническую схему, которую Рафаэль изобразил в своей «Афинской школе» как один из атрибутов Пифагора. К сожалению, Зубов, как и Людвиг, ограничивается простым упоминанием этого любопытного факта, не пытаясь детальнее расшифровать, что могло бы пролить свет на проблему монических построений в Высоком Возрождении, от которого, известно, так мало сохранилось теоретических свидетельств.

В седьмой главе автор разбирает вопрос об отношении Альберти-теоретика к «золотому сечению». Установив, что Альберти нигде не оказывает «золотому сечению» предпочтения перед другими в ми пропорциональных отношений и не придает ему никакого особого семантического значения, Зубов раздражается очень остроумным и по существу весьма полезным полемическим экскурсом, направленным против беспринципного «золотоискательства», характерного для некоторых кругов современных архитекторов и архитектуроведов. При всей справедливости этой здоровой критики нам все же представляется, что она в значительной степени уже устарела. Вряд ли в настоящее время найдется серьезный зодчий или исследователь, который рассматривал «золотое сечение» как самоцель или как что-то подобное «философскому камню». Мало того, Зубов почему-то совершенно умалчивает о тех огромных сдвигах, которые за это время произошли в области разработки того же «золотого сечения», но на гораздо более широкой базе общего изучения античных, средневековых и возрожденческих методов гармонизации в процессе проектирования. Ведь автору не могут быть неизвестны работы Н. Н. Роговина, Б. П. Михайлова, В. Е. Быкова и др., и он едва ли будет отрицать, что «золотое сечение» и его производные действительно обладают совершенно определенными семантическими, образными свойствами, которыми широко пользовались и пользуются зодчие всех времен и народов, совершенно независимо от той роли, которую Альберти отводит этому типу пропорций в своем трактате.

В восьмой главе автор снова, но теперь уже на более широкой базе, возвращается к вопросу о методе аналогизирования и весьма убедительно показывает, что для Альберти аналогия не что иное, как своего рода «логическая пропорция», устанавливающая при помощи «среднего» связь между общим и единичным. Далее автор показывает огромное значение, которое аналогия приобретает в развитии науки после Альберти. Все эти интереснейшие сопоставления, однако, не искупают некоторого разочарования,

испытываемого человеком, который ожидает более близких сопоставлений, а именно использования огромного наследия Леонардо, который, как это лучше чем кому бы то ни было известно Зубову, чрезвычайно широко пользовался методом аналогизирования и, который в этом отношении особенно близок Альберти.

Девятая глава, развивая ту же тему, раскрывает значение аналогии в решении проблемы масштаба и показывает некоторую примитивность и элементарность в постановке этой проблемы у Альберти по сравнению, например, с тем же Галилеем. Все это имеет большое принципиальное значение, однако проблема масштабности в художественном понимании Ренессанса все же по существу обойдена, поскольку автор опять-таки вовсе не касается художественной практики и ее отношения к теории. Не есть ли наивное игнорирование масштабности у Альберти явление, аналогичное игнорированию абсолютных размеров в модульных системах XVI в., хотя бы, например, и Виньолы?

Десятая глава, трактующая о генетических объяснениях в архитектурной теории Альберти, представляет огромный интерес и подобно четвертой главе непосредственно вводит нас в творческую лабораторию Альберти. Если в четвертой главе автор на примере идеальной башни показал нам отношение тектоники к украшению в понимании Альберти, то здесь, на примере базилики, он показывает нам, как тонко и глубоко Альберти пользуется генетическим толкованием типа сооружения для раскрытия его идейного «ядра» и как ядро в процессе проектирования и постепенного созревания художественного образа как бы обрастает своими «акциденциями».

Большим вкладом в науку является и следующая, одиннадцатая, глава, в которой автор разбирает влияние античных теорий красноречия на архитектурную эстетику Альберти, для которой он сделал то, что еще не сделано в отношении архитектурной эстетики Витрувия, если не считать простой ссылки на Посидония.

Весь пройденный путь позволяет автору дать в двенадцатой главе общую подытоживающую характеристику эстетической терминологии Альберти и перейти в следующих главах к смысловому, идейному содержанию архитектурного образа. Этому посвящены следующие три главы диссертации: тринадцатая – «Социальная природа архитектуры по воззрениям Альберти», четырнадцатая – «Выразительность и изобразительность в архитектуре». Мы не имеем возможности подробно останавливаться на этом, пожалуй наиболее значительном и актуальном разделе книги Зубова, и тем более, что он не вызывает никаких сколько-нибудь серьезных критических замечаний. Необходимо только отметить неосценимую заслугу автора, сумевшего показать всю содержательность и глубину воззрений Альберти на природу архитектуры, с одной стороны, как явления социального, с другой – как особой сферы художественного языка.

Постановка и решение этих проблем у Альберти представляют исключительный интерес не только своей актуальностью для современной

архитектуры, но и тем, что именно эта проблема никогда и никем с такой полнотой и значительностью не ставилась на протяжении всей истории архитектурной эстетики. Ограничимся ссылкой на формулировку автора, который, обобщая свои наблюдения, говорит, что основное требование, предъявляемое Альберти к зодчему, это «требование соответствия» или употребляя термин Альберти, «созвучия между выразительными средствами архитектуры и её социальным содержанием». Историческая заслуга Альберти заключается в том, что он не ограничился формулировкой этого общего тезиса, а в духе своего времени и с точки зрения своего поднимающегося и прогрессирующего класса попытался на конкретном материале решить поставленную им задачу. Заключительная шестнадцатая глава – «Глаз и проблема художественной оптики в теоретических сочинениях Альберти» является композиционно в высшей степени удачной концовкой ко всему исследованию, ибо безграничное доверие к глазу как самому совершенному орудию познания – одна из самых характерных особенностей всего художественного и научного мировоззрения Ренессанса. Недаром сам Альберти создал себе эмблему в виде крылатого глаза.

Автор мастерски обрисовывает основные черты художественной оптики Альберти на фоне общего развития науки и искусства и, в частности, прекрасно формулирует основное, принципиальное отличие от Витрувия, заключающееся в том, что Витрувий требует от зодчего корректировки оптических обманов при помощи соответствующих деформаций, в то время как Альберти, по существу, с ними не считается, доверяя познавательной работе глаза, для которого вещь остается самой собой, хотя (по удачному выражению автора) и «ведет себя» по-разному в зависимости от разных условий среды и положения. Наконец, автор приходит к выводу, что понятие «глаза» в эстетике XV в. является как бы прообразом понятия «вкуса» в позднейшей эстетике. Однако опять-таки и в этой главе приходится пожалеть о том, что автор не удостоил внимания Леонардо, для которого культ человеческого глаза не менее характерен, чем для Альберти, и ограничился лишь одной общеизвестной цитатой. Досадно также, что автору, как он сам в этом признается, не удалось ознакомиться с прекрасным исследованием Панофского.

Подводя итог, можно сказать, что замечательная работа Зубова достойна более детального разбора и к ней многие еще будут возвращаться, так как она, бесспорно, войдет в обиход мировой науки. Оппоненту приходится, прежде всего, останавливаться на недостатках. Однако нетрудно убедиться в том, что все наши критические замечания, как общие, так и частные, не носят принципиального характера и, в конце концов, сводятся к ряду пожеланий. Автор в поставленных им себе рамках блестяще справился со своей задачей, но самый предмет исследования охвачен им настолько широко и проработан настолько глубоко, что для читателя возникает целый ряд больших смежных проблем, которые автор не обязан разрешать, но на которые он обязан указать, а не просто их откладывать или отводить, как это подчас делает Зубов. Пожелания же наши состоят в том, чтобы в окончательной, предназначенной

для печати, редакции были введены отдельные главы или хотя бы экскурсы на темы: 1. Портрет Альберти и место трактата в его творческой биографии (что особенно необходимо для русского читателя). 2. Трактат Альберти и архитектурные теории Возрождения. 3. Теоретические воззрения Альберти и архитектура и искусство XV в.

Но главное наше пожелание, обращенное уже не к автору диссертации, заключается в том, чтобы она как можно скорее увидела свет, хотя бы, например, в качестве третьего тома Академического издания Альберти, поскольку, таким образом, в сочетании с переводом текста и комментарием монументальная работа Зубова вошла бы в науку во всей своей значительности и цельности.

Мемориальная архитектура

Из Введения к серии монографий «История мемориальной архитектуры»

Из истории советской архитектуры. – М.: «Наука». 1978. – с. 158-170.

В самые напряженные и суровые дни Великой Отечественной войны Институт архитектуры общественных и промышленных сооружений Академии архитектуры СССР по инициативе Г. Гольца приступил к подготовке монографий, посвященных проблемам мемориальной архитектуры. Задача этих изданий заключается в том, чтобы на основании обзора и анализа лучших образцов мемориального искусства на протяжении веков подвести некоторые итоги достижениям советской мемориальной архитектуры, получившей небывалое развитие и обогатившейся новым содержанием во время Великой Отечественной войны и после ее победоносного окончания.

Советский народ свято хранит, и на века будет хранить память о героических подвигах своих сынов на полях сражений и в далеком тылу и властно требует от своих художников увековечения этой памяти в прекрасных и величественных образах. Слова ... приказов военного времени: «Вечная слава героям, павшим в боях с врагом и отдавшим свою жизнь за свободу и счастье нашего народа» – идейный завет и творческая программа для советского художника, сохраняющая свою силу и в мирное время, когда увековечение трудовых подвигов нашего народа остается для него одним из самых высоких и ответственных требований, предъявляемых Родиной к искусству. И прежде всего это относится к монументальному зодчеству и его родной сестре – монументальной скульптуре, по преимуществу призванных к тому, чтобы разрешать большие и своеобразные задачи мемориального искусства.

Действительно, из всех видов художественной деятельности эти два искусства издревле наиболее тесно связаны с памятью, этим могучим рычагом работы общественного и индивидуального сознания, который, связывая настоящее с прошлым, служит залогом движения вперед. Недаром почти на всех языках существуют художественные термины, как «памятник», «монумент», «мемориальность» и т. п., смысловые оттенки которых

объединяются в понятиях «памяти» и «долговечности». Рёскин в свое время писал об архитектуре: «Мы можем жить без нее и почтить без нее, но вспоминать без нее мы не можем». Всякая архитектура всегда в известной мере мемориальна и прежде всего как памятник человеческого труда и человеческого искусства, и это ее идейное качество находит себе выражение в той системе художественных признаков, которую мы называем монументальностью. Мало того, качество мемориальности является, по-видимому, тем первичным идейным содержанием древнейших человеческих сооружений, которое и вызвало потребность в художественной выразительности, и притом выразительности монументальной, создающей впечатление долговечности. Примечательно, что человек – строитель, на самых ранних ступенях своего развития, быть может уже на стадии дикости и во всяком случае на стадии варварства, все свои силы, всю свою изобретательность и все свои примитивные технические возможности отдает вовсе не на создание и усовершенствование для себя долговечного жилища, а на воздвижение мемориальных сооружений, тех величественных курганов, дольменов, менгиров и кромлехов, в образе которых, как в зародыше, заложены все основные идейные и архитектурно-выразительные качества, развивавшиеся и обогатившиеся на протяжении всей дальнейшей истории мемориального зодчества.

И, в самом деле, в этих так называемых мегалитических сооружениях мы наблюдаем, прежде всего, ясно выраженную, неразрывную связь мемориального произведения с тем местом, которое оно призвано отметить, поскольку именно это место обладает особой ценностью, особым значением, поскольку оно является «священным» либо потому, что оно служит местом погребения почитаемого человека, память о котором должна быть увековечена, либо потому, что на этом месте совершилось какое-нибудь достопамятное событие, либо, наконец, потому, что в память о человеке или о событии должны происходить те или иные общественные действия и обряды, передающие из поколения в поколение общественный смысл индивидуальной человеческой жизни или исторической даты. Задача художника в том, чтобы найти наиболее точное ~ яркое выражение этого общего смыслового содержания не основе конкретно существующих в данном обществе представлений о мире, человеке и судьбе человека в мире. Таким образом, одной из наиболее характерных черт мемориальной выразительности является памятность места, где воздвигается сооружение, другими словами, особо тесная и интимная связь между формой сооружения и его природным окружением. Это, казалось бы, самоочевидное условие для всякого художественного произведения архитектуры, приобретает особое значение в сфере именно мемориальной выразительности, ибо, как правило, если можно так выразиться, «топография» памятника является неотъемлемым элементом его тематики. Вспомним пирамиду, как бы символизирующую горную громаду среди зыбучих песков, Марафонский курган, афинский Акрополь, вырастающий из

освященной древними преданиями скалы, Медный всадник и его подножье, мавзолей Ленина на Красной площади у Кремлевской стены.

С другой стороны, во всяком монументе заложена мысль о том, что к нему «не зарастет народная тропа», что освященное им место должно явиться целью и средоточием как бы организованного «паломничества». Поэтому во всяком монументе в той' или иной степени наличествуют элементы художественной организации подступов и подходов к нему, будь то постепенная или внезапная его обозримость или целая система метрически или ритмически расчлененных подводящих к нему путей или обводящих вокруг него обходов. Таковы, например, композиции тех же мегалитических сооружений, аллеи египетских сфинксов, мост перед мавзолеем Адриана, Брамантовский проект дворика вокруг его Темпьетто или ансамбль Шахи-Зинда.

Далее, чрезвычайно существенной чертой мемориального образа является та определенность и четкость, с которой он внушает то или иное отношение человека к жизни, смерти и бессмертию. Каждый народ, каждая эпоха говорили об этом с наибольшей убедительностью на языке своего мемориального искусства. Какое раскрывается неисчерпаемое богатство контрастов и оттенков, если сопоставить хотя бы неумолимую, как смена дня и ночи или разливы Нила, фаталистическую логику египетских некрополей со скромной, овечьей легкой грустью, героической лирикой греческой гробницы или звонкие и горделивые фанфары императорской арки с молчаливым смирением усопшего рыцаря или иноке в полумраке соборной капеллы, или, наконец, дерзкий вызов смерти во всем облике Коллеоне с мучительным, гамлетовским раздумьем у старого Лоренцо? Незабываемо яркое сопоставление городского и сельского кладбища мы находим у Пушкина, который, после едкого и брезгливого описание всей зловещей картины городского кладбища, раскрывает перед нами всю поэтическую силу, заложенную в глубокой, органической связи погребального сооружения с природой, заканчивая свое гениальное творение словами:

На месте праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными могилами,
Колебясь и шумя...

Однако, помимо этого круга представлений, предполагающего наличие развитой, сложной идеологии и высокий уровень художественной культуры, в каждом мемориальном сооружении, даже самом скромном, но несущем в себе хотя бы зачатки художественного образа, всегда, так или иначе, выражается идея долговечности и, прежде всего, в выборе материала, который не только должен обладать реальной прочностью, «на веки» предохраняющей его от разрушения, но и «показать», символизировать эту прочность, воспринимаемую благодаря тому, что мы «узнаем» данный материал как прочный и что он получил наиболее ему свойственную форму и обработку,

опять-таки говорящие о его долговечности. Но, кроме того, идея долговечности, которая является столь специфичной для идейного содержания монумента, особенно ярко может быть выражена в его силуэте и в его связи с почвой, в его, так сказать укорененности в земле.

Для выражения всего круга представлений, связанных с идеей прочности и вечности, искусство располагает богатейшим арсеналом художественных средств, накопившихся на всем протяжении его исторического развития. Невольно вспоминается курватура стилобата Парфенона, центр которой заложен в самом сердце акропольской скалы, или пьедестал донателловского Гаттамелаты, который с невиданной силой и напором как бы пробился через земную кору, или, наконец, мазволей Ленина, корни которого где-то глубоко переплетаются с корнями Кремлевского холма.

Если попытаться дальше углублять содержание мемориального образа, то оказывается, что установление каких бы то ни было общих закономерностей исторического или принципиального характера неминуемо наталкивается на большую методологическую трудность – на невозможность проведения хоть сколько-нибудь резких граней между монументом и монументальной скульптурой, с одной стороны, и монументом и монументальной архитектурой – с другой. Генетически это объяснить нетрудно. Ведь древнейшая монументальная скульптура так же проникнута мемориальным содержанием, как и древнейшая монументальная архитектура, и в этом заключается идейная основа первоначального синтеза этих видов искусств, синтеза, неизменно возрождавшегося на последующих, более высоких ступенях в эпохи «классических» стадий того или иного стиля. Всюду, во всех странах, где скульптура получила полноценное развитие, она всегда зарождалась из надгробия или, во всяком случае, [была связана] с культом мертвых. Не говоря о Египте, достаточно указать на Древнюю Грецию, начиная от ее архаических Аполлонов и кончая грандиозным синтезом афинского Акрополя, или средневековую Европу, начиная от скромных надгробных плит с изображением покойника и кончая сложной полифонией готического собора. Поэтому история мемориальной пластики неотделима от истории мемориального зодчества, и на протяжении всей истории этого жанра оба искусства развиваются в настолько тесной связи, что историку приходится все время иметь дело с целой шкалой еле заметных переходов от надгробия, украшенного скромным рельефом, до, скажем, конной статуи на площади, которая, будучи, прежде всего, скульптурой, все же остается архитектурой хотя бы тем, что она имеет постамент и занимает определенное место в архитектурном ансамбле.

С другой стороны, как мы уже видели, не менее тесна связь между мемориальной архитектурой и монументальной архитектурой вообще. Ведь не говоря о первобытном зодчестве в древнейших культурах, как Египет, Вавилон, Индия, Древняя Америка и др., все монументальное строительство человека носит ярко выраженный мемориальный характер. Да и на позднейших этапах часто общественная как культовая, так и гражданская архитектура сплошь да рядом бывает проникнута мемориальным содержанием и обладает

мемориальной выразительностью, поскольку обычно наиболее значительные общественные сооружения возникают в связи с теми или иными памятными для народа событиями или людьми. Ограничимся немногими примерами. Всеобразное содержание ансамбля афинского Акрополя в том виде, как он был задуман Периклом, было, по существу, памятником победы греков над персами и мощи Афинского государства. Именно это событие и связанные с ним идеи патриотизма и государственности и были увековечены Фидием и Иктином, и именно об этом они и напоминали своему народу. Связанные участки Дельф и Олимпии, которые были всеэллинскими культурными центрами, явились не просто культовыми ансамблями, а настоящими, постоянно пополнявшимися мемориальными музеями, в которых размещение экспонатов обогащало и раскрывало архитектурную композицию всего ансамбля.

Собор св. Петра в Риме, который мыслился папами-заказчиками как воплощение мирового господства католической церкви, был задуман гуманистом Браманте как мавзолей над могилой героя – апостола Петра, и центрическая композиция первоначального проекта настолько противоречила требованиям культа, что в процессе дальнейшего строительства в обстановке католической реакции, она подверглась сильному искажению. Однако чисто мемориальный архитектурный образ центрального купольного сооружения, созданный Возрождением, оказался для новой буржуазной культуры в высшей степени прогрессивным и плодотворным. И вот во всех крупнейших европейских столицах появляются в XVII и XVIII вв. соборы – варианты этого образа, которые по своему идейному содержанию были не столько церквями, сколько памятниками мощи национальной государственности. В этом отношении особенно характерна [судьба одного из] парижских центрических сооружений – церкви Инвалидов, превращающейся в мавзолей Наполеона, и церкви св. Женеьевы, превратившейся в Пантеон. Так победившая буржуазия вернула гуманистической композиционной схеме Браманте ее первоначальный мемориальный смысл.

Но особенно интересна судьба мемориального художественного образа в архитектуре допетровской Руси. Конечно, в христианском [искусстве], как [известно], имеются элементы мемориальной выразительности, хотя бы постольку, поскольку первоначально церковь строилась над могилой святого и поскольку каждая церковь воздвигалась в честь, иначе говоря, в память святого, в память исторического лица или исторического события. Однако мемориальное содержание присутствует в христианском зодчестве как бы лишь в символической форме, обычно в форме соответствующих изображений, в то время как собственно архитектурная композиция определялась функциональными требованиями богослужения. Однако в средневековой русской архитектуре нечто иное. В XVI в., в эпоху мощного подъема национального самосознания, в Московском государстве традиционные и ведущие композиционные типы культового строительства наполняются новым содержанием, потребовавшим соответствующих ему новых форм.

Так возникают три величайших творения русского зодчества – Василий Блаженный, церковь в Коломенском и столп Ивана Великого.

Все три сооружения являются, по существу, сооружениями мемориальными, все три возникли не из потребностей культа, а из стремления увековечить не мифические события священной истории, а реальные события исторической действительности.

В создании этих церквей-памятников проявилась вся сила пластической одаренности русского гения, которая не находила себе выхода в скульптуре, ибо, как известно, согласно унаследованной от Византии церковной традиции скульптура на почве России с древнейших времен не получила развития как самостоятельная ветвь изобразительного искусства. Мало того, новое светское мемориальное содержание этих памятников заставило их творцов заново переплавить традиционные формы церковного зодчества позволило им создать новые типы монументальной архитектуры и найти новые композиционные приемы, оказавшие огромное влияние на все дальнейшее развитие русского зодчества.

Достаточно этих немногих примеров, чтобы показать, насколько качество мемориальности глубоко пронизывает всю историю монументального зодчества, являясь одним из существенных элементов художественного образа общественного здания. Однако, обращаясь к собственно мемориальному сооружению как особому жанру, мы прежде всего обнаруживаем, что каждая эпоха, каждый народ стремится к созданию собственных определенных типов мемориальных сооружений, которые как можно проще, точнее и понятнее давали бы на- роду ответ на «вечные» вопросы о жизни и смерти и о судьбе человека. Правда, существуют как бы «общечеловеческие» типы, как, например, холм, стела, надгробная плита или саркофаг, [которые] в самых различных вариантах встречаются во все времена и у всех народов, так как они являются наиболее естественными и логичными приемами, чтобы отметить и увековечить место погребения. Все же работа над созданием наиболее выразительного для данного общества типа надгробия, а также возникновение и развитие такового – всегда налицо. Достаточно вспомнить пирамиду, греческую стелу или средневековую гробницу. В эпоху больших идеологических сдвигов и культурных переворотов, как, например, в эпоху Возрождения, или в наше время – в эпоху создания социалистической культуры, наблюдаются особо интенсивные творческие поиски новых типов увековечения, и отсюда их огромное разнообразие.

В Италии XV и XVI вв. перерабатываются старые и создаются новые или только намечаются новые решения, созревшие лишь впоследствии или еще не созревшие. Наряду с саркофагом в стенной нише, этим наиболее популярным в XV в. вариантом, мы видим рисунок Леонардо, изображающий мавзолей, венчающий колоссальный курган, или своеобразный Пантеон, в который Альберти превратил церковь в Римини, или потрясающие по смелости и силе замысла проекты Микеланджело для гробниц Юлия II и семьи Медичи, и тут же – возрождение и быстрое развитие темы конного монумента, и, наконец,

идея центрально-купольного мемориального сооружения, созревание которой легко проследить от Брунеллеско через многочисленные неосуществленные варианты до ее соответственного воплощения в [творчестве] Браманте и его проекте собора св. Петра. Однако еще нигде и никогда в истории проблема создания нового образа и новых типов мемориального сооружения не ставилась и не решалась в таких масштабах и с такой значительностью и глубиной, как в стране социализма за истекшие 30 лет существования Советского государства. Первый могучий толчок был дан гениальным ленинским призывом к «монументальной пропаганде», призывом, который являлся и является программой действия для советских ваятелей и зодчих в области мемориального искусства...

Крупнейшие советские мастера создали ряд выдающихся произведений, причем именно в области мемориального зодчества. Таковы мавзолей Ленина Щусева, памятник Шаумяну Жолтовского и памятник Фомина* на Марсовом поле.

Лишь после того, как начались работы над Дворцом Советов, а затем и над Московским метрополитеном, все больше и больше раскрывалась та огромная роль, которую мемориальная идея играет в образе советского монументального общественного сооружения. Речь идет не о том или ином решении проблемы синтеза искусств и сочетании мемориальной скульптуры с архитектурой, а о том новом можно лишь в народе, обладающем единственным объективным научным, марксистско-ленинским взглядом на свое прошлое и на свои исторические задачи и воспринимающем па тому каждое воздвигаемое его руками сооружение как и мятник своих побед на пути к коммунизму. И, наконец, третьим решающим этапом в развитии советского мемориального искусства была Великая Отечественная война, поставившая перед советскими художниками тему советского патриотизма и героизма во всей ее всемирно-исторической широте и глубине. Если пока еще трудно по вести итоги тем творческим исканиям и достижениям, которые мы видим как в области создания памятников погибшим героям, так и в области создания образа героя, города-памятника, будь то Сталинград, Севастополь или Новороссийск, то несомненно одно: советские художники, создающие новое мемориальное искусство, могут смело идти вперед. Ведь память советского человека определяется ясностью поставленной перед ним цели. Советский человек знает, что, ради чего и как вспоминать, ибо он знает, в чем состоит «свобода и счастье нашего народа».

Примечания

Архив Академии архитектуры СССР (ЦНТБ Госстроя СССР), ф. 4, оп. д. 68, и. 1 – 17. Рукопись.

* Имеется в виду памятник, сооруженный в 1917-1919 гг. арх. Л. Рудневым, в 1920 г. планировка партерного сквера выполнена по проекту И. Фомина.

Филиппо Брунеллеско

К пятисотлетию со дня смерти

Архитектура СССР, 1947, вып.15, с.40-42

Прошло пятьсот лет со дня смерти великого Филиппо Брунеллеско. Он вошел в историю как гениальный новатор и родоначальник архитектуры Нового времени. Оценка его современников осталась в силе и для нашего времени. Однако этим отнюдь не исчерпывается значение Брунеллеско.

Несмотря на всеобщее признание, освященное вековой традицией и подтверждаемое современной наукой, в его исторической судьбе многое противоречиво и загадочно. В самом деле, творчество великого флорентийца, овеянное громкой славой, не оказало все же такого непосредственного и мощного влияния на стиль и приемы последующих поколений, как, например, творчество Микельанджело и Палладио.

Конечно, Брунеллеско является пионером в создании новых архитектурных типов и жанров, будь то центрально-купольная композиция, базилика или палаццо. Он – первый представитель последовательного ордерного мышления, возникшего на почве нового, гуманистического мировоззрения. И все же влияние его индивидуальной манеры на современников и потомков оказалось, весьма поверхностным и недолговечным, а главное, вся глубина и все своеобразие его творческого метода оказались, по существу, непонятыми, ибо ближайшие его преемники, а за ними и вся последующая европейская архитектура пошла по совершенно иным путям. Это же до известной степени относится и к истории научного познания искусства Брунеллеско.

После панегирических биографий о зодчем Манетти и Вазари ничего нового о нем сказано не было вплоть до второй половины XIX века. Ученые искусствоведы, критически разобравшись в археологическом и архивном материале, тщательно развенчали наивные славословия старых биографий и немало сделали для установления подлинных исторических фактов о его стилистическом развитии и связи с предшественниками и современниками, но не более того. Во всей научной литературе о Брунеллеско вопрос о творческом методе мастера даже и не ставился.

Не так обстоит дело у нас, в Советском Союзе. Самые широкие круги советской архитектурной общественности проявляют исключительный интерес к художественным произведениям Брунеллеско и желание творчески, профессионально осознать его мастерство.

На вопрос: «Что вам больше всего нравится в мировой архитектуре?» – мне не раз, даже от малоподготовленных, исторически неискушенных студентов приходилось слышать ответ: «Брунеллеско».

Особая обаятельность искусства Брунеллеско для советских архитекторов имеет, как мы увидим, свои глубокие причины. Она же является и залогом того, что мы сможем найти ключ к его научному познанию. В этом отношении надо отметить роль И. В. Жолтовского, который в многочисленных высказываниях,

в педагогической практике и, наконец, в своем творческом методе совершенно по-новому поставил целый ряд теоретических вопросов, вплотную подводящих нас к пониманию исторической роли и индивидуальной сущности искусства Брунеллеско.

Как показала сессия Института Истории и Теории Академии Архитектуры СССР, посвященная юбилею Брунеллеско, советское архитектуроведение уже насчитывает целый ряд оригинальных исследований, знаменующих новый этап в научном освоении наследия великого мастера.

Уже в настоящее время выявлены некоторые наиболее характерные черты творчества Брунеллеско. В чем, прежде всего, заключается неотразимое обаяние его искусства? Сущность этого обаяния точнее всего можно было бы передать одним словом: молодость. Дело здесь не только в новаторстве, не только в том, что Брунеллеско – один из самых ярких носителей молодой идеологии своей эпохи, а в том, что он, как никто, пожалуй, из его современников, сумел выразить это качество в своих художественных произведениях. Они возникают и развиваются по образу и подобию молодого организма.

Его создания говорят о той же упругой силе, сочетающейся с нежностью, о тех же безграничных, неиспользованных возможностях, которые флорентийские художники XV века воплощали в юношеских образах Георгиев, Давидов и Себастьянов. Все искусство Брунеллеско обращено в будущее, и притом, как показала история, в далекое будущее, ибо европейская архитектура вплоть до наших дней никогда уже не возвращалась к юношескому строю художественного мышления великого мастера. Вот почему, быть может, его «молодость» не только воздействует на нас своим непосредственным обаянием, но и воспринимается нами как глубокая мудрость.

Обаяние молодости сочетается в творчестве Брунеллеско с обаянием его неповторимой, яркой индивидуальности. Он, быть может, самый индивидуальный архитектор во всем мировом зодчестве. Его архитектура как бы достигает того предела индивидуализации, которого может достигнуть зодчество. Вот почему творчество Брунеллеско – крайне неблагоприятная область для любителей выискивания «влияний». Любая традиционная форма, попадая в руки Брунеллеско, становится «новой» формой, несущей на себе след его почерка. Будущие исследования покажут, насколько этот характер проникает во все поры художественных организмов, созданных им, будь то, например, профилировка или гармонический строй. В этом своем «индивидуализме» Брунеллеско, конечно, сын своего века, этой эпохи «титанов» и сильных характеров, когда именно сильная и яркая личность была носительницей прогрессивного начала в культуре. Однако индивидуалистичность искусства находит у него своеобразный и очень существенный корректив в том объективизме, с которым он подходит к решению каждой задачи.

Оставаясь самим собой и сохраняя неповторимую прелесть своего юношеского строя, Брунеллеско никогда не повторяется. И. В. Жолтовский как-то сказал, что никогда нельзя предвидеть, что сделал бы Брунеллеско при тех

или иных условиях. В самом деле, каждое его произведение поражает не только индивидуальностью стиля, но и индивидуальностью образа, продиктованного данной программой. Так, например, что общего между нежным лиризмом палаццо Пацци и скучной торжественностью паллацо ди Парта Гуельфа, между воздушной капеллой Пацци и монументальной Санта Мария дельи Анджели! И насколько существенны и многозначительны не столь заметные на первый взгляд отличия Старой Сакристии от капеллы Пацци и Саж Лоренцо от Сан Спирито. Этот объективизм, эта глубокая правдивость мастера опять-таки коренится в том реализме и в том универсализме, кокоторые свойственны были лишь первым поколениям мастеров итальянского Возрождения.

Недаром Брунеллеско принадлежал к той славной плеяде «титанов», которые, воодушевляясь пафосом познания, умели гармонично сочетать в одном лице художника и ученого, зодчего и инженера, живописца и оптика, гуманиста и изобретателя. Для Брунеллеско, как и для его друга и младшего современника – Альберти, архитектура с большой буквы, была синтезом всего культурного строительства в целом. Изготовление сложных механизмов для часов соборного купола, фортификационные и ирригационные работы, занятия перспективой и создание живописных панорам, изучение математики и топографии Дантовой поэмы – все это не было для Брунеллеско любительским или побочным делом, вызывающим до сих пор подчас улыбку у читателя его биографий. Нет, этот реализм и универсализм были той питательной почвой, на которой выросло и созрело новаторство Брунеллеско. Именно на этой почве сложилось сознательное и свободное отношение Брунеллеско к наследию прошлого и к созидаемому будущему.

Вопрос о новаторстве Брунеллеско в достаточной мере сложен, так как в его творчестве традиционное и революционное взаимно переплетаются. Первые его произведения были чем-то принципиально «невиданным», и вместе с тем они глубочайшими корнями связывались с традициями прошлого. К ближайшему прошлому, к готике, Брунеллеско вовсе не проявлял резко отрицательного отношения, характерном, для следующего за ним поколения.

Брунеллеско целиком воспринимает каркасно-нервюрную систему готики, но он наполняет ее новым содержанием по мере того, как в нем крепнет и зреет ордерное мышление. Готический каркас расчленяется на ордер и арку и приобретает новый тектонический смысл. Наряду с этим Брунеллеско с гениальной решимостью возвращается к византийской форме купола на парусах, разыгрывая эту тему на основе той же каркасной системы. Что же касается знаменитого флорентийского купола, то это, за исключением заданной ;конструктивной схемы сомкнутого нервюрного свода, совершенно новый образ в истории мировой архитектуры. Это органически расчлененный объем, «осеняющий, – по выражению Альберти, – все тосканские народы». Подкупольное же пространство – не готический интерьер, отрешающий посетителя от пространства реальной природы, а живая часть природного пространства, где, по словам того же Альберти, царит некое весеннее

растворение воздуха» и где мы испытываем то наслаждение, «когда вещи предстоят нашим чувствам в таком количестве, как того требует природа».

Этой же реалистической тенденцией объясняется то, что правильно было бы навеивать народной струей в его творчестве, а именно те крепкие узы, которые связывают его с тосканской художественной традицией, в частности с так называемым проторенессансом, древнейшим проявлением этой традиции.

Как гуманист, Брунеллеско мыслит уже в категориях ордерной логики; как флорентийский патриот, он выражается на родном тосканском наречии, в то время как Альберти-архитектор пользуется латынью Виврувия, который становится для зодчих следующих поколений столь же обязательным, как Цицерон для писателей.

Но каково же отношение Брунеллеско к античности, которая в представлении людей того времени была чем-то вроде волшебного зеркала, отвечавшего на все вопросы?

Не раз уже отмечалось, что мастера первой половины XV века относились к классическому наследию с наивной неразборчивостью и интересовались не столько принципами и канонами античного зодчества, сколько его внешними, декоративными формами, да и то без стилистического ригоризма. Отсутствием этого ригоризма отличался и Брунеллеско, но по глубине проникновения в самую суть античного архитектурного мышления с ним едва ли кто-нибудь может сравниться. Однако именно здесь мы сталкиваемся с очень своеобразными чертами, на которые впервые указал И. В. Жолтовский и которые вводят нас в самую сердцевину творческого метода Брунеллеско.

Биографы Брунеллеско рассказывают о его многолетней упорной работе над исследованием античных построек в Риме. Первый биограф, его современник, Манетти, свидетельствует о том, что Брунеллеско интересовался не только конструктивными приемами древних и не только ордерами и деталями, но общими вопросами композиции: законами соразмерности, музыкальных пропорций и «неким определенным строем членов и костяка». Если сопоставить с этим дошедшие до нас произведения Брунеллеско, то, прежде всего, бросается в глаза, что все формальное внешнестилистическое богатство римской архитектуры никакого влияния на их не оказало (встречающееся в литературе сопоставление сводчатых перекрытий с позднеримскими зонтичными сводами – чисто внешнее и тектонически не оправдано). Мало того, более глубокий анализ показывает, что Брунеллеско не воспринял и основных композиционных принципов римского искусства. Архитектурный организм, как в целом, так и в деталях, всегда строится у Брунеллеско по принципу облегчения и дифференциации формы снизу вверх и от центра к периферии, в то время как для Рима типично обратное – утяжеление и укрупнение формы, подчеркивающее противоречие между ростом и нагрузкой, жизнью и материей. Достаточно напомнить о таком совершенно исключительном, и, пожалуй, уникальном явлении в европейской архитектуре, как композиция внутренних объемов в капелле Пацци. Здесь образ развивается от плана до вершины купола в процессе нарастания облегчения,

дифференциации и размножения. При этом каждый новый этап роста приносит с собой совершенно н о в о е качество – от нерасчлененного единства прямоугольного плана к трехчастному делению на нефы и, далее, от пятичастного членения основания купола на парусах к двенадцатидольному цветению венчающей части. Брунеллеско мыслит и творит в категориях, свойственных не римскому, а греческому типу архитектурного мышления. При всей условности противопоставления «греческого» и «римского», нельзя теперь уже отрицать того факта, что архитектурные образы, созданные Брунеллеско, по своему композиционному строю, а тем самым и по своему идейному и эмоциональному содержанию, естественно, включаются в ту традицию мирового зодчества, которая ведет свое начало от античной Греции и которая через эллинизм и Византию с такой силой и самобытностью сказалась в русском зодчестве. Сейчас еще трудно ответить на вопрос, каким образом удалось Брунеллеско в развалинах императорского Рима или в известных ему византийских постройках расслышать «умолкнувший звук божественной эллинской речи». Но несомненным остается одно: Брунеллеско, вдохновлявшийся не буквой, а духом античного наследия, создал замечательные образцы гуманистического и реалистического искусства, воплощая в них свою мечту о свободном, счастливом человеке, для которого через познание законов природы открываются просторы будущего. Брунеллеско любил и умел цитировать Данте. Хочется думать, что он не раз вспоминал, как в 26-й песне «Ада» седой Одиссей, перед тем как отправиться в последнее, роковое для него плавание в неизведанные дали Атлантического океана, созывает своих престарелых моряков и, вдохновляя их к последнему подвигу, напоминает им: «Вы созданы не для животной доли, Но к доблести и знанию рождены».

Этот беглый, эскизный набросок для будущего портрета Брунеллеско вызван потребностью объяснить то влияние, которое его творчество имеет на последующее развитие архитектуры и осознать значение методов великого мастера для нашей творческой практики.

Брунеллеско – прежде всего новатор и революционер. Его искусство – искусство «молодое», и это качество коренится в самом строе художественного образа. Искусство Брунеллеско исполнено тем чувством нового», которое вдохновляло культуру Возрождения.

Новаторство Брунеллеско было особенно ярким благодаря творческому освоению всей сокровищницы прошлого. Возрождая дух, а не букву античности, его искусство питалось теми глубокими корнями, которые связывали зодчего с готикой и Византией и, прежде всего, с родной Тосканой.

Мастерство Брунеллеско нам родственно и потому, что оно реалистично, основано на познании законов природы и само является орудием познания действительности.

Если в эпоху Брунеллеско еще не было разрыва между наукой и искусством, инженером и зодчим, изобретателем и художником, то для нас, советских людей, сейчас, после многовекового разрыва между этими областями культуры, уже отчетливо вырисовывается образ будущего зодчего, гармонично сочетающего в себе строителя и художника, смелого изобретателя и вдохновенного творца красоты. Наконец, Брунеллеско – подлинный, глубокий гуманист. Раскрепощение человека – таков этический пафос его искусства. В этом смысле его наследство также близко нашей культуре, нашему искусству.

Брунеллеско останется великим учителем правды и красоты всего прогрессивного человечества.

И.В. Жолтовский как теоретик. Опыт характеристики.

Архитектура СССР, 1983. - № 3-4, с.103-106.

Введение

Хотя И. Жолтовский был архитектором-практиком и писал только изредка на архитектурные темы, а А. Габричевский был искусствоведом и проявлял себя в слове, во вкусах между обоими было много общего. Жолтовский получил свое образование задолго до революции в петербургской Академии художеств. По своим художественным вкусам он был близок к деятелям «Мира искусств». Так же как они он выбрал себе в качестве образца одного из мастеров прошлого – Палладио, и всю жизнь оставался верным ему. Он талантливо проявил себя, построив Дом скакового общества и дом, ныне находящийся на улице А. Толстого. В 20-е гг. он совершил поездку в Италию, где пробыл три года, изучая архитектуру Палладио и других мастеров. Вернувшись на родину в 1926 г. он построил два боковых корпуса здания Государственного банка, затем дом Уполномоченного в Сочи, затем богато украшенный дом рядом со старым зданием Университета и, наконец – дома на Большой Калужской улице и на Смоленской площади. Жолтовский осуществлял строительство во многих городах Советского Союза. Здания Жолтовского производят впечатление необыкновенной простоты и редкой величавости. Он строил большие здания общественного назначения и не уступающие им жилые дома. Поразительно, что дом на Калужской улице огромен, но он отличается от обычных домов своей мерой, своими пропорциями. Применение золотого сечения радует зрителя, как выражение благозвучия. Разработанные им детали зданий находятся в соответствии с основным замыслом. Я не знаю современных зданий, которые бы производили такое же звучное, поэтическое впечатление, как постройки Жолтовского. Их очарование связано с тем, что архитектура после многих лет бесстрастного состояния опять приобрела свою эстетику. Появление архитектуры Жолтовского вызвало неудовольствие некоторых архитекторов. О нем сложилось мнение, как о человеке непонимающем зова времени. Габричевский помог распутать вопрос – в чем заключено очарование Жолтовского.

Молодой Габричевский был известен в Москве как знаток художественной литературы, музыки, архитектуры и теории искусства. В частности он трудился над переводом на русский язык произведений Гете. Гете был первым автором на Западе, который в 1786 г. увидел и оценил по достоинству в Виченце Ротонду Палладио. Она поразила его величию целого и своими колоннами, словно пришедшими в движение. Открывший впервые Палладио Гете должен был стать верным спутником Габричевского. Текст статьи Габричевского дает действительно глубокое представление о философских основах творчества Жолтовского. Суждения о «глазе», как основе архитектурного творчества, вытекают из его общего понимания искусства. Жолтовский различает «греческий стиль» от «римского», и это различие имеет глубокие корни. Неизданная статья Габричевского о Жолтовском должна принести неоценимую пользу нашим молодым архитекторам, а также всем читателям, интересующимся архитектурой. Нельзя не сожалеть, что удивительные здания Жолтовского не заслужили еще детального критического разбора и литературе. На всестороннее обсуждение их наталкивает чтение тонких замечаний о Жолтовском Габричевского.

М. Алпатов

Предлагаемая краткая характеристика – не более как набросок или эскиз портрета, в котором портретист сделал попытку уловить как типические, так и индивидуальные черты, обрисовывающие общий облик И. Жолтовского-теоретика и кругозор его теоретической мысли.

ГЛАЗ

Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира. Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд; он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О, превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных богом.

Леонардо да Винчи

Всякий знает, что такое абсолютный слух. Вопрос об «абсолютном зрении» как будто никогда не ставился. А между тем, без наличия абсолютного «глазомера» как в области пространственной формы, так и в области цветового качества, величайшие проявления человеческого гения в архитектуре, живописи и скульптуре – необъяснимы.

Способность с максимальной точностью запоминать зрительное впечатление и способность представлять себе с такую же точностью создаваемый в воображении зрительный образ – являются неотъемлемыми предпосылками полноценного творчества архитектора, живописца, скульптора. Мало того,

непогрешимая точность глазомера должна быть преимущественно свойственна архитектору, выразительный язык; которого строится на тонких нюансах отношений несущих и несомых частей, отношений между силой роста и силой тяготения, а также перспективных отношений, свойственных нашему зрительному восприятию.

Анализ классических произведений архитектуры, то есть произведений передовых и прогрессивных для своего времени, каковыми были, например, создания классической Греции, итальянского Возрождения и московской архитектуры XVII в. убеждает нас в том, что изощренным глазомером, изощренным чувством нюанса в пространственной и объемной форме обладали не только сами художники, но и те зрители, для которых создавались художественные произведения.

Наоборот, в эпохи упадка архитектуры, когда архитектура переставала быть ведущим искусством и уступала свое место другим искусствам, как, например, в XIX в., архитектурный «глазомер», «абсолютное зрение» атрофировались и у художников, и у зрителей.

За вторую половину XIX в. и вплоть до наших дней на Западе и у нас, в дореволюционной России, проблемы пропорций вовсе не ставились, поскольку ни для художника, ни для зрителя такие проблемы и не существовали и доживали свой век в искаженном, упрощенном виде в академической рецептуре – в так называемых «ордерах». И в то же время, в области музыки любой ученик консерватории знает, что такое fuga и как ее написать, и любой радиослушатель разбил бы вдребезги свой приемник, если бы его заставили слушать такие какофонии, какие в области архитектуры зритель, гуляющий по улицам, равнодушно принимает от архитектора.

Однако за последние годы в советской архитектурной практике и теории проблемы пропорциональности выдвигаются все чаще и чаще, и этим мы в значительной мере обязаны И. Жолтовскому, который как художник обладает «абсолютным зрением» и как теоретик и педагог настойчиво выдвигает культуру глаза в качестве одной из основ архитектурного мастерства. При этом, однако, важно то, что у И. Жолтовского эта культура глаза неразрывно связана с его художественной совестью, необычайно обостренным чувством ответственности. В этом отношении И. Жолтовский является незаменимым наставником, советчиком и критиком, и это прекрасно знают и ценят все те, кому когда-либо приходилось к нему обращаться в своей работе.

Эта связь ясности зрительного образа с художественной совестью не случайна. И то и другое коренится в реалистическом мировоззрении И. Жолтовского. Он принадлежит к тому типу художников, который обладает, прежде всего, доверием и глазу, как и совершенному, непогрешимому органу познания мира, что опять-таки типично для прогрессивных эпох в развитии человеческой мысли, типично для классического реализма в искусстве. И Леонардо да Винчи, и Гете уверены в том, что глаз, воспринимая единичное, видит всеобщее, что художник в индивидуальном явлении усматривает типическое, то есть закономерное. В этом отношении нет принципиальной

разницы между наукой и искусством. Методы их различны; по цель у них одна – познание действительности, не допускающее никакой приблизительности, никакой «отсебятины», но требующее от художника «абсолютной» точности слуха и зрения, а от ученого – «абсолютной» ясности мысли, то есть и от того и от другого – абсолютной правдивости. Художественная правда, подобно научной истине, имеет спую логику, свои законы, по источник у них один – это природа.

ПРИРОДА

Тот, кому природа начинает обнаруживать свою сокровенную тайну, ощущает необозримую тягу к достойнейшему ее истолкованию – к искусству. Прекрасное есть обнаружение сокровенных законов природы, которые без явления прекрасного навеки остались бы для нас недоступными.

Гете

Безграничная любовь к природе – одна из самых ярких черт творческого облика И. Жолтовского. Нет такого явления природы, которое его не волновало бы. Художник, равнодушный к природе, для него не художник. «Какой же это архитектор, он не любит цветы», – сказал он однажды. Его любовь к природе – не пассивное любование, но активное наблюдение. Природа для него всегда прекрасна потому, что она в каждом своем явлении раскрывает свои закономерности пристальному и зоркому глазу художника.

Образное познание законов природы вызывает в художнике чувство прекрасного. Эти законы – не субъективные домыслы, не мертвые абстракции, они столь же очевидны, столь же объективны, как форма или цвет предметов. Глаз художника видит закономерность в построении волны, ветки, цветка, птичьего крыла, человеческой руки. Зрительный опыт художника складывается не из случайных образов и впечатлений, а из наблюдений, основанных у него на знании и понимании законов прекрасного в природе. Поэтому, когда художник будет создавать свое произведение, претворяя накопленный материал зрительных образов, он не будет слепо копировать то или иное случайное явление. Он будет в своем материале и своими средствами создавать нечто новое, «невиданное», но будет создавать это как природа, подчиняясь тем объективным законам «прекрасного», которые суть не что иное, как природные закономерности, доступные нашему зрительному опыту. Даже тогда, когда И. Жолтовский пишет этюд с натуры, он никогда не ставит себе задачу натуралистического воспроизведения данного куска природы. Он всегда выбирает определенный мотив, особенно характерный и благодарный для наблюдения тех или иных типичных закономерностей светотени, цвета, распределения планов, роста и сочетания деревьев и т. п.

Казалось бы, архитектура тут ни при чем. Однако как раз и архитектуре и в музыке, в искусствах, которые непосредственно не изображают, не воспроизводят природу, особенно ярко видна та глубокая принципиальная

творческая связь искусства с природой, которую классики античности и Возрождения называли «подражанием» природе и которое заключается в том, что художник не повторяет творения природы, а создает новые творения, как бы продолжал творчество природы на основе её законов, и потому в полной гармонии с ней.

Что же такое природа для архитектора в понимании И. Жолтовского?

Архитектор – прежде всего строитель. Строитель должен обладать глубокими знаниями материалов и конструкций. Это разумеется само собой. Но характерно то, что И. Жолтовский не только знает, но и любит материал так, как он вообще любит природу. Он не только умеет обращаться с деревом как столяр-профессионал, не только понимает все тонкости ремесла, но знает все конструктивные особенности каждой древесной породы и, вместе с тем, уже как художник расценивает каждую породу с точки зрения заключенных в ней художественных и выразительных возможностей в отношении поверхности, фактуры, цвета, характера профиля и т. п., и так во всем, что касается материала, – будь то какая-нибудь редкая порода или новоизобретенный состав.

Для И. Жолтовского характерен и особый интерес к конструкции. Каждый новый механизм его волнует. Он сам должен и его испробовать и, что опять-таки свойственно его живому отношению к материи, он сразу же улавливает индивидуальные особенности механизма, сживается с ним и овладевает им, как послушным орудием. И. Жолтовский любит и знает машину; он и свое время работал помощником машиниста, до тонкости изучил строение и работу автомобильных и часовых механизмов. На постройке И. Жолтовский следит за выполнением каждого процесса, каждой детали. Если бы это физически было возможно, он все выполнял бы сам собственноручно – как ваятель, как живописец, который не может оторваться от прикосновения к любимому материалу, оживающему под его руками. И. Жолтовский как строитель работает не в отрыве от природы, а в непрерывном, любовном общении с ней. Он охотно передоверит специалисту расчеты отдельной конструкции, но не ее исполнение, и не расстанется с постройкой до ее полного завершения: это его детище, которое продумано им до мельчайших деталей и вырастает на его глазах словно живой организм.

Человек создает постройку из материалов природы и на основании знания законов природы. Но этого мало – здание; лишь тогда будет восприниматься как живой организм, когда его облик, его образ в целом и в каждой мельчайшей своей части будет выражать эту связь с природой, когда он будет обладать столь же очевидным, столь же наглядным закономерным построением, как и прекрасные творения самой природы, и когда, наконец, вместе с этим здание будет подчинено единому замыслу создавшего его человека, который отразит в этом замысле идеи и чувства своего народа, своего времени...

ОРГАНИЗМ

Здание должно походить на цельное и вполне законченное тело, в котором каждый член соответствует другому и все члены равно необходимы для целого.

Палладио

Наряду с понятием природы, понятие организма лежит в основе всей архитектурной эстетики И. Жолтовского. Из всех природных закономерностей, наглядно данных нашему зрительному опыту, закономерности органического мира наиболее богаты, сложны, совершенны и наиболее выразительны. Аналогии между художественным произведением и организмом – не новость. Это – один из самых излюбленных мотивов в истории эстетики. Мысль эта особенно характерна для реалистического и гуманистического понимания искусства в античности и в эпоху Возрождения и в то же время она особенно характерна для мировоззрения больших живописцев, скульпторов и архитекторов, то есть мастеров тех искусств, художественный образ которых строится на «оживлении» мертвой материи. Здесь не место развивать эту общеизвестную концепцию, согласно которой и живой организм и подлинное художественное произведение представляет собой не механическое сочетание разнородных частей, а своеобразное сложное единство, в котором все части соподчинены целому и являются его неотъемлемыми «органами». Единство же организма и художественного произведения заключается в том, что связь между целым и частями основана на едином принципе, а единой закономерности, наглядно выраженной в форме целого и мельчайшей его части. Нам важно лишь отметить некоторые черты «архитектурного организма», то есть архитектурного образа в оригинальном понимании И. Жолтовского. Единство архитектурного образа – организма заключается для И. Жолтовского, прежде всего, в наличии единой идеи или замысла, определяющего все выразительные и формальные качества целого и его частей. Содержание определяет форму. Идея не исчерпывается темой или сюжетом. Недостаточно того, чтобы функциональное содержание постройки, ее назначение было полно и убедительно выражено во внешних архитектурных формах. Это содержание должно быть эмоционально насыщено, оно должно иметь свой особый характер. Мало того, чтобы зритель сразу угадал, что перед ним театр, а не жилой дом: необходимо, чтобы архитектурный образ вызывал в зрителе волнение, испытываемое нами от общения с большой, совершенной и притом неповторимой индивидуальностью, с определенным ярко выраженным характером. И. Жолтовский полагает, что прежде чем начать проектировать, художник должен обладать идеей этого образа, иначе, сколько бы он ни изоощрялся в хитроумных комбинациях. Он всегда будет топтаться на месте и не создаст ни плана, ни общей композиции. Мало того, он должен ясно представлять себе характер основной идеи, он должен знать, будет ли создаваемый им образ обладать эпической мощью или лирической нежностью,

будет ли он богатым и пышным или простым и строгим. Однако и сама идея, отражающая действительность и самое строение архитектурного организма, воплощающего природные закономерности, диалектичны. Единство художественного образа, его содержание раскрывается путем снятия целого ряда диалектических противоречий, специфических для того или иного искусства. Архитектурное произведение, созданное без учета свойственной архитектурному организму диалектики, будет лишено того богатства, той выразительности и той правдивости, которые характерны для больших произведений классического искусства. Отказываясь от попытки изложения всей системы диалектики архитектурного образа, наметим лишь те основные проблемы, на которые обычно указывает И. Жолтовский.

Архитектурный организм замкнут, завершен и «конечен». И, в то же время, организм этот будет мертвым, немым и бессмысленным, если он не будет связан с окружающей его природой, с окружающей его жизнью, проходящей через него живительным потоком, и если эта связь не будет выражена в его форме. Связь с природой выражается, во-первых, в том, что отношение постройки и природному и архитектурному ландшафту воспринимается как отношение опять-таки закономерное, что данный архитектурный организм воспринимается как часть некоего целого, которому он подчиняется или которое он подчиняет себе. Во-вторых, эта связь выражается в том, что, как всякий организм, организм архитектурный является определенной равнодействующей между силой тяготения и силой роста, что он закономерно развивается от «бесконечной» тяжести земли к «бесконечной» легкости воздуха. Это один из основных законов архитектурного построения: на нем строится весь выразительный язык вертикальных и горизонтальных членений, все возможные системы пропорциональности и все возможные варианты ордера. Косность материи предполагает волю, ее преодолевающую. Трудно учесть и описать все бесконечное богатство архитектурного языка именно в этой сфере выразительности, которая допускает целый ряд систем, и в пределах каждой из них – бесконечное количество нюансов. Достаточно напомнить об основных установленных И. Жолтовским системах роста архитектурного организма: «молодой» и малый организм развивается в быстро убывающих и крупных членениях, «зрелый» и большой организм растет в медленно убывающих и мелких членениях, а организм «стареющий» и умирающий, в котором сила роста уже не преодолевает силы тяготения, имеет членения не убывающие, а нарастающие.

Архитектурный образ развивается и должен компоноваться в объеме и в пространстве, в третьем измерении. Закон развития и дифференциации или, по выражению И. Жолтовского, закон «размножения» организма определяет композицию объемов. Архитектор, прежде всего, должен мыслить объемами, ибо организм, развивающийся только в двух измерениях, не организм, а абстракция. Развитие объемно-пространственной формы имеет свою диалектику. В то время как в двух измерениях основной диалектической противоположностью является тяготение и рост, объемно-пространственная

форма строится на противополжении динамики и статики, на закономерном подчинении динамических элементов, имеющих определенную направленность к единому статическому «центру» или «ядру», которое их подчиняет себе, которому они подчиняются и к которому они тяготеют в своей направленности. Это одинаково относится как к композиции внутренних пространств одного архитектурного организма, так и к композиции ансамбля, то есть большого организма, состоящего из системы соподчиненных малых организмов. Таков один из основных законов архитектурной композиции. Подобно хотя бы дереву, уходящему корнями в землю и ветвями в небо, классический, совершенный архитектурный организм всегда развивается, «размножается» от своего статического начала в бесконечность. Причем формы его, подчиненные этому началу, делаются все мельче и нежней, по мере удаления от своей статической основы. Таков Акрополь, статическим центром которого является Парфенон, решенный крупными формами и без определенной направленности; к нему тяготеют динамически ориентированные от периферии к центру Эрехтейон, храм Ники и Пропилеи, которые значительно меньше его и решены в более мелких формах. Такова композиция внутренних объемов Софии в Константинополе и римских терм, Камероновых холодных бань в г. Пушкине. Такова композиционная роль в ансамбле таких статических сооружений, как Биржа в Ленинграде и Василий Блаженный в Москве, которые подчиняют весь организм города. Но поскольку здание, являющееся статическим началом, организующим целый ансамбль, само может быть совершенным архитектурным организмом, оно само и себе полагает и снимает противоположность конечного и бесконечного, статики и динамики. Так, в Парфеноне или в храме Вознесения в Коломенском статическая замкнутость преодолевается динамическим переходом от внешнего пространства и внутреннему замкнутому пространству и оттуда снова к пространству природы.

Однако эта внутренняя динамика архитектурного образа относится уже к новой, не менее важной сфере архитектурной композиции: архитектор компонует не только в трех измерениях, но и во времени, в «четвертом» измерении.

Противоположность бесконечного и конечного, движения и покоя, становящегося и ставшего, еще раз снимается в архитектурном образе тем, что в реальном восприятии этот образ – не вещь, а «событие», закономерное чередование образов, развертывающихся в определенной последовательности и составляющих своего рода музыкальную композицию, но как бы с обратным знаком, поскольку музыка есть закономерно оформленная остановка, фиксация временного потока, а архитектура – закономерно оформленное развертывание объемов во времени. В этом смысл пресловутого изречения, что «архитектура есть застывшая музыка», в этом смысл слов Моцарта, когда он утверждал, что, сочиняя музыку, он заранее «видит» целое как готовую постройку.

Как бы то ни было, но акт архитектурной композиции предполагает в художнике столь же ясное, как у Моцарта, представление не только готовой постройки – что, разумеется, само собой – но и всей той смены, той

последовательности отдельных образов, которая, наподобие музыкального произведения, имеет свою ритмику, свою тематику, свои каденции и модуляции, свои повторы и контрасты, свои задержки и ускорения, свои спады и кульминации и которые составляет самое содержание, самую жизнь, самую сущность архитектурного образа как пространственного единства, данного во временном многообразии.

ГАРМОНИЯ

Ведь назначение и цель гармонии – упорядочить части, вообще говоря, разные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы она одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что, когда гармоничное, путем ли зрения или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы его чувствуем сразу.

Альберти

Искусство создается человеком и для человека. Из всех природных закономерностей художник выбирает те, которые сродни человеку, а это – закономерности, наглядно постигаемые нами в строении живого организма. Как и все живые существа, но в наиболее сложной и совершенной форме, человек построен на системе так называемых гармонических пропорциональных отношений. Для этих отношений характерно то, что они не могут быть выражены в целых числах; иными словами, что основные пространственные членения не совпадают с половиной, третью, четвертью и т. д. целого, а всегда оказываются несколько большими или меньшими и обычно и точности подчиняются определенной системе отношений так называемого золотого сечения.

Образ живого растущего организма неразрывно связан в нашем зрительном опыте, в нашем представлении именно с неравномерным, как будто свободным, но на самом деле строго закономерным ростом его членений. Организм, расчлененный на отрезки, кратные целым числам, распался бы на свои составные части. Факт этот давно известен. Уже Цейзинг указал на универсальное значение золотого сечения для анализа как органической, так и художественной формы.

Заслуга И. Жолтовского заключается не только в том, что он в результате многолетних и детальных исследований установил существование как в природе, так и в искусстве целого ряда систем построения, производных от золотого сечения, главная его заслуга в том, что он обосновал художественный смысл, выразительную природу этой системы. Конечно, при некотором навыке, проделав целый ряд операций с «большими и малыми функциями», можно всегда добраться до каких-то иррациональных отношений. Однако сам И. Жолтовский недаром говорил, что «если взять тухлую колбасу и разрезать ее по золотому сечению, тухлая колбаса останется тухлой колбасой». Он полагает, что само по себе наличие «золотого сечения» никакого художественного смысла не имеет, что оно служит лишь подсобным методом для установления

искомых гармонических соотношений, которые являются единственно возможным решением данной индивидуальной композиционной задачи, решением, дающим наиболее выразительную характеристику строения данного индивидуального художественного организма. Каждое растение, каждое человеческое тело строится в своих основных членениях по золотому сечению. по данный индивидуальный человек отличается от другого своей, только ему присущей системой отношений.

Это подтверждается огромным историческим материалом, проверенным И. Жолтовским, материалом, доказывающим, что этот закон построений художественной формы был известен во все эпохи, являлся общепринятым приемом и потому вовсе не нуждался ни в засекречивании, ни в специальном теоретическом обосновании. Так, последние, еще не опубликованные исследования И. Роговина показывают, что все без исключения системы золотого сечения легко выводимы из простейших геометрических фигур при помощи нескольких пропорциональных циркулей. Как бы то ни было, исследования И. Жолтовского в области гармонической пропорциональности дают и руки архитектора мощное выразительное средство, которое бесконечно обогащает, облегчает и изоцряет «интуитивные» операции нашего глаза, но которым надо уметь пользоваться, ибо это есть только средство, выразительное лишь в том случае, если художник имеет что выразить, и знает, что он хочет выразить.

ИСТОРИЯ

Лучшее, что мы имеем от истории, это тот энтузиазм, который она пробуждает.

Гете

Самой, на первый взгляд, уязвимой чертой эстетической концепции И.Жолтовского является, конечно, её внеисторичность. Действительно, все бегло перечисленные нами свойства совершенного архитектурного образа, совершенного архитектурного организма подводятся И. Жолтовским под общее понятие классики или классичности. В этом смысле И. Жолтовский находит классические решения не только в Парфеноне, капелле Пацци или храме Вознесения в Коломенском, он их обнаруживает и в русской крестьянской избе, и в готической ратуше, и в египетском храме, и в китайской крепости.

Таким образом, понятие классики и классического дает не историческую характеристику, а художественную оценку. То же самое можно сказать и о двух других категориях теорий И. Жолтовского. Я имею в виду всем известное противопоставление «греческого», «классического» архитектурного мышления и мышления «римского», «барочного» как двух основных типов решения проблемы роста в архитектурном организме. Если в первом случае мы имеем облегчающееся развитие молодого организма, то во втором мы имеем образ созревшего растения с тяжелым цветком или плодом, уже не преодолевающим силу тяготения.

Совершенно очевидно, что все эти понятия определяют не исторические явления, а особые типы архитектурного мышления. Они по существу ничего не имеют общего с категориями стиля, хотя и могут оказаться весьма плодотворными для стилистического анализа.

Как бы внеисторичны не были «исторические» категории И. Жолтовского, они все же имеют большое значение для историка, который не может и не должен игнорировать подлинно творческих анализов, всегда обогащающих не только наш теоретический, но и наш исторический опыт. И действительно, И. Жолтовский обладает такими глубокими и разносторонними знаниями в области истории архитектуры, каких историк – не архитектор обычно и не может иметь. За свои многолетние странствования по России и Европе И. Жолтовский собрал целую сокровищницу ценнейших наблюдений, зарисовок и замеров – от карниза Браманте до сеновала крестьянской избы, которые имеют не только документальную и историческую ценность, но свидетельствуют о творческом методе художника, никогда не перестававшего учиться и этим путём воспитавшего в себе настоящего мастера. Однако И. Жолтовский, прежде всего художник, а не историк. Поэтому для него вопросы стиля как совокупности внешних выразительных форм, характеризующих эпоху или мастера, отступают на задний план перед вопросами художественной логики и художественного качества. Отсюда его нетерпимость к малейшей погрешности против художественной логики и его необычайная терпимость к внешним формам художественной выразительности, терпимость, которую многие путают с эклектизмом. Между тем, основная черта эклектизма – это отсутствие принципиальности, но трудно представить себе художника более принципиального, чем И. Жолтовский, когда речь идет о художественной логике, о художественной правде.

ЧЕЛОВЕК

И здесь мы снова возвращаемся к человеку, который как будто вовсе выпал из очерченного нами круга идей. Действительно, тот творческий метод, который является предпосылкой создания совершенного архитектурного образа таким, каким его понимает И. Жолтовский, предъявляет огромные требования к архитектору как к человеку. Архитектура как строительство и искусство основана, прежде всего, на познании природы. Отсюда требование правдивости является не только нормой познавательной и художественной, но и нормой этической, неразрывно связанной с реалистическим пониманием искусства. Но архитектура есть не только служение истине, но, в то же время, и служение человеку. Что архитектор как строитель служит человеку, удовлетворяя все утилитарные требования, предъявляемые к зданию, об этом говорить не приходится, это, разумеется, само собой. Сложнее и в данном контексте важнее то, что дает человеку архитектор как художник. На это И. Жолтовский обыкновенно говорит, что он стремится дать человеку как можно больше «радости», той высшей радости, которую человек получает от общения с природой, от ее красоты. Мы видели, что радость, вызываемая в нас красотой

природы, есть радость познания и творчества, та радость, которую испытывает художник и которую он пробуждает в человеке своим произведением, прекрасным, как природа. Но такое представление об отношении к природе человека предполагает новое представление о человеке, образ свободного, здорового, гармонически развитого человека (...).

Ценность теории И. Жолтовского в том, что это не отвлеченная система эстетики и не разговор по поводу искусства, а в том, что она созрела и сложилась в живом опыте советского мастера, что она родилась из творческой практики. Конечно, очень прискорбно, что учение И. Жолтовского остается до сих пор лишь устной, неписанной традицией. Но это, по существу, дела не меняет. Уже сейчас учение это сыграло огромную роль в культурном росте советского архитектора, оно помогает нам заложить основы той будущей теории композиции, которая рождается на наших глазах вместе с советской архитектурой и для овладения которой каждый архитектор должен, прежде всего, научиться архитектурно мыслить. Этому и только этому «секрету» и учит нас Иван Владиславович Жолтовский.

Примечания:

Текст статьи подготовлен к публикации О. Северцевой.

Статья Л. Габричевского о И.В. Жолтовском ошибочно датировалась 1946 г., тогда как настоящая дата её написания - 1940 г. Она не была опубликована и существовала только в рукописи. Статья печатается с небольшими сокращениями. Подробный комментарий к ней дан В. Маркузоном: Александр Георгиевич Габричевский. Советское искусствознание, 1976, № 1, стр. 355.

Новое оформление интерьеров исторического музея

Архитектура СССР. – № 1. – с. 75-79

Всякий, кто посещал залы Исторического музея до их настоящей переделки, выполненной арх. А. Н. Буровым, вероятно, выносил из этого посещения образ чего-то тяжелого и сумбурного. Ценнейшие экспонаты трудно было разглядеть – они были погружены в полумрак, обычно свойственный антикварным лавкам, их форма и цвет были почти неразличимы под темными сводами, сплошь записанными назойливыми псевдорусскими орнаментами. Зритель невольно терялся, не будучи в состоянии провести определенную границу между подлинником и тем фальшивым комментарием, который ему навязывали авторы росписей – ученые ревнители мнимо-народного «русского стиля» 80-х годов прошлого столетия. Стараясь воссоздать самый доподлинный, археологически выверенный, «стиль рюсс», Шервуд и его сподвижники всеми средствами добились уменьшения и затемнения пространственных объемов, создали архитектурное обрамление, основанное на механическом сочетании «подлинных» элементов и орнаментального фона, состоявшего опять-таки из «подлинных» мотивов, но по большей части заимствованных из рукописных и миниатюрных источников, а потому лишенных всякой монументальности и уж, конечно, утративших все следы живого почерка, который некогда был присущ

подлиннику и который бесследно стерся под руками калькировавших его стилизаторов. Прежнее оформление не отвечало своему основному значению: оно, во-первых, мешало обозрению экспонатов, искажало их, навязывая зрителю исторически ложные художественные образцы под предлогом археологической реконструкции древнерусских интерьеров.

Теперь совсем не то. Экспонаты прекрасно видны даже в самых тесных и мало освещенных залах, благодаря белым сводам и цветовому решению, которое всюду строится на удачно подобранном трезвучии: цвет стены, цвет поверхности щита и цвет его деревянного обрамления. Нигде никаких орнаментальных излишеств, нигде автор архитектурного обрамления себя не навязывает, нигде не отвлекает посетителя от созерцания выставленных предметов. Он берет слово только при входе или у выхода из каждого зала, а также в конструктивно наиболее выразительных точках архитектурной композиции зала, главным образом в консольных капителях или угловых пилястрах, поддерживающих распалубки сводов. При всей скромности, сдержанности и лаконичности архитектурного языка, вы сразу же, однако, чувствуете, что автор поставил себе правильные задачи и что он нашел для них правильные и, притом творчески значительные решения. В целях музейного показа экспонатов, архитектор должен был добиться максимальной их освещенности. Он этого достиг введением больших белых поверхностей и цветовой композицией стен и щитов. Но, кроме того, необходимо было опять-таки в целях наглядности преодолеть то впечатление тесноты и придавленности, к которому стремилась школа Шервуда, пытаясь осуществить реконструкцию древнерусских интерьеров. После того как была удалена прежняя отделка, обнажились пространственные объемы очень неопределенных размеров, другими словами, архитектор получил в свое распоряжение ряд помещений, очень мало характерных по своим пропорциям – помещений менее приземистых, чем это было характерно для древнерусского зодчества, и одновременно менее стройных, чем это наблюдается в ренессансной традиции. Нашему архитектору, который отнюдь не хотел идти по пути археологического натурализма и стремился к созданию современного музейного интерьера, пришлось в своих наличниках и прочих архитектурных элементах прибегать к таким пропорциям и масштабам, которые вызвали бы впечатление наибольшей стройности и наибольшего простора. Далее, опять-таки исходя из задач музейного показа, арх. Буров отказался от включения в свою архитектурную композицию каких бы то ни было подлинных объектов или деталей. Он понимал, что, во-первых, всякий законченный архитектурный мотив, заимствованный из другого памятника и перенесенный в инородную среду, всегда, и это можно утверждать априори, останется инородным элементом, который всегда будет выпадать из целого и прежде всего из его масштаба. Во-вторых, всякая точная копия архитектурного объекта, включенная в оформление музейного зала, неминуемо будет восприниматься как экспонат, хотя бы он и не был снабжен этикетом, и этим самым будет стерта граница между экспонатами и их современным обрамлением

(достаточно указать на такие примеры, как итальянский дворик в Музее изящных искусств, где это смешение принципов создает совершенно антиисторический и антихудожественный эффект). Особенно показателен в этом отношении тринадцатый зал Исторического музея, который является самым слабым местом работы арх. Бурова. Здесь архитектор без изменения включил над входом розетку из церкви в Острове, а в одну из стен – лопатки из Коломенского; розетка превратилась в музейный экспонат, совершенно излишний в общей композиции интерьера; лопатки, поддерживающие глухие арки, работают как столбы или пилястры и потому совершенно утратили свой первоначальный архитектурный конструктивный смысл. Во всех остальных помещениях автор избег этой опасности, широко пользуясь отдельными мотивами, характерными для той или иной эпохи, автор никогда не применяет их в «сыром» виде, а всегда видоизменяет и перерабатывает их как в связи с тем архитектурным образом, который он воплощает в данном интерьере, так и в связи с данной архитектурной композицией (например, наличника) в целом, которая всегда имеет у него совершенно самобытный характер. Наконец, видоизменяя и перерабатывая тот или иной заимствуемый им архитектурный элемент, автор исходит не из формы данного элемента, а из принципа, лежащего в основе данного стиля или его варианта. Создавая свой, хорошо нарисованный шаблон, А. К. Буров никогда не копирует тот или иной абак, волюту, каблучок, но наблюдает и исследует закон их сочетания. Поэтому он дает нечто принципиально новое, хотя и коренящееся в традициях прошлого. Этому как будто противоречит тот факт, что на наличниках шестнадцатого зала путем отливки в точности воспроизведен орнамент из московской Грузинской церкви. Но, во-первых, этот орнамент служит только заполнением совершенно оригинально скомпонованного наличника, во-вторых, автор прибег в данном случае к механической репродукции именно для того, чтобы не исказить подлинного народного почерка, в то время как его предшественники из школы Шервуда калькировали или стилизовали древний орнамент, вытравляя из него всякий след творческой руки мастера. Такой прием орнаментального заполнения принципиально отличается от археологического натурализма и не противоречит основному методу автора. Идя по путям осмысления, а не копирования древнерусского художественного наследия, автор естественно проявил свои симпатии к определенным сторонам этого искусства и произвел соответствующий отбор на основе глубокой творчески-исследовательской работы. Дело в том, что всякий раз как со времен Петра так или иначе «возрождалось» древнерусское искусство, это было всегда «возрождением» его внешних форм, воспринимавшихся по преимуществу живописно. Более глубокие закономерности, заложенные в древнерусском зодчестве, в особенности в «классических» образцах зодчества Киевского, Владимирского и Московского и, несомненно, роднящие его с традициями античного, главным образом греческого, искусства, еще не вошли в творческий обиход нашей архитектуры и соответственно совершенно почти не освещены исторической наукой. Изучая и пытаясь творчески освоить законы построения той или иной

фазы развития древнерусского зодчества, арх. Буров любил и подчеркнул в этом зодчестве именно те черты и те формы, в которых эти традиции сказывались наиболее ярко. «Русский стиль» для него характеризуется не причудливыми комбинациями «петушков», кокошников, гирек и т. п., а той самобытной силой, с которой народный гений создал на основе античной традиции, новое зодчество, неразрывно с ней связанное и ничем не уступающее зодчеству Византии, проторенессанса или Возрождения. Поэтому неудивительно и кажется вполне законным, когда автор в композиции большинства своих «древнерусских» интерьеров определенно вдохновляется интерьерами Урбинского дворца, созданными Лучано да Лаурана, этим замечательным, в высшей степени самобытным мастером, который, будучи родом из Далмации, внес совершенно новую и весьма плодотворную струю в искусство Возрождения. Оказывается, что Лаурана отлично вяжется с русскими формами и что это отнюдь не случайное «влияние» и не парадокс, а глубоко продуманный и творчески оправданный шаг в процессе осмысления художественного наследия. Такой подход к русскому зодчеству не как к экзотическому, провинциальному курьезу, а как к самобытной, полнокровной ветви мирового зодчества в целом, подход творческий, обнаруживающий все то, что есть «классического», т.е. для нас действительно ценного в этом искусстве, позволил автору дать в скромных, по существу «служебных» и только обрамляющих, композициях нечто очень свежее, радостное, молодое и в подлинном смысле современное. Строго придерживаясь музейной задачи показа, нигде не впадая в археологический фетишизм и натурализм, но, бережно относясь к выставленным экспонатам, архитектор сумел подвести посетителя к сокровищам нашего прошлого. Остается сделать несколько беглых замечаний. По поводу отдельных залов. О недостатках тринадцатого зала нам уже приходилось говорить. После четырнадцатого, особенно скупого по своей обработке, зала, в пятнадцатом зале зрителя поражает прекрасное, простое балочное перекрытие; не имея соответствующих древнерусских образцов, автор обратился, по-видимому, к Венеции, что, однако, нисколько не помешало цельности общего впечатления. Очень красив шестнадцатый зал, в котором, на основе упоминавшихся выше мотивов Грузинской церкви и орнаментации ребер сводов по образцу кремлевских теремов, при помощи очень лаконичных средств достигается впечатление пышности и нарядности. В семнадцатом зале, где в наличнике имеются граненые колонны, заимствованные в переработанном виде опять-таки из Грузинской церкви, предполагался по техническим условиям не выполненный роскошный потолок. В восемнадцатом зале автор воспользовался мотивами наружного оформления знаменитого лизогубовского дома, но соответственно перекомпоновал их применительно к масштабам и условиям интерьера. В девятнадцатом, Нарышкинском, зале на первый взгляд поражает слишком, казалось бы сильный контраст между плоскими фронтонами над дверьми и очень сочной пластикой консольных капителей, однако наличие плоских рам наряду с объемными экспонатами, повторяя этот контраст, тем самым его нейтрализует.

В двадцатом, Петровском, зале автор не придерживался строго каких-либо петербургских образцов, а скорее вдохновлялся голландскими мотивами того времени. Очень удачен последний, Елизаветинский, зал, в котором автор придерживается более скупых, дорастреллиевских форм, очевидно, приберегая более пышные варианты для следующих, екатерининских, зал.

Архитектору предстоит еще большая работа по оформлению следующих в историческом порядке выставочных помещений. Мы уверены, что он удачно справится со своей задачей.

Иван Людвигович Маца (1893-1973)

Иван (Иоган) Людвигович Маца родился в селе Нижний Грабовец, близ города Варнова, Чехия (бывшая Австро-Венгрия). С 1915 г. сотрудничал с венгерскими литературно-художественными журналами авангардистского направления «Тетт» («Действие») и «МА». В них были опубликованы его статьи об Ибсене, Стриндберге, Ведекинде. В 1916г. выпустил книгу «Современный венгерский театр». Во время «пролетарской диктатуры» в Венгрии работал помощником режиссера в «Национальном театре». После падения советской власти эмигрировал в Чехословакию, где в 1920 г. вступил в нелегальную ячейку венгерской компартии. В 1922 вместе с А. Барта и Б. Уиц организовал издание журнала «Клин». В 1923 г. переехал в СССР.

В Москве по приглашению А. В. Луначарского И. Л. Маца возглавил сектор ИЗО Коммунистической Академии, а так же сектор методологии искусств Института археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН), впоследствии он стал его директором, преподавал во ВХУТЕИНе и в Московском университете (с 1928 г., с 1930 г. – профессор). Входил в объединение деятелей культуры «Октябрь». В 1928-1932 гг. был членом-корреспондентом Коммунистической академии.

С 1934 по 1955 год И. Л. Маца работал в Академии Архитектуры. Ему, одному из первых советских специалистов, в 1936 г. была присвоена ученая степень доктора архитектуры. В 60-70-е гг. И. Л. Маца занимался обобщением своих трудов и писал новые, продолжал заниматься преподавательской работой. Умер И. Л. Маца в Москве в 1974 г.

И. Л. Маца, убежденный сторонник левых взглядов, в СССР был по-настоящему востребован как специалист. Здесь он создал свои основные произведения – «Искусство зрелого капитализма на Западе» (1929), «Очерки по теоретическому искусствознанию» (1930), «Творческий метод и художественное наследие» (1933), монография о художнике Александре Дейнеке (1959), учебные пособия – «История эстетических учений» (1962), «Проблемы художественной культуры XX века» (1969). Среди его трудов по теории архитектуры – статьи и книги: «За художественное качество советской архитектуры» (1934), «Беседы об архитектуре» (1935), «Изучение истории архитектурных теорий и теория советской архитектуры» (1946), «Архитектура

Чехословакии» (1959), несколько разделов двенадцатитомника «Всемирная история архитектуры».

Характеризуя Ивана Людвиговича Маца, как ученого, необходимо отметить, что мысль его была пытливей, ищущей, он не боялся отбрасывать устаревшее, признавать ошибки, когда их видел. В своих работах по теории архитектуры он стремился сочетать анализ техники, материала и практической функции сооружения с раскрытием художественно-образной стороны зодчества. Ему принадлежит одна из ведущих ролей в формировании советского искусствоведения.

В. К. Лицкевич

Литература:

Аронов В. Исследователь материальной культуры. «Декоративное искусство СССР», 1972, №9.

Маца И. Л. БЛЭ,

Маца И. Л. БСЭ, 1974, т.15, с. 527.

Комаров А. Легенды и факты. «Творчество», 1973, № 9.

Недошивин Г. Архитектура СССР, 1973, № 10, с.53-54

Какая теория архитектуры нам нужна

Архитектура СССР. – 1940. – № 8. – с. 57-60.

Вопрос о том, какая теория архитектуры нам нужна, может показаться странным. Ведь ясно, что нам нужна теория советской архитектуры, основанная на марксистско-ленинском научном мировоззрении. Однако, как только дело доходит до практического осуществления даже скромных теоретических заданий, обнаруживается самая непростительная путаница в этом вопросе. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть научно-исследовательские, издательские и учебные планы соответствующих архитектурных учреждений. Одни сводят весь вопрос к теории классических ордеров, добросовестным перечислением которых исчерпывается весь курс; другие, более «либеральные» теоретики допускают в качестве дополнения теорию архитектурной композиции. Наконец, третьи предлагают решить две – на самом деле чрезвычайно важные и актуальные – проблемы: проблему социалистического реализма в архитектуре и проблему национальной формы социалистической архитектуры. Этим списком и исчерпывается вся номенклатура проблем теории архитектуры.

Теория классических ордеров, конечно, очень важный раздел теории архитектуры; она подводит к правильному пониманию азбуки архитектурных форм в и конструктивном и эстетическом значении. Особенное значение этот раздел имеет в подготовке архитектурных кадров. Однако дело не только в том, что теория ордеров далеко не исчерпывает теории архитектуры в целом, но и в том, что она очень часто понимается слишком узко и абстрактно. Исследователей интересует чаще всего не основной и действительно важный вопрос: каким образом, какими путями, каким методом приходили создатели

ордерных систем к своим результатам, а лишь сам, отвлеченно взятый результат их творчества, воспринятый как незыблемый канон. Чертеж, превращенный в мертвую схему, пригодную для всех случаев жизни – вот что, к сожалению, в большинстве случаев на практике выдается за учение об ордерах. И, конечно, при этих условиях ничего от теории уже не остается.

Нужно еще иметь в виду и ту чрезвычайную узость, которая характерна для изучения ордеров. Базируясь на неправильном – также чрезвычайно суженном понимании классичности, авторы многих теоретических трудов спешат, как только речь заходит об ордерах, перечислить четыре идеальных схемы витрувианско-палладианской системы, игнорируя все остальные системы и формы мировой архитектуры. Ордера классической стоечно-балочной системы в чистом или переработанном виде, по их мнению, исчерпывают собой все многообразие архитектурных форм. В любой отрасли – в литературе, в живописи, в музыке – классическими считаются произведения самых различных эпох, от Гомера до Горького, от неизвестного художника античных ваз до Рембрандта, Гальса, от Палестрины до Чайковского. Ибо в этих областях, рискуя ошибаться в частных вопросах оценки, судят о степени классичности на основе гармоничного единства значимого содержания и ясной, полнозвучной формы. Между тем в области архитектуры понятие классичности почему то закреплено за одной только ордерной формой античности и ренессанса. Отсюда, от этой чисто формальной установки все беды: ограничение творческой инициативы, пренебрежительное отношение к своему национальному наследию, творческое игнорирование новых задач и новых возможностей. С этой установкой связан и формализм тех «новаторов», которые некогда думали спасти архитектуру от ордерной эклектики, предаваясь самым беспочвенным исканиям.

Следовательно, встает одновременно и сугубо теоретический и сугубо практический вопрос о том, что такое ордер, какое отношение имеет он к более широкой проблеме, к проблеме архитектурной композиции, в чем суть архитектоничности? Думает ли кто-нибудь над этими вопросами, работает ли над их решением? Мне кажется, что все успокоились на том, что существует ордерная и «неордерная» архитектура, что основные вопросы ордерной архитектуры уже разрешили Витрувий, Альберти, Виньола, Палладио и что «неордерная» архитектура достойна внимания разве что только в порядке изучения капризов архитектурной истории. Если у нас плохо разрабатывается этот первый раздел теории архитектуры, то еще хуже обстоит дело с не менее важным ее разделом – теорией композиции, – последняя у нас попросту забыта. Единственная часть этого раздела, над которой усердно работают несколько архитекторов-теоретиков – теория пропорций – по существу находится в том же состоянии, что и теория ордеров. Все, кто занимается этим вопросом, ищут пригодные математические формулы, расшифровывают и усложняют золотое сечение, доводя его в анализе до вспомогательных точек второго и третьего порядка. Забывая о том, что эти точки ни принципиально, ни практически никакого значения уже не имеют, вычисляют их с точностью до 0,001 целого и

приписывают гениальнейшим зодчим прошлых веков любезный их сердцу высушенный, линеечно-скучный рационализм творческого метода.

Здесь мы снова наталкиваемся на нерешенность ряда общетеоретических вопросов. Ибо все эти математические изощрения не от богатства, а от теоретической бедности. Возьмем для примера общетеоретический вопрос о рациональном и об интуитивном в творчестве. Попробуйте подойти с этой точки зрения ко всем последователям Хембиджа, Гика, Жолтовского и других, и получится, что единственным методом решения прекрасного является метод рационализма, метод «умелого» применения предвзятых формул, правил и законов, как в отношении прошлого, так и в отношении настоящего. Говоря другими словами – классика, классичность, заменяется высушенным классицизмом, творчество – канцелярским трудом, искание и дерзание, в которых сознательность обогащается интуицией – пропорциональным циркулем и счетной линейкой.

Плохо, очень плохо было бы для архитектуры и для творческих работников, если бы они пошли по этому пути. А между тем, вопрос о пропорциях – большой и важный вопрос. Дело не в том, что якобы золотое сечение, формулы иррациональных чисел вместе с излюбленным «корнем из пяти» должны быть отброшены, ибо они приводят к сухому рационализму и канцелярскому классицизму. Отнюдь нет. Дело в том, чтобы суметь теоретически правильно поставить вопрос о возможности применения всех этих формул, схем и закономерностей. Они могут послужить полезным средством проверки и самопроверки как в исследовательской, аналитической, так и в творческой работе, они могут дать приближения и иногда коррективы, но никогда не должны быть априорными законами. Пропорции, понимаемые абстрактно, вне связи с масштабом, вне связи с богатым разнообразием реальных соотношений и реальных требований их восприятия уже не являются архитектурными пропорциями, они относятся к области чистой математики.

Что же касается актуальнейшего вопроса о социалистическом реализме и неотделимом от последнего вопросе о национальной форме социалистической архитектуры, то и здесь, к сожалению, мы дальше самых отвлеченных умозаключений не пошли. Объясняется это тем, что в теоретической расшифровке совершенно ясных и четких политических установок мы забыли основные требования марксистско-ленинского подхода к решению теоретических вопросов. Исходили из отвлеченных понятий, из общих формулировок («реализм», «правдивость» вообще и т.д.), забывая о том, что как и реализм был в истории мирового искусства живым, развивающимся процессом, творческим методом, а не штампованным стилем, так и социалистический реализм, порожденный самой жизнью, не сводим к формуле, к «дефинициям» (высмеянным Лениным), а где-то зарождается, где-то развивается без теоретической «дефиниции», проявляется в своих ростках и элементах в практике советской архитектуры. Следовательно, он может быть теоретически «выведен» только отсюда, а не из «понятий». Очищение старых понятий от наслоений, от идеалистических, формалистических и прочих

искажений, приближение их к реальной действительности может лишь облегчить путь развития социалистического реализма в самой практике, но никак не порождает его самостоятельно. Это же относится к частному вопросу социалистического реализма – к проблеме национальной формы социалистической архитектуры. Из всего этого следует, что теории социалистического реализма должно предшествовать нечто более скромное, но и практически более полезное и теоретически верное – именно последовательное теоретическое осмысление и обобщение практических творческих исканий, некая историко-теоретическая «тема», которую можно сформулировать примерно так «процесс формирования стиля социалистического реализма в архитектуре». С разрешением этой, более скромной задачи, мы приблизимся к решению узловых вопросов всей теории в целом.

Так обстоит дело с теми вопросами теории архитектуры, разработка которых в той или иной мере поставлена у нас. Но, повторяем, что даже и в случае правильного разрешения этих проблем вопрос о теории архитектуры остался бы неисчерпанным.

Прежде всего, не нужно забывать, что никакая теория не рождается на пустом месте. Теория советской архитектуры, при всей её принципиальной новизне, при всем кардинальном отличии от прежних теорий, не может быть создана в отрыве от теоретического и творческого наследия. Вспомним, какой колоссальный труд вложили основоположники марксизма-ленинизма в освоение, критический разбор экономических, философских и прочих теорий предыдущих периодов, с какой тщательностью они отбирали все то ценное (иногда даже по крупинкам), что могло войти в революционную теорию; как беспощадно разоблачали все чуждое ей. «Немецкая идеология», «Нищета философии», «Анти-Дюринг», «Людвиг Фейрбах», «Материализм и эмпириокритицизм», «Вопросы ленинизма» - все основополагающие труды Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина – исходят из критического освоения теоретического наследия человечества.

Можем ли мы в нашей области указать хотя бы одну серьезную попытку подойти к своему теоретическому наследию именно так? Даже издания классиков теории архитектуры в лучшем случае сопровождаются только комментариями (и то не всегда) и краткими вводными статьями, носящими скорее историко-культурный характер, чем характер критического разбора с точки зрения нового, нашего понимания теории. О том, что никакой сводной работы по истории архитектурных теорий у нас нет – говорить не приходится. Нужно иметь в виду, что речь должна идти не только о том, чтобы критически обработать труды теоретиков-архитекторов, разбиравших только один вопрос об ордерах. Сюда нужно включить еще и всех теоретиков, которые в той или иной мере касались вопросов архитектуры, хотя бы только в общеэстетическом плане, как скажем Гегель, Теодор Фишер и другие эстетики. Нужно, кроме сравнительно немногочисленных специальных работ по теории архитектуры, критически освоить и общую теорию искусств и эстетические учения

философов в части, касающейся архитектуры. А, прежде всего, нужно собрать и систематизировать все высказывания основоположников марксизма-ленинизма по вопросам архитектуры. Нужно подумать о философских проблемах архитектуры. А между тем именно этими вопросами – вопросами философии архитектуры, вопросами архитектурной эстетики, после некоторых неудач в этой области, перестали вообще интересоваться.

Трудно было бы отрицать, что у нас существует определенный разрыв между практической частью учения об архитектуре и ее общей философией, – между теоретическим изучением конструктивно-технической и утилитарной «стороны» архитектуры и вопросами эстетики, красоты. Если по первому разделу архитектурной теории ведется довольно обширная работа (при грандиозном размахе нашего строительства отойти от этих вопросов было попросту невозможно), то проблемы эстетики, выдвигаемые, между прочим, той же реальной жизнью, по существу оказались снятыми. Объясняется, прежде всего, тем бумажно-доктринерским подходом, согласно которому считается, что на них уже даны исчерпывающие ответы в практике и увражах классической архитектуры, – остается лишь воспользоваться готовыми решениями. Снова воскрес старый почтенный Винкельман, который считал, что «если художник для создания красоты форм не станет руководиться вкусом древности, то у него не окажется никаких других правил вкуса», и что «один только путь есть в искусстве для того, кто хочет стать великим и, по возможности, неподражаемым: путь этот – подражание древности». Притом воскрес он для многих в весьма карикатурном виде: – главным оружием решения эстетических вопросов нашей современной архитектуры для многих стала калька. Творческое воображение было принесено в жертву рутинерству.

Можно ли, при таких условиях, говорить о том, что и из существенных вопросов общей теории архитектуры, вопрос о формализме, расшифрован до конца? Или предполагать, что при наличии правильного, многостороннего теоретического решения вопроса о формализме была бы возможна столь широкая и столь продолжительная волна увражного рутинерства, представлявшего собой один из вариантов формализма? Можно ли предполагать, что при наличии правильного многостороннего теоретического решения вопроса о классике и классичности, возможна была бы столь упорная замена борьбы за социалистическую, нашу, новую классику – упражнениями в каком-то неопределенном нео-нео-классицизме? Нет! теоретическая отсталость не могла не отразиться и на практике.

К счастью, увражной лихорадке и исканиям штампованной эстетики в принципе положен конец. Но при отсутствии работы над общими проблемами архитектурной эстетики, при отсутствии планомерного теоретического воспитания кадров, где гарантия, что основная масса практиков от одной крайности не перебросится к другой? Кратковременная, но богатая событиями история советской архитектуры, к сожалению уже продемонстрировала несколько примеров подобных колебаний от архитектурного аскетизма к чрезмерной пышности, от отрицания наследия к его некритическому

восприятию, от увлечения теорией, декларациями, творческими кредо к их забвению.

Советская архитектура – архитектура глубоко принципиальная. Ее основные принципы созданы самой жизнью в многогранной борьбе за культурную революцию, они четко сформулированы партией и правительством. Подлинная человечность, принципиальная правдивость, дерзание в деле овладения достижениями прошлого и настоящего – все эти основные черты социалистического реализма давно уже доведены до сознания каждого архитектора. Но наличие этих основополагающих принципов далеко не снимает необходимости разрабатывать, детализировать, инициативно развивать их. Нельзя ожидать, что принципы творческого решения частных проблем будут кем-то преподнесены в готовом виде. Теоретическая работа есть неотъемлемая часть практической работы каждого архитектора, уважающего себя и свою профессию. Однако это не значит, что создание нашей архитектурной теории может идти самотеком.

Возьмем для примера еще раз вопрос о формировании стиля социалистического реализма в архитектуре. По существу говоря, над этим вопросом работает каждый мыслящий архитектор, решая ту или другую поставленную жизнью задачу. Строя новый клуб, театр, жилой дом, он одновременно решает в какой-то мере и теоретические вопросы. Но все же наряду с этим, необходимо теоретическое обобщение всего комплекса вопросов в целом. Необходима твердая ясность в большом количестве других вопросов, связанных с проблемой социалистического реализма, как например, в том же вопросе об ордерах, о пропорциях, масштабе, о новаторстве и т.д.

В свою очередь тот же вопрос о новаторстве требует теоретической разработки целого ряда других проблем, вытекающих из него. Правильное понимание новаторства диаметрально противоположно беспочвенному «новаторству» формализма. Теоретически это не абстрактная «проблема новаторства», взятая само по себе, а лишь одна из сторон (причем очень важная сторона) проблемы наследия и проблемы самого понимания природы архитектуры. Следовательно, без правильного решения этих вопросов не поддается решению и вопрос о новаторстве. Новаторство и творческие традиции – традиции передовой линии развития мировой архитектуры, а внутри них и традиции своего, национального творчества, с одной стороны; новаторство и вся совокупность экономических, политических, технических и культурных условий, обуславливающих рост нашей архитектуры, с другой стороны – это по существу один неразрывный комплекс теоретических проблем и практических задач.

Число наших примеров можно было бы умножить, но все они доказывают одно положение: любой из теоретических вопросов нашей архитектуры, как бы его «тема» не была сформулирована, предполагает и требует решения целого ряда других, связанных с ним проблем. И, наоборот, изолированное решение любого, частного даже вопроса теории архитектуры неизбежно приведет не только к схоластике, но и к ошибочным выводам.

Некоторым углубленный и всесторонний разбор теоретических вопросов может показаться движением в заколдованном круге. Они боятся, что при этом все перепутается: и ордера, и пропорции, и новаторство, и реализм, и национальная форма, и классика. Однако никакой путаницы здесь нет. И уж, конечно, совершенно не требуется, чтобы говоря о новаторстве, сначала обязательно «поговорили» об ордерах, о наследии, о технической базе новой архитектуры и т. п. Речь идет, повторяю, о другом: о том, что правильное решение одной какой-либо, хотя бы частной, проблемы предполагает наличие правильных теоретических предпосылок для решения всех основных проблем архитектурной теории. Иными словами, речь идет о том, что любая теоретическая работа в области архитектуры должна быть основана на большой, совершенно твердо установившейся системе. Никакой теории общей архитектуры (ее философии, эстетики) не будет и не может быть, пока ее подобие будет состоять из нанизанных друг на друга случайных «тем».

Значит, нужна не общая теория (философия, эстетика) архитектуры вообще, а капитальная работа, систематическая теория архитектуры, основанная на философии марксизма-ленинизма.

Итак, перед теорией архитектуры стоят две крупные задачи: критическое осмысление и обобщение с позиций марксизма-ленинизма теоретического наследия – критическая история теории архитектуры – и начало работы над созданием систематической общей теории советской архитектуры, основанной на марксистско-ленинском понимании ее проблем, ее сути, задач.

Какая же должна быть общая система построения этой, нашей философии архитектуры? Что именно придаст ей систематический вид и стройность?

Буржуазная эстетика выработала для своего построения столько же систем, сколько она создала «школ» и направлений. Каждый крупный эстетик-философ имел свою систему, ведущую от частного к общему, или от общего к частному, или от общефилософских закономерностей «понятия», или от форм восприятия и т. д. Изучать эти системы нужно, однако исходить из них невозможно. Перед нашей философией архитектуры стоит совершенно иная задача, к ней следует предъявить совершенно иные требования. И уже, конечно, не из решения вопроса о том, что такое красота вообще или, что такое архитектура вообще, нам следует исходить. Стержнем нашей системы не может послужить ни один из абстрактно-теоретических вопросов, хотя в результате исследования могут и должны появиться абстракции, как научное обобщение конкретного, единичного, частного. «Абстракция материи, закона природы, абстракция стоимости и т. д., одним словом, все научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, полнее. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности», – писал Ленин (Ленинский сборник, I X, с. 183 – 184).

Научные обобщения реальных явлений, реальных процессов архитектуры методом диалектического материализма, обобщения не ради обобщений, а ради выявления закономерностей, которые двигают практику на общий путь

построения системы нашей философии архитектуры. Следовательно, исходным пунктом этой системы должна быть сама реальная архитектура и, в первую очередь, наша социалистическая архитектура. А это значит, что и сама теория архитектуры будет не теорией вообще, а теорией социалистической архитектуры, философией прекрасного в социалистической архитектуре. Обобщающая констатация, анализ и обобщающий научный прогноз («от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике») – так же путь методики и методологии осуществления этой дачи.

Цель этой краткой заметки – лишь в том, чтобы вызвать серьезное обсуждение выдвинутого здесь основного вопроса – следует ли далее ограничиваться пассивным изложением проблем теории архитектуры; нужна ли большая, систематическая работа по общей теории (философии, эстетике) социалистической архитектуры наряду с историко-теоретической работой по овладению теоретическим наследием.

Если это нужно, можно будет поставить уже следующий, более узкий и более практический вопрос: из чего, из комплекса каких вопросов должна слагаться тематика этой общей теории социалистической архитектуры, какой должен быть ее охват и как она должна быть построена. От правильного решения этого, сложного и совершенно еще открытого вопроса не зависит очень многое в дальнейшей работе.

Что же касается практического осуществления моей задачи создания «капитального» труда по теории архитектуры, то это дело целиком нашей архитектурной общественности и научно-исследовательских организаций, которые, конечно, прекрасно знают, что де можно и нужно не только в области творческой, а в области научно-теоретической работы.

О природе эклектизма

Архитектура СССР, 1936. – № 5. – с. 5-7.

Эклектика – не стиль. Но она и не «бесстилие», как ее иногда изображают. Это – беспринципность, возведенная в степень метода и выступающая в маске принципиальности. Это метод механического и явно формального объединения различных, порой абсолютно чуждых друг другу методов и их результатов. Следовательно, эклектика не есть просто признак индивидуального творческого бессилия отдельных архитекторов, художников, мыслителей и т.д. – ее не следует смешивать с бездарностью и безграмотностью. Эклектика имеет под собой определенное, сложившееся в систему мировоззрение – мировоззрение творческого бессилия эпохи; мировоззрение, которое может пережить породившую его эпоху и может оказаться и в новых условиях «удобным» для тех, кто не понял эти новые условия или кто хочет обойти необходимость разрешения поставленных ею новых задач. В качестве именно такого «удобного» и испытанного средства выступает пережившая свою эпоху эклектика в наших условиях. Эклектическая архитектура претендует на красоту. «Свободное» присвоение формальных достижений архитектуры

прошлого она выдает за использование архитектурного наследия. Перерабатывая (а по существу сохраняя традиционную обработку) частей и деталей традиционной конструкции здания, она притязает на художественную культуру, на мастерство и на вкус. В соответствующих случаях она выступает также в роли проводника национальной культуры и национальной формы в архитектуре. Нужно только к сочиненной архитектурной оболочке прибавить более или менее добросовестно сделанный план решения внутренних пространств, и на все основные требования дан готовый ответ. Правда, все эти притязания на красоту и на освоение наследия и на культуру оборачиваются на практике в штампованное, книжное и формалистское компиляторство. Но как раз в этом-то и заключается заманчивость эклектизма. Он имеет свои мировоззренческие основы, которые в конечном итоге сводятся к вере в незыблемость буржуазной культуры, в достижения буржуазной архитектуры, и вере в то, что эти достижения останутся навсегда нормой творчества и нормой для суждения об архитектуре.

1. Ограниченный, книжный, формальный нормативизм, сознательно или бессознательно противопоставляющий себя как общему развитию, так и жизненным требованиям современности – вот основное в эклектике. Но так как не критическое верование в незыблемость достижений прошлого объективно есть неверие в возможности настоящего, то эклектика в то же время представляет собой метод пассивного сопротивления историческому прогрессу, метод борьбы против полноценной социалистической архитектуры. Поэтому нужно смотреть на эклектику в наших условиях не просто как на пережиток, к которому можно относиться пренебрежительно, ибо он все равно обречен на гибель, а как на принципиально враждебное советской архитектуре направление.

2. Попытки произвольного соединения элементов различных архитектурных стилей можно, конечно, найти в более отдаленном прошлом, однако эклектизм в архитектуре является продуктом развития капиталистической культуры, продуктом и выражением кризиса этой культуры. Происхождение и широкое распространение его принято связывать со второй половиной XIX века, т. е. с периодом, когда творческие силы капитализма во всех областях культуры начали иссякать, когда это иссякание привело ко все больше углубляющемуся кризису культуры; с периодом, когда на исторической арене появился, вырос и окреп новый антагонист буржуазии, новый наследник человеческой культуры – революционный пролетариат. Революционное выступление молодой буржуазии было пропитано свежестью исторической правды и носило еще характер большого исторического движения. Идеи французской революции – несмотря на противоречивость исторической правды и внеисторической абстракции в них – были идеями прогрессивными и жизненными. Они были еще способны возбудить творческую активность, породить целостный, лишенный мелочности и растерянности стиль в

архитектуре. Буржуазный классицизм, несмотря на непосредственное и прямое использование «чужого одеяния» классических форм, был последним творчески-активным и органическим стилем архитектуры капитализма. Все то, что последовало после превращения когда-то живого стиля в застывший академизм, характеризуется неспособностью поднять и разрешить большие, целостные архитектурные проблемы и постепенным размельчением проблематики архитектурного творчества. О положительных результатах можно говорить уже только по отношению к отдельным решениям, друг от друга изолированно развивающимся областям и элементам архитектуры. Так, введение новых строительных материалов и общее развитие техники обогащает архитектуру не в целом, а именно только по линии технико-конструктивных решений. Второе наиболее значительное достижение этого периода – выработка нового типа буржуазного жилья, проработка плана индивидуального особняка остается тоже только частным решением частной архитектурной проблемы. Создание новых типов здания, специфических для архитектуры капитализма, какими являются большие универмаги, большие торговые и банковские здания, крытые рынки и вокзалы – представляет собой тоже только частичное решение тех общих задач, которые в принципе возникают при подлинно-архитектурном понимании подобных задач. Архитектура раскалывается на самостоятельные части – на функциональное задание с его технологией и планом, на технико-конструктивную («инженерную») сторону и на задачи художественного оформления – и каждая из этих отдельных частей дорабатывается, развивается уже самостоятельно, если не в ущерб другим, то, во всяком случае, так, что они не воссоединяются. Отсюда пошла – как частное явление общего процесса – и фасадная архитектура эклектизма. Причина этого «раскалывания» архитектуры не в том (или не только в том), что архитекторы перестали понимать архитектуру в ее общих задачах, а в самой природе капитализма. Задачи, которые капитализм поставил перед своей архитектурой, сами по себе являются неполноценными. В них, частный интерес если не прямо противопоставляет себя общим интересам, то, во всяком случае, не содержит в себе эти общие интересы, расходится с ними. Это положение можно проследить, начиная с материальной базы строительства и кончая идейным содержанием, во всех звеньях. Материальные интересы и возможности какого-нибудь акционерного общества, строящего универсальный магазин или банковское здание, определяют процесс строительства. Будущая постройка четко и резко ограничена уже в процессе составления задания, сметы и планов. Архитектор не должен считаться с архитектурным видом улицы, с ансамблем. Только этим путем он может придать требуемую трактовку своей архитектуре, придать ей рекламный характер, в той или иной мере выделяющий здание из окружающей среды. Эстетическое качество выступает в грубо-утилизированном виде, по существу выполняя роль рекламной вывески. Различия могут быть только количественные и заключаются они в том, насколько тонко трактована эта «вывеска». Таким образом, архитектурный организм разъедает торгашеский дух капитализма, подчиняя и план, и

конструкцию, и эстетику частным интересам. По существу на таком же принципе строятся и доходные дома, предназначенные для средней и мелкой буржуазии и ее интеллигенции. Как будто немного иначе обстоит дело в строительстве особняков, но противоположность частных и общих интересов и здесь остается в силе. Остается в силе и разрушающее действие торгашеского духа капитализма. Разница здесь только в том, что экономические принципы бухгалтерского и рекламного порядка заменяются смесью бытового рационализма и бытовой роскоши – роскоши, которая, как говорит Маркс, есть «официальная экономическая форма» буржуазного наслаждения. Если учесть к тому же, что эта роскошь выступает в форме подражания накопленным в предыдущей истории культурным ценностям, что – именно в силу оторванности «буржуазного наслаждения» от жизненной практики – формы роскоши могли быть только присвоены или взяты, то картина будет более или менее полной. Где же здесь остается место для больших идей, целостно охватывающих действительность и цельно отражающих ее в архитектурном произведении, а при отсутствии таких идей, где остается место для творческой активности, для больших, синтетических исканий. Не было этих идей в самой действительности, ибо капиталистическая система была уже неспособна развязывать производительные силы и силы общего исторического прогресса без ущерба для самой себя. Не могло быть, следовательно, этих идей и в головах людей, действующих в условиях капитализма. И реальные, большие идеи, которые в этот период мог выковать уже только революционный пролетариат – были заменены суррогатом всевозможных идеек, приводивших или к полному отрыву от действительности, или к подражанию идеям минувших эпох, или же сводивших всю жизненную проблематику только и идеям одного, изолированно взятого, технического прогресса. В этой общественной ситуации были порождены и формализм, основывающий свою художественную систему на идеях, оторванных от действительности, и конструктивизм, фетишизирующий идею технического прогресса, и эклектизм, обосновавший свое существование, подобно беззаботному рантье, на том, что проживал то, что было накоплено его далекими предками. Разница здесь в том, что если формализм прикрывал творческое бессилие и идейное обнищание действительности ложными иллюзиями «свободы духа» и «свободного творчества», если конструктивизм пытался найти в техническом прогрессе реальную почву для архитектурного творчества (и благодаря как раз этой направленности на реальность, он ври всей своей ограниченности и порочности положительно отличается от формализма и эклектизма), то в эклектике со всей неприкрытостью выступает общая безвыходность и общее бессилие капиталистического общества.

3. Но, как уже говорилось, эклектизм не есть просто искусство «плохо воспитанных» людей. Бессилие создавшей его общественной и культурной системы выступает в облачении определенной мировоззренческой, философской и эстетической системы и представляет собой определенный

метод. Нормативная эстетика, как известно, старается отыскать для эстетической оценки определенные, раз навсегда установленные критерии эстетического качества и ценности всевозможных объектов. Эти нормативные критерии, согласно данной эстетике, – независимы от воспринимающего субъекта. Они даны в эстетическом предмете и в способности человека эстетически наслаждаться – причем и то и другое остается неизменным на всем протяжении всемирной истории. Но если в пору расцвета классической буржуазной философии эстетический нормативизм опирался еще на определенность критерия оценки – хотя эта определенность и была метафизична и выступала как идеал, как «чистое» качество абсолютного духа – то для нормативизма эклектики как раз характерна потеря этого идеала, этой определенности. Остается только бездушная, формальная классификация прекрасного, закреплённая традицией и рутиной. Прекрасно то, что принято было в течение веков называть прекрасным. И этого критерия достаточно, чтобы судить и о прошлом и о настоящем. Возьмем для примера концепцию, изложенную в трехтомной «Архитектонике» Р. Адами. Красота в архитектуре складывается из двух рядов, из формального и из идеального ряда элементов архитектуры. Формальный ряд состоит из следующих элементов: единое воздействие произведения; единство и гармония; единство и многообразие, в которое входят – пункт, круг, сегмент круга, эллипс, волюта, прямая линия, треугольник и квадрат. Дальше сюда же относятся пропорциональность, симметрия и золотое сечение. Идеальный ряд состоит из элементов – контраст несомого и несущего, чистота форм; спокойствие и достоинство; правда; обозреваемость; возвышенность в воздействии. Еще дальше – всем «формальным» элементам» приписывается имманентно присущее им «содержание». Например, круг выражает бесконечность. Основанный на круге купол, имеющий твердую центральную точку, выражает мировую власть римской империи и также концентрацию этой власти в руках единой личности. Пластический образ прямой линии дает впечатление абсолютной уверенности, пластический образ кривой – впечатление мягкого перехода в бесконечность, треугольник выражает энергию и силу и т. д. и т. п. Все поставлено на свое место – все «обследовано», все «исследовано», «научно» мотивировано, и никаких сомнений не может быть. При подобных условиях вся «творческая» роль архитектора сводится к тому, чтобы хорошенько выучить эти безупречные истины и в соответствии с ними комбинировать готовые «элементы» с их также готовым содержанием. На подобных костылях архитектор без особых трудностей может ковылять по странам и векам. Теоретическая основа эклектизма готова. Чтобы эклектизм развернулся во всю ширь, нужно еще только одно качество: безразличное отношение к своим задачам. Такой подход также не нужно было специально изобретать. Он был дан в готовом виде в различных вариантах исторического пассаизма, бесстрастно накапливающего и регистрирующего факты ради них самих. Насколько сильно был распространен этот вульгарный объективизм в буржуазной исторической науке и в буржуазной социологии и насколько сильно было его влияние еще и в

последнее десятилетие, можно судить хотя бы по работам Плеханова, не говоря уже о выросшей из плехановской школы «социологии искусства». «Наука... не осуждает и не прощает, она только указывает и объясняет... Она предоставляет каждому полную свободу следовать собственным своим симпатиям, предпочитать то, что согласно с его темпераментом». Сочувственно цитируя эти слова позитивиста Тэна, Плеханов «уточняет» это положение по отношению к эстетике. «Так необходимо должно представляться дело до тех пор, пока мы остаемся в чисто научной области: эстетика – наука, не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое – осуждения или наоборот». Подобной установкой пропитано большинство трудов по истории искусства и истории архитектуры второй половины прошлого века – и все они представляют теоретическую базу (и теоретическое отражение) эклектической практики. Чтобы не идти далеко, напомним вкратце о такой «настойной» книге, как труд Султанова «Теория архитектурных форм». Это хотя и не слишком высококачественный, но, во всяком случае, готовый и законченный катехизис архитектурного эклектизма. «Чего изволите» – цоколи, карнизы, русты, филенки, ниши, картуши, пилоны, кариатиды, аттики с вазами или балюстрадой, а может быть без них – автор и вашим услугам. Он отобрал «лучшие» образцы из истории «европейской архитектуры» и вы можете выбирать, согласно с вашим темпераментом образцы *a la* Ренессанс, *a la* барокко, *a la* рококо. В истории все хорошо, все оправдано, речь может идти только о различиях индивидуально-вкусового порядка. Дело не в том, насколько это ненаучно и пошло. Дело не только в том, что подобная предметная каталогизация истории архитектуры должна казаться противной и унижительной всякому уважающему себя архитектору. Дело в том, что в подобном эклектическом понимании, как творчества архитектора, так и истории архитектуры, со всей обнаженностью выступает весь торгашеский дух капитализма – здесь по существу архитектурные формы различных стилей преподносятся так же, как преподносятся преysкуранты различных товаров. А это опять-таки получается не потому, что какой-нибудь архитектор или «теоретик» не понял, «недооценил» архитектуры. Корни такой пошлости лежат глубже – в самой природе капитализма, в капиталистической системе, в которой все ценности превращаются в товар или приобретают характер и свойства товара. Не случайно, что эклектика в развитых капиталистических странах представляет собой не только кустарный метод беспринципного лжетворчества, она согласовывается не только с принципом свободной конкуренции частных лиц – но вполне уживается и с более широкой коммерческой и производственной основой своего распространения. Не случайно она – эклектика – является творческим методом» громадного количества строительных фирм, фабрик строительных деталей, которые без всякого стеснения предлагают своим клиентам «богатый» ассортимент исторических стилей в готовом и полуготовом, собранном и несобранном виде, Италию в чистом виде, или Италию с поправками на Испанию и Англию. Так

претенциозный философский объективизм превращается в обычного агента архитектурного делячества, так «научно обоснованные» эстетические нормы перекочевывают в преискуранты строительных фирм, перевоплощаясь в весьма трезвые цифры, подчиненные уже не эстетическим канонам, а законам биржевой конъюнктуры.

4. В наших социалистических условиях развития новой культуры уже сейчас коренным образом уничтожены все те объективные причины, которые вызвали к жизни архитектурную эклектику. Никаких объективных реальных условий, поддерживающих жизнённость унаследованного нами эклектизма, у нас не имеется. Если эклектизм у нас еще жив, – а он еще жив – то истоки его нужно искать уже только в сознании архитекторов, в сознании, зараженном пережитками капитализма. Пережитками, которые мешают правильно понять глубоко правдивую, глубоко органическую, глубоко идейную природу нашей социалистической архитектуры и творческую роль советского архитектора, активно участвующего в строительстве новой, социалистической культуры и принципиально отличающегося от архитектора, на коммерческих началах выполнявшего заказ в капиталистических условиях. Мы как-то привыкли смотреть на эклектику, как на проявление дурного вкуса, как на результат неправильного художественного воспитания. Неверно это. Такой взгляд обходит как раз суть эклектики, умаляет ее основные пороки. Может быть для многих – и, конечно, в первую очередь для молодежи эклектизм субъективно и является результатом порчи вкусов, результатом вредных установок в их художественном воспитании. Но как бы там ни было, эклектизм объективно приводит и их к неверию в наши собственные творческие возможности, приводит к беспринципному пассаизму. Объективно он несет в себе насквозь гнилую философию, насквозь гнилое художественное мировоззрение, которому не может быть места ни в теории, ни в практике советской социалистической архитектуры.

Строение архитектурного образа

Архитектура СССР. – 1941. – № 4. – С. 45-50.

Биографы Иосифа Гайдна рассказывают, что, когда у него зарождалась музыкальная идея какого-либо значительного произведения, он, прежде чем приступить к ее осуществлению, сочинял подходящую для данной идеи «сказку». Так он поступал всегда при начале работы над своими симфониями, сонатами. Музыкальная идея скорби, бурных страстей, веселья и т. п., прежде чем быть воплощенной в реальных созвучиях инструментов оркестра, должна была обрести нечто вроде тематического стержня.

Приведем характерный пример. Отец большого семейства, в поисках счастья, отправляется в заокеанские страны. Его провожают родные и друзья (музыкальная идея тревоги, печали). Корабль начал свое плаванье по гладкому, безмятежному океану (музыкальная идея тихой, ясной гармонии); потом он

попадает в бурю (страсти); наконец, пристаёт к незнакомому берегу, где его встречают криками и дикими плясками туземное население (идея веселья, примитивного гостеприимства)... и так далее, до возвращения на родину, которое даёт повод для развертывания музыкальной темы бурного счастья. Вот стержень придуманной Гайдном «сказки» для одной из его симфоний.

Нужно подчеркнуть, что как здесь, так и далее речь идет о произведениях так называемой «чистой музыки», не спускающихся до уровня описательно-иллюстративного жанра или подражательного натурализма. Подобные «сказки» могут быть сами по себе чрезвычайно наивными, даже примитивными. После осуществления симфонии, о них можно попросту забыть. Не только сам композитор не нуждается больше в них, но не нужны они и слушателю, обладающему музыкальной культурой и музыкальным чутьем. Он почувствует печаль, страсть, радость и без либретто, – музыка, языком инструментов, сама передаст все с достаточной ясностью. Однако эти примитивные «сказки» в процессе творческой работы приобретают громадное значение: их использование является одной из особенностей творческого метода. Они являются канвой, способствующей превращению музыкальной идеи (или ряда музыкальных идей) в образ.

Это прекрасно знал и Бетховен, симфонии которого, как известно, тоже поддаются сюжетной расшифровке, что доказывается даже их названиями («героическая», «пасторальная» и т. д.). В тетрадях композитора на страницах, посвященных «плану» Пасторальной симфонии, наряду с беглыми записями музыкальных мотивов, имеются и такие заметки: «слушателю предоставляется самому определить ситуации – *Simfonia caratteristica* или воспоминание о сельской жизни».

«Воспоминание о сельской жизни».

«Всякая живопись, если она слишком далеко зашла в инструментальной музыке, теряет...»

«*Simfonia pastorale*. У кого есть хоть какое-нибудь представление о сельской жизни, может без большого числа надписей понять, чего хочет автор».

«И без описания можно будет понять целое, которое скорее является ощущением, чем звуковой картиной».

«Выражение благодарности – господь, мы благодарим тебя».

Известный простейший мотив, который повторяется в «пятой симфонии», то грозно, то приглушенно, то с ясной, спокойной настойчивостью, был бы без своей сюжетной мотивировки и вне идейной связи с темой «рок стучится» незаметной цепочкой звуков, или, может быть, даже и не возник бы у автора. Музыкальная идея «стука», приняв конкретную форму «действия», перерастает в образ, звук приобретает конкретное содержание.

Основной признак всякого художественного образа заключается в его чувственной конкретности. Художественная идея сама по себе, не реализованная в конкретной форме образа, остается отвлеченностью, которая одинаково может привести как к бездушной символике, так и в формальной игре средств художественной выразительности. В словесных и

изобразительных искусствах дело обстоит сравнительно просто: идея облекается в конкретные формы событий, переживаний, столкновений страстей и т. д., в сюжетное разворачивание и раскрытие темы, или в непосредственное отображение предметного мира. Сложнее обстоит дело в «бессловесных» искусствах, в инструментальной музыке и архитектуре. Наше обращение к музыке и должно нам помочь в понимании образа в архитектуре. Однако нужно оговориться, что такое обращение никак не должно представляться в форме полной аналогии, ибо такой аналогии нет в реальных материалах того и другого искусства. Мы проводим лишь примерную аналогию между строением музыкального и архитектурного образа (т. е. в вопросе, который и интересует нас в данном случае), опираясь на реальные, действительно существующие закономерности в природе того и другого.

Общность в материалах (средствах художественной выразительности) музыки и архитектуры состоит в том, что оба эти искусства обращаются к нашему сознанию (мыслям и чувствам) непосредственно через слуховые и зрительные ощущения, без посредствующего звена логического рассказа. С этим связано и то, что в музыке и архитектуре ассоциативный путь восприятия (понимания) играет большую роль, нежели восприятие логическое, учитывающее значение отдельных элементов, из которых слагается образ. В этом – отличие музыкального и архитектурного образа от литературного и живописного (скульптуру, которая занимает промежуточное место между ними, мы оставляем в стороне).

Но при всей этой общности музыки и архитектуры есть одно важное различие. Материал музыкального языка – звук в его гармонических и ритмических сочетаниях – уже по своей природе отличается чрезвычайной гибкостью. Звук, будучи и сам по себе динамичным, открывает возможность почти беспредельного числа вариаций одних и тех же отношений (простейших мотивов), различных по их тональной окраске – по тембру, по темпу, по силе звучности (*crescendo* – *decrescendo*) по ритму и т. д. Ничего не меняя в звуковых отношениях мотива, путем одного только изменения тембра, силы, ритма, можно тому же самому мотиву придать новое содержание, отвечающее иной природе реального переживания. Отсюда следует, что и ассоциативные возможности имеют очень широкий диапазон – от бодрости до печали. Одно и то же звуковое отношение само по себе обладает способностью переходить в свою противоположность.

Не так обстоит дело с материалом архитектурного языка. Будучи сам по себе несравненно более статичным, он лишен подобной гибкости. Архитектурные мотивы, хотя и в различной степени, во всех вариациях сохраняют породивший их конструктивный смысл, как основу своего содержания. Эхин, например, может быть более мощным, или более облегченным, он может выражать плавный переход или непосредственное, контрастное восприятие тяжести, но в основном он всегда остается посредствующим звеном на стыке двух противоположных сил материала, – между опорой и тяжестью. Этот первоначальный конструктивный смысл сохраняется за данным архитектурным

мотивом на все времена в своем постоянном (статическом) виде, и в тех случаях, если делается попытка перевести его в его противоположность, возникает только архитектурная ложь или архитектурная бессмыслица.

Это различие в природе самого материала художественного языка не может не отразиться и на строении образа. Однако общая задача остается одна и та же, а именно – обобщенную, абстрагированную от реальной конкретности идею (в данном случае, встреча двух противоположных сил) необходимо превратить в конкретный чувственный образ, не имея при том возможности опираться на посредствующее звено логического рассказа, сюжетной канвы.

Вернемся еще раз к классическому примеру Бетховена. В суждениях об его творческом методе, творческом труде, мы можем опираться, к сожалению, только на чрезвычайно ограниченную подлинную документацию автобиографического характера. Однако оставшиеся разрозненные его замечания и воспоминания личных друзей дают нам возможность убедиться в том, что этот гениальнейший человек, абсолютно свободно владевший звуком во всех его связях и тональностях, при создании музыкального образа оперировал не непосредственно смысловыми и эмоциональными эквивалентами звука, а конкретизировал, «низводил» чистый звук к человеческим и природным «фактам», «событиям». На полях набросков к «Пасторальной симфонии», под мотивом «журчание ручьев» он пишет фразу: «Чем больше ручей, тем глубже звук», и повторяет мотив на квинту ниже. По свидетельству другого документа, он так описывает творческую муку погони за убегающей от него художественной идеей: «Я *вижу*, как она бежит и теряется в хаосе впечатлений, я ее *преследую*, снова *схватываю* ее страстно, я не могу от нее больше оторваться, мне надо ее размножить, в судороге, по всем тональностям». Создавая образ, он свою идею уже *видит* материально, предметно, конкретно. Он ее «преследует», «схватывает» – обращается с нею, как с живым существом.

Это и есть реалистический подход к построению художественного образа, в котором творчество проделывает путь от конкретной действительности к концентрически отражающей ее идее, и от обобщающей, абстрагирующей идеи – и конкретно-предметному сюжету, являющемуся стержнем конкретно-чувственного образа.

II

Какое же отношение все это имеет к архитектуре, к строению архитектурного образа? Дело как будто бы сильно осложняется материально-техническим характером архитектурного произведения и его утилитарным назначением, связанным с целым рядом функций, выходящих за пределы художественного образа. Однако все это лишь кажущиеся противоречия, мы постараемся доказать, что охарактеризованное выше строение музыкального образа имеет непосредственное отношение к строению образа и в архитектуре.

Художественный образ архитектурного произведения не является моментом «прибавочным», якобы придающим техническому сооружению привнесенную

со стороны красоты и художественный смысл. Другими словами, это означает, что образ появляется не в результате привнесения отдельно взятых композиционных приемов трактовки и расположения внешних форм архитектуры. Формы, их композиция, их эстетическая выразительность – все это лишь соответствующие средства («язык», мелодия, гармония), и при том необходимые средства образной конкретизации идеи. Сам образ, как и его идейное зерно, охватывает произведение в целом, в его реальном многообразии, вместе с техникой и всеми его функциями. Так, высотная композиция сама по себе еще не дает образа, – она лишь схема, скелет его, скрывающая много возможностей вариантного решения образа. Образ шире и богаче самого богатого художественного приема. Отсюда еще одно, важное положение: художественное мастерство не только не адекватно образу, но и не может заменить его, несмотря на то, что полноценный художественный образ предполагает мастерство, и наоборот, – высокое мастерство (т. е. не одно умение и школьно-воспитанный вкус) невозможно вне образного мышления художника, иначе оно перестает быть высоким. Это последнее положение нужно особенно подчеркнуть сейчас, когда от многих архитекторов приходится слышать, что овладение мастерством решает все, в том числе и проблему образа. Это явное заблуждение, на практике приводящее к культурно сделанным, мастерски нюансированным, но по своему содержанию холодным (если не чуждым) произведениям, а, в конце концов – к бесплодности самоцельной красоты. Заблуждение это основано на неправильном, абстрактно-эстетическом понимании самого образа, который представляется в виде архитектурной реализации ряда абстрактно-тектонических «идей». Возвращаясь к аналогии с музыкальным творчеством, мы можем сказать, что подобный подход напоминает манеру, когда композитор берет какой-либо случайно ему подвернувшийся мотив и, подходя к нему только с точки зрения «священных» правил композиции, все свое внимание сосредоточивает на том, что называется "Durchfuhrung" – проработкой, развитием данного мотива. Получается изящная, может быть виртуозная, канонически выдержанная вещь, которая может на минуту заинтересовать «знатоков», но ничего не говорит сердцу и уму рядового, культурного слушателя. Как в музыке не может быть темой художественного произведения не только переход из одной тональности в другую, но и, скажем, сонатная форма, fuga или гавот, так и в архитектуре не может быть темой ни карниз, ни балкон, ни даже стена или каркас, или ордер. А между тем, мы очень часто слышим рассуждения о том, что такой-то архитектор или такая-то эпоха разрабатывали «тему» стены, свода и пр. Строили они жилой дом или термы, но все же архитектурной темой была стена, свод. Дело здесь, конечно, не в терминологии, не в неправильном употреблении понятия «архитектурная тема», а в неправильном понимании архитектурного образа, который якобы вырастает из композиционных приемов трактовки подобных «тем».

Представим себе, что архитектор должен создать балкон, тот самый балкон, с которого Джульетта будет слушать страстные слова Ромео о своей красоте,

затемняющей сияние солнца. Совершенно очевидно, что архитектор, знающий характер Джульетты и Ромео, представляющий себе стихи Ромео и ответы Джульетты, построит этот балкон в соответствии с духом этих людей и содержанием их беседы. Он будет искать соответствующие мотивы, лирические, мягкие, или, наоборот, пользуясь приемом контраста, – мотивы суровые, зловещие, отвечающие теме вражды семейств героев. У него будет не только совершенно ясная идея, но и четкая, конкретная тема, и даже «сказка», как у Гайдна или Бетховена. Так поступил бы воображаемый архитектор. Ну, а как же поступает тот реальный архитектор, который украшает фасад шестиэтажного жилого дома крошечными балкончиками, может быть, даже очень изящными, или который лепит на основе строго определенной и точно вычисленной ритмики на фасаде свои ласточкины гнезда? Он изучил несметное число образцов решеток, балюстрад, консолей, измерил их профилировку – все по правилам и не без вкуса, и расположил свои балкончики так, что их ритм по этажам облегчается кверху, что глухой фасад обрел приятное движение, что глаз скользит по его плоскости спокойно, и целое воспринимается не без удовольствия. Он убежден, что вся эта рассчитанная, правильно уловленная композиция создает живую красоту образа. Все в порядке, пока вы не спросите про Джульетту. Ей некуда сесть, ибо через узкую дверь не проходит кресло, разве только маленький, неудобный табурет. Или она сядет, но вынуждена все время смотреть на рыжевато-красный или неопределенно синеватый цвет «оформления» своего балкона. Или в другом случае размеры этого балкона такие, что возможно лишь развесить для сушки несколько носовых платков. Архитектор, продумавший все детали, не подумал лишь об одном – о потребностях тех людей, которые этими балкончиками будут пользоваться (функции), об их привычках, характере, возможных ситуациях (сюжет). У него не было темы, он не придумал себе «сказку» о бытии этих людей, – у него не получилось образа. Он оказался в плену холодной, мертвой «красоты» композиционных правил.

Я взял произвольный пример – балкон, который является только деталью здания, подобно тому, как мотив «журчащего ручья» является лишь частностью бетховенской симфонии. Поэтому мне могут возразить, что деталь еще не характеризует целого, – бывают плохо задуманные балконы, но дома, особенно в настоящее время, строятся на основе своей глубоко продуманной «сказки», своей сюжетной канвы. И в самом деле, программы, задания, явившиеся результатом тщательного изучения множества типовых решений жилых ячеек, проектов типовых клубов и т. п., устанавливают правила и нормы или предлагают образцы решения, в которых уже учтены все важнейшие сюжетные детали: как живой человек входит в здание или квартиру, где и как он работает, спит, кушает, развлекается, позволяет ли ему ширина дверей внести рояль, может ли он поставить свои пять книжных шкафов без опасения, что пол обрушится, и т. д. На практике архитектор должен считаться с сотнями деталей, без учета которых жилой дом перестал бы быть таковым, а клуб превратился бы в амбар. Но все же это еще не все. Самый точный учет программы сюжета

еще не гарантирует создания архитектурно-художественного образа, хотя наличие таких требований является элементарным условием его создания. Это лишь начало; это лишь нормальные условия, подобно тому, как в реалистическом романе таким условием является правдоподобное поведение изображенных людей. Кроме этих нормальных условий, требуется еще и другое, – чтобы были изображены характеры этих нормальных людей, их переживания, склад их ума и все, из чего складывается их бытие. Это будет вторым, также обязательным, условием рождения образа.

Архитектура, конечно, не изображает характеры, переживания. Но не будет архитектурного образа, если она не учитывает их. Трудно себе представить, чтобы Микельанджело, в долгих исканиях создавая проект лестницы библиотеки Лауренциана, не представлял себе совершенно отчетливо тех людей, которые по этим лестницам будут подниматься и как они будут себя вести, какие идеи, мысли у них и, даже, как они одеты. Прежде чем отыскать соответствующие архитектурные формы, объединить их в композицию, великий художник должен был в своем творческом воображении представить общие черты здания вместе с теми конкретными людьми, которые им должны будут пользоваться. Может быть, тот факт, что горячо любивший свою родину – Флоренцию – мастер более чем на тридцать лет отложил окончание этого проекта, отчасти объясняется и тем, что за это время, с превращением Медичи в герцогов, целиком переменились те люди, с образом которых был связан образ первоначальных эскизов. Он не мог представить себе лестницу, с герцогом Козимо, самодуром и деспотом, которого он презирал.

Прежде чем построить дом, нужно иметь его проект. Но прежде чем начертить проект, нужно в своем воображении видеть готовый дом, мысленно «пожить» в нем, встречаться, беседовать с людьми, для которых он предназначен. В этом смысл примера с балконом, в этом смысл архитектурного сюжета, как предпосылки образа.

Без этого можно создать лишь так называемый «образ» (а по существу не больше, чем типовую схему, типовую модель) жилья, дворца или театра вообще, но никак не образ жилья социалистического города, или дворянской усадьбы, или образ театра такой-то нации, такой-то эпохи. Без конкретности нет и не может быть образа. А конкретность в искусстве – отражение живой жизни живого общества.

Поэтому глубоко ошибаются те архитекторы, которые думают, что образы социалистической архитектуры могут быть созданы на основе применения раз навсегда данных архитектурных форм, уместных для выражения одних лишь общих идей и понятий, характеризующих нашу великую эпоху. Идеи величия, героизма, подлинного демократизма в эпоху социализма дают руководящее направление для понимания ее, но не предназначены для того, чтобы их непосредственно перевести на язык архитектурных форм. Подобные попытки могут привести лишь к омертвлению живых идей, причем закономерная абстрактность общих идей будет подменена бессодержательной абстракцией архитектурно-композиционных понятий. Процесс такой подмены

общеизвестен. Так, например, монументальность будет «соответствовать» общей композиции, мощь форм – героизму, смелая высотная композиция – дерзанию, открытость здания – демократизму и т. д. На самом же деле эти понятия, эти показатели композиционных приемов могут и должны появиться только как результат, как обобщение вложенного в данное произведение конкретного содержания, а никак не как непосредственные адекватности общественных идей.

Эпоха – это, прежде всего, живые люди, создавшие определенное общественное устройство, люди, живущие, мыслящие, чувствующие в соответствии с этим общественным устройством. Идеи этой эпохи могут быть только идеями тех людей, в головах которых они находят свое отражение. Художественный образ создается не простым переводом этих идей на язык данного искусства, он воссоздает в конкретной, чувственной форме бытие конкретных людей вместе с их идеями. А посредствующим звеном в этом процессе является, как мы видели, сюжет, «сказка», жизнь как событие, а не ее пассивное созерцание.

Можно и нужно ли в процессе работы над проектом архитектурного произведения воображать себе сюжет, «сказку», выходящую за пределы отмеченных в программе обязательных утилитарно-функциональных задач? «Сказку», в которой оживал бы индивидуальный характер данного здания, вырастающий из особенностей социального характера тех людей, для которых оно предназначено. Можно, полезно, а в определенных условиях, и обязательно. Необходимо в первую очередь тогда, когда в начале новой эпохи только еще создается новый социальный тип архитектурных образов, когда еще только вырабатывается стиль архитектуры. Архитекторам, обладающим достаточным богатством композиционных приемов и вкусов, воспитанным в духе определенного художественного направления, такой способ сюжетной переработки темы покажется наивным, примитивным. Не будем отрицать – в подобных «сказках», представляющих будущую жизнь здания с помощью воображения, может быть много наивного, даже примитивного, как наивны и примитивны с литературной точки зрения сюжетные «сказки» симфоний Гайдна, Бетховена. Однако это не пугало гениев художественного творчества. А в результате, наивность не унижает ни творца, ни произведения, наоборот, она придает последнему ту непосредственность, которой не хватает произведениям, созданным чисто умозрительным способом, на основе отвлеченных правил канонизированной красоты. Непосредственность – качество не только художественного образа, но, вместе с тем, и рождающейся из него красоты.

К этому нужно еще добавить, что именно только эта живая красота, обладающая силой непосредственности, способна воспитывать не только вкусы, но и в целом всю психику человека. Холодная красота канонических форм может удивлять, может вызвать преклонение перед мастерством, может приучить к восприятию симметрии, гармонии, пропорциональных соразмерностей. Непосредственная красота живого образа дает нечто большее:

переживания, которые имеют огромное воспитательное значение. Вспомним хотя бы еще раз станции московского метро. Они не только дали нам новое представление о художественных качествах подобного типа сооружений, но, как известно, и преобразовали, если можно так выразиться, «пассажирскую» психику. Преобразовали и общее поведение того же трамвайного пассажира, который здесь стал забывать о своих дурных привычках, ибо образ, живая красота этого образа, кроме всего, диктует определенное поведение, обязывает, воспитывает. А стало это возможно только к тому, что люди, создавшие этот образ, исходили из потребностей человека, его нужд и общественных потребностей, имели конкретный сюжет будущего образа.

III

Таким образом, первым звеном в структуре образа является идея и тема (включающая в себе и утилитарно-функциональное назначение, и конструктивно-технические возможности решения), вторым звеном будет сюжет, сюжетная конкретизация и проработка идеи и темы. Однако сюжет не только конкретизирует идею и тему, является не просто мостом от логической абстракции к конкретной чувственности, но в то же время и дает *характер* образа. Именно в сюжетной проработке решается вопрос о том, будет ли иметь образ лирический, интимный, патетический или монументально-обобщающий и т. п. характер. Но в данном случае, так как этот круг вопросов выходит за пределы проблемы структуры образа и затрагивает его содержание, мы только напоминаем об этом важном моменте и переходим к третьему звену структуры – к процессу художественного воплощения первых двух звеньев.

Уже из выше сказанного видно, что под образом следует понимать не только комплекс внешних, зрительно воспринимаемых форм (как и в музыке, под ним мы понимаем только закономерное сцепление звуков и их комбинаций), но вместе с тем то, что в процессе восприятия мы *переживаем*. Эта существенная оговорка отделяет реалистическое понимание образа как от формалистического, в котором последний подменяется самодовлеющим значением композиционных качеств, так и от трансцендентально-мистического, в котором зрительно воспринимаемые формы трактуются как фикции, играющие лишь роль иероглифических, символических и прочих знаков.

Из этого следует дальше, что художественная форма имеет свое реальное бытие, смысл которого заключается в адекватности сюжету, теме, идее, как содержанию в широком значении этого слова. Отсюда и ее важность, отсюда решающее значение этого третьего звена в структуре образа – звена, закономерно венчающего творческую работу, при условии правильного решения первых двух звеньев.

Каждый художник, в том числе и архитектор, выражает свои мысли, идеи, переживания доступными ему средствами, которые имеют три источника: знание, комбинацию и изобретение. Знание усвоенных, унаследованных, традиционных форм выражения; художественный вкус и творческое воображение, дающие возможность для отбора и комбинации из этого

арсенала; работа творчески-новаторской мысли и чутья, складывающая новые формы из сырого материала конструктивно-технических элементов. Соответствующее использование этих источников дает ту предметно-материальную реализацию идеи, замысла, которая выливается в композицию реальных форм здания.

Однако этот путь использования доступных источников сам по себе еще не обязательно приводит к художественному образу. Предпосылкой последнего является то, чтобы использование той или другой формы, комбинация этих форм или создание новой формы являлось внутренней необходимостью творческого процесса, вернее – данного художника как творческой личности. Если в процессе восприятия образом следует считать не только то, что мы зрительно воспринимаем, но и то, что в воспринятом предстает, как переживание, то это полностью относится и к процессу творческого создания образа. Образ дает не та форма, которая может быть логически оправдана на данном месте, не та композиция, которая может быть и безошибочно построена на основе использования средств из арсенала той или другой школы, но та, которая пережита автором в процессе овладения идеей данного задания и сюжетной проработки этой идеи.

Именно сюжетная проработка идеи, сначала как бы посторонняя по отношению к автору, с которой он вступает в творческое единоборство, именно эта глубоко индивидуализированная проработка ее, переживание ее во всех мелочах и деталях, приводит и тому, что идея перестает быть чем-то внешним по отношению и автору и становится неотъемлемой частью его творческой индивидуальности. Художник в дальнейшем ищет соответствующего выражения уже не для построения заимствованной извне или навязанной идеи, а выражает самого себя через обогащенную в личном переживании идею. И тогда (конечно, при условиях, что данная творческая личность стоит на уровне общих идей и культуры своей эпохи) образ получается как бы сам собой, он не «выдумывается», а естественно вытекает из всего правильно построенного творческого процесса. Общеизвестное, объективное он выражает индивидуальным почерком творческой личности.

Сохраняя за собой право вернуться и этому вопросу более подробно и обстоятельно, наметим по возможности кратко, в тезисной форме, процесс дальнейшего развертывания этого важнейшего звена структуры образа.

Первое, что намечается на основе понимания задания, идеи, темы и сюжета, будет общая концепция того, что можно назвать собственно-архитектурной идеей. Эта общая концепция включает в себе общий характер будущего здания, которое может быть простым, однородным или более сложным, композиционно однозначным, замкнутым, статическим или композиционно многозначным, внутри себе развивающимся, динамичным. Это песнь, fuga, соната, симфония – в музыке; простой объем, тело небольшого здания (с вариациями или без них), члененный объем однородной массы здания, составные массы его объемов в их симметричном или асимметричном объединении, наконец, композиция нескольких, связанных между собой, тел

зданий – в архитектуре. Мы здесь имеем не только основные размеры и основную конфигурацию, но и основы характера, жанра (лиричность, эпичность, пафос и т. д.), т. е. первый подход к конкретному решению образа.

Следовательно, мы имеем целое. Но всякое, даже очень простое целое состоит из частей. На какие части конкретно расчленяется наше целое, это зависит от сложного комплекса условий, разобранных раньше. Наиболее проверенным способом членения является ритм, как наиболее простое средство сохранения единства в многообразии. Особенности ритма подсказывают нам знание, опыт, вкус, само задание и его характер.

Третьим моментом будет нахождение той общей темы в членении и ритмизации уже найденного целого, которая должна пронизать все здание насквозь, закрепить его цельность и единство и в смысловом отношении. Это – по музыкальной аналогии – будет основная мелодия произведения. Она должна прозвучать наиболее сильно и ясно в тех местах, где человек впервые знакомится со зданием, где он начинает его осваивать, – на фасаде и в интерьере основного помещения. Собственно-архитектурная «тема» или «мелодия» может быть внезапной, краткой, как в фуге, или мелодией «долгого дыхания», как в бетховенских сонатах и симфониях. Но какой она может быть в данном конкретном случае, – это уже predetermined в характере общей концепции архитектурной идеи, в свою очередь, как мы видели, обусловленной заданием, общей идеей, темой и их сюжетной проработкой. Только закономерное сцепление всех этих моментов может придать образную силу данной мелодии. Проводником мелодии может быть арочный мотив и свод, ордер, каркасная система и т. д. Но чтобы мелодия звучала чисто, четко и сохраняла свою силу, нужно ее выдержать в наиболее прозрачной форме. И в этом отношении не мешает вспомнить о зрелом Бетховене, ясность и чистота мелодии которого состоит в том, что у него на ритмические акценты всегда попадают аккордовые тоны, тогда как внеаккордовые тоны используются лишь на слабых частях такта. В архитектуре одним из наиболее замечательных примеров прозрачной «мелодии» может служить ансамбль площади Сан Марко и Пьяцетта в Венеции, где весь огромный комплекс разностильных и разновременных зданий приводится в мощное единство с помощью мотива арок, разнородное звучание которых и составляет захватывающую мелодию этого ансамбля.

Архитектура, как и инструментальная музыка, всегда дает одновременное звучание связанных между собою элементов. Чтобы это звучание (из которого и нарастает мелодия) было полноценным и способствовало выявлению красоты мелодии, необходимо согласовать эти элементы. Они должны составлять гармонические созвучия. В музыке этому служат консонансы и диссонансы, в архитектуре – гармонические пропорции и контрасты. Касаясь этого момента строения образа, особо нужно подчеркнуть, что пропорции не могут быть самоцелью, и глубоко ошибаются те, кто считает, что «хорошие» пропорции сами по себе, создают красоту. Как самодельное нагромождение самых сильных и красивых гармонических созвучий не создает ни мелодий, ни

музыкального произведения, так и пропорции, без внутренней необходимости, применяемые в здании, не способны превратить каменную массу в архитектурное произведение. Пропорциональные отношения вместе с масштабом создают конкретную *образную связь* между тектонической сущностью целого и его частей, с одной стороны, и раскрытым в тематике и сюжете конкретным значением здания для человека. В этом их смысл и роль в создании образа. Прелесть пропорций Парфенона не в том, что в любой части его можно найти соотношения, выраженные в многозначных дробях, а в том, что они, связывая части в целое, приближают это целое к человеку.

Таким образом, мы имеем более или менее сложное целое, состоящее из частей или члененное на части. Эти части находятся в определенных отношениях, и, во всяком случае, они создают движение внутри целого. От характера этого движения зависит характер статичности или динамичности целого. Какого характера автор будет придерживаться в данном конкретном случае, это опять-таки зависит не от формальной схемы, а от характера общей идеи и сюжета. В музыке движение звуковых связей приводится к общему знаменателю – как бы суммируется – обычно (не всегда) в каденции, которая одновременно является и гармонической основой мелодии. В архитектуре этому соответствуют акценты, подчеркивающие наличную симметрию или приводящие к равновесию асимметрические части (расширение среднего интерколумния перед входом, акцентирование группы окон, акцентирование угловой части здания и т. д.). В этой же связи чрезвычайно большое значение имеет сопряжение частей (так называемый закон инфлексии). Как и в музыкальном произведении, большую роль играет переход из одной тональности в другую, плавный переход, реже резкий обрыв, – так и в архитектуре сопряжение разнохарактерных частей (несущие и несомые элементы, прямоугольные и кривые формы и т. д.) обычно совершается плавно, по закону инфлексии. Но не исключается и резкий контраст, который при умелом использовании и внутренней оправданности может дать эффекты, необходимые при патетическом характере общей идеи здания.

Так постепенно, через сложный путь, при глубокой проработке идеи и содержания и при условиях наличия мастерства и творческого воображения создается, нарождается образ. Его структура, его строение сложна, многогранна. Он не сводим к простому переводу отдельных представлений в отдельные формы. Это индивидуально выраженная общность задания, идеи, человеческих отношений и общей культуры данной эпохи. В этой работе мы могли только кратко наметить структуру образа, аналитически разлагая его живую, единую ткань на отдельные этапы и моменты. Совершенно ясно, что в действительности изложенный нами процесс и проще и сложнее – отдельные его моменты переплетаются между собой, выступают иногда одновременно, иногда в другом порядке. Но идея построения и его логика остаются в

принципе теми же. Основой остается живое содержание, осмысленное творчески во всеоружии развивающегося архитектурного мастерства.

Примечание:

1. В отличие от натуралистического подхода, в котором обобщенная идея или отстывает, или подменяется механическим сложением некой (не философски-обобщенной) идеи из кусков копируемой действительности. В этом основа натурализма, а не и одном «подражании природе, которое, само по себе, может привести как к натурализму, так и к реализму.

Традиция и новаторство
Архитектура СССР. – 1941. – № 1. – С.31-35.

Вопрос о традициях и о новаторстве – один из важнейших вопросов художественного творчества. Он ставился и так или иначе решался на протяжении всей истории искусств. Древний Египет, классическая Греция, эпоха готики, эпоха ренессанса представляют разные и поучительные примеры понимания традиционного и нового. Но то, что нам досталось в непосредственное наследие – творческие и практические установки художественного творчества дореволюционного периода, дает мало ценного для правильного понимания этой проблемы. Именно тогда, начиная со второй половины XIX века, традиции и новаторство в искусстве, в том числе и в архитектуре, получили значение двух, якобы, абсолютно противоположных, взаимно исключаящих друг друга понятий и принципов. Творческая беспомощность пришедшей к упадку буржуазной художественной культуры привела, с одной стороны, к некритическому утверждению всякой канонизированной в академиях традиции, к беспринципному сочетанию формальных элементов и идейных установок этих традиций и, вместе с тем, к боязни всяких новых веяний (академический и внеакадемический эклектизм). С другой стороны, популярность приобретает безудержное «новаторство», голый техницизм или бессодержательное трюкачество, теоретически обоснованное на категорическом отказе от всяких традиций (конструктивизм, кубизм, футуризм и пр.). Полученные в наследство искаженные взгляды на вопросы традиции и новаторства некоторое время продержались и в советской архитектуре, первые деятели которой или сами были представителями поколения, сложившегося в атмосфере дореволюционного искусства, или же были воспитаны последним. Нет надобности более детально анализировать это общеизвестное положение, объяснять его причины, – да это в данном случае и не нужно. Достаточно пока констатировать факт полного разрыва между традицией и новаторством в архитектуре дореволюционного периода и первых послеоктябрьских лет.

• • •

Проблема традиции и новаторства не является специфической проблемой искусства и архитектуры. Она имеет чрезвычайно важное значение для всех

областей реальной жизни, в том числе для революционной практики и теории рабочего класса. Опыт революционной борьбы рабочего класса и классическое обобщение этого опыта в марксистско-ленинской теории представляет ту надежную основу, опираясь на которую можно до конца преодолеть остатки унаследованного разрыва между традициями и новаторством, до конца понять истинное значение и того и другого для советской архитектуры. Маркс и Энгельс еще в Коммунистическом Манифесте ~ говорили, что «коммунистическая революция, это – самый решительный разрыв с унаследованными от прошлого имущественными отношениями; неудивительно, что в ходе ее развития совершается самый решительный разрыв с унаследованными от прошлого идеями». На самом деле коммунистическая революция до основания разрушила экономические, политические и идейные устои капиталистического общества и создала на одной шестой земного шара совершенно новую экономику, совершение новый политический строй, новую культуру, непрерывно выдвигая новые и новые идеи во всех областях научного знания, быта, морали, литературы, искусства. Но, создавая свое, новое, принципиально противоположное старому, коммунистическая революция никогда не предполагала построить новый мир на голом месте, отказаться от использования богатого опыта, накопленного человечеством. Самое смелое, самое радикальное в истории человечества новаторство» всемирно-исторического значения – завоевание и построение социализма – основано на критическом и любовном отборе лучших традиций прошлого, на использовании этих традиций для создания нового. Марксизм развил дальше все ценное, что дала классическая английская политическая экономия. Смит и Рикардо положили начало трудовой теории стоимости. Маркс, продолжая их дело, создал теорию прибавочной стоимости, которая есть «краеугольный камень экономической теории Маркса» (Ленин). Отбрасывая идеалистическую философию и вульгарный материализм, как системы объяснения мира, марксизм решительным образом отстаивал философский материализм и обогатил философию «приобретениями немецкой классической философии», из которых главным была диалектика. Отбрасывая утопический социализм, как учение, не способное указать человечеству действительный выход, марксизм продолжал лучшие традиции французского социализма. Достаточно хотя бы этого примера, чтобы понять принципиальную основу отношения марксизма-ленинизма к вопросу о преемственности. Коммунистическая революция и ее теория, производя самое революционное, самое радикальное изменение основ общественной жизни, и в том числе и ее духовной культуры, выступают как исторически законные наследники всего прогрессивного опыта человеческой истории. Одновременно мы видим и то, что наследование у прошлого, положительное отношение и традициям не является безразличным или случайным. Отбирается наследие, отбираются традиции, которые не только в прошлом сыграли свою положительную, прогрессивную роль, но которые могут сыграть такую же роль и в новых условиях. Последовательное, смелое развитие лучших, прогрессивных традиций, соответствующих объективному

ходу истории – есть непреложный закон всякого новаторства. В этом – диалектическое единство кажущихся противоположностей – традиции

1. К. Маркс. Избранные произведения, т. 1, стр. 169. «Три источника и три составных части марксизма». Собр. соч., т. XVI, стр. 349 – 353.

и новаторства. Но кроме этих, унаследованных у истории традиций, всякое общественное движение, всякая научная система вырабатывает свои собственные традиции, которые, если их воспринять правильно, с точки зрения действенной их силы и интересов дальнейшего продвижения вперед, имеют также огромное значение. Так, свои собственные традиции выработало рабочее движение, коммунистическая революция и руководящая ею ленинско-сталинская партия. Широко известно отношение Ленина и Сталина к революционным традициям русского народа и народов СССР, к революционным движениям российского рабочего класса и его большевистской партии; известно, что товарищ Сталин в качестве одной из основных черт ленинского стиля в работе подчеркнул традицию русского революционного размаха. «Русский революционный размах, – говорит он, – является противоядием против косности, рутины, консерватизма, застоя мысли, рабского отношения к дедовским традициям. Русский революционный размах – это та живительная сила, которая будит мысль, двигает вперед, ломает прошлое, дает перспективу. Без него невозможно никакое движение вперед». Вот лучший пример того, каким образом положительные, прогрессивные традиции могут превратиться в орудие построения нового, быть противоядием против косности, против рабского отношения к отрицательным «дедовским» традициям. Но товарищ Сталин учит нас и тому, что даже к лучшим традициям нужен творческий подход. Такой творческий подход к лучшим, передовым традициям является вторым непреложным законом всякого новаторства. Новаторства вне традиций, вне преемственности, новаторства ради новаторства, ради «моды», никогда не признавала революционная практика и теория коммунистического рабочего движения. На это совершенно четко и ясно указал Ленин, касаясь, в частности, вопросов искусства. Клара Цеткин, в своих воспоминаниях о Ленине, так передает его слова, смазанные в связи с распространением в начале революции «новаторства» формалистического толка: «Мы чересчур большие «ниспровергатели» в живописи. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо». Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново». Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением

художественного гения». Марксистская, ленинская мысль не отказывается от хороших традиций только потому, что они «стары», а берет их в качестве «исходного пункта для дальнейшего развития», для создания нового. Вот основные положения, основные выводы, которые дает нам революционная практика и марксистско-ленинская теория коммунизма, и из них мы должны исходить при решении вопроса о традициях и новаторстве в архитектуре. Основу советской архитектуры составляет обновленное во всех областях бытие социалистического общества с его разнообразными потребностями, запросами и возможностями. Последние не только порождают новые типы, «жанры» в архитектуре, но и меняют всю ее направленность. Бытие социалистического общества, глубоко гуманитарное по своей основе, направляет и архитектуру на свободное и всестороннее обслуживание интересов того общественного человека, для которого она создается. Гуманитарный характер, человечность, переведенная на язык архитектуры, – это забота о человеке. В этом лозунге выражено то кардинально-новое, что определяет основной принцип решения всех архитектурных задач в нашей стране. Первое, и пока наиболее полное, проявление этой особенности советской архитектуры мы имеем в московском метро. Дело, конечно, не в отдельно взятых, более или менее удачных или же спорных моментах архитектурного оформления подземных залов метро, а в том, что здесь впервые средствами архитектуры была осуществлена подлинная забота о людях и при этом в подлинно массовом масштабе. В осуществлении этой социалистической идеи и заключается новаторство коллектива строителей метро. Традиции в строительстве и архитектурном оформлении подземных станций на Западе развивались как раз в противоположном направлении. Эти старые, чуждые нам традиции нужно было преодолеть, сломить. Но преодолев и сломив их, строители социалистического метро способствовали формированию новых, положительных традиций. В технологическом отношении эти новые традиции ясны; в отношении архитектурном они выдвинули новую проблему пространственного преобразования подземных интерьеров, внесения в них образного содержания ясной, свободной и не подавляющей личности композиции. Решение этой проблемы дало, как результат, целесообразно организованный простор, ясность этого простора и красочность его оформления. Эти архитектурные качества подземных станций приобрели значение новых, положительных традиций. Задача теперь заключается в их укреплении и дальнейшем развитии, в том, чтобы они не были искажены односторонним развитием отдельных элементов, чтобы ясная композиция подземных залов не искажалась чужеродными декоративными мотивами (станция Аэропорт), чтобы красочность оформления не переходила в пестроту и не приводила к излишествам роскоши (Киевский вокзал). Но это недостатки вторичного порядка, не меняющие того принципиального положения, что в основу замысла архитекторов было положено смелое новаторство, породившее уже новые традиции, и что это новаторство, органически выросшее из общественного бытия социализма, ничего общего не имеет с надуманным «новаторством» формалистов. Создав уже свои новые

традиции, советская архитектура, вместе с тем, хранит и традиции старые, унаследованные от прошлого, поскольку они сохраняют еще положительное значение. В этом отношении блестящим примером может послужить генеральный план реконструкции столицы страны социализма. Всем памятна дискуссия по вопросам реконструкции Москвы, которая велась до постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 10 июля 1935 года. Иные желали полностью сохранить старую Москву в ее нетронутым виде, законсервировать ее исторические красоты вместе с историческим хламом, другие предлагали начисто снести старый город. Словом, существовал целый ряд проектов, которые сходились в одном, а именно – в предположении, что старое и новое – непримиримы. План реконструкции столицы исходит из совершенно иных теоретических положений. Исторически сложившаяся, традиционная для Москвы, радиально-кольцевая система послужила исходным пунктом новой планировки и наполняется на наших глазах, из года в год, новым содержанием, обусловленным реальными потребностями и реальным социально-политическим значением социалистической столицы. Постановление правительства и партии показало, таким образом, что в основу перепланировки старого города должна быть положена не отвлеченная «планировочная идея», а идея, правдиво отражающая реальные жизненные условия, важнейшие из которых: «правильное размещение жилых домов, промышленности, железнодорожного транспорта и складского хозяйства, обводнение города, уплотнение и правильная организация жилых кварталов с созданием нормальных, здоровых условий жизни населения города»¹. Постановление конкретизирует эти общие положения и дает классический пример реалистического подхода к вопросам планировки. Постановление партии и правительства дает, кроме того, и ряд творческих указаний, которые имеют непосредственное отношение к вопросу о традиции и новаторстве в архитектуре. Оно указывает, что «во всей работе по перепланировке города должно быть достигнуто целостное архитектурное оформление площадей, магистралей, набережных, парков, с использованием при строительстве жилых и общественных зданий лучших образцов классической и новой архитектуры, а также всех достижений архитектурно-строительной техники». Русская архитектура в процессе своего исторического развития выработала целый ряд традиций – и положительных и отрицательных, – к которым должен творчески присмотреться советский архитектор. Важнейшей из них является традиция ансамблевой застройки, наиболее полноценные примеры, которой дает старый Петроград. Это, неоднократно отмеченное, высокое достижение русского классицизма должно послужить образцом при осуществлении реконструкции Москвы. Однако, к сожалению, в первые годы осуществления десятилетнего плана реконструкции, эта прекрасная традиция почему-то не привлекла должного внимания архитекторов. Была упущена возможность ансамблевой застройки по 1-й Мещанской улице. Да и вообще практиковавшееся размещение новостроек в самых различных пунктах территории города было чуждо требованию ансамблевой застройки. Как ни парадоксально это может

показаться на первый взгляд, воскрешению традиции ансамблевой застройки на новой основе решительным образом содействовало организационное и техническое новаторство последних лет – поточно-скоростной метод строительства. Этот метод, дающий наибольший эффект при застройке больших участков целых магистралей, площадей, ставит проектировщика, даже и помимо его воли, перед вопросом об ансамбле. Конечно, поточно-скоростной метод, как таковой, сам по себе, еще не предопределяет качества общей композиции. Каким путем добьются архитекторы механического повторения корпусов, разная в их оформлении или ансамблевого единства – это зависит от архитектурных достоинств проекта. Но во всяком случае, самый метод стимулирует творческие искания ансамблевых решений и является чрезвычайно благоприятной почвой для того, чтобы вновь оживили пре-красные архитектурные традиции русских зодчих классицизма. И здесь традиция опять выступит рука об руку с самым смелым новаторством. Надо остановиться еще на одном более частном вопросе – на вопросе о местных и национальных традициях. Опыт реконструкции Москвы является школой градостроительства для всех других социалистических городов. Принципиальные установки решения партии и правительства о Москве и для них сохраняют все свое значение. Однако сила большевистского руководства, между прочим, заключается и в том, что оно умеет принципиальные, общезначимые решения и установки применять в любых конкретных условиях, в соответствии с реальными возможностями и жизненными потребностями. Этому учит, в частности, и само решение партии и правительства о Москве, учитывающее кроме общих и все специфические особенности города, в том числе и его традиционную структуру. Было бы грубейшей ошибкой игнорировать особенности других городов. Ленинград, Киев, Тбилиси равняются на Москву, но не подражают ей в планах своей реконструкции. Все они имеют свой традиционный, веками созданный облик, в большой мере обуславливающий их прелесть. Расположенный на высоком берегу холмистый Киев, с его мягким силуэтом, вырисовывается еще издали, с левого берега Днепра. Его утопающие в зелени улицы достаточно широки и масштабны для данного города, его как бы ацентрическая структура имеет тяготение к прекрасной, широкой реке. Этот традиционный образ города должен быть учтен в процессе социалистического преобразования столицы Украины. Подобные местные традиции, в той или иной мере присущие всем нашим городам, должны давать архитектору глубокие творческие импульсы в его творческой работе. В то же время нужно подчеркнуть, что местные традиции, местный колорит не должны вступать в противоречие с жизненными интересами социалистического развития города. Традиция и здесь – не враг, а помощник смелого, принципиального новаторства. В более широком виде то же самое можно сказать и о национальных традициях. И они делятся, как и всякие традиции, на положительные, жизненные, и отрицательные, идущие вразрез с обновленным бытием народов Советского Союза. Выросшие на почве порабощения женщины в мусульманской семье, архитектурные традиции внутренней

планировки дома в южных районах СССР – явно реакционны. Но возьмем другой традиционный архитектурно-планировочный мотив в тех же районах, прием в своем зарождении также связанный с определенными религиозными представлениями – устройство хаузов, маленьких бассейнов во внутреннем дворе среднеазиатского жилого дома. Совершенно ясно, что предписанные кораном омовения только санкционировали, возводили в разряд культе чрезвычайно разумные практические функции, вытекающие из быта, из природных геологических, климатических и прочих условий. Отбросим религиозное значение этой традиции и учтем ее рациональное зерно, ничуть не противоречащее обновленному быту народов в климатических условиях Советского Востока. Умелое развитие этой традиции дало прекрасный результат, хотя бы на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (бассейн с фонтаном, оформленный в виде изящной открытой беседки перед павильоном Узбекской ССР). Эта маленькая постройка, традиционная по своему замыслу, традиционная по своей национальной форме и деталям, наделена чертами новизны, которые делают ее понятной, близкой как для узбека, так и для посетителя выставки, принадлежащего к любой другой нации. Не менее интересны в этом отношении павильоны Армянской и Грузинской ССР. Богатые архитектурные традиции армянского и грузинского народов, поняты авторами этих павильонов по существу, органически, зазвучали по-новому, раскрывая перед другими народами музыкальную ткань незнакомого и все же не чужого им языка. И дело не только в том, что авторам удалось соединить в целостную композицию традиционное и новаторское, национальные формы и современную конструкцию. Они создали образ, созвучный нашим представлениям о Грузии и Армении. Именно то, что традициями различных наций в трактовке советской архитектуры воспринимаются через общее, социалистическое содержание, как родные, понятные, свои, что они выступают не сами по себе, а как отражение сближения и единства братских народов, и содействуют углублению этого сближения – является признаком ее принципиальной новизны. Не случайно, что это прекрасное социалистическое качество, в основе которого лежит реальность ленинско-сталинской национальной политики, претворенной в жизнь, нашло столь яркое воплощение как раз на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где проводится встреча всех наций Союза, объединенных общими интересами, общностью цели. Нужно смотреть на многонациональную архитектуру Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, в первую очередь, именно с этой точки зрения, с точки зрения творческого сближения национальных традиций разных народностей, ибо лишь в этом случае мы можем полностью не только оценить ее архитектурные достижения, но и понять ту принципиальную новизну трактовки национальной формы и национальных традиций, которые себя обнаружили здесь и которые должны стать характерной чертой архитектуры многонационального Советского Союза.

• • •

Творческим методом советской архитектуры является социалистический реализм. Можно ли представить себе социалистический реализм иначе, как совершенно новую историческую фазу в развитии мирового искусства?! Но в то же время можно ли представить его зарождение, его развитие вне традиций? Ответ на этот вопрос может быть только один – отрицательный. Этот ответ зафиксирован как в важнейших документах советской архитектуры, так и в лучших ее произведениях. Те примеры, которые были кратко разобраны выше, говорят о том же. Новаторство опирается в своих исканиях не только на современные материальные, социально-политические и культурные условия, не только на передовые достижения науки и техники, но одновременно и на положительные традиции своего народа и прогрессивные идеи человечества. Последовательное, смелое развитие лучших, прогрессивных традиций, соответствующих объективному ходу нашей архитектуры, есть непреложный закон новаторства в советской архитектуре. Новатор создает оригинальное произведение, но его оригинальность ничего общего не имеет с оригинальничанием, с беспочвенным произволом индивидуального вкуса. Это прекрасно понимал уже Гегель, писавший в своей «Эстетике»: «Художественное произведение не может оставаться совершенно не затронутым культурой своего времени. Однако одно дело отражать в себе самое эту культуру и совершенно другое – внешним образом выискивать и стаскивать вместе материалы, независимо от собственного содержания, художественное воплощение которого должно дать произведение». Первый метод – способность вобрать в себя и отразить все богатство культуры своего времени – он называет оригинальностью, а второй способ – «стаскивание материалов» – художественным произволом, оригинальничанием. Это положение, несомненно, сохраняет свое значение и для нашего времени. Вульгарно-социологическое понимание искусства приучало художников видеть в отдельных частях, отдельных мотивах произведения, непосредственное отражение отдельных характерных моментов, отдельных черт эпохи. Конечно, такой подход ни и чему иному, кроме опошления ленинской теории отражения – этой основы социалистического реализма – привести не может. Вульгаризаторы полагали, что высокоразвитой технической основе нашей эпохи якобы непосредственно «соответствовал» обнаженный техницизм в архитектуре: мощи социалистического общества – сверхмонументальные формы; богатству и жизнерадостности – доходящая до безвкусицы декоративная пышность и т. д., и т. п. И вдобавок все это выдавалось, а иногда и сейчас выдается, то в качестве «новаторства», долженствующего «поразить», то в качестве метода освоения архитектурного наследия и традиций. А между тем, в этом случае нельзя говорить ни о настоящем новаторстве, ни об истинном критическом овладении традициями и наследством. Социалистический реализм не может быть механически сложен ни из вновь «изобретенных», ни из добросовестно скопированных элементов и частиц «организованности», «целесообразности», «ясности», «монументальности». Выразить свою эпоху в произведениях искусства может

только тот, кто не только знает, но и правильно понимает, глубоко чувствует ее. Художественный вкус, эстетическое чувство не приобретаются у прошлого напрокат, они являются следствием более или менее длительного воспитания, эстетическим отражением всего богатства и многообразия современной культуры, объединившей новое с традиционным под углом зрения своей целеустремленности. Художник, архитектор – не механическая передаточная инстанция, соединяющая традиции прошлого и достижения современной науки и техники. Посредствующим звеном здесь служит его творческое сознание, в котором уже получила отражение окружающая действительность. Каково это отражение, правильное или искаженное, полное и всестороннее или узкое и однобокое – от этого в большой мере зависит сила творческой фантазии и высота художественного вкуса. Отсюда ясна огромная важность идейно-воспитательной работы в области искусства. Надеяться на «стихию», надеяться на неизбежность исторического прогресса, по меньшей мере, – малодушие. Всякое новое дело свершается руками людей, если этими руками управляет сознательная целеустремленная голова. Мы знаем из практики, что самое добросовестное и культурное подражание старым образцам в архитектуре не приводит к созданию архитектурных произведений, отвечающих требованиям нашего времени. С другой стороны, та же современная практика доказывает, что наличие самой развитой, самой передовой строительной индустрии (каковой владеет, например, США) – само по себе также не приводит к новой, подлинно современной архитектуре. Для настоящего новаторства нужны и классические образцы прошлого, нужна и передовая строительная индустрия, нужны и современные методы строительства вместе с новыми материалами, но кроме всего этого, необходим еще сознательный, творческий подход, воспитанный пониманием социалистической действительности, нужно глубокое чувство современности, преданность ее целям и задачам. Новую архитектуру может создавать только современный архитектор. Новое в архитектуре может создать только тот, кто живет идеями коммунистической революции, претворившими в себе все лучшие традиции человеческого прогресса.

Примечание:

1 «Генеральный план реконструкции города Москвы». «Московский рабочий, 1936.

Владимир Федорович Маркузон (1910-1982)

В. Ф. Маркузон родился в г. Пенза в семье владельца аптеки. Учился в 4-й пензенской школе, затем обучался на художественно-практических курсах.

С 1927г. учился на архитектурном факультете ВХУТЕИНа. В 1929 г. отчислен из института за сокрытие «непролетарского» происхождения. В 1936 г. окончил МархИ, Промышленный факультет. Тема дипломного проекта «Медеплавильный комбинат». С 1939г. аспирант факультета теории и истории архитектуры МархИ.

В 1954 г. защитил диссертацию на тему «Классическая ордерная система и некоторые вопросы теории и практики советской архитектуры». С 1946г. преподавал архитектурный анализ на кафедре истории архитектуры и искусства МАрхИ.

В. Ф. Маркузон член Союза архитекторов с 1939г., кандидат архитектуры, лауреат Государственной премии СССР 1979г. Госпремия присуждена за авторство разделов Всемирной истории архитектуры в 12 томах.

В. К. Лицкевич.

Газета «Московская правда», 7.11,1979;

Архитектура СССР, 1973, № 10, с.53;

Материалы архива Московского музея архитектуры;

Труды ВНИТЭ-техническая эстетика, вып.33, М, 1982, с.99-100 (некролог).

Место Альберти в архитектуре Возрождения Архитектура СССР. – 1973. – № 6. – С. 35-39.

Альберти принадлежит одно из важнейших мест в развитии итальянской архитектуры Возрождения. И занял он это место, прежде всего, своими сооружениями, а не «Десятью книгами об архитектуре»: трактат о живописи написан по-итальянски и обращен непосредственно к художникам; трактат об архитектуре написан по-латыни и адресован не столько строителям (хотя и включает важнейшие сведения и даже изобретения по технологии строительного дела), сколько к ученым-гуманистам и, главным образом, к заказчикам, богатым меценатам, светской и духовной знати [1]. Этот трактат не получил распространения в списках и был опубликован лишь в 1485 г., а в итальянском переводе – уже в следующем столетии (1546 г.), к которому только и можно отнести начало его влияния [2].

Для уяснения роли Альберти в архитектурном процессе XV в. хотя бы на нескольких примерах сопоставим его творчество с произведениями предшественников и ближайших преемников.

Начнем с архитектурного типа палаццо, ярко отразившего светский характер новой культуры и повлиявшего позднее на сложение типов государственных, административных и многих других сооружений. К началу архитектурной деятельности Альберти ведущее положение здесь как, впрочем, и во всех других областях культуры, занимала Флоренция, где вместо укрепленного подобно замку жилища феодала возник более приспособленный к городскому окружению дворец, разделенный по фасаду на три яруса, убывающая высота и облегчающаяся кладка которых создавали впечатление полного жизненных сил роста и вместе с тем величавости (палаццо Пацци, Медичи-Рикарди, Минербетти, Антинори и др.).

На этом фоне выделяются два сооружения: 1 – палаццо бди Парте Гвельфа – фактически не жилище, а партийный центр гвельфов – единственный двухъярусный дворец, в отношении которого документально зафиксировано

авторство Брунеллески, с первыми в истории Возрождения пилястрами на фасаде. Применение их по углам второго яруса отмечено той необычной свободой в обращении с классической ордерной системой, которая стала доступна широким кругам архитекторов лишь много позднее. 2 – палаццо Питти, часто (но непременно с оговорками) описываемое в работах по истории архитектуры как одна из построек круга Брунеллески только на основании утверждения Вазари. Но, как известно, Вазари не однажды ошибался, особенно в отношении атрибуций и датировки произведений, выполненных за столетие до него. В литературе единодушно мнение, что тяжеловесный и могучий, лишенный вертикального ритма дворец стилистически не имеет ничего общего с элегантными и легкими сооружениями Брунеллески. Фабрици, а затем Геймюллер[3] показали, что документы о строительстве свидетельствуют против такой атрибуции, а Геймюллер доказательно приписывает палаццо Питти Альберти. Это решительно поддерживает, помимо других авторов, и Виллих [4]. Полагаем, что ныне это наиболее приемлемая точка зрения.

И в самом деле, построенный за пределами тогдашней Флоренции, на холме, дворец представлял собой в XV в. массивный параллелепипед с семью осями окон и тремя сквозными арками в центре первого этажа [5]. Открытый с торцов, он уже на подходах воспринимался как монолитный целостный объем. Фасад, сложенный из гигантских грубо отесанных блоков, порождает впечатление силы и героической масштабности и сравним лишь с монументальными постройками античного Рима, сразу напоминая акведуки и, в особенности, частично сохранившуюся до наших дней стену форума Августа с ведущей на него аркой.

Известно, что взгляд на культуру античного Рима как на исконное наследие Италии – один из пунктов культурной программы Альберти, имевший тогда прогрессивное значение не только в гуманитарной, но и общественно-политической сфере, отвечая тенденции к сложению единого национального государства из множества феодальных княжеств, тираний и городов-республик [6]. Именно упорядоченный, монументальный, даже тяжеловесный, чисто римский характер построек Альберти отличает их от непринужденной и вместе с тем строгой в своей возвышенной гармонии ясности произведений Брунеллески, теснее связанных с традициями средневековья и «проторенессанса» [7].

Дворец Ручеллаи во Флоренции, построенный Альберти в 1446-1451 гг., намечает другой путь освоения римского наследия. Это – первый и очень продуктивный для дальнейшего развития образец фасада с трехъярусным расположением ордера в сочетании с арочными проемами. Античный прием (ср. Колизей) переработан в соответствии с новой урбанистической ситуацией. Фасаду, окончательно потерявшему сходство с укрепленными средневековыми замками, придан более плоскостный характер, соответствующий расположению в узкой улице старого города (пилястры вместо римских полуколонн, плоский руст порталы вместо укрепленных ворот). Однако, как и во многих древнеримских прототипах, для зрителя неясно, что именно выполняет

несущую роль в структуре – ордер или стена. Ясная и многообразная, характеристика соотношения стены и ордера распространилась позднее – достаточно сравнить работы помощника Альберти Росселино, и, в особенности, Браманте и позднейших архитекторов [8].

Другая проблема, привлекавшая внимание архитекторов Возрождения, – композиция центрической постройки с ее уравновешенностью и гармонией, словно воплощающая характер мировоззрения и эстетических идеалов эпохи. И эта проблема уже разрабатывалась до Альберти. Первая центрическая постройка эпохи Возрождения – оратория Санта Мария дельи Анджели во Флоренции Брунеллески (1427-1436 гг.), который показал возможности применения купола в различных композициях, а не только в строго центрических. Альберти восторженно отзывался о грандиозном куполе флорентийского собора [9]. Он, несомненно, изучал купольные постройки Брунеллески и, конечно, создававшуюся при нем капеллу Пацци, в которой первый свободный от готических реминисценций, подлинно ренессансный купол искусно придал центричность и равновесие подчеркнуто асимметричному интерьеру [10].

Отталкиваясь от произведений Брунеллески, Альберти проектирует церковь Сан Себастьяно в Мантуе (1460-1472 гг.) – первое крестовокупольное центрическое сооружение той эпохи; однако западная ветвь равностороннего креста получила в нем особую разработку. Это – притвор, связывающий интерьер с нартексом, вытянутым вдоль главного фасада и открытым на площадь рядом проемов. В соответствии с традициями античного Рима все сооружение поднято на высокий подий, к которому, словно к римскому храму (согласно наиболее убедительной реконструкции Виттковера [11]) вела широкая лестница. Купол на парусах остался невыполненным, как и в Санта Мария дельи Анджели Брунеллески, композицию которой Альберти повторил в построенном им хоре при церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции, опять-таки выделив входную ячейку [12].

Церковь Сан Франческо в Римини (1450 – 1461 гг.) – перестройка старой базилики. Используя и здесь традиционные для древнеримской архитектуры формы – триумфальной арки на главном фасаде [13] и тяжелой аркады на боковых, – зодчий создал памятник, торжественный образный строй которого созвучен характерной для гуманистов идеализации героической личности, но на деле представлял собой монументальный мавзолей для возлюбленной Сиджизмондо Малатесты – одного из наиболее образованных меценатов и в то же время едва ли не самого жестокого тирана Италии той эпохи.

Мотив триумфальной арки был применен Альберти и при завершении начатого до него фасада средневековой церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (1455-1470 гг.), целиком облицованного мрамором в инкрустационном стиле. Здесь впервые применены огромные волюты, связывающие боковые части фасада с его повышенной средней частью, соответствующей высокому главному нефу – прием, который получил широкое применение лишь в эпоху барокко. Мотив античной триумфальной арки

Альберти развил и на фасаде церкви Сант Андреа в Мантуе (1472 г.), где им впервые введен так называемый большой ордер. Но главная особенность этого сооружения – новое пространственное построение базиликальной композиции: широкий неф, ветви трансепта и хор перекрыты великолепным кессонированным цилиндрическим сводом (пролет которого достигает уже 18 м) [14], создающим вместе с поднятым над средокрестием куполом единое, но сложно организованное пространство [15]. Вместо боковых нефов устроены капеллы, открытые в главный неф проемами, которые обработаны опять-таки в виде триумфальных арок. Укажем, что в базилике уже намечена та напряженная связь между глубинной осью интерьера и его центральной частью, которая будет полностью развита лишь в пространственных композициях барокко. ~ Произведения Альберти, быть может за исключением гробницы Ручеллаи, возводились не им самим, иногда искажались при завершении и отделялись в более позднее время. Части сооружений не всегда органично сочетаются между собой (так, фасад церкви Сант Андреа не соответствует нефу и, в лучшем случае, лишь как бы предваряет его). Кое-что выглядит суховато, некоторые формы на фоне свойственной архитектуре Альберти крупной масштабности представляются измельченными.

Исключительно важные градостроительные идеи Альберти, связанные с его новым пониманием архитектуры как важнейшей общественной деятельности и отразившиеся (помимо трактата) лишь в неосуществленном проекте перестройки римского района Борго [16], остались – и в тех исторических условиях не могли не остаться – утопией. Альберти – в трактате и в интереснейших письмах к одному из заказчиков (Ручеллаи) – призывал к патриотизму, и чувству гражданственности молодую буржуазную элиту, которая должна была, по его мнению, употребить свое могущество не на самопрославление путем строительства своих дворцов, нередко нарушавших целостность застройки, а на украшение родного города выдающимися общественными сооружениями. Но, раскрывая социальную сущность зодчества, Альберти обращается за образцами для архитектурной композиции – к природе. Он впервые сформулировал в своем трактате эстетические идеалы Возрождения. Знаменитый отрывок «...красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [17] характеризует Альберти как первого выразителя важнейших эстетических положений не только архитектуры, но и всей ренессансной культуры. В приведенном отрывке речь идет об уподоблении здания живому организму или, иными словами, об органической целостности художественной структуры. Однако целостность свойственна всякому подлинному искусству, только содержание этого понятия исторически обусловлено и резко меняется от эпохи к эпохе, даже от одного периода Возрождения и другому, тем более – при переходе к барокко и позднее к разным стадиям академизма XVII – XIX вв. Поэтому при изучении эстетики Альберти важно выделить в ней те

неповторимые черты, которые связывают ее с культурно-историческими условиями эпохи. Но это уже выходит за пределы темы настоящей статьи.

Мы коснулись не всех произведений Альберти (к числу наиболее вероятных относится еще лоджия Ручеллаи и гробница этой семьи во Флоренции). Парадоксально, что они мало в чем сходны между собой и объединяет их, прежде всего то, что все они явились важнейшими экспериментами в развитии архитектурных типов, ставших характерными для всей эпохи Возрождения. И этого достаточно, чтобы высоко оценить роль Альберти в архитектурном процессе XV в.

Часто называют классиками архитектуры Возрождения таких различных мастеров, как Брунеллески, Альберти, Браманте, Виньола, Палладио, подразумевая под словом «классический» просто образцового представителя своего периода. Но культурно-историческая среда и творчество каждого из названных архитекторов вполне своеобразны. И если рассматривать развитие архитектуры шире, то роль этих мастеров окажется далеко не равноценной. Придется признать, что гениальный Брунеллески значительно опередил своих современников в разработке не только типов сооружений, но и художественных средств новой архитектуры, применяя элементы ордерного языка античной архитектуры с такой поэтической свободой, которая поражала современников, но была последовательно осмыслена лишь мастером конца XV в. начиная с Браманте. Непосредственные преемники Брунеллески (Микелоццо и др.) в основном популяризировали, а подчас и вульгаризировали элементы ордерной системы. Альберти продолжает широкое освоение архитектурного наследия античного Рима, создавая образцы для решения различных типологических и композиционных задач своего времени и тем самым превращает это наследие в неотъемлемую часть всей архитектурной культуры итальянского Возрождения, в ее общепонятный язык.

Только теперь, после того как итальянская архитектура и ее язык достигают определенной зрелости, становясь элементом общенародной культуры, оказывается возможным появление «классиков» уже в другом смысле этого слова – как мастеров, создающих характерные для всей эпохи и в то же время неповторимые в своей индивидуальности произведения, возможные и вместе с тем понятные только потому, что возникли и воспринимались на основе и в противопоставлении к сложившейся системе архитектурного языка и архитектурных образцов.

Завершая создание этой системы, Альберти подготовил почву для классиков всего Возрождения в целом, открыл путь для новых творческих экспериментов Браманте и позднейших зодчих эпохи, сам сделав первые и очень ответственные шаги на этом пути [18].

Он показал, что для передачи нового, современного ему содержания нужны были не только новые типы зданий, но и новые художественные структуры или

композиции, и в своих работах продемонстрировал, что для создания этих структур архитектор мог в то время плодотворно отталкиваться от исторического опыта своего искусства.

Неутолимый интерес к природе и человеку, круг знаний, охватывавший все, что тогда было доступно человечеству, и всесторонняя одаренность делают Альберти непосредственным предшественником гениального Леонардо да Винчи.

Именно этот познавательный пафос и интерес к социальной теории (меньше привлекавший внимание Леонардо) сближает Альберти с нашей эпохой. Он первый сумел оценить и сформулировать выдающуюся роль архитектуры в организации общества, показав при этом всю силу и значение ее идейно-художественного воздействия.

БИБЛИОГРАФИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. О социальном лице адресата трактата и о позиции Альберти в знаменитом споре об употреблении итальянского и латинского языков подробнее см. А. Г. Габричевский, Альберти и архитектурные теории Ренессанса, «Архитектура СССР», 1934, № 8, А. М. Дживелегов, Альберти и культура Ренессанса, «Леон-Баттиста Альберти. Десять книг об архитектуре, т. 1 – 2, М., 1935 – 1937 (в дальнейшем обозн. «Альбарти...»)), т. 2, особ. стр. 175; см. также работу Шлоссера (прим. 2).
2. Альберти написал трактат в 1450 – 1452 гг. для папы Николая V. Из четырех известных списков трактата три на четверть века позднее. Упоминания о труде Альберти в трактатах Филарете (1464) и Франческо ди Джорджо Мартини (после 1482 г.) показывают, что он был известен им лишь понаслышке. Подробнее см. J. Schlosser. *La letteratura artistica*. Firenze-Wien. 1956, стр. 111 – 129.
3. См. Geymuller H. von, Stegmann C. von. *Die Architectur der Renaissance in Toscana/ Bd. 1, 3 Munchen, 1884 – 1909* (русский перевод М., 1936 и 1941) .
4. Как довод в пользу авторства Альберти Виллих приводит исключительное сходство пропорций арочных проемов дворцов Питти и Ручеллаи. хотя в первом абсолютная величина проемов вдвое больше. См. Willich., Zucker P., *Baukunst der Renaissans in Italien* 2-е изд. (1929), стр. 89 – 91, рис. 95; ср. также Pevsner N. *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1960, стр. 308. Оба автора, как многие другие, описывают дворец Питти вместе с постройками Альберти.
5. Расширение палаццо и двор относятся к второй половине следующего столетия, боковые флигели – еще позднее.
6. Необходимо отметить, что Альберти не предлагал ограничиться наследием античного Рима, но призывал к соревнованию с древними.
7. Всеобщая история архитектуры (в дальнейшем ВИА), т. 5, М., 1967, стр. 41 – 44. а
8. См. В. Маркузон «Изобразительность и художественная условность в архитектуре, в журн. «Архитектура СССР», 1972, № 12; о развитии приемов сопоставления стен и ордера в архитектуре см. ВИА. т. 5, стр. 93 и сл., 162 – 167; ср. спор Н. Брунова и А. Андреева о соотношении творчества Альберти и Росселино в журн. «Архитектура СССР», 1940, № 9 и 1941, № 4.
9. См. вступление Альберти и трактату о живописи, посвященному Брунеллески.
10. Интерьер капеллы Пацци вытянут в поперечном направлении (почти два квадрата в плане), что подчеркнуто первыми в эпоху Возрождения цилиндрическими сводами; по

торцам капеллы предполагались пристенные надгробия – они предусмотрены в договоре заказчика с монастырем; маленькая алтарная ячейка не равноценна входному портику, связанному с интерьером необычно низко расположенными окнами и большой дверью, кроме того, исследователи единодушно отмечают, что интерьер капеллы вызывает чувство гармонии, покоя. Эти факты не учтены в статье В. Локтева, в значительной мере посвященной интерьеру капеллы (Архитектура СССР», 1972, № 10).

11. Wittkower R. Alberti's approach to antiquity in architecture/ *Jornal of the Warburg Courtauld Institutes*. London. Vol. 4 1940 – 1941.

12. Это нарушение центричности критикует Вазари (см. «Альберти...», т, 11, стр. 6 – 7), ко времени которого итальянская архитектура дала уже немало примеров «идеальной» композиции центрических построек разного типа, развивая образцы Брунеллески и Альберти. Важнейшие этапы в развитии центрических построек, как круглых или многогранных, так и крестовокупольных (Дж. да Сангалло, Браманте, Леонардо да Винчи, К. да Капраноло, Палладио и др.) – см. ВИА, тт. 5, 7.

13. Образец античной триумфальной арки стоит в Римини до сих пор.

14. В средние века нефы перекрывались крестовыми сводами, а в базиликальных церквях Брунеллески устроены плоские потолки по стропильным фермам.

15. Строительство церкви велось уже после смерти Альберти Лукой Фанчелли. Купол построен Ф. Юварой в 1753 г.

16. ВИА, т. 5, М., 1967, стр, 128, 129. О попытке Альберти рассмотреть архитектуру социологически, начиная с генетического анализа типов сооружений и кончая связью между планировкой города и общественным устройством см. статью А. Г. Габричевского, указанную в прим. 1.

17. «Альберти...», т I, кн. 6, 2.

18. Подробнее см. А. Г. Габричевский, Альберти- архитектор, В кн. «Альберти...», т. II, стр. 185 – 233.

Готическая архитектура и проблема художественного образа Архитектура СССР. – 1940. – VI, № 6. – с. 62-66.

Понятие художественного образа в архитектуре представляло для эстетического исследования большие трудности. Это объясняется в первую очередь сложной природой зодчества, принадлежащего одновременно и материальной культуре и искусству. Лучшим примером путаницы и неясностей в понимании основных свойств художественного образа в архитектуре является разительное противоречие взглядов на готическое зодчество.

О готике писалось очень много, но до сих пор нет согласия в ее оценке. С течением времени отношение к ней резко менялось, и если в эпоху Возрождения готика казалась варварством (вспомним Альберти и других теоретиков этой эпохи), то в XIX веке, наоборот, она вызывала восторженное поклонение (достаточно назвать В. Гюго, Д. Рёскина и из числа архитекторов – Виоле ле Дюка). В нашей советской архитектуре мы также встречаемся с самыми противоположными взглядами на готику: появляются специальные статьи [1], стремящиеся доказать якобы присущий ей реализм. Академик архитектуры М. Я. Гинзбург [2] приводит готику в качестве примера непревзойденной правдивости и органичности в архитектуре. Тогда как у академика архитектуры И. В. Жолтовского [3] мы, наоборот, встречаемся с отрицательной оценкой основных принципов храмовой готики.

Обратимся сначала к высказываниям о готике ее апологетов. К нашему удивлению, вместо ожидаемого единодушия мы встречаемся здесь с прямо противоположными, взаимно исключающими объяснениями ее художественных достоинств.

Представители одной группы историков утверждают, что готическая архитектура меньше чем какая-либо другая связана с материально-полезным, полностью определяется идейным своим содержанием и его лишь выражает в стройных, тянущихся к небу формах.

Такого рода суждения о готике находят многочисленных сторонников в лагере идеалистической эстетики, так как вполне соответствуют их взглядам на архитектуру вообще. Идеалистическая эстетика считает образ воплощением абстрактного идеала красоты или своеобразной формой выражения абстрактной идеи. Но в архитектуре значительное, даже главное место занимают утилитарные моменты, следовательно, в ней меньше возможностей для свободного проявления идеи. Поэтому даже в эстетике Гегеля – вершине буржуазной эстетики, - архитектуре отводится весьма низкое место в ряду других искусств. Художественная сторона архитектуры определялась им лишь как пассивное украшение её материального содержания путем введения симметрии, ритма, подобия и т.д. Здесь не место сколько-нибудь подробно анализировать взгляды идеалистической эстетики на архитектуру, хотя было бы чрезвычайно интересно и поучительно проследить, как именно на архитектуре – в силу двойственности её природы – с особой силой сказываются пороки всей системы. Скажем лишь, что готика привлекала идеалистических критиков тем, что казалась им счастливым исключением в архитектуре. В предельной наглядности её символизма они видели желанную победу абстрактной идеи над косностью её материальной первоосновы.

Более рационально настроенные исследователи составляют вторую группу поклонников готического зодчества, наиболее ярким представителем которой является Виоле ле Дюк.

Виоле ле Дюк полагая следствием самой трезвой техники все, разгадку чего другие искали в туманном мистицизме. В результате анализа громадного фактического материала Виоле ле Дюк и его школа дали конструктивное объяснение всем решительно элементам готической архитектуры, начиная с самых существенных и кончая орнаментом, создав ту цельную и законченную картину готики, которая легла в основу наших представлений о ней.

Виоле ле Дюк показал, что в конструктивном отношении готические соборы базируются не на инертной устойчивости больших масс (как это имело место в римской и романской архитектурах), - но на законах упругости и равновесия действующих сил. Он показал, какими приемами средневековые зодчие добивались максимального напряжения в материале и, извлекая из конструкции все, что не являлось строго необходимым, делали её ажурной. Таким образом, было доказано, что основой готического зодчества является оригинальная конструкция, выделяющая из всего сооружения его активный остов или каркас. Основные элементы этого остова – нервюрные своды, устои с примкнутыми

колоннами, аркбутаны, стрельчатые арки и другие – полностью объяснялись требованиями статики.

Схема расположения нервюрных сводов объяснялась необходимостью взаимопогашения усилий распора, возникающих в них. Распор крайних сводов погашался, по Виоле ле Дюку, аркбутанами (часто нагруженными для большей устойчивости башенками) и контрфорсами. Применение нервюр в сводах объяснялось необходимостью облегчить распалубки, превратившиеся в простое заполнение, и строго локализовать возникающие усилия распора. После Виоле ле Дюка превозносится великий реализм готических зодчих, которые сделали конструкции предметом искусства и с гордостью демонстрировали зрителю виртуозность их исполнения.

Однако за последнее время теория конструктивной оправданности всех элементов готической архитектуры была сильно поколеблена: многие готические соборы подверглись бомбардировке во время первой мировой войны, и изучение разрушений, причиненных снарядами, дало материал для критики концепций Виоле ле Дюка [4].

Вслед за этим опубликовал свои работы и Поль Абраам [5].

На основании весьма интересных статических расчетов Абраам последовательно освободил все элементы готической архитектуры от приписывавшихся им конструктивных функций и, в противоположность Виоле ле Дюку, пришел к выводу, что готика в своих архитектурных формах менее всего связана с действующими в сооружении реальными силами. Он утверждает, поэтому, что все формы готической архитектуры определяются лишь идейным содержанием, декоративными задачами и «художественной модой». И если Виоле ле Дюк утверждал, что целостная система пучковых колонн, стрельчатых арок и нервюрных сводов, – пронизывающая интерьер готического собора и придающая ему всю его выразительность, – полностью определяется ее конструктивными функциями, то Абраам, наоборот, считает эту систему «идеальной» [6] структурой, изображающей несуществующую в действительности систему сил, задача которой – лишь наглядно выразить абстрактную идею.

Так, П. Абраам, начавший весьма научно и рационально – со статических расчетов основных готических конструкций – в конце концов, пришел на позиции идеалистической эстетики и, казалось, дал сильнейшее оружие в ее руки.

Прав Абраам или не прав? Нет ли ошибки в его математическом доказательстве принципиальной независимости художественного образа в архитектуре от ее конструкций? Его работа вызвала сильные возражения, и растет полемическая литература по данному вопросу. Нам нет надобности углубляться в математические расчеты для того, чтобы разобраться в художественных качествах храмовой готики.

Самый метод Поля Абраама представляется нам ошибочным уже по той простой причине, что ежели Виоле ле Дюк и Шуази в XIX веке не сумели произвести этих – пусть превосходных – расчетов, доказывающих

конструктивную бесполезность нервюр или аркбутанов, то тем менее можно ожидать этого от зодчих XII и XIII вв. Трудно поэтому предполагать, как это делает Абраам, что средневековые зодчие знали функциональную бесполезность всех своих конструкций, но делали их в силу чисто художественных соображений.

Для того, чтобы установить точку зрения строителей на свои конструкции, необходимо исходить из всей совокупности современных им взглядов на художественные задачи архитектуры и на строительную технику. Для этого следовало бы, учитывая все конкретные особенности идеологии, техники строительства и общественных условий того времени, начать с зарождения первых элементов готики и проследить далее весь путь ее развития. Во всяком случае, этот сложный вопрос не может быть разрешен путем уравниваний, неизвестных средневековой науке. Поэтому вопросы математического исследования основных готических конструкций, очень остро поставленные и любопытно решенные Абраамом, не могут иметь решающего значения в художественном анализе готики и, в основном, лежат в пределах теории сооружений.

Та доля истины, которая имеется в теориях Абраама, гораздо убедительнее устанавливается в работе П. Франкля [7], приходящего к сходным выводам путем детального изучения исторических обстоятельств возникновения готики. Исследуя самый ранний в истории случай применения нервюр в Sainte-Trinite, Saen (около 1100 года), Франкль показывает, что они имели здесь исключительно декоративно-художественное значение. При замене старого плоского перекрытия сводчатым, средний корабль церкви был снабжен подпружными арками, а получившиеся при этом сложные и некрасивые сопряжения были впоследствии декорированы системой нервюр, не связанных, таким образом, ни с техникой возведения сводов, ни с их конструкцией, ни с условиями лучшей локализации возникающих здесь усилий. Спорным в этом интересном исследовании является лишь предположение, что изобретенные при указанных обстоятельствах нервюры именно отсюда начали свое распространение сначала в Анжу и Бургундии, а затем и по всей Европе. Это быстрое распространение должно быть объяснено чрезвычайным соответствием данного новшества художественным задачам эпохи. В короткое время вырабатывается законченный тип готического храмового интерьера, исключительно выразительного и цельного, в морфологии форм которого нервюры играют решающую роль.

Исследование Франкля привлекает не только большей по сравнению с Абраамом историчностью метода, но, как следствие, и принципиальным различием в выводах: Франкль не предпринимает вопроса о происхождении и значении наружных элементов готической архитектуры (аркбутанов и др.), тогда как Абраам, обходя глубокое различие между характером наружной и внутренней архитектуры готического собора, утверждает, что и та и другая в своих формах целиком определяются декоративными требованиями.

Что касается интерьера, то, поскольку художественное значение пучковых колонн, нервюрных сводов и стрельчатых арок здесь бесспорно, а статические функции этих элементов взяты под сомнение, то вполне уместно поставить вопрос о декоративном или изобразительном характере этого интерьера в целом.

Совершенно иначе обстоит дело с наружными элементами готической архитектуры, в отношении которой утверждения Абраама находятся в безусловном противоречии с фактами истории архитектуры: мы знаем [8], что в ранней готике аркбутаны чаще прятались строителями под крышу. Это убеждает нас в том, что аркбутаны представлялись строителям необходимым элементом конструкции, а не декорации, и притом элементом, мало способствующим художественной выразительности сооружения. Если с конца XII века аркбутаны и не прятались больше под кровлю, то это было вызвано скорее необходимостью осветить центральный неф, окна которого в противном случае закрывались крышей, чем желанием сделать их более доступными для обозрения. Мы покажем ниже, что именно уверенность строителей в конструктивной необходимости аркбутов привела к непримиримым противоречиям в архитектонике собора.

Игнорирование резких противоречий в архитектонике собора является также главной ошибкой и школы Виоле ле Дюка. Готика еще раз, и особенно убедительно, доказывает, что функциональная оправданность и открытая демонстрация пусть самых виртуозных конструкций не могут сами по себе обеспечить сооружению цельности художественного образа. Обратимся непосредственно к готическому собору.

• • •

В скученном средневековом городе, задыхавшемся в кольце городских стен, ставшем слишком уже тесным, вдоль узких и извилистых улиц и переулков теснятся многоэтажные дома. Теснота так велика, что в стремлении выиграть место, верхние этажи нависают над нижними, почти касаясь друг друга и закрывая и без того темные и грязные улочки. В этом городе, где неба почти не видно и нет никаких перспектив, погрузившись в которые взгляд мог бы отдохнуть от тесноты, есть один лишь оазис свободного пространства – это городская площадь. Главные улицы города, немногим, впрочем, отличающиеся от остальных, вливаются в нее: в глубине ее высится фасад городского собора. Над ним видно небо, он устремляется ввысь всеми своими членами, и верхушки его башен уже ушли под самые облака. Поднявшись на широкую паперть, горожане проходили сквозь узкие проемы стрельчатых порталов внутрь. Там, внутри, в огромном нефе под легкими сводами, терявшимися в головокружительной высоте, люди находили свободное пространство, которого не было больше нигде в городе. Но это пространство не было ясным простором полей и лесов, раскинувшихся где-то за городскими стенами. Каменные кружева стен и окон отделяют огромные нефы от окружающего города. Лучи

солнца, окрашенные цветными стеклами витражей, придают интерьеру несравненный по силе художественного воздействия экстатический характер. Чувство весомости каменных масс, ощущение устойчивого равновесия – здесь совершенно отсутствуют, так же, как ясно воспринимаемое пластическое единство архитектурной массы. Наоборот, бесконечная множественность форм, не пребывающих в состоянии мертвого покоя, но как бы живых в своем всепроникающем устремлении вверх – не менее характерна для готики, чем нервюрные своды или аркбутаны.

Новые формы, которые готика ввела в употребление, имеют общую им всем характерную особенность: множественность и возможность бесконечного варьирования. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить пучковые колонны с обычными или стрельчатую арку с ее бесчисленными вариациями очертаний с полуциркулярной романской аркой, которая всегда одинакова. В этом же художественный смысл каменной резьбы, узорных переплетов и орнаментальной подвижности готической скульптуры.

В противоположность немногим, но совершенным в своей пластической ясности линиям и формам античной архитектуры, множественность форм готики (ее «живописность») заранее отвергает всякую мысль о ясном восприятии общей закономерности, связывающей их в единое целое. Статическая система неясна зрителю [9] и, несмотря на то, что все конструкции в отдельности весьма рациональны, – готический собор в целом воплощает основные идеи средневекового мирозерцания, бесчисленную множественность самостоятельных элементов, из которых, в соответствии с религиозными представлениями, складывается мир, и непознаваемость, иррациональность целого. Словно в экстазе, поднимаются от земли расчлененные и освобожденные от веса каменные массы собора, почти столь же живые и одухотворенные, как и многочисленные скульптуры, вырастающие среди них. Словно в церковном хорале сонм бесчисленных и самостоятельных вертикальных усилий объединяется здесь в общем устремлении вверх. Это устремление не находит своего разрешения в интерьере и – зрительно ничем не уравновешиваясь – как бы обрывается в точке излома (замке) стрельчатой арки или свода [10]. Ни в романской архитектуре, ни впоследствии, в Ренессансе, была бы немислима такая диспропорция между опорой и ее нагрузкой, зрительно почти исчезнувшей в готике.

Каждый стебель сложных пучков колонн может быть прослежен от земли, из которой он как бы вырастает, и до высоких сводов, по которым он разветвляется в виде нервюр, словно жилки по листьям. Всякому усилию свой путь, своя маленькая, но особая задача в этом сложном целом как нельзя лучше отражающем иерархический характер средневекового мышления.

Но выйдем из собора и, сойдя с широкой паперти, повернем за угол в узкие проходы вдоль боковых фасадов. Соборы, по-видимому, не были рассчитаны на обозрение с боков или сзади. Достаточно ознакомиться с планами средневековых городов, чтобы убедиться в этом: ширина площади, перед собором чаще всего определялась протяженностью его фасада, а с боков и

сзади теснота городских построек подступает к собору вплотную. Иногда обход сооружения просто невозможен (вспомним монастырские дворы, замыкавшие с боков Notre Dame в Париже). Таким образом, собор был виден лишь со стороны главного фасада, или изнутри, да еще издали, подъезжая к городу, можно было увидеть его высокие башни, вздымавшиеся над морем крыш. Аркбутаны, пинакли, контрфорсы – предмет восторга конструктивистских обожателей готики – скромно укрывались от обозрения в тесноте боковых проходов. И, без сомнения, в этом был большой смысл: вид готического собора с боков и сзади ни в коей мере не соответствовал интерьеру.

Трактованный со стороны площади и изнутри как невесомая конструкция, вся проникнутая стремлением ввысь, собор прячет сзади сложную систему грандиозных контрфорсов и распорных арок – систему, задача которой – погасить огромные усилия, возникающие в столь легких, казалось бы, сводах, и свести их вниз, в ту самую землю, из которой словно силою одного только религиозного экстаза вырастает грандиозная масса собора, такая неудержимая в своем устремлении и свободная от удела всего земного – силы тяжести.

Все конструкции, говорящие о весе, усилиях распора и устойчивости – удалены и спрятаны, чтобы преодоление всего земного, как основная идея интерьера, безраздельно в нем царствовала. Внутри – бог, снаружи – грандиозная, сложная система конструкций, кропотливо возведенная людьми, чтобы поддержать хрупкую его обитель.

Этого вопиющего противоречия и двойственности не мог обойти даже такой неистовый поклонник готики, как Джон Рёскин. Правда, он пытался оправдать эту двойственность тем, что, дескать, интерьер и боковые фасады собора никогда не наблюдаются одновременно и, следовательно, эти два взаимоисключающие образа великолепно могут ужиться. И в самом деле: стоя внутри готического собора нельзя подумать о сложнейших конструкциях, поддерживающих извне эти столь легкие своды. Также, наблюдая извне этот поразительный, но чудовищный организм, топорщащийся во все стороны аркбутанами, словно обнаженными ребрами, – никогда нельзя подумать о том, что внутри может быть интерьер, претендующий на свободный взлет и независимость от всего материального.

Весьма возможно, что средневековые зодчие рассуждали именно как Рёскин, пряча от наблюдателей боковые и задний фасады своих сооружений. Но этим только доказывается неисправимая двойственность их художественного замысла, корни которой лежат в особенностях средневекового мирозерцания. Подобные противоречия были бы немислимы в античной Греции.

Несомненно, что общие задачи, стоящие перед архитектурой при решении всякого интерьера – преодоление давящего чувства замкнутости и создание цельного и свободного в своем органическом завершении пространства – решены в интерьере готического собора с исключительной силой и выразительностью. Но метафорический образ, при помощи которого готический интерьер характеризуется как живое воплощение свободного роста и невесомости – никак не вяжется с обнаженным техницизмом аркбутанов,

наглядно говорящих о противоположных свойствах тех же сводов. Этим объясняется постоянное стремление строителей скрыть конструкции от наблюдателя. В истории готической архитектуры известны разнообразные попытки избежать указанных противоречий. Одним из замечательных примеров этого рода является собор в Альби (1272-1512). Его суровая, почти крепостная внешняя архитектура воспринимается лишь как наружная оболочка для интерьера, легкость и независимость которого здесь не опровергается целым лесом аркбутанов. Заменяющая их система опор расположена внутри сооружения. И если здесь можно говорить о резком *контрасте* между интерьером и с внешним обликом собора, то все же здесь нет противоречия между ними. Совсем иначе, однако, обстоит дело в большинстве других, наиболее типичных готических соборов.

Нельзя отрицать строительных достижений готики (так же, как и отдельных элементов зарождающегося реализма в ее деталях), но цельности в ней нет. Одно в ней противоречит другому. Заложённая в готический собор идея поражает нас силой своего выражения, но при окончательном суждении, основанном на всестороннем знакомстве с сооружением, она как бы опровергается самим материалом. Мы еще можем поражаться, но мы уже не можем больше верить в нее, потому что художественное выражение религиозной идеи здесь достигается лишь путем насилия над материальной сущностью сооружения. И вследствие этого, готический собор, в конечном счете, тоже кажется насилием над действительностью, а не художественным ее выражением, скажем проще, – он представляется нам нереалистичным.

Здесь следует оговориться. Нельзя отрицать, что в средневековом искусстве XII и XIII вв. появляются признаки утерянного былого интереса к природе. Чувственное восприятие мира проявляется подчас в это время и в поэзии, и в изобразительных искусствах, и в архитектуре. Эти элементы иногда робкого и несмелого, иногда грубого, натурализма являются одной из отличительных черт готического искусства по сравнению с романским. Но они лишь подчеркивают двойственность средневекового мышления в целом. Двойственность эта, обусловленная противоречиями бытия, державшего людей в плену старых религиозных представлений и в то же время требовавшего от них эмпирического познания природы, находит свое выражение и в самой структуре готического собора – в его архитектонике. Готическое зодчество богато натуралистическими элементами, говорящими о любви строителей к природе и об их смелом эмпиризме. Это сказалось и в растительных мотивах готической орнаментики и в смелости ее конструкций. Эти факты давали повод к многочисленным преувеличениям натуралистических тенденций готики. Особенно грешил этим Д. Рёскин, вообще склонный подменять в своем анализе архитектурную сущность сооружения – его скульптурной и живописной декорацией, т. е. как раз теми элементами, в которых сильнее всего проявлялись новые натуралистические тенденции.

У нас в советской литературе намечается иногда подобная же крайность. Исходя из того бесспорного факта, что готическое искусство в целом являлось

огромным шагом вперед от мрачной эпохи раннего средневековья – готовы утверждать, что готическому искусству уже свойственны существенные элементы реалистического искусства ренессанса. Между тем, всестороннее знакомство с противоречивой сущностью готического собора убеждает в том, что готика и ренессанс в самых основах своего архитектурного мышления – взаимно противоположны.

Мы видим далее, что идейное содержание готики нашло свое выражение не только в плане, конструкциях, пространственном решении, но и в самой архитектонике собора. Именно архитектоника с её противоречиями отразила двойственный характер средневекового искусства и мирозерцания в целом. История архитектуры на примере готических соборов еще раз указывает нам на решающую роль архитектоники в построении художественного образа. В термин «архитектоника» часто вкладывается самое различное содержание. В настоящей статье под архитектоникой понимается внутренне связанная система отношений между всеми элементами архитектурного произведения – система, которую, однако, не следует отождествлять с одной только строительной или тектонической [11] структурой сооружения. И не только в архитектонике ли, как общей закономерности построения архитектурного сооружения в целом, следует искать диалектическое единство двух противоположностей – её материально-полезную сущность и художественное содержание?

Конструкции, базирующиеся на отвлеченных законах статики, не могут сами по себе создать художественный образ. Подлинное искусство отличается от науки не только особой формой отражения мира, но и особой логикой, особым методом освоения действительности. Именно эта особая логика искусства, а не отвлеченные законы статики, связывают между собой элементы художественного образа в архитектуре.

Но чем более совершенным является художественный образ, - тем глубже, вернее и полнее отражает он общие связи и закономерности реальной действительности вообще и материальной сущности сооружения в частности. Лучшим доказательством этого положения является вся история архитектуры. Всякое сооружение является результатом целого ряда закономерностей, так как отвечает конкретным социальным требованиям и осуществляется в соответствии с условиями технико-экономического развития общества.

С другой стороны, художественный образ, как продукт творческой деятельности художника, также обладает присущей ему особой закономерностью искусства [12].

И если мы рассматриваем полноценное архитектурное произведение, принадлежащее одновременно и искусству и материальной культуре, то мы либо должны согласиться с тем, что эти две закономерности нашли свое *совместное* выражение в общей закономерности сооружения, либо признать неисправимую двойственность архитектуры, как конгломерата двух независимых элементов, из которых каждый строится по своему особому закону. Именно последней точки зрения придерживается идеалистическая эстетика [13].

Она находит подтверждение своим взглядам в архитектуре эпох, лишенных органически цельного мирозерцания. Действительно, в готике или сооружениях древнего Египта идейное содержание архитектуры трактуется иногда без органичной связи с ее тектонической сущностью, или даже вопреки ей.

Но в таких случаях истинная природа сооружения неизменно вскрывает нереалистичность творческого метода, сказываясь в противоречиях архитектоники. Архитектоника – вот понятие, которое далеко не всегда занимает подобающее место в теории, да и в практике нашей архитектуры. Часто говорят об архитектонике музыкального произведения, эпического романа, станковой картины фильма, – и ухитряются писать учебники «архитектурной композиции» или застраивать целые улицы, по-видимому, и не вспоминая о ней.

Между тем, органически цельный архитектурный стиль нашего времени, несомненно, родится не в результате тех или иных декоративных новшеств, но как следствие *новой архитектоники*, нераздельно связанной с современным материальным содержанием и тектоникой и, в то же время, проникнутой новым образным содержанием. Если большие стили прошлого каждый раз по-иному осмысливали тектоническую основу архитектуры в соответствии с задачами своего времени, то все же некоторые особенности оставались почти неизменными. Мы имеем в виду громадные запасы прочности, таившиеся в конструкции стены. Можно сказать, что в основе приемов архитектурного мышления всех, в основном, больших стилей архитектуры лежит представление о стене, как о тяжелой аморфной массе. Образное выражение этих устаревших и ненужных свойств стены, пусть выполненное со всем, присущим классике мастерством разработки этой темы всегда будет производить несовременное, архаическое впечатление. Именно поэтому лучшие наши архитекторы неустанно работают над облегчением архитектурного образа стены, ищут новых приемов архитектурной выразительности, которые позволили бы трактовать стену без чрезмерной монументальности.

Может быть, именно тектонические особенности каркаса, а не аморфной массы стены, послужат основой новой архитектуры. Готика, последний в истории великий пример архитектуры, возникшей на тектонической основе каркаса, – в силу исторических условий не достигла в своих решениях глубокой ясности классики. Проблемы новой архитектуры, связанной с тектонической основой каркаса, стоят перед нами во весь рост.

Примечания:

1. См. статью Н. Кравченко «Готика и ее значение». «Архитектура СССР», М 2, 1939 г.
2. М. Гинзбург. «Органическое в природе и архитектуре». «Архитектура СССР» М 3, 1939 г. См. статью в «Строительной газете» от 12 января 1940 г.
3. См. статью в «Строительной газете» от 12 января 1940 г.
4. См. работу В. Сабура в «Le Genie Civil» за 1928 г.
5. 3. P. Abraham. Violet-le-Duc et le rationalism medieval. Paris, 1934

6. Мы бы сказали – «метафорической». См. «Метафора и сравнение в архитектуре». Архитектура СССР», М 3, 1939 г. Очевидно, что, согласно Абрааму, метафорические (если только они действительно таковы) приемы готики не имеют ничего общего с материальной, тектонической сущностью сооружения. Мы еще возвратимся и этому вопросу.
7. Paul Frankl. Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes. 1924. В работе много интересного и нового. Но в своих общих взглядах на извечную смену стиля законченного – стилем становления, автор повторяет концепции Вельфлина.
8. См. Lefevre-Pontalis. L'origine des arcsboutants, Paris, 1919.
9. Это вынужден признать и Шуази.
10. Заметим, что при обозрении полуциркульной арки или свода взгляд наблюдателя, поднявшись от одной опоры и скользнув по контуру, неизбежно приходит к противоположной опоре, замыкая, таким образом все движение.
11. Часто термины «тектоника» и «архитектоника» употребляются для обозначения одного и того же понятия. Это так же вносит путаницу и в без того сложный вопрос. В этой статье слово «тектонический» употребляется в смысле «строительный», присущий строительству, материалу сооружения и условиям его статики.
12. Разумеется, это разделение между материальным и художественным содержанием архитектуры носит здесь условный характер. В действительности эти элементы находятся во взаимодействии и влияют друг на друга.
13. Есть также в третьем «решение» вопроса о сложной природе архитектуры – это просто объявить тождественность материально-полезного и художественного содержания архитектуры. Таким упрощением грешит иногда оценка готики Виоле ле Дюком, но дальше всех по этому легкому пути пошли, в свое время, теоретики «функциональной» архитектуры.

Стиль и архитектурная мода

Архитектура СССР, 1940. – IV, № 4. – с. 63-64

Годы осуществления великого плана реконструкции Москвы отмечены крупнейшими сдвигами в советской архитектуре. Настала пора более глубокого изучения архитектурного наследства, творческого использования его уроков.

Победы советских архитекторов на этом трудном пути к новому архитектурному стилю нашей эпохи – у нас перед глазами. Застройка Москвы, ее метро, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка наглядно демонстрируют успехи советских архитекторов.

Но, вместе с тем, нередко в нашей практике тот или иной стиль, та или иная группа памятников становятся только достоянием архитектурной моды. Наблюдается частая и малооправданная смена архитектурных влияний. Если в годы увлечения конструктивизмом отказ от всяких традиций считался доблестью, то теперь таких влияний становится как будто слишком много.

Это вызывает серьезные опасения.

Не потому, что – как указывали некоторые – учеба у классики слишком затянулась. Вряд ли кто-нибудь возьмет на себя смелость утверждать, что мы уже достигли того совершенства, когда всякое влияние старых образцов может идти во вред делу.

Поверхностное и случайное влияние есть результат скорее подражания, чем знания, и лишь глубокое изучение архитектуры прошлого может дать уверенность в том, что сознательно избранное влияние принесет нам пользу и подготовит почву для лучшего роста и расцвета нашего искусства.

Нельзя рассматривать этот сложный процесс, как некий учебный курс, по окончании которого советские архитекторы могут отложить классику, словно учебник, на полку и во всеоружии всех секретов зодчества приняться за свою основную задачу – создание новой социалистической архитектуры.

Часто еще не отдают себе отчета в том, что внутренняя логика классических произведений, общая закономерность их построения, – словом, их архитектуроническая сущность – понятие историческое. Коснувшись в нескольких общих фразах конкретно исторических черт того или иного стиля, считают возможным говорить об «абсолютных» логических законах, которые якобы лежат в основе всякой великой архитектуры. Для подтверждения этого мнения указывают на неизменность тектонических свойств строительных материалов и конструкций. Между тем, каждая эпоха по-своему осмысливает их, вырабатывая свой особый архитектурный принцип соотношений и взаимной связи между всеми элементами сооружения.

Трудно, поэтому, говорить об архитектурной логике, как о совокупности неизменных понятий. В самом деле, много ли общего между тем, как логически осмысливалось взаимоотношение между отдельной опорой и ее нагрузкой в древнем Египте, и тем, как ставилась эта важнейшая проблема архитектуры в античной Греции? Разве на основе одной и той же архитектурной логики возникли романская и готическая архитектуры? Несмотря на полную тождественность строительных материалов, эти две эпохи выработали не только различные тектонические типы сооружений, – они являют нам, без преувеличения, противоположные взгляды на архитектонику, как общую закономерность построения сооружения в целом.

Каждый великий архитектурный стиль прошлого является источником своеобразного, ему лишь присущего понимания архитектуры. Это не должны забывать молодые архитекторы, подчас готовые обращаться к любым источникам архитектурной мудрости. Уж не предлагаем ли мы, – спросит читатель, регламентировать пределы освоения классики, ограничить число учителей и «приписать» к ним всех советских архитекторов? Отнюдь нет, – пусть каждый обращается в своих поисках за поддержкой тех зодчих прошлого, которые кажутся ему ближе и нужнее. Пусть каждый использует уроки прошлого в той мере, в какой это отвечает его конкретным творческим задачам.

Но почему же в творчестве наших архитекторов одна «ориентация» так быстро сменяется другой? Если еще вчера мы видели на зданиях тонкие элементы помпеянской декорации, то сегодня (пока еще только на проектах) мы видим повсюду чистую гладь стены, аморфная масса которой в редком ритме прорезывается архаическими полуциркульными окнами старой русской архитектуры. Увлечение античной архитектурой Греции, Рима, помпеянским декоративным искусством, зрелым палладианским ренессансом и ранним

возрождением, старорусским зодчеством – сменялись одно за другим в течение немногих последних лет. Что же, каждый раз сменялись не только декоративные мотивы, но и самое существо архитектуры – планы, конструкции, типы зданий, характер образного мышления, и каждый раз мы имели дело с новым стилем? Конечно, нет, – смена влияний диктовалась только архитектурной модой, которой молодежь увлекалась, следуя примеру мастера, сознательно производившего очередной творческий эксперимент. Заразительность этого всеобщего увлечения часто так сильна, что даже инициаторы подобных движений иногда не в состоянии устоять перед соблазном повторения тех приемов, которые они когда-то сами на примере собственной работы сделали общим достоянием.

Рассказывают, что один восточный мудрец, чтобы отделаться от мальчишек, отвлекавших его от занятий, пошел на своеобразную уловку: «Почему вы не на базаре, – сказал он им, – ведь там всех одевают мессинскими апельсинами!» Доверчивые побежали на базар. Весть разнеслась по городу. Скоро мудрец был встревожен еще большим шумом. Он вышел из своей кельи и спросил: «Куда это торопится народ?». «Как, разве ты не знаешь, – ответили ему, – на базаре раздают апельсины!»

Мудрец смутился: – «а что, если и в самом деле так» – подумал он и, сунув туфли подмышку, пустился вслед за другими.

Иногда наши мастера начинают походить на этого восточного мудреца и пассивно уступают велениям мимолетной моды. Между тем, увлечение архитектурной модой, как и всякой другой модой, редко приводит к благополучным результатам. Гигантские колоннады, к которым, по выражению Виктора Шкловского, «пристраивается» внутренность самого здания, – в этом отношении могут служить устрашающими примерами. Нам, молодым архитекторам, уже пора отказаться от приверженности ко всем крайностям моды и, неустанно изучая архитектуру прошлого, все усилия направить на то, чтобы как можно глубже, яснее и более четко уяснить себе *свои собственные* художественные цели. Потому что, – как говорит Гете, – только сумев себя ограничить и отказавшись от всего, что не является по глубокому убеждению художника необходимым (как бы оно ни было заманчиво), можно достичь настоящей глубины и цельности в своем искусстве.

Следует остановиться еще на одном отрицательном явлении в развитии нашей архитектуры, впрочем, гораздо менее опасном, благодаря очевидной вульгарности его исходных положений. Речь идет о подмене художественного образа в архитектуре средствами элементарной изобразительной эмблематики. Попытки такой подмены уже получили отпор со стороны нашей архитектурной общественности. Однако бесполезно, быть может, более подробно остановиться и на этом «увлечении». Нисколько не приближая нас к созданию полноценной идейной архитектуры, подобные методы обхода основных задач, стоящих перед всеми советскими архитекторами, способны все же оказать отрицательное воздействие на архитектурную практику. Есть люди, которые считают уместным вновь вспомнить о забытых левацких «теориях», когда-то

предлагавших «приписать к определенным темам не только отдельные здания, но и целые кварталы. Практически подобные теории сводятся к разделению Москвы на зоны, из которых каждую предлагается оформить в соответствии с какой либо отвлеченной идеей. Нетрудно себе представить к чему приведет подобное «оформление». Если выше мы говорили об архитектурной моде, то здесь мы имеем дело с попытками скрыть полное безразличие к архитектуре путем использования, и притом только тематического, средств смежных искусств.

Авторы этих «теорий», очевидно, плохо отдают себе отчет в том, как будет выглядеть квартал нашей замечательной столицы, посвященный какой-либо одною строго ограниченной области нашей многогранной жизни. Дома неясной архитектуры будут в этом случае обильно уснащены эмблемами, предположим на тему советского машиностроения. Советские граждане – обитатели домов, будут обречены на постоянное созерцание этих эмблем, в то время как в другом квартале такие же советские граждане, в таких же квартирах и дома должны будут ежедневно любоваться эмблемами железнодорожного транспорта или химической промышленности. Жилые дома, магазины, театры, бани имели бы в каждом районе другую внешность, но во всех случаях эта внешность вытекала бы не из их внутреннего содержания, а из отвлеченных идей, которыми пытаются прикрыть невыразительность самого здания.

Если элементарный символизм только демобилизует архитектора, препятствует его упорной работе над повышением своего мастерства, то стилизаторские увлечения последних лет, в тех случаях, когда они не носили чрезмерно поверхностного характера, отчасти способствовали подъему нашей архитектуры. Их можно было сравнить с первой разведкой в обширнейшей области архитектурного наследства. Сейчас, однако, и стилизаторство становится тормозом в развитии нашей архитектуры.

Общий подъем нашей архитектуры, несомненно, приведет нас к более углубленной работе над художественным замыслом. Каждый великий стиль вырабатывает свою собственную, ему лишь присущую философию архитектуры, и наша великая эпоха имеет все данные для того, чтобы создать свою собственную, свободную, сильную, классически ясную архитектуру, выражающую великие идеи социализма.

Иван Николаевич Соболев (1903-1971)

Иван Николаевич Соболев окончил ВХУТЕМАС в 1926 г. Его студенческие проекты были представлены на международных выставках современной архитектуры в Париже и Москве. Дипломный проект «Дворец труда» выполнен в мастерской А. А. Веснина.

С 1926г. преподавал во ВХУТЕМАСе, одновременно работая архитектором-художником. В 1927-1930 гг. аспирант ВХУТЕМАС. В 1934-1936 гг. слушатель ФАУ Академии архитектуры. В 1936-1968 – педагог МАрхИ, с 1968 г. заведующий кафедрой «Общественные здания».

И. Н. Соболев член Союза архитекторов с 1934 г., доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Академии Архитектуры.

Проектные работы И. Н. Соболев выполнял под руководством А. А. и А. В. Весниных и И. В. Жолтовского. Участвовал в проектировании зданий Госбанка СССР, МосГЭС (1927-28 гг.); участвовал в проектировании павильона «Пчеловодство» на ВДНХ СССР (1933 г.); совместно с Г. П. Гольцем и М. П. Парусниковым проектировал и строил Дворец культуры Пролетарского района, Дворец культуры ЗИЛ (Москва); Соцгород «Автострой» (Нижний Новгород), Дом коммуны и Прядильную фабрику (Ивантеевка), Дом МИД (Минск); жилые дома на ул. Большая Грузинская, Тверская, Проспект Мира (Москва).

Автор ряда статей, среди них «Баку. Проект планировки центральной части нагорного района» (Архитектура СССР, 1934, № 6); «Баальбек» (Архитектура СССР, 1936, № 5) и др. Статья «Основные вопросы архитектурной композиции», опубликованная в книге «Архитектура. Сборник статей по творческим вопросам» в 1945 г., является исключительно важной для понимания специфики архитектурной композиции и архитектуры в целом, как особого, синтетического вида искусства.

В. К. Лицкевич

Основные вопросы теории архитектурной композиции

Не имея возможности в данной статье детально останавливаться на отдельных вопросах теории архитектурной композиции, мы приводим здесь в кратких чертах весь обширный круг вопросов, встающих перед каждым архитектором при создании любого архитектурного произведения. Без знания теории невозможно создать художественно грамотного архитектурного произведения. Поэтому недаром во все периоды расцвета архитектуры вопросы теории находились в центре внимания. Настоящий набросок положений теории архитектуры построен на базе классического понимания архитектурного искусства и является как бы сводкой теоретических положений в этой области.

Архитектурное произведение есть художественная композиция гармонической связи окружающего пейзажа с организованными передними планами сооружения, его объемом и заключенным в него внутренним пространством (интерьером). Непрерывная гармоническая связь этих элементов в сочетании с целостным их стилевым выражением, ведущим к определенному, заранее задуманному восприятию их в целом, создает *архитектурный организм*.

Как всякое законченное художественное произведение, архитектурный организм является законченным целым, от которого ничего нельзя отнять и ничего нельзя прибавить. Как всякий живой организм, архитектурное произведение должно содержать свойственные ему элементы в тесном взаимодействии друг с другом, гармонически связанные между собой и с

окружающей средой. Всякий живой организм отображает ту среду, в которой он зародился, и вся его структура тесно связана с условиями его жизни в данной среде. Таков закон природы. Отдельный человек не может создать архитектурного произведения, — оно может быть создано только обществом. Как произведение целого общества, архитектурное произведение художественно выражает общественные идеалы — культурные и социальные.

Поэтому при изучении архитектуры невозможно обойтись без изучения всей культуры народа, ее создавшего. Не зная истории Греции, не понять сущности её величайшего архитектурного произведения — Парфенона. Не зная русской истории, трудно осмыслить сущность Коломенского собора и т. д.

Если подлинное архитектурное произведение должно обладать признаками живого, развивающегося организма, то, следовательно, в нем должны быть художественно выражены и все элементы, составляющие его организм и позволяющие ему свободно существовать. При отсутствии в нем одного из существенных слагаемых он перестает быть художественным произведением.

В каждом архитектурном организме есть главное и второстепенное. Главное — это то, ради чего все сооружение создано, без чего архитектурный организм не может существовать. Второстепенное дополняет и усиливает главное, подводит к нему. Так, в здании театра главное — это зрительный зал, в храме — это cella, в жилом доме — это главная комната; второстепенное — это обслуживающие помещения в театре, это преддверие и подходы к храму, это подсобные помещения в жилом доме. Главному в композиции должно быть уделено максимальное внимание. Главные части архитектурного организма должны обладать максимальной художественной выразительностью; второстепенное должно быть подчинено главному и композиционно решается гораздо скромнее, тем самым, усиливая впечатление от главного.

Главное в архитектурном организме содержит в себе два понятия: *композиционного ядра и главной композиционной оси*. Чтобы уяснить себе эти понятия, нужно помнить, что всякое архитектурное произведение воспринимается человеком во времени и в движении. Приближаясь к архитектурному произведению, человек получает ряд сменяющихся эмоций, обогащает их по мере приближения к зданию и затем продолжает двигаться уже внутри него до какого-то конечного пункта, где это движение останавливается, и эмоциональное воздействие от данного архитектурного произведения становится наивысшим. Этот пункт в архитектурном организме, являющийся кульминационным пунктом композиции, может быть назван *композиционным ядром*, основное же направление движения человека к архитектурному произведению и затем внутри него, с постепенно нарастающим эмоциональным воздействием, можно назвать главной композиционной осью архитектурного произведения. Так, в театре движение по площади к зданию и затем через главный портик, вестибюль, лестницу и фойе к зрительному залу -

будет главной композиционной осью театра, а, зрительный зал – это его ядро и конечный пункт этого движения. В ансамбле улицы или площади, архитектурный организм которой состоит из комплекса отдельных архитектурных сооружений, объединенных главным сооружением или пространством, помимо главной оси композиции, возникает еще целый ряд второстепенных композиционных осей, которые сочетаются с главной. То же самое бывает и у крупных архитектурных организмов, обладающих сложной структурой, состоящей из главного ядра и подчиненных ему более мелких, но развитых организмов.

Архитектурный организм является произведением, организующим человеческое сознание при переходе от неорганизованной природы к организованному пространству. Архитектурный организм определяет переход от пространства неорганизованного к организованному. Происходит это *путем взаимодействия объемов и пространств*, которые и являются главными элементами всякой архитектурной композиции.

Если мы видим здание на открытой местности, то оно, вызывая к себе внимание, как бы завершает окружающий пейзаж, организует его. В то же время, заходя внутрь здания, мы попадаем во внутреннее организованное пространство, которое как бы противопоставлено внешнему.

Здание, стоящее на площади или улице, противопоставляет свои внутренние пространства пространству площади или улицы, и качество данного сооружения зависит от того, сколь гармонично и стройно оно выполнено. Одним из важнейших элементов композиции является архитектурно организованное пространство или объем (один или несколько), организующий окружающее пространство. Неорганизованным пространством может быть или открытый пейзаж, или неограниченный архитектурно пустырь в городе. Пространство, имеющее упорядоченное ограничение каким-нибудь зрительными вехами, уже является организованным пространством. Так, улица или площадь, обсаженная деревьями, уже являются организованными пространствами.

Архитектурное пространство организуется различными способами. Первичная организация пространства создается путем постановки архитектурного ориентира. Место ему выбирается в какой-нибудь доминирующей части открытого пространства: это или холм среди равнины, или обрывистый берег реки. Архитектурный ориентир как бы акцентирует местную доминанту пейзажа и стилистически выражает его сущность, организует все видимое вокруг него пространство. Более сложная организация пространства достигается постановкой нескольких взаимодействующих между собою ориентиров.

Примером первого решения открытого организованного пространства может служить постановка Коломенского собора или любой сельской колокольни; примером второго – организация пространства Афинского акрополя.

И, наконец, последний способ организации пространства – это рациональное ограничение его стенами, в итоге чего оно приобретает форму геометрической

фигуры. Примером простейшего вида замкнутого пространства может служить большинство городских площадей.

Дальнейшим развитием замкнутого пространства являются внутренние пространства, т. е. пространства, заключающиеся внутри каждого архитектурного сооружения, такие как залы, комнаты, лестницы, вестибюли и т.д. Они являются гармоническим продолжением и развитием наружных пространств и по существу определяют самую суть архитектурной композиции здания. У них есть коренные отличия от характера наружных пространств. Солнечный свет является здесь уже величиной переменной и участвует как один из главных факторов композиции, по воле архитектора определяющий организацию внутреннего пространства. Создавая различные ощущения при восприятии света, от прямого и обильного до рассеянного мягкого и даже до полумрака и искусственного освещения, можно добиваться самых различных приемов и способов решения внутреннего пространства. Понижение значения света во внутреннем пространстве в основной мере дает ключ к пониманию способов архитектурной организации внутренних пространств.

Любое здание имеет то или иное объемное выражение. Любое архитектурное произведение представляет собою взаимодействие, объема с окружающим его пространством. Мы уже знаем, что архитектурно организованное пространство достигается путем создания в нем определенной системы архитектурных объемов. Следовательно, можно сказать, что понятие *архитектурного объема* является равноценной, вместе с архитектурным пространством, составляющей всякого архитектурного произведения и есть второй из основных элементов композиции.

Архитектурный объем выражен всегда правильной геометрической формой – от простейших (пирамида, куб, цилиндр, конус, параллелепипед или полушарие) до сложнейшей их комбинации. Художественный образ объема выражается путем контрастного противопоставления его и пространства, окружающего его и организуемого им. Художественная сущность объема выражена:

- 1) силуэтно – если он является ориентиром в окружающем его пространстве;
- 2) массой – если он доминирует на площади;
- 3) плоскостью – если он участвует в ансамбле улицы или площади.

Эти различные художественные восприятия его достигаются, различными приемами, о которых мы скажем ниже. Чем проще геометрическая фигура, положенная в основу объема здания, тем яснее и сильнее художественное восприятие его в целом. Большинство великих произведениях архитектуры состояло в общих объемах из простейших геометрических тел. Геометрические фигуры ярко и сильно создают необходимый художественный контраст с неорганизованной природой и тем самым хорошо отвечают задачам архитектурного искусства.

Простейшим и нагляднейшим примером, иллюстрирующим эту мысль, являются пирамиды древнего Египта. Здесь простейшая геометрическая форма, взятая в чистом виде, но доведенная до грандиозных размеров и поставленная среди песчаных холмов Ливийской пустыни, весомо и сильно контрастирует с окружающим пейзажем. Она производила неизгладимое впечатление ни людей всех времен и народов своей резкой и отчетливой формой среди пейзажа окружающей пустыни. Это пример самого примитивного и простейшего архитектурного организма, ориентира в пространстве, обладающего невероятной силой воздействия, достигаемого почти предельной лаконичностью своей формы. И именно этот предельный лаконизм, предельная художественная экономия средств выражения и создает то неизменное впечатление, которое тысячелетиями остается в силе. Но вследствие своей малой расчлененности эти архитектурные формы выходят за пределы человеческой масштабности, становятся абстрактными. Человеческий глаз, скользя по этим граням и плоскостям, не в силах охватить и осмыслить величины сооружения. Там нет ничего такого, что могло бы дать глазу возможность сопоставить эту форму с нормальной мерой вещей, привычных человеку. Отсюда получается, что, с одной стороны, такой лаконизм архитектурного объема создает сильное художественное впечатление, с другой стороны – нерасчлененность формы подавляет человеческое сознание своей несоизмеримостью. Для гробницы, замкнутого и подавляющего своим величием сооружения, это очень подходит и прекрасно решает ее образ.

Дальнейшая эволюция объема идет по линии его расчленения. Сначала происходит членение по горизонтали массивных объемов (ступенчатая пирамида), сочетание различных по величине масс в едином комплексе (пилоны и стены). Затем происходит вывод столбов из внутренних пространств наружу. Появляется новый важный этап в решении внешнего объема здания. Объем воспринимается теперь также силуэтно-пространственно. Палитра архитектуры очень обогащается. Архитектура становится человеческой, постижимой и красноречивой. Возникает греческий периптер – параллелепипед, пространственно расчлененный и ясно воспринимаемый как в целом, так и в частях. Дальнейшее, развитие архитектурного объема идет по пути усложнения и общей его формы и его членений.

Можем отметить несколько систем членения архитектурного объема. Простейшее членение – это соединение в одно целое подобных или различных геометрических форм по горизонтали или вертикали (таковы, например, ступенчатые пирамиды или египетские храмы). Второй вид – это членение горизонтальными тягами либо вертикальными опорами (членение египетских пилонов или ассирийских храмов, членение флорентийских дворцов и романских соборов). Третий вид членения – это ритмический ряд столбов или колоннада, т.е. пространственное членение (портики, лоджии и т. д.). Все эти системы ведут к одному целостному художественному восприятию – познанию архитектурного объема путем сравнения отдельных соразмерных человеческому представлению частей объема. В итоге – художественно-

истинное восприятие архитектурного объема в целом. Здесь возникает элемент художественного замысла, находящегося во власти архитектора и влияющего на одно из основных слагаемых архитектурного образа.

В зависимости от начальных элементов членения архитектурного объема и от характера членений можно воспринять объем как большую вещь и как малую вещь, независимо от его фактической величины. Возникает некая иллюзия восприятия, которой художник управляет и направляет в нужную сторону. Эта художественная категория в композиции архитектурного организма называется архитектурным масштабом.

Рассматривая основы композиции – объем и пространство, мы имели дело, так сказать, с основными элементами, из которых создаются архитектурные организмы. Сейчас мы подошли к тому, что по сути дела является предметом архитектурного искусства, это – умение создавать совершенные архитектурные организмы. В понятие архитектурного масштаба входит вся система членений объема или пространства, являющаяся одним из основных компонентов в формировании образа сооружения. Мы не можем себе представить образа какого-нибудь монументального сооружения, если его детали очень мелки и раздроблены. Такое сооружение будет лишено величия и не вызовет подъема чувств. И, наоборот, жилой дом с огромными рустами или порталами будет выглядеть нежилым и неуютным, и мы его не воспримем как образ жилого дома. Следовательно, архитектурный масштаб тесно связан с образом сооружения. Мы видим также, что различные системы членений объемов и пространств также связаны с этими понятиями (образа и масштаба).

Среди массы людей всегда выделяются люди хорошо сложенные, – мы называем их красивыми. Греки культивировали гармоническое сложение тела, считали это высшим даром богов и создали даже канон красоты и гармонических отношений частей человеческого тела. Таков известный канон Поликлета. Греки, полагавшие, что зданию можно придать, совершенство частей аналогично соотношению частей человеческого тела, перенесли эту систему соотношений и в архитектуру.

Гармония здесь понималась в математическом плане. Таким образом, возникло понятие пропорций в архитектуре. Пропорцией называется равенство двух отношений, т. е. $a:b=b:c$. В архитектуре – это гармоническая зависимость отдельных двух частей по отношению к третьей: Для того чтобы весь объем был гармонически расчленен, существует непрерывная зависимость частей сооружения до самых малых от целого объема. Это достигается тем, что пропорциональную зависимость заключают в непрерывный ряд, имеющий постоянную величину отдельных соотношений. Простейшим видом такой системы непрерывных соотношений является в геометрии подобие треугольников. Греки хорошо разработали системы соотношений, построенные на этих законах геометрии, и широко применяли их в архитектуре.

Наиболее распространенными системами непрерывных соотношений были соотношения: диагональ квадрата и диагональ прямоугольника к сторонам («золотое сечение»). Каждая эпоха применяла те системы соотношений,

которые наилучшим образом подходили к создаваемым ею образам в архитектуре, выбирая наиболее подходящие своему мировоззрению геометрические формы для своих объемов и применяя системы пропорций, вытекающих из геометрических свойств этих фигур.

Наряду с гармоническими пропорциональными членениями, являющимися в числовом отношении иррациональными выражениями, существовали и простые отношения, выраженные в целых числах. Простейшим видом таких отношений является *метрическое членение* объема или пространства. Этот наиболее архаичский вид членения возник, по-видимому, вместе с изобретением столба. В классической архитектуре этот вид членения существовал наравне с пропорциональными системами и дополнительно к ним. Это особенно ярко выражено в системах колоннад, где ряды колонн, метрически расчленяя объем или пространство, сами по себе имели пропорции, построенные по системе непрерывной пропорциональной зависимости.

В связи с понятием о пропорциональных системах в архитектуре и об архитектурном масштабе существует понятие о модуле сооружения. Модулем называется та основная величина в сооружении, которая берется за исходную меру всех членений архитектурного объема или пространства. Обычно в качестве модуля избирается величина, определяющая общий размер данного сооружения или его композиционного ядра. На базе этой исходной величины строится вся система членений данного архитектурного организма, от композиционного ядра до окружающих его наружных пространств. Такой величиной могут быть, например, величина зрительного зала в театре или его порталная арка, величина целлы в греческом храме, диаметр внутреннего пространства в римском Пантеоне или ширина внутренней части храма и Коломенском. С изобретением ордерной системы такой величиной стал диаметр колонны, поскольку колонна являлась самой характерной величиной в системе колоннадных построений объема или пространства и своей величиной определяла архитектурный масштаб сооружения.

Та или другая система пропорций, построенная на основе модуля и соответствующая принятому образу архитектурного произведения и его масштабу, пронизывает насквозь данный архитектурный организм и создает определенный гармонический строй всех его частей и целого. Получается, как в хорошо сложенной фигуре красивого человека, полная гармония отдельных частей между собою и «всех частей со всеми» (Витрувий). Получается законченный, гармонически сложенный архитектурный организм, к которому ничего нельзя прибавить и у которого ничего нельзя отнять. Такое состояние архитектурного организма называется *евритмией* (Витрувий).

Все более или менее крупные размеры всякого архитектурного произведения подвержены оптическим искажениям. Человек по мере приближения к сооружению видит его при все более усиливающихся ракурсах, и отдельные его части, соразмерные между собою фактически, начинают

восприниматься искаженными. Поэтому необходимо вносить поправки в отдельные части сооружения, наиболее важные для правильного восприятия сооружения в целом. Это относится главным образом к высотным частям сооружения, к главным портикам, а также к элементам, организующим внутреннее пространство здания, как наиболее подверженным рассмотрению их под сильными ракурсами (всем известны оптические поправки Парфенона, осуществленные сознательным искривлением прямых линий стилобата и архитрава, чтобы в натуре они казались совершенно прямыми). В результате таких оптических поправок получается уже видимая *евритмия*, создающая то гармоническое впечатление от здания, которое задумал архитектор.

В результате вышеизложенного представление о принципах гармонии в архитектурном организме у нас было бы неполным, если мы не упомянем еще об одном очень важном состоянии всякого архитектурного организма, сообщающем ему жизнь и движение. Это принципы *развития архитектурного организма*. В результате осуществления этого принципа архитектурный организм вызывает эмоциональное ощущение своего роста и динамического развития. Это достигается особым строем его пропорций и соотношений частей. Мы уже говорили о наличии непрерывно убывающих или возрастающих пропорциональных рядов, основанных на подобии соотношений. Примененные в архитектурном организме в гармоническом возрастании или убывании его частей в определенном направлении, они и создают ощущение движения или роста архитектурного объема или пространства путем динамического нарастания размеров его отдельных частей. Архитектура является для человека как бы художественно организованной природой. Она не может не отразить и такого важного закона природы, как формообразование. На основе наблюдений роста больших и малых организмов можно было синтезировать следующие обобщенные признаки роста. Для зрелых развитых организмов – это спокойная плавная система убывающих соотношений, медленный темп роста, гармоническое и полное развитие деталей. Для малых неразвитых организмов – это быстро убывающая система отношений, стремительный темп роста, малоразвитые и крупные детали, при малом их количестве. На базе этого же закона в большой мере построено искусство при помощи небольшого архитектурного объема создавать впечатление огромной мощи и величия. Здесь уместно привести пример двух произведений Томона — это Биржа и храмик в Павловске «Супругу благодетелю». В первом случае мощный объем в мощном пространстве, с массой колонн, скульптурой и деталями; во втором — четыре мощные колонны, и все. И в обоих случаях — ощущение силы и величия.

Для полного понимания всей важности законов роста в системе гармонии в архитектурном организме необходимо отметить еще одно свойство их применения в композиции. Мы уже указывали на большое влияние законов

роста в формировании образа сооружения. Существуют две категории художественных произведений в отношении своего эмоционального воздействия на зрителя по времени. Одни произведения мало впечатляют с первого раза, но при последующих обозрениях производят все большее и большее впечатление, они как бы постепенно раскрывают себя, обогащая зрителя. Такие произведения как бы все время живут своей, непрерывно меняющейся жизнью и как бы все время рассказывают о себе. Другие, наоборот: при первом с собою знакомстве они ошеломляют, потрясают, производят необычайный эффект. Но при следующих посещениях это впечатление начинает тускнеть, мы начинаем свыкаться с этими первыми эмоциями, и, наконец, у нас наступает пресыщенность, утомление, и в результате сооружение становится неприятным своею назойливостью и отсутствием внутреннего, скрытого смысла. В качестве ярчайших примеров первого случая можно привести Парфенон, храм в Коломенском, Дворец дождей и т. д. Для второго случая хорошим примером может быть Баальбек, ряд произведений итальянского барокко, может быть даже американский небоскреб. Первая категория произведений эмоционально подымает и обогащает человека, вторая — подавляет, поражает. Здесь сказывается специфика образа сооружения, дающая также диаметрально противоположные воздействия. Эта специфика формируется в большой мере системой применения законов роста (мы не считаем других средств эмоционального воздействия, которые также формируют образ). Здесь принцип роста выражен начальным или завершающим этапом развития. Показателем такой наглядный пример: пучок побегов из корешка растения характеризует начальную стадию роста и дальнейшее развитие. Распустившийся цветок определяет последнюю, завершающую стадию роста с отсутствием дальнейших перспектив своего развития. В первом случае быстрое убывание членения и бурный рост от центра к периферии, во втором, наоборот, убывание членений от периферии к центру. Если мы в архитектурном организме построим соотношения частей, убывающими непрерывно от главной оси к его периферии, мы создадим условия для общего восприятия здания во времени с постепенным нарастанием эмоции. Если же мы построим соотношения, непрерывно возрастающими от главной оси к периферии, мы получим эмоцию, убывающую во времени. Первую систему построения архитектурного организма мы назовем *классической*, вторую — *барочной* (нужно оговориться, что эти два термина здесь понимаются не в стилевом, а в качественном смысле). Такие признаки решения архитектурных организмов часто определяли существенно мировоззрения и архитектуру целых эпох. Так, можно с уверенностью сказать, что и греческая и русская архитектура всегда строились на первом из вышеизложенных принципов, тогда как Западная Европа и частично Рим базировались на втором принципе.

Перечислив в кратком изложении основы композиции и принципы гармонии, являющиеся качественными понятиями в архитектурном произведении, мы дальше переходим к рассмотрению средств, при помощи

которых осуществляется любая композиция в области архитектурного мастерства.

В человеке или животном тот или иной характер фигуры, а также и весь строй ее пропорции, определяется характером скелета. В архитектурном организме мы также можем различить его внутреннюю структуру, в большинстве случаев скрытую в массе инертного материала. В каждом законченном произведении система его статического равновесия должна строиться по какому-то определенному принципу, тесно связанному с характером основного строительного материала, образом и формой сооружения и его назначением. Такая выбранная для данного произведения конструктивно-статическая система называется *тектоникой*.

По своим конструктивным принципам тектонические системы распадаются на четыре различных варианта, применяемых в архитектурных сооружениях. Они разнятся по характеру и сложности тех усилий, на взаимодействии которых построена их статика. Простейшей тектонической системой является стена, где вся статическая система выражается простым сжатием, а материал работает своим весом. Более сложной системой является та, где показан вес материала и распор. Такая система создает арочно-купольно-сводчатые формы. Следующая по сложности – это балочно-стоечная система. Здесь в материале использованы его упругие качества и статика системы построена на изгибе и сосредоточенных нагрузках. С изобретением этой системы архитектурные возможности расширились необычайно, обогатив архитектурную форму и облегчив ее. И, наконец, последняя система – каркас – построена на упругости и материала, и всей системы. Ее развитие особенно усилилось с введением в строительство металла.

Если мы проследим историю архитектуры, мы увидим, как эти системы, постепенно входя в палитру архитектуры, расширяли все больше и больше ее возможности и фантазию, влияя на образ и характер ее и определяя зачастую ее форму. В одних случаях тектоническая система, являлась отправной точкой при композиции архитектурного объема, например в Парфеноне, где колоннада является элементом основной темы сооружения, в других случаях она только угадывалась в общей системе сооружения, не являясь его темой, как в Пантеоне в Риме, где стены и купол были лишь средством выражения внутреннего пространства, не характеризуюя наружного объема. Но, несомненно одно: тектоническая система сооружения настолько тесно связана с архитектурным организмом, что совершенно не может быть выделена как самостоятельный элемент. Невозможно разделить понятия конструкции и формы в архитектурном произведении, так как одно из другого вытекает. В свою очередь, и то и другое тесно связано с тем материалом, из которого создается архитектурная форма. И, наконец, все это исходит из образа сооружения в целом.

Элементы тектонической системы сооружения, практически осуществляющие его общее равновесие, являются конструкцией здания, и какой-нибудь столб или балка, имеющие чисто утилитарное значение и никак

художественно не обработанные, будут оставаться голыми конструктивными формами. Но люди с древнейших времен подвергали художественной обработке ответственные конструктивные части здания, повышая этим художественную выразительность сооружения в целом. Путем осмысливания его тектоники как бы художественно раскрывалась система его построения, и архитектурный объем получал необходимые составляющие, его художественные расчленения, определявшие его архитектурный масштаб. Наиболее планомерной и высокоразвитой обработке подвергалась стоечно-балочная конструкция портиков, столь широко развитых в Египте и особенно в Греции. Греки настолько глубоко и гармонично проработали архитектурно столбы, балки, перекрытия и крышу, что конструкция превратилась в законченную архитектурную форму, способную воспринимать различные композиционные выражения.

Так как портик был широко применен в античной архитектуре, то естественно, что колоннада получила широкое развитие в смысле размеров и типов. По мере увеличения размеров и масштабов и размеров сооружений последовательно возникли дорический, ионический, коринфский и смешанный типы колоннад. В архитектуре Рима, с его могучей стеновой тектоникой, колоннады часто уже не составляли основной тектонической системы сооружения, а являлись как бы художественным контрастным дополнением, деталью сооружения. Таким образом, тектоническая система переходит в новое качество, приобретая свойство композиционно-декоративное. Элемент тектоники становится декоративной деталью, так как было давно подмечено, что ритмический ряд колонн в сочетании с их размерами, дает сильное художественное воздействие, с одной стороны, хорошо расчленяя пространство, а с другой, ясно определяя масштаб архитектурного объема. Этим объясняется такое огромное развитие в архитектуре колоннад и возникновение их различных типов, определявшихся по их различным абсолютным размерам и степени стройности.

В дальнейшем, в римскую эпоху, колоннады были канонизированы в определенных, наиболее гармонических пропорциях, и в художественной обработке, наиболее свойственной тому материалу, из которого они созидались, т. е. камню, и получили название ордера. Начиная с эпохи эллинизма и, особенно, в архитектуре Рима, возникновение крупных архитектурных объемов потребовало их масштабного расчленения. Большие, и массивные стены сооружений требовали легкого, богатого и ритмического расчленения. Материалом для этого послужили колоннады и их части, давшие богатые и разнообразные возможности архитектурного языка. Таким образом, возникла ордерная система для портиков и архитектурные детали для стен. Появилось богатейшее зодчество эллинизма и Рима, ставшее фундаментом для развития всей европейской архитектуры.

Возрождение пошло еще дальше. Если Греция на базе стоечно-балочной конструкции создала законченную архитектурную форму, эллинизм и Рим дали из нее архитектурную деталь, то Возрождение породило декоративную

тектонику, не являющуюся таковой по существу, но художественно убедительно ее выражающую. Если Рим дал канон конструктивно-пространственной колоннаде, то Ренессанс уже канонизировал архитектурную декорацию, связанную непосредственно с пластикой стены. В итоге мы имеем огромный по разнообразию средств архитектурного выражения художественный язык, построенный на ордере.

Ордерная детализировка построена на принципе «опоэтизации» самих строительных деталей, отсюда и его логика, художественный рационализм, трезвая конструктивность и скульптурное изящество. Его детали настолько гармонически связаны между собою, что, взятые порознь, продолжают жить как бы связанные с недостающими частями ордера. Отсюда и художественная выразительность отдельных архитектурных деталей. Немудрено, что для выражения даже других тектонических систем с таким успехом применялся и применяется ордерный архитектурный язык, впервые найденный античностью и по-новому звучащий в каждую последующую эпоху. Жив он и в настоящее время, так как он никогда не дает сам по себе образа, а только помогает архитектурно выразить задуманный образ. Анализируя любую архитектурную эпоху, будь то архитектура Рима, эллинизма, Возрождения, классицизма или барокко, мы будем всегда сталкиваться с тем или иным «названием» ордерного архитектурного языка.

Художественная композиция собирается гармоническим противопоставлением элементов сооружения друг другу. Художественные контрасты достигаются путем сопоставления таких разнородных по эмоциональному воздействию элементов, как стена и портик, как сильный рельеф детали и плоскость, как массив объема и плоскость, как грубая и тонкая обработка объема или поверхности, как сильная и слабая светотени и т. д. Все это создает художественное противопоставление, контраст, и чем сильнее этот контраст выражен, тем выше выразительность художественного произведения. Нельзя, например, весь фасад украшать одинаково богато, он будет скучен, следовательно – беден. Нельзя его делать однообразно аскетичным, он будет унылым. Наиболее сильную композицию мы создадим, обогащая композиционно важные места архитектурного организма. Здесь действует закон художественной экономии. Если мы посмотрим на Парфенон, мы увидим, что пространство портика противопоставлено поверхности ступы целлы, цилиндры колонн и их масса – плоскости той же стены и т. д. В римском Пантеоне мы находим контраст между объемом и массой основного сооружения и пространством портика и т. д. Мы видим контраст и между голой стеной и богатым входом во дворцах Испании и Италии.

Таким образом, основными *композиционными контрастами* в архитектуре мы можем считать: пространство и объем, массу и поверхность, плоскость и рельеф, свет и тень, крупное и мелкое. При помощи архитектурного языка, построенного на основах конструктивной логики, каковым является ордерная

система, мы можем свободно и разнообразно осуществлять всевозможные композиции, выражающие задуманный нами образ архитектурного сооружения.

И, наконец, еще одним из существенных средств архитектурной композиции является *художественная возможность материала*, из которого сооружение возводится. Строительных материалов много. С художественной стороны каждый материал имеет свои особенности, только ему присущие. Архитектор, сумевший разобраться в свойствах материала и использовать его положительные свойства до предела, повысит этим художественное качество своего произведения. Материалы в художественном отношении различаются по следующим свойствам: пластичность, степень светопоглощения, фактура, цвет и прочность.

Пластичность материала определяется степенью его способности давать более или менее тонкий рельеф. Так, например мрамор, известь, гипс очень пластичны, а кирпич, песчаник, туф или бетон нет. Следовательно, тонкая орнаментация, свойственная первой категории материалов, будет только выражать художественно их сущность, тогда как применение ее во второй категории материалов будет только насилием над ними.

Вопрос *светопоглощения материала* также очень важен. Он играет роль при композиции архитектурной формы в целом. Материалы с малым светопоглощением дают светотень очень богатую и тонкую по нюансам. Материалы с большим светопоглощением дают мягкую, расплывчатую светотень без полутонов. Излишне говорить, насколько различные возможности в архитектуре дает умелое использование этих свойств материала.

То же можно сказать о *фактуре и цвете материала*. Фактура – это характер поверхности материала, и мы видим из истории архитектуры, какие разнообразные эффекты создаются путем применения сочетания шероховатых и гладких фактур и различного цвета материалов. Достаточно указать на пример гладкой и рустованной поверхности стены или на применение кирпича с белым камнем.

Насколько важно знание свойств материалов, можно увидеть из того, что при прорисовке какого-нибудь архитектурного профиля никогда не делают одинакового шаблона для мрамора, бронзы, дерева, штукатурки или гранита. Каждый материал будет иметь свой, присущий только ему, стиль своей профилировки или орнаментации. Даже такие сходные между собою материалы, как известковая штукатурка и гипс, сильно разнятся по своей художественной обработке хотя бы потому, что штукатурка отдавливается, а гипс льется.

Таким образом, на базе материала и его выразительных возможностей мы имеем важные средства архитектурной композиции, как, например, пластику и форму. Под пластикой подразумевается гармоническое текучее сочетание линий, образующих общий рельеф всей формы и способствующих созданию *евритмии* в композиции архитектурного организма.

Такое же значение имеет и светотень в общей композиции. Она придает особую выразительность архитектурной форме, сообщая ей жизнь и динамику, выявляя красоту рельефа архитектурного произведения. Под рельефом надо понимать всю совокупность выступов и впадин на поверхности архитектурной формы, образуемых архитектурными фрагментами и деталями; в зависимости от большего или меньшего контраста выступов и впадин создается характер более сочного или более строгого решения композиции.

Фактура и цвет в архитектуре служат для дополнительного усиления художественных контрастов в общей архитектурной композиции, причем цвет играет здесь огромную роль. Солнечный свет, являющийся основным проявителем всякого архитектурного произведения, при своем избытке и при недостатке уравнивается архитектурной полихромией. Так, например, в Парфеноне огромная светоотражательная способность мрамора в яркие солнечные дни дает столько рефлексов, что почти теряется ощущение объемности. Введение полихромии восстанавливает положение, подчеркивая формы, обесцвеченные солнцем.

В нашей русской архитектуре, при большом количестве пасмурных дней и тусклом свете, полихромия создавала красочное ощущение ясного дня, придавая праздничность архитектурному произведению. Особенно показательны это на архитектуре Ленинграда и его окрестностей, где на фоне угрюмого пейзажа и серого неба многоцветная архитектура выгодно выделялась и создавала впечатление богатства.

Особое значение в архитектуре, как и в других видах искусства, имеет *орнаментика*. Построенный в известном ритмическом чередовании, орнамент с глубокой древности покрывал все предметы, непосредственно окружавшие человека, начиная с горшков и кончая домами. Перейдя в архитектуру, он стал служить органическим дополнением к различным архитектурным фрагментам здания, служа как бы иллюстративным дополнением к отвлеченным геометрическим формам архитектуры. Орнамент являлся всегда специфическим для определенного народа, и даже народности. Если архитектурные формы часто бывали общими для различных мест, то их покрывала всегда такая орнаментика, которая была присуща народу, населявшему данное место. Орнаментика это художественный стиль народа, и народная архитектура немыслима без орнаментики. История архитектуры не знает сооружения, которое не было бы орнаментировано в духе того народа, который населял район постройки. Как декоративный элемент, орнамент играет важную роль в композиции сооружения, оживляя геометрические объемы и плоскости архитектурной формы.

Рассмотрев элементы и средства целостной архитектурной композиции, нужно еще раз подчеркнуть, что только полное и теснейшее взаимопроникновение всех композиционных слагаемых, подчиненных замыслу

зодчего, может в результате создать художественное произведение. Выпадение хотя бы одного звена, рвет всю цепь и все может свести к нулю.

Путем определенных сочетаний различных композиционных элементов мы можем создавать различные жанры архитектурных произведений. Так, например всем крупным общественным сооружениям свойственен жанр монументальности, так как народ воздвигает их как памятники себе и желает в них видеть олицетворение своей мощи, силы и величия. В то же время какой-нибудь жилой домик или санаторий должны выглядеть весело и уютно, создавать ощущение радости жизни и отдыха, в силу чего должны решаться в лирическом, легком и радостном жанре. Таким образом, мы видим, что архитектурные жанры в каждую эпоху в основном определяют и типы сооружений.

Каждый период времени в истории архитектуры отличается особым характером своего художественного творчества. Возникает такое положение, когда на базе общего мировоззрения народа в данную эпоху появляются определенные, излюбленные композиционные приемы, проникающие во все виды художественного творчества и создающие в одном, очень характерном для данной эпохи, плане своеобразный синтез всего искусства в целом. Все иные, несходные с данным, приемы композиции отмирают и как бы забываются. Такое явление в искусстве называется *стилем*. В период расцвета стиля наблюдается наличие особенно широких возможностей синтеза различных видов искусства в одном художественном произведении. Тогда и архитектура, и скульптура, и живопись, и прикладное искусство друг друга, дополняют, создавая единое целое произведение. Таковы были Возрождение, барокко, рококо и близкие к нашему времени русские классицизм и ампиризм, когда все, вплоть до посуды и дверных ручек, подчинялось как бы единому композиционному замыслу.

В отдельном архитектурном произведении стилем называется определенная характерность выбранного композиционного приема и полное единство этой характерности, осуществленное от общей архитектурной формы до мельчайших деталей.

У больших мастеров архитектуры всегда бывал свой стиль, являвшийся как бы их архитектурным почерком.

Таковы основные вопросы архитектурной композиции. Наиболее полное выражение они получают в процессе создания общественных зданий и сооружений, но с известными ограничениями могут быть приложены и при решении любой архитектурной задачи, начиная от вопросов композиции города и вплоть до решения скромного жилого дома.

Борис Владимирович Гладков (1897-1992)

Б. В. Гладков родился в Ярославской области в семье крестьянина. Впоследствии его отец стал скульптором-лепщиком. Трудовая деятельность Б. В. Гладкова началась в 1916г. Он работал на самых различных должностях и предприятиях: приемщиком снарядного отдела Военно-промышленного

комбината, шофером, счетоводом, десятником, помощником районного инженера в Московской городской военно-инженерной дистанции.

Он с отличием окончил реальное училище, в 1923 г. так же с отличием окончил архитектурное отделение Московского высшего технического училища (МВТУ), свободно владел немецким языком. Непосредственными учителями Б. В. Гладкова были академик архитектуры Р. И. Клейн и инженер, профессор МВТУ А. В. Кузнецов.

В 1923 г. сразу после окончания вуза Борис Владимирович вместе с художницей А. К. Экстер выполняет свою первую самостоятельную работу – павильон «Известия ЦИК» на первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке.

В 1924 г. Б.В. Гладкову было поручено строительство первого деревянного мавзолея В. И. Ленина по проекту А. В. Щусева.

Последующая деятельность Б. В. Гладкова была связана с промышленной архитектурой. Он был один из зачинателей промышленного строительства в СССР. Б. В. Гладков является автором более восьмидесяти построенных объектов и среди них – здание аэродинамической трубы ЦАГИ в городе Жуковский, текстильные комбинаты и фабрики в Фергане и Чирчике (Узбекистан), Ленинкане (Армения), Семипалатинске (Казахстан), Витебске (Белоруссия), Киеве-Дарнице (Украина), в Челябинске, Иванове, Ногинске, Клину, Москве (Россия).

В начале 1930-х гг. Б. В. Гладков был командирован в США и Германию в связи со строительством Магнитогорского металлургического комбината.

В годы Великой Отечественной войны Борис Владимирович проектировал и построил завод № 580 НКБ, НКстрой, «Красный Профинтерн» (ныне Сибтяжмаш) в Красноярске и ряд других, в том числе и жилых, объектов.

Второе крупное направление в деятельности Б. В. Гладкова – архитектура сельского жилища. В период Великой Отечественной войны была уничтожена почти третья часть сельского жилого фонда. В это время Б.В. Гладков выступил с предложением по организации принципиально новой отрасли строительной индустрии – деревянного заводского домостроения, в результате чего в СССР была введена в действие широкая сеть ДСК (домостроительные комбинаты).

С 1943 по 1958 г. Б. В. Гладков работал в ЦНИПС'е (Центральный научно-исследовательский институт промышленных сооружений).

В 1953 г. защитил кандидатскую диссертацию.

С 1958 по 1961 г. руководил лабораторией малоэтажного сборного домостроения в НИИ жилища.

С 1961 по 1975 г. руководил сектором сельского жилища в ЦНИИЭП жилища.

С 1975 по 1984 г. – руководил сектором сельского жилища в ЦНИЭП граждансельстрое.

Педагогическая деятельность Б. В. Гладкова началась в учебных заведениях – МВТУ, Московской Горной академии, МИСИ им. Куйбышева, МАрХИ, позднее в научно-исследовательских институтах МНИИГС, ЦНИИЭП жилища,

ЦНИИЭП граждансельстрой, где им были подготовлены к защите 17 аспирантов.

Борис Владимирович был чутким, отзывчивым, тактичным человеком, обладающим колоссальным жизненным и профессиональным опытом, которым он охотно делился с сотрудниками и учениками. В разные годы своей деятельности ему довелось общаться и дружить с такими выдающимися архитекторами как Р. И. Клейн, А. В. Щусев, И. В. Жолтовский, В. А. Веснин, В. А. Щуко, М. Г. Бархин, А. В. Кузнецов, Г. Г. Карлсен, И. С. Николаев, Г. П. Гольц и мн.др.

Б. В. Гладков увлеченно и вдумчиво изучал теоретические вопросы архитектуры. Он разработал свою теорию построения шатровых культовых сооружений, систему пропорционирования элементов церковных колоколен. Глубоко вникал в труды классиков теории архитектуры – Витрувия, Палладио, И. Э. Грабаря. Еще в 30-е годы Б. В. Гладков критиковал теоретические позиции К. С. Алабяна, полемизировал с И. В. Жолтовским.

Публикуемая впервые статья «Эстетическая концепция современной школы классической архитектуры (опыт критического анализа)» отражает основные направления критики теории И. В. Жолтовского и представляет интерес с точки зрения осмысления основных закономерностей архитектурной композиции видным представителем конструктивистской школы.

Л. М. Агаянц

Эстетическая концепция современной школы классической архитектуры (опыт критического анализа)

"У автора есть особая скрытая цель, которую я, однако, совершенно ясно вижу; он хочет научить художника, как изобретать цветочные украшения в ростках и завитках, в поступательном движении по античному способу. Растение должно начинать с простых листьев, которые постепенно усложняются, разрезаются и, подвигаясь вперед, становятся все развитее, стройнее и легче, пока не сойдутся в величайшем богатстве цветка, чтобы сбросить семя или же опять начать новую жизнь. Мраморный пилястр, украшенный таким образом, можно видеть в вилле Медичи, и теперь только понял я как следует, что он собою выражает. Бесконечная полнота листьев в заключение оказывается превзойденной цветком, так что под конец вместо семечек часто выскакивают фигурки животных и гениев, причем, согласно предшествующему восхитительному ходу развития, это нисколько не является невероятным; я рад, что указанным способом могу придумывать различные украшения, тогда как до сих пор я бессознательно подражал древним".

Из "Морфологии" Гете, который в этой цитате приводит высказывание одного художника по поводу его морфологических исследований.

Изучая законы построения архитектурной формы, современный исследователь не может остаться в стороне от рассмотрения существующей, частью писанной, а частью неписаной теории, выдвигаемой в наше время группой московских архитекторов классического направления. В дальнейшем мы будем ее именовать «современной теорией классической архитектуры» или просто «современной теорией», поскольку эта «теория» не противостоит пока никакой другой. Архитекторы, которые в практической и научной работе придерживаются иных воззрений, достаточно полно и обоснованно не сформулировали еще своей эстетической концепции и не обобщили отдельные высказывания в теоретически законченной системе. Поэтому в нашей работе мы их вовсе не будем касаться.

Предложенная академиком архитектуры И. В. Жолтовским «современная теория классической архитектуры» завоевала множество сторонников, последователей и учеников, которые в своих работах достаточно твердо и последовательно придерживаются положений И.В. Жолтовского. Среди этих учеников мы встречаем имена наших видных архитекторов Гольца, Барща, Парусникова, Зундблата и др., зарекомендовавших себя с лучшей стороны и своей теоретической и проектной работой.

На наших глазах «современная теория классической архитектуры» получает постепенно широчайшее распространение, особенно в связи с тем, что, будучи молчаливо принятой в качестве теоретической основы преподавания архитектуры в Московском Архитектурном Институте и Академии Архитектуры, она ежегодно вербует все новых и новых последователей и учеников. Да и помимо официальной школы, мысли И.В. Жолтовского и его многочисленных учеников широко внедряются в среду архитектурной общественности и особенно архитектурной молодежи: их ловят, изучают, на них строят свое эстетическое мировоззрение.

Вполне естественно, что вслед за школой «современная теория классической архитектуры» проникает и в творческую деятельность архитекторов; в архитектурные мастерские и проектные организации, а отсюда, во все возрастающем темпе, и в строительную практику государства.

Раз это так, раз явление приобретает характер общественного явления, - оно заслуживает того, чтобы на нем остановиться, внимательно проанализировать и дать ему оценку в сопоставлении с задачами наших дней и нашей жизни.

Именно такого рода оценку и ставим мы перед собой в настоящей работе.

Необходимо заметить, что И.В. Жолтовский выступает чрезвычайно редко, еще реже пишет и потому нарисовать теоретические основы его архитектурного направления во всей полноте и последовательности представляет немало трудностей. И. В. Жолтовский не систематизировал и не опубликовал плоды своей работы по анализу памятников архитектуры, равно как и тех выводов, к которым он пришел в результате этого анализа и своей длительной практической деятельности.

Довольствоваться приходится малым: несколько заметок из докладов несколько случайных бесед, рассказов и выступлений и наконец, более обстоятельный доклад по вопросу архитектурного образования на 1-м съезде советских архитекторов в Москве (1937 г.). Вот и все, чем мы располагаем из непосредственных высказываний самого мастера.

За последнее время «современная теория классической архитектуры» несколько обогатилась работами учеников И.В. Жолтовского. Сюда следует отнести в первую голову статью И.Н. Соболева «Основные вопросы теории архитектурной композиции», опубликованную в 1945 г. в издании: «Архитектура. Сборник статей по творческим вопросам»*. Существенным дополнением является, наконец, работа А.Г. Габричевского «И. В. Жолтовский как теоретик архитектуры»**, изданная литографированным способом Московским архитектурным институтом в 1946 г. Материалы, что и говорить, небогатые.

Но поскольку в них развивается безо всяких противоречий всегда одни и те же положения, поскольку эти положения выражены достаточно отчетливо, поскольку, наконец, и практическая деятельность как самого И.В. Жолтовского, так и его учеников достаточно ярко их подтверждает, мы сочли себя вправе воспользоваться опубликованными материалами для целей нашего анализа, без риска допустить искажения мыслей и взглядов авторов «современной теории классической архитектуры».

В чем же заключается эстетическая концепция И.В. Жолтовского?

Основное положение «теории» состоит в признании тождественности законов построения архитектурного организма с законами построения живой органической материи.

«Архитектура правдива и жизненна – говорит И.В. Жолтовский - не только тогда, когда она обслуживает наши бытовые нужды, но и тогда, когда она, как и другие искусства, создает живой образ, образ жизни. Но в ее распоряжении строительный материал – камень, железо, дерево, железобетон, - которому нельзя натуралистически навязывать чуждую ему органическую форму, не нарушая его материальной и конструктивной природы, его служебной роли в архитектурном образе.

Создать живой образ из мертвого материала можно только в том случае если мастер настолько сроднился с этим материалом, что научился им «думать», научился формировать его по законам построения живой органической материи.

Исследуя эти законы, И.В. Жолтовский приходит к выводу что «все основные членения живой формы всегда выражают и воплощают в себе то или иное взаимодействие «... силы «роста организма», с одной стороны, и силы земного тяготения и инерции – с другой».

* См. с. 125 настоящего сборника.

** См. с. 44 настоящего сборника.

«Пропорции – говорит он – наглядное выражение этого взаимодействия. Отношение частей к целому и друг к другу выражают разные моменты живого роста, разные этапы его борьбы с тяготением и с инерцией, разные возрасты организма; стремительный взлет юного побега, великолепное равновесие цветения, усталость увядания, тяжесть созревшего плода. Пропорции в руках подлинного художника должны быть не мертвой математической схемой, а могучим средством выражения, почерпнутым из наблюдения и изучения органической материи, новой жизни».

И далее: "Каждая культура в момент наивысшего своего расцвета в архитектурных образах воплощала законы органической материи.

Историю архитектуры И. В. Жолтовский понимает не как смену форм, а как смену принципов, смену различных типов архитектурного мышления.

В борьбе за социалистический реализм, в поисках новой классики он призывает оценить «оптимистическую», жизнеутверждающую концепцию архитектурного организма, которая выражает вечную победу юношеского роста над силой тяготения, воплощенную в созданиях античной Греции и через Византию, приведшую в древнерусскую архитектуру и с русское народное творчество.

Эту архитектуру Жолтовский отличает от архитектуры пессимистической, которая выражает вечную трагическую борьбу живого роста с побеждающей его силой тяжести, которая появилась в римском искусстве и определила собой глубоко чуждую нам "барочную" традицию в искусстве Западной Европы. Таковы основные положения его "концепции".

Верны ли они? Мы считаем, что в приведенных формулировках наряду с ценными для архитектора указаниями, многое может представляться сомнительным и даже просто неверным. Мы, прежде всего, считаем, что задачи архитектуры не исчерпываются воплощением в архитектурных образах законов органической материи. Задачи архитектуры, как одного из видов искусства, значительно шире; наравне с другими искусствами архитектура призвана воплощать «дела человеческие», объединять, как говорил В. И. Ленин, - «чувства, мысли и волю» людей, выражать не только законы построения органической материи, но при посредстве этого построения влиять на сознание человека и тем самым играть определенную роль в развитии общественной жизни народов.

Далее мы считаем, что образ молодости не исчерпывает содержание прекрасного в искусстве. Не говоря уже о зрелости, воспетой еще Карамзиным, как самый счастливый возраст в жизни человека, - даже старость рисует нам немало образов прекрасного. Разве не прекрасен образ старика Сократа, или старика Луки у Горького, разве не знает наша жизнь образ старости прекрасной в мудрости и величии воли. В развитии жизни участвуют все: и дети, и юноши, и взрослые и старики.

Так почему же только юность прекрасна? Почему двадцатилетняя сосна, а не тысячелетний эвкалипт, развивший полностью свои формы и могучую силу?

Неверно также и то, что камень, железо, дерево не способны без нарушения их материальной природы воспринимать органическую форму. Это положение полностью опровергается существованием такого вида искусства, как скульптура и если в архитектуре изображение органической формы ограничивается преимущественно декором и лишь как исключение встречается в конструктивных элементах здания, то объясняется это не природой строительных материалов, из которых, как например, из глины или гипса, можно без труда сделать все что угодно, а природой архитектуры, специфической особенностью архитектуры и как искусства и как вида материальной культуры человечества. Наряду с этим, мы встречаем в «теории» и другие положения, способные не меньше первых вызвать возражения читателя.

Предположим, что архитектуре на всем протяжении ее истории не было другого дела, кроме как изображать «борьбу живого роста с силой тяжести». Согласимся на время с такой невероятной гипотезой. В этом архитектура, пользуясь законами построения живой органической материи, пропорциями присущих ей форм, воплощала различные возрасты живого организма. Согласно концепции, пропорция есть не что иное, как выражение борьбы роста с силой тяжести: - в юношеском возрасте побеждает рост силу тяжести - греческая оптимистическая традиция; в старческом возрасте побеждает тяжесть силу поста - римская пессимистическая традиция.

Что же это за пропорции?

В приведенном тексте об этом не говорится. Ответ мы находим в статье И.Н. Соболева «Основные вопросы теории архитектурной композиции», опубликованной в сборнике «Архитектура. Сборник статей по творческим вопросам», изданный 1-м государственным архитектурным издательством в 1945.

Глава 1. Греческая и римская традиции

"Пропорцией называется равенство двух отношений т.е. $A:B = V:C$ - пишет И.Н.Соболев. «В архитектуре – это гармоническая зависимость отдельных двух частей по отношению к третьей. Для того чтобы весь объем был гармонически расчленен существует непрерывная зависимость отдельных частей сооружения до самых малых от целого объема. Это достигается тем, что пропорциональную зависимость заключают в непрерывный гармонический ряд, имеющий постоянную величину отдельных отношений».

И далее: «В результате выше изложенного представление о принципах гармонии в архитектурном организме у нас было бы неполным, если мы не упомянули еще об одном очень важном состоянии всякого архитектурного организма, сообщающем ему жизнь и движение. Это принцип развития архитектурного организма. В результате этого применения этого принципа архитектурный организм вызывает эмоциональное ощущение своего роста и

динамического развития. Это достигается особым строем его пропорций и соотношения частей. Мы уже говорили о наличии непрерывно убывающих или возрастающих пропорциональных рядов, основанных на подобии соотношений. Примененные в архитектурном организме в гармоническом возрастании или убывании его частей в определенном направлении, они и создают ощущение движения или роста архитектурного объема или пространства путем динамического нарастания размеров его отдельных частей. Архитектура является для человека как бы художественно организованной природой. Она не может не отразить и такого важного закона природы, как формообразование. На основе наблюдений роста больших и малых организмов можно было бы синтезировать следующие обобщенные признаки роста. Для зрелых развитых организмов это спокойная, плавная система убывающих соотношений, медленный темп роста, гармоническое и полное развитие деталей. Для малых неразвитых организмов – это быстро убывающая система отношений, стремительный темп роста, малоразвитые и крупные детали, – при малом их количестве.

И далее: «Для полного понимания всей важности законов поста в системе гармонии в архитектурном организме необходимо отметить еще одно свойство их применения в композиции. Мы уже указывали на большое влияние законов роста в формировании образа сооружения. Существуют две категории художественных произведений в отношении своего эмоционального воздействия на зрителя во времени. Одни произведения мало впечатляют с первого раза, но при последующих обозрениях производят все большее и большее впечатление, – они как бы постепенно раскрывают себя, обогащая зрителя. Такие произведения как бы все время живут своей, непрерывно меняющейся жизнью и как бы все время рассказывают о себе. Другие – наоборот: при первом с собою знакомстве они ошеломляют, потрясают, производят необычайный эффект. Но при следующих посещениях это впечатление начинает тускнеть, мы начинаем свыкаться с этими первыми эмоциями и, наконец, у нас наступает пресыщенность, утомление и в результате сооружение становится неприятным своей назойливостью и отсутствием внутреннего, скрытого смысла. В качестве ярчайших примеров первого случая можно привести Парфенон, храм в Коломенском, Дворец дождей и т.д. Для второго случая хорошим примером может быть Баальбек, ряд произведений итальянского барокко, может быть даже американский небоскреб. Первая категория произведений эмоционально подымает и обогащает человека, вторая – подавляет, поражает. Здесь сказывается специфика образа сооружения, дающая также диаметрально противоположные воздействия. Эта специфика формируется в большой мере системой применения законов роста (мы не считаем других средств эмоционального воздействия, которые также формируют образ). Здесь принцип роста выражен начальным или завершающим этапом развития. Показателен такой наглядный пример: пучок побегов у корешка растения характеризует начальную стадию роста и дальнейшего развития, распустившийся цветок определяет последнюю,

завершающую стадию роста с отсутствием дальнейших перспектив своего развития. В первом случае быстрое убывание членений и бурный рост от центра к периферии, во втором – наоборот, убывание членений от периферии и центру. Если мы в архитектурном организме построим соотношения частей, убывающими непрерывно от главной оси к его периферии, мы создадим условия для общего восприятия здания во времени с постоянным нарастанием эмоции. Если же мы построим соотношения, непрерывно возрастающими от главной оси к периферии, мы получим эмоцию, убывающую во времени. Первую систему построения архитектурного организма мы назовем классической, вторую – барочной (нужно оговориться, что эти два термина здесь понимаются не в стилевом, а в качественном смысле). Такие признаки решения архитектурных организмов часто определяли существенно мировоззрения и архитектуру целых эпох. Так можно с уверенностью сказать, что и греческая и русская архитектура всегда строились на первом из вышеизложенных принципов, тогда как Западная Европа и частично Рим базировались на втором принципе».

Итак, традиция «греческая» противопоставляется традиции «римской» или «барочной». По этому противопоставлению основные членения древнегреческой архитектуры выражают молодость живого организма, «победу юношеского роста над силой тяготения», в то время как пропорции древнеримской архитектуры, (по крайней мере, в некоторых памятниках), выражают, наоборот, старость, увядание, «вечную трагическую борьбу живого роста с побеждающей его силой тяжести». На это противопоставление И. В. Жолтовским «греческого» «классического» архитектурного мышления и мышления «римского» «барочного», как двух основных типов решения проблемы роста в архитектурном организме – указывает и А.Г. Габричевский. Если в первом случае, пишет он, – мы имеем облегчающее развитие молодого организма, то во втором мы имеем образ созревшего растения с тяжелым цветком или плодом, уже не преодолевающим силу тяготения».

Изложенная идея очень популярна в нашей архитектурной среде. О росте архитектурного организма говорят теперь буквально все. Наглядно представить себе разницу между обеими «традициями» можно при сопоставлении построения греческого и римского антаблементов. В качестве примера возьмем хотя бы антаблементы Парфенона и Баальбек – храмов, упомянутых И.Н. Соболевым.

Из приведенных примеров видно, что греческому антаблементу присущи убывающие снизу вверх пропорции, а римскому, наоборот, возрастающие. На эту принципиальную разницу и заключенный в ней смысл как раз и указывает «современная теория» именно в ней она и видит образное выражение обеих «традиций»: греческой – оптимистической и римской – пессимистической.

Характер пропорций, который мы замечаем в подведенных примерах греческого и римского антаблементов принято распространять и на общие членения здания как по вертикали, так и по горизонтали. В характере этих пропорций «современная теория» видит, с одной стороны, жизнеутверждаю-

щую оптимистическую концепцию архитектурного организма, «которая выражает вечную победу юношеского роста над силой тяготения, воплощенную в созданиях античной Греции и через Византию, пришедшую в древнерусскую архитектуру и русское народное творчество». Отличая ее с другой стороны «...от архитектуры пессимистической, которая выражает вечную трагическую борьбу живого роста с побеждающей его силой тяжести, которая появилась в римском искусстве и определила собой глубоко чуждую нам «барочную» традицию в искусстве Западной Европы».

Действительно, в памятниках древнерусской архитектуры, убывавшие от центра к периферии пропорции членений здания (условимся их впредь называть убывающими, а в противоположном направлении просто возрастающими) встречаются чаще других.

Постараемся на нескольких примерах показать противопоставление греческой и римской традиций в вышеприведенном толковании их «современной теории классической архитектуры».

Система членений двух памятников: Ивана Великого в Московском Кремле и соборная колокольня (Джотто) во Флоренции, относящихся первый к XVI, второй к XIV веку, диаметрально противоположна друг другу. Если в первом случае, – в колокольне Ивана Великого, – мы наблюдаем убывающие по вертикали снизу вверх пропорции членения, то во втором случае, – во флорентийской колокольне пропорции членений по вертикали, наоборот, возрастающие.

Приведем еще один пример, заимствованный также из церковного зодчества Владимиро-Суздальская церковь Покрова на Нерли, относящаяся к XII веку, построена опять таки на убывающих снизу вверх пропорциях; северно-немецкая церковь в Ленине, относящаяся к XII-XIII в. – на возрастающих.

В области гражданского строительства мы находим такие же примеры. Это дом бояр Романовых (XVI в.), суконные ряды в Эйперне (XIV в.), палата судебных установлений в Руане (XV век), Альбрехтсбург в Мейссене (XV в.) с тем же характером отношений – в первом случае убывающих, в остальных – возрастающих.

В приводимых памятниках древнерусского зодчества убывание элементов фасада вверх сопровождается одновременно облегчением массы объемов и толщины стен. Это вполне наглядно выражено и в колокольне Ивана Великого и в доме бояр Романовых. В церкви Покрова на Нерли верхняя часть стены над аркатурным фризом сделана тоньше и западает по отношению к плоскости нижней части стены. Именно эта особенность – облегчение пропорций и массы здания по мере удаления его частей от земли (о других особенностях мы пока не говорим) признается существеннейшей чертой и характерным признаком древнегреческого зодчества, – «греческой традицией», прошедшей огромный путь во времени и пространстве и нашедшей, наконец, свое воплощение в архитектурном творчестве русского народа.

Правда, мы могли бы в русской архитектуре найти и противоположные образцы, как например, Спасо-Преображенский собор в Переяславле-Залесском

(XII век), с членением фасада в возрастающих пропорциях и соответственно в западноевропейской архитектуре за тот же исторический период ряд памятников с убывающими отношениями, как например, ворота нартекса монастырской церкви в Ларше (XI в.).

Еще чаще встретим мы в западно-европейской архитектуре образцы членений в комбинации обеих «традиций», т.е. на одном и том же фасаде сперва возрастающие пропорции, а выше убывавшие и, наоборот, сперва убывающие, потом возрастающие.

Таких примеров очень много. Памятники с аналогичными членениями попадаются и в русской архитектуре.

Справедливость требует, однако, признать, что в русском зодчестве они редки. В подавляющем большинстве случаев, включая сюда и памятники русского барокко, фасады зданий остаются либо вовсе без членений, либо носят характер, как было указано выше, постепенного облегчения вышележащих частей по сравнению с нижележащими.

Вопрос – насколько можно приписать такой характер влиянию древнегреческой архитектуры, проникновению «греческой традиции» в русское творчество?

Прежде всего, что такое традиция?

Под традицией мы понимаем почти то же, что и под словом «обычай» и часто заменяем одно слово другим, например, мы говорим «семейная традиция» или «семейный обычай», понимая под этим одно и то же. Однако, между словами «обычай» и «традиция» имеется существенная разница. «Обычай» – это сложившееся исторически правило поведения человека (человеческого общества) в определенных случаях или при определенных обстоятельствах жизни. Это, следовательно, форма, отвечающая вполне определенному содержанию.

В древнейшие времена в Египте и Месопотамии существовал обычай праздновать 25 декабря – день зимнего солнцестояния, как день, знаменующий конец зимы и наступление весны. В Египте и Месопотамии это время года сопряжено с появлением первой зелени. В Египте и Месопотамии это был весенний праздник, праздник солнца, праздник появления первой зелени. Празднование этого дня было обычаем – формой, имеющей вполне определенное содержание. Христианский мир (кроме армянской церкви) также празднует день 25 декабря, приурочивая к нему день Рождества Христова. Он совпадает у нас с глубокой зимой, когда никакой зелени уже и в помине нет. Тем не менее, в этот день устраивается рождественская елка, в комнату вносится зелень, не имеющая никакого отношения ни к празднованию весны, ни к празднованию Рождества Христова. Празднование этого дня зеленью сохранилось у нас с древнейших времен, потеряв свой смысл и содержание. Редко кто может объяснить, почему на «рождестве» устраивается «елка». Она устраивается по «традиции». Под «традицией», следовательно, мы должны понимать обычай, сохранившийся в качестве формы, но утративший свое первоначальное содержание, либо заменивший это содержание другим

содержанием, либо оставшийся вовсе бессмысленным. Таковы, например, русские блины на масленице или «традиционный камин» в английском доме. За последнее время в США устраиваются в некоторых новых домах камин, подогреваемые электрической спиралью – пример вовсе бессмысленной традиции.

В соответствии со сказанным выше, традиция в искусстве, т.е. традиция в чем-то, непрерывно развивавшемся, должна указывать на присутствие каких-то неизменных черт, форм или принципов, сопровождающих данное искусство из поколения в поколение, из века в век на всем протяжении или, во всяком случае, на значительном этапе его истории. Говоря о греческой традиции в русской архитектуре, мы должны, следовательно, обнаружить в русской архитектуре такие черты, – в данном случае характер членений, – которые, возникнув однажды, по тем или иным причинам в античной Греции, сохранились бы на всем протяжении истории ее архитектуры, перешли бы затем в Византию с тем, чтобы вслед за этим проникнуть «в русскую архитектуру и русское народное творчество».

Здания древней Греции были в подавляющем большинстве случаев одноэтажными и потому не могли иметь поэтажных членений, а искусственных членений, не связанных с пространственным решением здания, греки обычно не допускали. Все, что построили греки: храмы, театры, пропилеи, жилые дома, гробницы, стоа, стадионы, палестры – по саду решалось обычно одним ордерам с постаментом или без него. Имеется лишь единственное указание на двухэтажную колоннаду в Эпидавре. Можно с полной уверенностью предполагать, что нижний ордер этой колоннады был выше и тяжелее верхнего ордера. Однако по единичным примерам мы не имеем еще права делать широких обобщающих выводов и говорить о существовании «традиций». Другое дело древнеримская архитектура. Римляне построили большое количество многоэтажных зданий и сооружений, из которых многие сохранились и до наших дней. Изучая с указанной точки зрения эти памятники, у нас больше оснований судить о тенденциях римлян в отношении характера вертикальных членений архитектурного организма.

Храмы и термы римлян, так же как и греческие храмы, были одноэтажными и потому не имели горизонтальных членений на своих фасадах, за исключением Пантеона, цилиндрический объем которого двумя легкими горизонтальными тягами расчленен на 3 цилиндрических пояса, постепенно облегчающихся кверху.

Колоннады, окаймлявшие улицы римских городов, делались, в некоторых случаях двухъярусными, как например, в Пальмире, с тем же облегчающимся вверх характером пропорций.

То же самое следует сказать об акведуках и мостах Римской империи: Гардский мост близ Нима, акведук Клавдия, акведук в Сеговии, в Вольчи, в Тунисе, мост в Алькантаре и т.д.

Не менее убедительными примерами применения того же принципа может служить: архитектура городских ворот в Отене, Porta de Bersari в Вероне,

ворота Августа в Ниме, арка в Безансоне, арка Адриана в Афинах, арка Януса в Риме.

Хорошим примером служит также Сейтизодий, построенный Септимием Севером перед входом в новый дворец на Палатине.

Большое количество многоэтажных памятников римской архитектуры не сохранилось до наших дней и потому мы ничего не можем сказать о характере членений их фасадов: таковы базилики, некоторые театры и амфитеатры, дворцы и многоэтажные жилые дома. Однако, уже приведенных примеров достаточно, чтобы заметить ясно выраженную тенденцию римлян, как в ранний, так и в равной степени и в поздний период так называемого римского «барокко», прибегать в многоярусных решениях к облегчению и уменьшению вышележащих этажей по сравнению с нижележащими. В этом отношении за всю многовековую практику своего строительства вплоть до последних дней Римской Империи римские архитекторы руководствовались правилом членений, приведенным Витрувием в пятой книге, гл. 1-я, 3: «Верхние колонны следует делать на четвертую часть меньше нижних, потому что для поддержания тяжести то, что находится внизу, должно быть прочнее находящегося наверху, а также и потому, что следует подражать природе растений, например, таких стройных деревьев как ель, кипарис и сосна, из которых нет ни одного, которое не было бы толще у корней и которое затем постепенно не убывало бы в высоту, путем естественного и равномерного сужения, возрастая до вершины. Итак, раз того требует природа растений, то правильно установлено, что верхнее должно быть и в высоту и в толщину сокращеннее нижнего».

Однако из этого правила имеются и исключения – случаи, когда высота вышележащих частей больше, чем высота нижележащих, следовательно, случаи, противоречащие высказанному Витрувием правилу и как бы подтверждающие утверждение «современной теории классической архитектуры» о появлении в Риме «традиции» возрастающих отношений. Мы знаем несколько таких случаев, а именно: 2-х ярусная аркада наружной стены театра Марцелла в Риме 23-13 г.г. до н.э., такая же аркада амфитеатра в Орле и 4-х ярусная наружная стена амфитеатра Флавиев в Риме (Колизей), 70-82 г.г. н.э.

Действительно, в указанных трех памятниках – в первых двух второй ярус, а в третьем – четвертый ярус – выше нижележащих ярусов; но в театре Марцелла и в амфитеатре в Орле колонны второго яруса поставлены на пьедестал, в то время, как колонны первого яруса остаются без пьедестала, таким образом, отступление от общего принципа здесь только кажущееся. На самом деле дорический ордер нижнего яруса и по диаметру и по высоте крупнее ионического и соответственно коринфского ордеров второго яруса. Облегчение массы стены вверх соблюдено полностью и если, тем не менее, высота второго яруса /в/ несколько больше первого /а/, то объясняется это указанной постановкой ордеров второго яруса на пьедестал, а не нарушением самой идеи убывающего ордерного членения стены.

Остается рассмотреть с указанной точки зрения фасадную стену Колизея. Здесь дело обстоит иначе.

Три нижних яруса аркад развиваются нормально. Первый ярус в тосканском ордере самый крупный, второй и третий ярусы соответственно в ионическом и коринфском ордерах более легкие, чем первый, но поставленные на пьедесталы. Что же касается четвертого, самого верхнего яруса, то совершенно неожиданно и необычно он решается в виде коринфских пилястр на глухой стене в самом крупном ордере по сравнению со всеми другими ордерами нижележащий ярусов. Здесь уже явное нарушение принципа. Трудно сказать, какие причины заставили строителя Колизея принять такое странное решение.

Очень вероятно, что оно явилось в какой-то мере вынужденным: четвертый ярус надстраивался в царствование Тита, после того как при Веспасиане амфитеатр был уже открыт. Возможно, что при надстройке четвертого яруса, первоначальный проект был в силу тех или иных соображений изменен. Что и повлекло вслед за собой это необычное решение, но какие бы ни были причины, вызвавшие в архитектуре Колизея отступление от принятого порядка ордерного членения стены, это отступление является единственным среди всех памятников римской архитектуры, и мы не смогли бы привести ни одного другого на всем протяжении строительной деятельности римлян начиная с первых дней римской республики и кончая падением Римской Империи.

К тем же выводам мы придем и из рассмотрения интерьеров греческих и римских памятников: как в тех, так и в других одинаково подавляющим образом господствует «убывающая» пропорция. Такова целла греческих храмов, которая чаще всего решалась двухярусной ордерной колоннадой, как: например, в храме Посейдона в Пестуме, в Парфеноне и др. То же мы видим и в римских базиликах (Ульпиева базилика).

При членениях стены без непосредственного применения ордера из этого общего правила построения членений в убывающих пропорциях встречаются исключения. Но они редки и обнаруживаются как в греческих (башня ветров в Афинах), так и в римских памятниках

Лишь при сопоставлении антаблементов греческого и римского ордера мы видели существенное принципиальное отличие в характере отношений и с этого и начали наше рассмотрение.

Действительно, антаблемент Парфенона, греческого храма V века до н.э., решительнейшим образом отличается от антаблемента Пантеона, римского храма 2 в. н.э. или антаблемента храма Весты в Тиволи, памятника начала 1 в. н.э. По сравнению с греческим, римский антаблемент располагает или более развитой карнизной частью, или более развитым фризом, что и дает, казалось бы, основание предполагать в пропорциях римской архитектуры появление особой «традиции», отличной от «традиций» архитектуры греческой.

Однако если бы мы потрудились проследить развитие греческого антаблемента на протяжении 7-ми столетий, отделяющих греческий Парфенон от римского Пантеона, то мы пришли к совершенно иным выводам.

Уже в конце V в. до н.э. мы встречаем сильно развитый фриз в антаблементе дорического храма Аполлона в Бассах (430 д. до н.э.), или сильно развитый карниз, как, например, в ионическом храме Афины Полиады в Приене (320 в. до н.э.), тоже в коническом храме в Айзани (2 в. до н.э.), тоже в Коринфском памятнике Лизикрата (335-334 до н.э.) или «Башни ветров» в Афинах. (100-35 в. до н.э.).

Вместе с тем в греко-италийских поселениях и в Сицилии, следовательно, в непосредственной близости от Рима, в так называемый туфовый период, разрабатывается тип дорического ордера с антаблементом, в котором фриз развивается за счет значительного сокращения архитрава.

Таких примеров в архитектуре Помпей очень много. В них по существу повторяется развитие дорического ордера поздне-греческой архитектуры, как в самой Греции, так и в греческих колониях малой Азии.

Таким образом, то, что «теория» приписывает Риму, задолго до Рима появилось в Греции и её колониях. Тем самым в вопросе «убывающих» и «возрастающих» пропорций приходится отрицать существование самостоятельных греческой и римской традиций. Обе эти «традиции» в одинаковой мере греческие, или, что будет еще правильнее, таких традиций, в этом вопросе, не существовало вовсе, а было, как того и следовало ожидать, непрерывное развитие греческого ордера, прошедшего много этапов, прежде чем ему суждено было раствориться в архитектуре Римской и Византийской империй.

Рим воспринял греческий ордер на определенном этапе развития последнего, следовательно, в том его виде в каком он существовал в период возникновения строительной деятельности Рима и в первые годы Империи, когда влияние греческой культуры на Рим стало особенно заметным. А этот ордер уже обладал антаблементом с возрастающим отношением членений.

Таким образом, приписываемое греческой архитектуре в качестве особой традиции движение непременно от центра к периферии, или, что одно и то же, - непременно убывающие пропорции, а в барокко движение по направлению от периферии к центру, или возрастающие пропорции, вовсе неправильно и не вытекает из рассмотрения и анализа памятников архитектуры.

Впрочем «теория» и не претендует на историческую оправданность своих утверждений. И. Н. Соболев указывает, что отличие «классической» системы построения архитектурного организма от системы «барочной», понимается им «не в стилевом, а в качественном смысле». Не менее определенно высказывается и А.Г. Габричевский, оценивая «два основные типа проблемы роста»: «Совершенно очевидно, что все эти понятия определяют не исторические понятия, а особые типы архитектурного мышления. Они по существу ничего не имеют общего с категориями стиля...».

В такой, чисто художественной оценке исторических архитектурных эпох «теория» несомненно права, отмечая большую (по сравнению с греческой архитектурой периода расцвета) тяжеловесность римской архитектуры и в построении антаблемента, и в общих членениях некоторых памятников, и в

куполе Пантеона, как бы уходящим в землю, и единственно в чем тогда можно упрекнуть «теорию», это в слишком неосторожном обращении со словом «традиция», указывающим прежде всего остального на историчность явления, к которому оно относится.

Глава 2 "ВСЕ СТРЕМИТСЯ К БЕСКОНЕЧНОМУ"

*«Я очень уважаю Платона,
но еще больше я уважаю
истину».*
Аристотель

Нам остается рассмотреть еще один, теперь уже последний тезис, который по существу дела является ведущим началом и основной предпосылкой «теории».

Этот тезис находит свое выражение в известном положении Платона: «...все стремится к бесконечному...».

Правда, А.Г. Габричевский* пытается связать его с марксистской концепцией единства конечного и бесконечного, но из дальнейшего изложения мы увидим, что от диалектического материализма «теория» также далека, как Гегель от Маркса.

Согласно «теории» цель художественного произведения – создать «живой образ, образ жизни»; содержание художественного произведения это – его образ. Но в таком случае, что есть содержание образа?

Отвечая на этот вопрос, сторонники «теории» опираются на приведенную формулу Платона, как на движущую причину созидательной деятельности и в природе и в искусстве. Образ художественного произведения должен воплощать «стремление к бесконечному», задача искусства выразить это «стремление». Здесь "теория находит свое полное завершение.

Для уяснения смысла и значения этого тезиса подвергнем его более обстоятельному рассмотрению. Впервые мы находим его за 500 лет до н.э. в чудеснейшем диалоге Платона «Пир», написанном Платоном в развитие его учения о «прекрасном».

Этот диалог необходимо рассматривать совместно с двумя другими диалогами Платона: «Тимей» и «Большой Ипио».

В последнем Платон дает обширную критику существовавших, видимо, в его время эстетических концепций и убедительнейшим образом доказывает их несостоятельность.

Он по очереди рассматривает все возможные определения прекрасного: прекрасное есть то, что прекрасно, прекрасное есть полезное, прекрасное есть целесообразное, прекрасное есть подходящее и т.д., и каждый раз убеждается в непригодности этих определений в качества общего понятия «прекрасного» - «Не легко дается прекрасное» – восклицает он, в конце концов устами постоянного участника его диалогов – Сократа.

Положительная сторона учения Платона о «прекрасном» дана в диалоге «Пир». Ниже мы приводим значительные выдержки из текста Платона, что, как нам кажется, представит интерес для тех, кто не читал диалогов Платона или недостаточно хорошо знаком с содержанием его учения.

В диалоге «Пир» участники пиршества по очереди произносят речи в честь бога любви Эроса. Последним говорит Сократ, который передает собравшимся учение, воспринятое им якобы от мудрой мантинеянки Диотимы. Она не признает Эроса богом. Эрос двуликий демон любви.

*** Габричевский А.Г. И.В.Жолтовский как теоретик архитектуры. Опыт характеристики, Москва: МарХИ, 1946 г. (на правах рукописи), см. так же с. 44 данного сборника.**

Любовь – стремление, желание, жажда обладать тем, чего ты не имеешь или сохранить за собой в будущем, то, чем ты уже обладаешь. Враждующих богов Олимпа объединило и примерило стремление к прекрасному, а также к добру, поскольку добро есть тоже нечто прекрасное. Это стремление или любовь к прекрасному и добру и есть Эрос. Он зачат подвыпившим Поросом и Пенией – изобилием и бедностью (ведь бедность стремится к изобилию) в день рождения Афродиты.

Так, в день рождения богини красоты был зачат и Эрос – любовь ко всему прекрасному.

Сам Эрос не прекрасен и не добр, т.к. если бы он этим обладал, ему ни к чему было бы стремиться к добру и прекрасному. Но он и не безобразен и не зол. Он среднее между одним и другим – он демон-посредник между богами и людьми. Таким образом, любовь сама по себе не прекрасна, ибо она только стремится к прекрасному, но она и не безобразна; она нечто промежуточное, то удаляющееся, то приближающееся к прекрасному, в зависимости от удовлетворения чувства стремления.

Но на земле нет «прекрасного». Оно принадлежит бессмертным богам. Лишь великие боги обладают бессмертием – этим, из всех благ, самым прекрасным. Все смертное, а вместе с ним и род людской может лишь стремиться к «благу» к «прекрасному» и это стремление вложил в него Эрос – великий демон любви. Итак «.....подводя итог, можно сказать, что любовь сводится, в конце концов, к желанию постоянно обладать добром» (благом). Но в этом случае «..... любовь стремится также и к бессмертию», т.к. «..... желание бессмертия должно находиться в связи с исканием добра...».

«Смертная природа наша стремится к бессмертию, этому из всех благ самому прекраснейшему (к бессмертию, к вечности, т.е. к бесконечному же времени).

Самый акт стремления к благу (к прекрасному, к бессмертию) «....заключается в том, что бы творить в прекрасном и при том, как физически, так и духовно».

Платон ничего не говорит по поводу того, что значит «творить в прекрасном». По-видимому, это надо понимать так: человек творить самое

прекрасное не может, прекрасное принадлежит бессмертным богам. Он может творить лишь в сфере прекрасного – «творить в прекрасном», создавая лишь земное подобие того, что является действительно прекрасным.

Но природа наша такова, что она одна творить не может: Потому «....все мы....имеем стремление к оплодотворению, как в физическом, так и в духовном отношении, и когда ми достигаем известного возраста, природа наша стремится рождать».

«Соединение мужчины и женщины есть уже творчество, и это творчество представляет известного рода божественное дело, и это стремление к оплодотворению и рождению есть проявление бессмертного начала в смертном существе». Оплодотворение и рождение есть «творчество в прекрасном», т.к. только в этом акте проявляется бессмертное начало в смертном существе, следовательно, только в этом акте достигается согласие смертного и бессмертного, т.е. божественного, - «...в согласии же со всем божественным не может быть безобразное, а уживается с ним только прекрасное. Таким образом, красотой для рождения является богиня зачатия и повивания».

«Вот откуда у существа, способного к творчеству и полного желания, замечается это страстное влечение к прекрасному, освобождающее его от сильных страданий. Ведь не красота.....составляет... предмет любви. А рождение и оплодотворение в прекрасном. Но почему же, рождение – предмет любви? - Потому, что оно увековечивает и делает насколько это возможно, бессмертным существо смертное". Причина любви и желания именно в том и заключается, что смертная природа, стремится увековечиться и сделаться бессмертной, насколько это возможно. Но она может достигнуть этого только благодаря тому, что старое она заменяет новым, молодым. Таким образом, сохраняется все брэнное, не благодаря тому, что оно постоянно остается совершенно неизменным подобно божественному, а благодаря тому, что уходящее и стареющее оставляет по себе другое новое подобного же рода, каким оно было само. Таким то путем....всякое смертное существо становится приобщенным к бессмертию, как тело, так и все прочее, будучи смертным во всех других отношениях. Поэтому.....всякое существо по своей природе относится с почтительной заботой к своему потомству: ведь это заботливая любовь у всякого проявляется в интересах его бессмертия».

Но это лишь первая, низшая ступень в стремлении человека к бессмертию. Она доступна тем, чей творческий гений носит физический характер». Такие люди,...стремятся главным образом к женщинам и бывают последователями Эроса, таким способом надеясь, как они полагают, стяжать себе через деторождение и бессмертие и счастье и память навеки».

На более высокие ступени бессмертия способен подняться лишь тот, кто обладает духовным творческим гением " существует ведь и такие, которые исполнены творческого гения не столько физически, сколько духовно, чтобы производить то, что подобает производить душе. Но и здесь человек один производить не может, он должен для этого оплодотворять людей, оплодотворять духовно: -прекрасными речами, прекрасными занятиями,

прекрасными законами, науками, поступками и т. д. Стремление к бессмертию, как наивысшему благу, к добру, прекрасному «бесконечному» толкает человека на самые возвышенные героические подвиги.

Платон пишет: «Ведь если бы ты захотел поразмыслить о честолюбии людей, ты подивился бы их безумию, пока не сообразил бы того, что я говорила, и не принял бы во внимание, насколько люди охвачены желанием составить себе имя и приобрести бессмертную славу в потомстве, и что из-за этого желания они готовы подвергаться всяким опасностям, даже большим, нежели из-за детей, жертвовать всем своим состоянием, переносить всевозможные невзгоды и даже умереть за него. Неужели же ты думаешь, сказала она, что Алкестида умерла бы вместо Адмета или Ахиллес решился бы пожертвовать жизнью, чтобы отомстить за Патрокла, или Кадр обрек бы себя на смерть ради того, чтобы обеспечить царство за своими детьми, если бы они не надеялись оставить после себя то бессмертное воспоминание, которое до сих пор живет среди нас? Вряд ли, добавила она, но я думаю, что ради такой славной памяти нет ничего, чего бы не сделал всякий, при том, чем доблестнее он, тем с большим желанием, ибо все любят то, что бессмертно.»

И далее: «..... пусть только он подумает, каких детей оставил после себя Гомер и Гесиод, детей, являющихся источником их бессмертной славы, доставляющих им вечную память, или же – пусть он вспомнит, каких детей оставил после себя в Лакедемоне Ликург: ведь эти дети-спасители не только Лакедемона, но так сказать всей Греции. Как создатель законов, достоин у нас почтения и Солон, а равным образом и многие другие в разных местах, проявившие и у эллинов и у варваров много прекрасных дел и целый ряд разнообразных добродетелей, и им уже много было воздвигнуто храмов за таких детей, а за смертных детей плоти не было еще воздвигнуто ни одного».

Духовный творческий гений проявляет себя в том, что бы творить, рождать, производить в прекрасном.

Путь восхождения к прекрасному труден. «Тот.... кто желает правильным путем прийти к этой цели должен уже с ранних лет иметь дело с прекрасными телами и прежде всего, если только он правильно руководится, любить одно существо и оплодотворять его прекрасными речами; ..."Только здесь, на первой ступени познания, Платон допускает конкретную, чувственную красоту. Но вслед за этим сразу же начинается абстрагирование от красоты одного тела, к красоте многих тел; от красоты телесной, к красоте духовной, которая заключается в исполнении своих обязанностей и соблюдении требований заколов и далее от этих занятий к красоте познания с тем, чтобы человек " смотря на красоту во всей широте, не был бы рабом какой-нибудь отдельной красоты..." но чтобы он, устремляя свои взоры в бесконечную даль (подчеркнуто мной) всего прекрасного и созерцая ее, производил бы в изобилии прекрасные речи и мысли в неизмеримом стремлении к мудрости, пока, наконец, окрепши и усовершенствовавшись здесь, не узрел бы единой науки, которая есть наука о всеединой красоте".

Таким образом, только в стремлении к бесконечному человек может познать истинное прекрасное;...."красоту вечную, не сотворенную и не погибающую красоту, которая не увеличивается, но и не оскудевает, красоту неизменную во всех частях, во все времена, во всех отношениях, во всех местах и для всех людей.

Платон подчеркивает абстрактность "вечной красоты": "И эта высшая красота, пишет он – не представится его (человека) воображению в конкретном виде лица, рук или какой-нибудь части тела, ни в виде какой-нибудь беседы или знания. И эта красота не предстанет, как нечто, находящееся в чем-нибудь другом, хотя-бы например, в каком-нибудь живом существе, на земле или на небе, или в каком-нибудь ином предмете, но как нечто такое, что, будучи однородным, существует всегда независимо само по себе и в себе самом. А все остальные прекрасные вещи имеют к ней такое отношение, что между тем как сами они и возникают и гибнут, она решительно нисколько не увеличивается - и не уменьшается".

Познать эту красоту можно лишь постепенно возвышаясь (а по существу дела абстрагируясь) от прекрасных вещей к самой красоте, ".....переходя, так сказать, постепенно от любви к одной форме к любви двух, и от и двух к любви всех прекрасных форм, и от прекрасных форм к прекрасным занятиям, от прекрасных занятий к прекрасным наукам, и наконец, достигнуть того знания, которое уже есть не что иное, как знание красоты в самой себе.

Вдохновенными словами Платон старается убедить и в огромном значении и для человека, и для добродетельной жизни на земле, познания "высшей красоты", которая превыше золота, нарядов, прекрасных мальчиков и юношей: "Но что бы мы подумали, - говорит он, - если бы кто-нибудь из нас мог узреть самое прекрасное без всякой посторонней примеси, чистое, не искаженное, не оскверненное человеческой плотью, красками и всякими иными бранными украшениями, мог бы созерцать божественную красоту воочию в ей единственной форме.

Неужели ты думаешь,что жалка жизнь человека, который устремляет туда (в бесконечность Б.Г.) свои взоры, всегда созерцает эту красоту и находится с нею в единении.

Не думаешь ли ты, напротив, что там только, созерцая прекрасное тем органом, каким это возможно созерцать, и будет он в состоянии создавать не призрачные, а истинные добродетели, соприкасаясь не с призраками, а с действительностью? Творя и совершенствуя истинную добродетель, он делается угодным божееству, и если кому-нибудь, то именно ему предстоит бессмертие."

Таким образом, «ради стяжания бессмертия вряд ли можно было бы найти помощника для человеческой природы лучше Эроса». Но для стяжания бессмертия духовный творческий гений должен производить в прекрасном. Поэтому он повсюду ищет прекрасное; стремясь к бессмертию, он неизбежно стремится и к прекрасному, устремляя свой взор в бесконечную даль всего прекрасного.

Это «прекрасное», освобожденное от всех свойств и качеств чувственного мира есть чистое абстрагированное понятие платоновская «идея» – основная категория его философии.

Основное положение философии Платона заключается в том, что реально существующий мир есть «мир идей». Чувственный мир вещей – мир изменчивый, он и существует и не существует и является только отображением мира реального, мира идей. Идеи являются и причиной бытия вещей и образцами, по которым созданы эти вещи. В то же время идеи это цели, к осуществлению которых стремятся вещи чувственного мира. Сами по себе идеи не равноценны. Они составляют целую иерархию ступеней; они вступают друг с другом во взаимосвязь, образуя целую систему, вершиной которой является идея блага. Идея блага, блаженства, высшего счастья, добродетели по существу совпадает с божеством, прекрасным, бессмертием и бесконечностью.

Что же, спрашивается, заставляет человека стремиться к «прекрасному»? или как говорит Платон: «Но раз Эрос таков,... какую пользу имеют от него люди»,..... «чего бы именно хотел тот, кто любит прекрасное? Он хотел бы «приобщаться прекрасному», он хотел бы обладать добром, благом, чтобы сделаться счастливее, «.....ведь, счастливые счастливы именно благодаря обладанию добром, а почему желающий быть счастливым желает этого, об этом спрашивать не приходится...».

Душа человека имеет божественное происхождение. До земного существования она пребывала в мире идей и созерцала их, а на земле, среди чувственных вещей, глядя на эти вещи, душа только вспоминает то, что видела до своего земного существования. Потому душа, имея божественное происхождение, стремится вновь к благу к блаженству, к прекрасному, или что тоже к бесконечному.

Таким образом, тезис «все стремится к бесконечному» непосредственно вытекает из идеалистической концепции Платона.

Сущность этого бесконечного или блага, или прекрасного изложена Платоном в его диалоге «Тимей», выдержки из которого мы приведем вместе с комментариями Гегеля. Она совпадает с идеей «бога» и недаром служила отцам церкви доказательством триединства божия. Вместе с тем в «Тимее» мы находим и золотое сечение, как чувственное выражение «бесконечного» или божественного начала. Как мы уже показали, для Платона подлинно существует только мир идей. Последний Платон представляет себе, как единство духовного и телесного, как единство, соединенного с душою разума с одной стороны и зримого и осязаемого с другой. Телесное выступает, однако в этом шире идей не как чувственное, что мы называем материей, а опять-таки, лишь как абстрактное понятие, как вечная и неизменная идея телесного, в отличие от непрерывной и вечно меняющейся материи чувственного мира.

Это телесное он описывает в форме представления следующим образом: «мир должен был стать телесным, зримым и осязаемым, но без огня ничего нельзя видеть; без твердого, без земли ничего нельзя осязать, а поэтому бог тот час же с самого начала сделал огонь и «землю». Таким путем Платон вводит

два первых, основных (абстрактных) понятий телесного мира. Но каждое из этих понятий существует пока еще отдельно от другого, само по себе. Единство телесного мира осуществится тогда, когда оба эти противоположные друг другу понятия зримое и осязаемое, огонь и земля, будут связаны между собою, когда они образуют это единство. Это однако, не может совершаться без чего-то третьего, что действительно можно бы их связать. Необходимо посредствующее между этими двумя понятиями звено. Но два числа или массы, или силы, не могут быть связаны без чего-то третьего, без какого-то срединного звена. Лучшим же звеном является то, что делает в высшей степени единым, как само себя, так и то, что оно связывает; это достигается непрерывным отношением в прекраснейшем, т.е. когда середина так относится к последнему, как первое относится к нему или, когда последнее так относится к середине, как середина относится к первому».

В этом изречении Гегель усматривает глубочайший смысл. «Это превосходно, восклицает он, – это мы еще и теперь сохраняем в философии, это различие, которое не есть различие «Различия суть крайние члены, а середина-тожество, которое делает их в высшей степени едиными; умозаключение есть, следовательно, спекулятивное, которое в крайних членах включается с самим собою, так как все термины проходят через все места». « В умозаключении... разума глазным в его спекулятивном содержании является тожество крайних терминов, заключающихся друг с другом, а это означает, что субъект, представленный в середине, есть какое-то содержание, не заключающееся с каким то другим содержанием, а заключающееся посредством другого содержания и в другом содержании с самим собой. Это иными словами, природа бога, которая, когда его делают субъектом, заключается в том, что он рождает своего сына, мир, но остается тождественным с собою в этой реальности представляющейся чем-то другим, уничтожает отпадение и исключается в другом лишь с самим собою; лишь будучи таковым, он есть дух». К такому выводу, как мы увидим, несколько дальше, приходит и сам Платон. «В платоновской философии, пишет далее Гегель, – содержится, таким образом, величайшая истина». «Недаром отцы церкви находили у Платона учение о триединстве, которое они хотели постигнуть и доказать в мыслях и в самом деле истинное у Платона имеет то же самое определение, что и триединство».

Однако нам важно, помимо этого вывода о божественном содержании идеи, указать так же и на другое, а именно, что в построении вселенной (разумеется, идеальной вселенной), в сочетании основных элементов телесного мира между собой, Платон усматривает гармоническое начало, выраженное математически в форме непрерывной пропорции ($A:B=B:C$), и что с этим началом он связывает представление о прекраснейшем.

Мы убедимся, что к этому гармоническому началу Платон неоднократно будет возвращаться и в дальнейшем изложении своей натурфилософии. Платон пишет: «Так как твердое нуждается в двух серединах, ибо оно обладает не только шириной, но и глубиной, то бог поместил между огнем и землей воздух

и воду и поместил их именно в такой пропорции, что огонь относится к воде как вода к земле: (a:v=v:c=e:d).

Поэтому поводу Гегель замечает: «Эта разломанная середина», которую мы здесь находим, представляет собой, в свою очередь, важную мысль, большой логической глубины, и встречающееся здесь число «четыре» является в природе главным основным числом. Как индифферентное, обращенное в направлении обеих крайностей, середина должна быть именно различенной в самой себе.

Правда в умозаключении, в котором бог есть первое, сын – второе (опосредствующее), а дух – третье, середина просто [*занимает свою позицию, без специальной смысловой нагрузки А. С.*]. Но причиной того, что то, что в разумном умозаключении есть лишь троица, превращается в природе в четверицу, является характер природного, так как именно то, что в мысли есть непосредственно единое, становится раздельным в природе. Но дабы в природе существовала противоположность как противоположность, последняя сама должна быть двойной; таким образом, когда мы сосчитываем, у нас подучается четыре. Это имеет место также и в представлении о боге, ибо, применяя это представление о природе, у нас получается в качестве середины – природа и существующий дух в качестве пути возвращения природы, а совершивший возвращение есть абсолютный дух. Этот живой процесс, это различие и полагание различённых тождественными есть живой бог».

«Через посредство этого единства, – продолжает Платон, – был сделан видимый и невидимый мир. Благодаря тому, что бог дал последнему эти элементы полностью и нераздельно, этот мир, совершенен, никогда не старится и не заболевает. Ибо старость и болезнь возникают лишь оттого, что на тело действует извне чрезмерное количество таких элементов. Но здесь этого нет, ибо мир сам содержит в себе полностью эти элементы, и ничего не может входить в него извне. Мир имеет форму шара, ибо шар есть наисовершеннейшая форма, содержащая в себе все другое. Он совершенно гладок, ибо для него нет ничего вне его, и он не нуждается в членах». И здесь Гегель восклицает: «Это великая мысль», так как видит в приведенном изречении определение бесконечного.

«Конечность состоит в том, – пишет Гегель, – что имеется различие в отношении чего-то другого, имеется нечто внешнее для какого-нибудь другого предмета. В идее же содержится так же и определение, ограничивание, различие, инобытие, но оно содержится в ней растворенным, замкнутым в едином. Таким образом, это различие, через которое никакая конечность не возникает, а сразу же снимается. Конечность находится, таким образом, в самом бесконечном».

Платон продолжает: «Бог сообщил миру наиболее соответственное из семи движений, а именно то, которое всего более подходит рассудку и сознанию, – круговое движение. Шесть других движений бог отделил от него и освободил его от их неупорядоченной сущности» (имеются в виду движения: вверх, вниз, направо, налево, вперед, назад). Такова идея телесного, которой для

образования всего платоновского мира идей недостает, – пока еще, мировой души». Так как бог хотел сделать мир богом, то он ему дал душу и, поместив последнюю в середину, распространил затем по всему миру и окружил ею последний так же извне.

Так бог произвел это самодавяющее, не нуждающееся в каком-либо другом, само себе знакомое и дружественное существо.

И таким образом бог, благодаря всему этому родил мир как некоего блаженного бога. «Бог родил бога и лишь в этом порождении бога, согласно Гегелю, имеется познание идеи, лишь этот бог, как средина и тождество есть подлинно в себе и для себя сущее.

Далее Платон обращается к раскрытию природы души, которой он приписывает ту же сущность, что и природе телесного.

«Хотя мы и сказали о душе лишь в конце, – пишет Платон, но она, однако, не последняя, а это – только наш способ речи. Она – господствующее, царственное, а телесное послушно ей.

Душа была создана следующим образом. Из нераздельной и всегда остающейся одинаковой с собою сущности и из разделенной сущности, которая находится в теле, бог создал третий род срединной сущности, которая обладает природой равного самому себе и природой иного". И здесь, следовательно, так же как в определении идеи телесного, единство достигается опосредствующим средним звеном, которое непрерывным отношением с прекраснейшем (т.е. в наиболее совершенном) связывает в единство себя и крайние члены.

«И таким же образом бог сделал душу серединой разделенного и неделимого. И взял эти три существа, положенные как различные, бог все соединил в одну идею, насильно вдвигая природу иного, с трудом поддающуюся смещению, в равное самому себе».

Далее следуют знаменитые, как их называет Гегель платоновские числа, в которых видимо, скрывается попытка выразить в числовых отношениях гармонию мира.

«....Вот это система души, и внутри души образовано все телесное. Она есть средина; она проникает собою целое, но вместе с тем объемлет его извне, и движется в самой себе. Она носит, таким образом, в самой себе божественную основу, непрекращающейся и разумной жизни».

Это и есть платоновский мир идей или блаженный бог, или бесконечность, как бы мы это не называли; это есть дух, божественный разум, внутри которого и из которого образованы и мировая душа и все телесное, отличное от него столь же, сколь это отличие и есть он сам.

Это значит, что в математической схеме отношение $a/b = b/c$, которое выражает единство предположенного как в различное, первый член (a) должен равняться сумме двух других (b+c). Таким образом, $(b+c)/b = b/c$ или $1,618 / 1 = 1/0,618$, отношение, которое носит название божественной пропорции или «золотого сечения». По церковному эта Формула выражает: триединство: бог-отец, бог-сын, бог-дух святой; бог - отец родил бога-сына и бога-духа святого, но в то же время два последних бога и есть сам бог-отец. Но быть чем-то и в то

же время не быть именно тем же самым можно только находясь в движении, подобно тому, как тело, только находясь в движении, может и быть и не быть в данной точке. Это движение по необходимости может быть только круговым, так как вне «блаженного бога» нет ничего, и потому он неизбежно движется только внутри себя, познавая самого себя: равное самому себе и иное, единое и множественно, неразделенное и разделенное.

Это движение есть «бесконечное», так как только бесконечным может быть движение в себе и для себя сущей единой и различной бесконечной субстанции, «и когда круг чувственного, – пишет Платон, пройдя правильно свой путь, даст познать себя всей своей душе, тогда возникают истинные мнения и правильные убеждения. А когда душа обращается к разумному, и круг подобного самому себе движения дает себя познать, тогда мысль завершается и становится наукой».

«Это и есть сущность мира как блаженного внутри себя бога – радуется Гегель; - лишь здесь завершается идея целого, и лишь в согласии с этой идеей появляется мир платоновский «мир идей», блаженный бог, благо, «бесконечное» и как выражение этой бесконечности «отношение в прекрасном», «*divina proportio*», «золотое сечение».

Таков философский смысл «невинного» и столь, казалось бы на первый взгляд, «возвышенного» понятия - «стремления к бесконечному».

Нужно ли доказывать его несостоятельность? Марксизм-ленинизм обосновывает как раз противоположное: «Вез стремится к конечному, – говорил В. И. Ленин. В природе все стремится к определенной конкретной и конечной цели. Цветок стремится только к тому, чтобы принести плод (если только допустимо здесь слово «стремится», виталистически предполагающее наличие волевого акта).

Точно так же хищник стремится к тому, чтобы поймать и растерзать добычу; каждое животное стремится сойтись с самкою, к самка стремится к тому, чтобы вырастить детеныше и точно также любое растение, любое насекомое или животное стремятся только к тому, что по свози природе они призваны делать на данном этапе развития, и при этом вовсе не думают о «бесконечном» и не стремятся к нему ни бессознательно, ни сознательно.

Больше того бессознательная деятельность животного в ряде случаев, может привести само же животное к гибели.

Энгельс в «Диалектике природы» рассказывает, что животные, будучи в высшей степени расточительными в отношении предметов питания, пожирают вокруг себя все, что им попадается съедобного. Это в лучшем случае кладет предел возможности их дальнейшего прироста. Так волк уничтожает косулю, которая должна была бы в ближайшем же году принести ему козлят. В Греции и на острове Св. Елены козы пожрали всю кустарниковую растительность и сделали невозможным новое облесение этих стран. Это называется рубить сук, на котором сидишь.

Коза видит перед собой куст и у нее одна цель – сожрать этот куст, и больше она ни о чем не думает и ни к чему не стремится. В планомерной сознательной

деятельности человека дело, разумеется, происходит несколько иначе, человек смотрит вперед, но это лишь отдаляет его цель, а не уводит её в бесконечность.

И Гомер и Ликург, и Солон в своей деятельности решали вполне определенные, конкретные задачи, которые поставила перед ними политическая и общественная обстановка той эпохи.

Это и была цель их деятельности, независимо от того думали они при этом о славе бессмертном или бесконечном.

Любимый пример, который приводят сторонники «теории», что мол де Пушкин писал о прошлом для будущего и что в этом будто бы уже сказывается принцип устремления к «бесконечности» несколько не лучше, чем примеры Платона. Мы сомневаемся в том, что бы Пушкин, когда писал «Руслана и Людмилу» думал больше о потомстве, чем о своих современниках.

"Для вас души моей царицы
красавицы, для вас одних",

писал Пушкин. Стихи он чаще всего посвящал лицам, которые так или иначе его интересовали, или были ему близки.

Но даже если предполагать обратное, если считать, что поэму «Евгений Онегин» Пушкин писал для потомства ради бессмертной славы, то и в этом случае, он поставил и добился вполне конкретной цели: - написать поэму для потомства. Каждый человек всегда стремится к определенной конкретной цели, т.е. иными словами, стремится к конечному, точно так же, как и все прочее в природе.

Но вместе с тем, осуществляя конечные цели, и человек и природа преодолевают границы конечного, и таким образом, конечное переходит в бесконечное. Из семени, которое сбросил цветок, вырастает новое растение; добыча, к которой стремится хищник, служит источником продления его жизни; и поэмы написанное поэтом переживают его поколение и несут с собой бессмертие и славу в потомстве. Бесконечное заключено в конечном и бесконечность достигается при этом не потому, что мы к ней стремимся, а потому, что иначе быть не может, потому, что такова диалектическая природа жизни.

Бесконечное и конечное составляют и в природе, и в мышлении и в деятельности человека – диалектическое единство. Но стремясь к конечным целям, человек находит смысл, интерес и красоту жизни; в то время как абстрактное стремление к бесконечному – пусто и бессмысленно.

Глава 3. ОБРАЗ В АРХИТЕКТУРЕ

Большая или меньшая успешность «борьбы роста с силой тяжести и с инерцией», т.е. убывающий или возрастающий характер членений, определяют, согласно «теории», эмоциональное воздействие архитектурного произведения на человека, – определяет его образ. В зависимости от этих членений

существуют два основных художественных образа в архитектуре. Первый – жизнеутверждающий, оптимистический или греческий с одной стороны и второй, пессимистический, римский или барочный, с другой стороны. Первый – оптимистический образ – возникает при убывающих от центра к периферии (греческих) отношениях членений, второй пессимистический – при возрастающих или барочных членениях.

Этими утверждениями «теория» пытается установить конкретную зависимость между формой и образом сооружения.

Следует заметить, что вопрос эмоционального содержания архитектуры – один из наиболее сложных вопросов эстетики. Образ архитектуры удовлетворительно не переводится ни на один другой язык хотя бы даже приблизительно. Рассказать словами то эмоциональное, что возбуждают в нас образы архитектуры, бывает чрезвычайно трудно, если не невозможно (невзирая на бесспорное существование этого эмоционального). Оценивая произведения архитектуры мы обычно прибегаем к самым невероятным сравнениям и скорее мимикой и интонацией голоса выражаем наши чувства, чем словами, которые бывают в этом случае почему-то крайне ограничены: легко или тяжело, бедно или богато, выразительно или невыразительно, и т. д. в том же роде, а в общем все сводится в конечном счете к одному – красиво или не красиво.

С этой стороны архитектура куда более беспредметна даже по сравнению с музыкой, которая часто пишется по определенной программе, или на определенные слова и действительно выражает вложенные в эти слова чувства.

Мы могли бы, однако сделать попытку подойти, хотя бы с самой общей качественной оценкой образов архитектуры, пользуясь аналогией с более «доходчивыми» образами других видов искусств, например живописи и литературы – попытку, увенчавшуюся уже однажды успехом в работе Вельфлина «Ренессанс и барокко».

Прежде всего, что такое пессимизм как настроение? Обычно пессимистическим называют настроение, связанное с представлением о мире, как некотором зле, – настроение, возникающее в результате отрицательной оценки жизни, – чувство подавленности, угнетения, обреченности, сковывающих волю и парализующих нашу жизненную энергию. В отличие от этого оптимистическим будет настроение, обусловленное мировоззрением, утверждающим преобладание в жизни светлых, положительных сторон над отрицательными.

Видимо и искусство мы назовем пессимистическим или оптимистическим в зависимости от того, в какое из двух настроений оно нас приводит.

Из этих определений непосредственно вытекает, что эмоциональное содержание и явлений жизни и произведений искусства часто субъективны и относительны. Одно и то же явление жизни, одно и то же произведение искусства у разных народов, классов общества и даже отдельных людей вызовет к себе разное отношение, а вместе с тем явится причиной и разных настроений.

Что здорово для одного, оказывается худо для другого. Все зависит от Вашей принадлежности к тем или иным общественным группировкам. Дикие расправы с первыми поколениями христиан, бои гладиаторов и другие кровавые забавы римскую толпу приводили в восторг и внушали, по-видимому, совсем другие переживания членам древнехристианского общества. Отвратительный вид ниспровергаемых в ад грешников на картинах многих художников, способен доставить большой удовлетворение, но лишь в том случае, если вы не предполагаете попасть в их число.

«Мы – пессимисты насчет крепостничества, капитализма и мелкого производства, но мы – горячие оптимисты насчет рабочего движения и его целей, – говорит В. И. Ленин, подчеркивая классовую сущность наших эмоциональных состояний. Конкретное эмоциональное содержание художественное произведение приобретает лишь тогда, когда мы становимся на определенные классовые позиции. С таких позиций, и именно с позиций передовых общественных классов, мы и будем в дальнейшем изложении оценивать художественное произведение. С этих позиций жизнеутверждающим, оптимистическим будет то искусство, в котором заложены передовые общественные идеи, которые содействуют прогрессивному развитию жизни и поддерживают революционные классы населения; искусство, которое верит в будущее и возможность лучшей жизни на земле.

Что же составляет содержание пессимистического искусства? В повседневной жизни это понятие толкуется часто слишком примитивно. Всякое проявление мрачных или грустных сторон жизни, мы склонны бываем считать источником пессимизма. Однако, в искусстве одного только изображения усталости, страданий и даже смерти далеко еще недостаточно, чтобы привести зрителя в состояние безысходной тоски.

Гибель какого-нибудь чудовища, напротив того, способна привести нас в самое приятное расположение духа. То же самое мы испытываем каждый раз при виде поражений или неудач нашего неприятеля. И обратно, вид благополучия или процветания субъекта, вызывающего к себе отвращение действительно приводит в плохое настроение. Здесь, однако, многое зависит и от оценки, какую дает художник своим героям. Очевидно, что бы заставить зрителя реагировать тем или иным настроением на переживания героев художественного произведения, необходимо, прежде всего, внушить к ним симпатию, или антипатию, словом то или иное субъективное отношение. Страдания героев лишь тогда вызовут наше сочувствие, если герои нам симпатичны.

Однако, само по себе, сочувствие и сострадание еще очень далеки от пессимизма. Страдания отшельника, который ради загробного райского блаженства, сам себя осудил на лишения, может вызывать сострадания, но вовсе не явится источником пессимизма; напротив, пламенная вера отшельника, его надежда на искупление грехов и на лучшее будущее, может каждого верующего заразить величайшим оптимизмом.

Гораздо больше осложнений можно ожидать от пессимизма в том случае, когда помимо симпатий и сочувствия к страданиям героя, примешивается сознание безнадежности и обреченности в этом состоянии или, наоборот сознание безнаказанности негодяя, внушающего к себе отвращение, – короче говоря, когда попорана добродетель и торжествует зло.

И что же удивительное дело, оказывается, что для пессимизма и этого условия еще далеко недостаточно.

Глядя за «Пьету» Микельанжело, на гробницы Медичи, глядя за самые грустные и безнадежные сцены и событий, мы не испытываем не пессимизм, а сквозь этот пессимизм чувство удовлетворения, восторга, который всегда переживаешь, глядя на большое настоящее произведение искусства, – подлинное наслаждение, как будто ты увидел нечто радостное. Это радостное определяется правдивостью изображения. Ты увидел правдивое, убедительное изображение печали, горя, отчаяния. Ты с радостью испытываешь эту печаль также, как с радостью испытываешь чувство возмущения, увидев нечто отвратительное.

Даже такие леденящие душу вещи, как «Милый друг» Мопассана, или «Человеческая комедия» Бальзака, или «Воскресение» Льва Толстого или такие картины, как «Приезд гувернантки» Перова, читая или глядя за которое хочется порою выть от бессильной злобы или сгореть от стыда за мир человеческий, – даже все эти вещи не вызывают пессимизма, так как в изображении, данном художником, вы видите справедливую оценку и неумолимый приговор передового человечества, тому, что смердит, что оскверняет землю, отравляет души и тормозит прогрессивное развитие общественной жизни.

Искусство, когда оно правдиво, когда оно настоящее искусство – оно не знает пессимизма.

Пессимизм начинается там, где собственно кончается искусство, где оно вырождается, где со страницы книги или полотна картины вдруг потянет фальшью.

Пессимистично, следовательно, только упадочное искусство и, тогда уже ни что не поможет, никакое мастерство, никакая тематика, никакие потуги на жизнерадостность. С чувством опустошения и угнетения отвернетесь вы от этих подлинно пессимистических произведений.

Если бы мы попытались определить объективные признаки пессимистического искусства, то должны были бы искать их среди того же искусства, которое служит реакции, которое тормозит прогрессивное развитие жизни или тянет её вспять.

Такое искусство не может быть правдивым, оно не может назвать прекрасным прогрессивное, оно вынуждено лгать, прятать подлинные чувства под маской, прикрываться формой, притворяться, а не переживать.

Первое, что мы ждем от искусства – это непосредственности и искренности переживания, а находим ложь и притворство.

Такое искусство мы и считали бы пессимистическим, и именно таким и был римский барокко 16 века.

Но так бывало и раньше, случалось так и позднее. Аналогичное состояние переживалось искусством и в эпоху поздней готики, и в Византийской империи, и в древнем Египте и в Персии и в Императорском Риме. Так было и в древней Греции. И там, после века Перикла искусство становится пессимистическим.

Можно ли все это назвать именем барокко?

Такое нарушение установленной терминологии допускается иногда с целью обозначения наступающего в ту или иную историческую эпоху упадка. Так говорят о барокко древнего Рима или даже поздней готики. В этом случае оно совпадает с нашим пониманием пессимистического искусства. Мы не видим, однако, смысла в такой путанице понятий, так как барокко не всегда заслуживает отождествления с упадочным и пессимистическим искусством.

Подводя итог сказанному, мы можем заключить, что эмоциональное содержание искусства определяется его отношением к действительности: - оптимистично прогрессивное искусство, основной частью которого является правдивость в изображении и оценке действительности; пессимистично упадочное реакционное искусство, которое дает неверную оценку действительности, искажает действительность, пытаясь путем эмоционального воздействия парализовать самосознание и волю прогрессивных общественных сил.

Вернемся теперь к проблеме образа в архитектуре. Возникновение пессимистического образа «теория», как нам это уже известно, связывает с развитием в архитектуре барочной традиции.

Остановимся несколько детальнее на этом вопросе.

Характерными чертами барокко Вельфлин считает массивность и движение. Живописность барокко следует рассматривать уже как следствие движения. Однако движение нельзя считать исключительным качеством барокко. Движение – жизнь архитектурной формы – присуще архитектуре во все времена. Без движения – мертвая форма – явление в архитектуре почти невероятное. Особенность барокко, согласно Вельфлину, заключается в том, что в движение приводятся тяжелые массы и приводятся с необычной, исключительной стремительностью. Именно эта, столь характерная для барокко стремительность и воздает особую живописность стилю. Таким образом, по сравнению с классической архитектурой, здесь еще не появляется каких-либо совершенно новых черт, не те же черты проявляются в барокко в иных качественных соотношениях, в виду чего возникает новое архитектурное качество (стиль), а имеется с тем и новая эмоциональная окраска.

Новым, имеющим существеннейшее значение моментом, о котором Вельфлин говорит лишь мимоходом, следует признать более свободное отношение барокко к тектонике архитектурного тела. Вельфлин пишет: - "В противоположность ренессансу, который любит созерцать в явлении то, что было в нем длящегося и спокойного, барокко проявляет вкус к движению,

направленному в определенную сторону. Он стремится вверх, создавая таким образом коллизию между вертикально действующей силой и - косностью тяжелых и широких масс. «Еще в XVI веке, указывает далее Вельфлин, началось то время»... когда тектоническая связность была принесена в жертву дикой жажде движения, когда фронтоны достигли чудовищной высоты и стали перегибаться наружу, и т.п.».

Более стремительное движение более тяжелых масс; большая живописность, большее или меньшее нарушение тектонического начала архитектурного тела – в этом барокко.

Из всего этого сложного комплекса композиционных признаков «теория» выхватывает только один: движение архитектурной формы и в этом видит ключ к пониманию развития и смены исторических архитектурных эпох и «методов архитектурного мышления».

Решающую роль в этом движении, согласно «теории», играет направление движения – к центру (статическому началу) архитектурного организма или от него. И то и другое движение одинаково возможно, но оно то и определяет, согласно «теории», основное содержание и ведущее начало архитектурного произведения, разделяя все архитектурное творчество на два принципиально противоположных образа «прекрасного» – на жизнеутверждающую оптимистическую или греческую и на пессимистическую, римскую или барочную традиции. Первая, греческая традиция, как нам уже известно, характеризуется движением, направленным от центра (статического начала) к периферии; вторая, барочная традиция – от периферии к центру архитектурного организма. Следовательно, только в этом, только в убывающем или нарастающем движении, «теория» видит источник оптимистического или пессимистического воздействия архитектуры на человека.

Таким образом, в конечном счете, вопрос сводится не к барокко, как определенному стилевому направлению, а лишь к некоторым композиционным признакам, которые «теория» приписывает барокко.

Архитектура Рима 16 века признается пессимистической не потому, что она барочная, а потому, что ей в определенных композиционных построениях свойственны возрастающие отношения. Тем самым иные проявления барокко окажутся уже не пессимистическими.

И архитектуре древнего Рима приписывается пессимизм лишь на том основании, что в ней якобы, зародились возрастающие отношения. Пессимистична архитектура с возрастающими отношениями, оптимистична с убывающими. А греческая, римская или барочная архитектуры становятся пессимистическими или оптимистическими лишь настолько, насколько в них проявляются эти отношения.

Такое толкование нам представляется слишком элементарным и к тому же, по существу своему, неверным.

Мы уже видели, что противопоставление греческой и римской архитектуре друг другу на основании указанного признака – признака направления движения – исторически неверно. Тоже нужно сказать и о барокко.

История архитектуры не устанавливает в направлении движения формы чего-либо специфически принадлежащего тем или иным архитектурным эпохам. Движение формы всегда было средством выразительности и архитектуре и оба направления использовались в любой эпохе не только в различных памятниках, но сочетались часто даже в одном и том же памятнике.

Так, мы можем встретить в основных тектонических членениях здания движение убывающее, а в обработке второстепенных частей или деталей, наоборот, возрастающее.

Сомнительно утверждение «теории» и в отношении эмоционального содержания архитектуры.

Непосредственное впечатление от памятников римской архитектуры во всяком случае периода ее расцвета вовсе не оставляет в нас пессимистического чувства. Да и странно было бы ожидать от архитектуры господствующего класса мировой державы-поработительницы, настроений безнадежности и обреченности.

Уж скорее в творчестве завоеванной и поработанной, усталой от долгих войн Греции II в. до н. э. мы имели бы больше оснований искать настроений разочарованности и пессимизма. И мы их действительно находим: - в греческой философии того времени, в литературе, в поэзии. Но не находим в архитектуре. В побежденной Греции слишком мало строится. Строит народ победитель. Поэтому архитектура почти всегда торжество и тем более, римская архитектура.

Таким образом, субъективная оценка эмоционального содержания римской архитектуры дает нам основание сомневаться в правильности высказанного «теорией» положения.

Несколько иначе обстоит дело с римским барокко 16 века.

Целый ряд авторов, и в первую голову Вельфлин, признает за итальянским барокко в Риме пессимистический характер его архитектурных образов. Таким образом, здесь, точка зрения защитников «теории», разделяется и другими авторами.

Действительно, суровые, неуютные, мистически непонятные дворцовые фасады барочного Рима не способны возбудить в нас чувство радости. Но это относится только к дворцам и к только к их фасадам. Внутренняя архитектура, архитектура церквей, загородных вилл поражает уже совсем другим настроением. Отгородившись от мира суровой монотонной стеной, жизнь во всем ее богатстве, разнообразии, пышности, торжественности, а часто и порхающей легкости, ушла во внутренние залы и галереи дворцов, садовые павильоны и парковую архитектуру вилл.

Охватывая одним взглядом архитектуру барокко, мы должны признать его многоликое эмоциональное содержание.

Это не отрицается и защитниками «теории».

В различные века и у различных народов барокко приобретал каждый раз свою окраску. барокко во Франции, Германии, Англии, в России, носил совсем

иной характер и мы не знаем ничего более жизнерадостного и ликующего, чем барочная подмосковная церковь Покрова пресвятой богородицы в Филях.

Таким образом, отождествление вообще всякой барочной архитектуры непременно с архитектурой пессимистической было бы неправильно.

Барокко античного Рима и Рима итальянского по эмоциональному содержанию также нельзя отождествлять один другому. Даже в пределах Италии, барокко во Флоренции и Венеции резко отличается от Римского.

Лишь в отношении последнего мы, глядя на его серьезность, тяжеловесность и торжественность, вправе были бы, вслед за Вельфлином, говорить о драматическом характере его образов.

И как раз здесь, в дворцовых фасадах итальянского барокко 16 в. мы действительно наблюдаем полное торжество возрастающих пропорций.

Дает ли это, однако достаточное основание приписывать именно возрастающим пропорциям такое эмоциональное воздействие?

Сущность итальянского [римского] барокко, как мы знаем, [заключается] не в одном только направлении движения.

В качестве опровержения выдвинутого "теорией" положения, мы могли бы привести такие, построенные на возрастающих отношениях, превосходные и вместе с тем свободные от какого бы то ни было пессимизма памятники, как палаццо Тиене и палаццо Триссини Палладио, или палаццо Пандольфини Рафаэля и др.

Очевидно, что само по себе направление движения формы не является еще причиной эмоционального воздействия архитектурного произведения.

Сравнивая, приведенные памятники с мрачными мистически величественными фасадами римского барокко, - к примеру, хотя бы с фасадом палаццо Саккети Антонио да Сангалло (рис. 60) мы заметим существенное принципиальное различие в их тектоническом построении. В то время как произведения Палладио, Рафаэля, Микельанджело, развиваются, невзирая на возрастающие отношения, вполне естественно, с закономерным облегчением композиции вверх, - в палаццо Саккетти мы наблюдаем явное нарушение тектонического начала: нижний этаж по своей обработке зрительно не отвечает весу вышележащих частей.

Действующие усилия остаются недосказанными или противоречат привычным и физически естественным условиям их равновесия. Вас это поражает, быть может, даже пугает: - как странно выглядит это здание, - думаете вы, стараясь разгадать скрытые от вас таинственные силы, чудесным образом удерживающие массы здания, готовые, казалось бы, двинуться на вас и раздавить вас своей тяжестью. В этом одна из существеннейших причин пессимистического величия римского барокко.

Пессимизм в архитектуре, так же как и в живописи и в литературе, возникает тогда когда нарушается ясность, правдивость естественность изображения, нарушается тектоничность здания. При любом направлении движения тектоническое начало может быть соблюдено или нарушено. Пессимистичным (упадочным) может поэтому оказаться произведение как с убывающими, так и с

возрастающими пропорциями и римское барокко пессимистично не потому, что оно построено на возрастающих пропорциях, а потому что эти пропорции сопровождаются нарушением тектонического начала.

Лишним подтверждением сказанного может служить средневековая архитектура.

Пессимистичны средневековые готические соборы Западной Европы, в интерьерах которых отсутствуют условия зрительного равновесия сводчатых покрытий, т.к. аркбутаны и контрфорсы, определяющие устойчивость сводов, вынесены на фасад здания, где, в свою очередь, создают впечатление неизвестно для какой цели возникших и действующих усилий. Грандиозные контрфорсы, напряженные аркбутаны, что-то держат, но это «что-то» остается для внешнего впечатления неизвестным. И точно так же в интерьере храма - своды должны, казалось бы, обрушиться, но они чудесным образом стоят. Правдивость изображения физической работы частей сооружения нарушена и в вашем сознании невольно возникает представление о существовании, незримых для человеческого глаза, таинственных, могущественных, "мистических" сил, действующих вне доступных для понимания законов физической природы, - возникает глубокое пессимистическое чувство ничтожности земного существования, бесплезности и безнадежности борьбы и сопротивления перед предопределяющим лицом «божественного» начала.

Реакционная классовая сущность готической архитектуры проступает здесь с абсолютной очевидностью. Налицо внушение средствами архитектуры пессимистического чувства с целью поддержать религиозные основы отживающего феодального строя и затормозить прогрессивное развитие жизни.

Таким образом, не абстрактная формула «роста» и его «борьбы с силой тяжести», а правдивость изображения, определяющего конкретное отношение к реальной действительности, составляют эмоциональное содержание архитектуры так же, как и других видов искусства.

Глава 4. П Р И Р О Д А

Но совершение независимо от того, составляют ли каждое из возможных направлений движения формы особую архитектурную «традицию» или нет, они реально существуют и проявляются так или иначе в пропорциях любого архитектурного памятника.

«Современная теория» усматривает в этих пропорциях воплощение законов построения «живой органической материи», в свою очередь выражающих явление «живого роста» и его борьбу с силой тяжести и инерции. Природа – учитель архитектуры – говорят защитники «теории» и посылает архитекторов в лес, и не по увражам, а у цветка, листа, дерева, рекомендуют учиться законам построения архитектурного тела.

Последуем доброму совету. Пойдем в лес.

Обратимся к природе и поглядим, как же протекает рост в природе, если подходить к нему со стороны интересующих нас внешних, т.е. морфологических признаков.

Посмотрим для примера, как растет хотя бы - сосна, обыкновенная сосна средней полосы России.

Пример этот характерен тем, что сосна дает ежегодно лишь один ряд вервей, в одном горизонтальном уровне ствола; таким образом, по вертикальному расположению ветвей на стволе мы можем безошибочно судить о динамике роста дерева.

Если отвлечься от влияний метеорологического порядка – ранняя весна и поздняя осень или наоборот поздняя весна и ранняя осень, засушливое или дождливое лето, средняя годовая температура и пр., иначе говоря, если предположить равные ежегодные метеорологические условия на протяжении нескольких лет жизни, как если бы она выращивалась под бдительным надзором в оранжерее, - то динамика роста такой «оранжерейной» сосны представлялась бы нам в следующем виде.

В первое пятилетие своей жизни сосна дает в высоту в среднем ежегодный прирост 6 см, за второе пятилетие в среднем ежегодный прирост будет равен 7 см, за третье пятилетие – 15 см, за четвертое – 30 см и т.д. все в том же возрастающем порядке. С каждым годом прирост молодой сосны будет все более и более возрастать. На 25-35 году жизни сосны, а иногда и позже, картина роста меняется. Достигнув своей кульминации, прирост сосны начинает медленно, но неуклонно убывать чем дальше, тем больше. Чем старше сосна, тем ее ежегодный прирост меньше. Подкрадывается старость. Но еще задолго до смерти вертикальный прирост сосны останавливается вовсе – но только вертикальный, - дерево продолжает расти в ширину: в боковых побегах, в ветвях, в годичных кольцевых отложениях ствола.

Абсолютная величина ежегодного прироста сосны колеблется в широких пределах, в зависимости от внешней среды, в которой растет дерево. В тени прирост будет больше, дерево тянется к свету, на свободном участке значительно меньше; влияют также на рост температура, влажность воздуха и почвы, состав почвы и др., – но закон динамики роста всегда один: - это так называемый закон большого периода роста.

Таким образом, явление роста в природе, на основании данных естествознания не соответствую утверждению И. Н. Соболева. И. Н. Соболев говорит: - молодости отвечают убывающие пропорции роста, а на самом деле наоборот – возрастающие; И. Н. Соболев говорит: старости отвечают возрастающие пропорции роста, а на самом деле наоборот – убывающие.

В этом вопросе И. Н. Соболев ошибается. Признак молодости – бурный рост, признак старости – убывание. Да и как бы это могло быть иначе, как бы выросла сосна, если бы она свою жизнь начала с убывания.

На это могло бы последовать возражение, что вершины крупных деревьев, т.е. наиболее молодые побеги хотя бы и старого дерева, располагаются в убывающей пропорции, а нижние ветви, наиболее старые - в возрастающей.

Это бесспорно. Но именно это как раз и служит наглядным доказательством сказанного выше: даже молодые части старого дерева своей структурой (расположением на них ветвей) – свидетельствуют о старости всего организма.

Отсюда мы можем сделать тот вывод, что если принять концепцию «современной теории классической архитектуры», если считать архитектуру выразительницей законов роста живой материи в натуралистическом понимании И. Н. Соболева, то именно, так называемая «барочная традиция» в архитектуре выражает молодость живого организма, «победу юношеского роста над силой тяготения», а «греческая традиция», наоборот, его старость, увядание.

В этом случае именно греческая архитектура, а, следовательно, в результате Византийского влияния и русская архитектура и наше народное творчество – «пессимистические», а римская архитектура и западно-европейская – «жизнеутверждающие, оптимистические».

Отсюда следует также, что в борьбе за социалистический реализм в архитектуре мы должны были бы основываться не на «греческих традициях», а напротив, идти по пути императорского Рима или по пути готических и барочных сооружений Западной Европы.

Но таких выводов мы бы не хотели делать. Мы приходим к этим выводам в результате неверных представлений о законах роста, во-первых, и о силах, движущих развитие живой материи; во-вторых, а главное, в результате натуралистического переноса закономерностей природы в область художественного творчества.

Чтобы внести в этот вопрос возможную ясность и больше к нему не возвращаться, мы вынуждены пригласить читателя углубиться на время в физиологию растений и познакомиться с явлениями роста и развития живой материи, так как они рисуются в свете современного естествознания.

На примере сосны мы убедились в том, что рост её протекает в определенной закономерности. Тому же закону следуют и все другие деревья: и хвойные и лиственные, и северные и южные, и полярная ель и кедр ливанский, – словом все деревья без исключения. Мало того, закону большого периода роста подчиняются не только растение или дерево в целом, но и каждый его орган, каждый побег, каждый элемент побега вплоть до первичной клетки эмбриональной ткани меристемы и камбия. Таким образом, закон большого периода роста является самым общим законом физиологии.

Но далеко не все деревья или их органы своими внешними признаками демонстрируют этот закон. Лишь некоторые породы, преимущественно хвойные, довольствуются подобно сосне годичными боковыми побегами. Другие же – береза, дуб, осина, особенно ива и т.д., напротив того, кроме годичных ветвей, имеют также и промежуточные ветви, появляющиеся в силу ряда физиологических причин из так называемых спящих на стволе дерева почек вне какой бы-то ни было ощутимой внешней закономерности. Кстати сказать, древесная флора Греции изобилует именно такими породами и потому меньше всего способна внушить представление о какой-либо закономерности

членений. Не говоря уже о таких растениях, как мирт, маслина, можжевельник, лавр и др., составляющих основную флору страны, - даже сосна в климатических условиях Греции утрачивает свою стройность и закономерность членений.

Становится непонятным: откуда мог греческий архитектор почерпнуть несвойственные растительной природе Греции внешние признаки закономерности роста.

Приведенные нами примеры невольно наводят на сомнение в справедливости высказанного положения, что будто бы все основные членения живой формы всегда (подчеркнуто мной В.Г.) выражают и воплощают в себе то или иное взаимодействие «силы роста и силы тяготения» и что «пропорции – наглядное выражение этого взаимодействия».

Анализ различных форм живой природы обнаружит, что часть из них, - и часть значительная – вовсе не имеют членений. Таковы, например, амеба, моллюск и др. Другая часть, тоже значительная, хотя и имеет членения, но зато не растет, а в готовом и уже не менявшемся виде появляется на свет из своей куколки, как например, бабочки, или жуки. Ни те, ни другие, по-видимому, не могут выражать «борьбы роста с силой тяжести»: одни потому, что не имеют членений, другие потому, что не растут.

Наконец, у всех видов растительного и животного мира, и растущих и не растущих отношения членений являют такое разнообразие, что их трудней всего было бы объяснить закономерностью явлений роста и его борьбой с силой тяжести даже в форме художественных представлений.

В одном случае пропорции возрастающие, в другом убывающие в третьем – и те и другие чередуются между собой. И каждый раз эти пропорции находят свое более естественное функциональное обоснование, чем влияние силы тяжести. В подтверждение сказанному можно было бы привести огромное количество примеров.

Нам потому ничего не остается, кроме как вернуться снова к нашей сосне и аналогичным с нею, по расположению древесным породам с тем, чтобы выяснить, - не находится ли хотя бы здесь закон большого периода роста в каком либо отношении с силой тяжести?

Однако, известным в естествознании опытом на клиностате опровергается и это предположение. Клиностат – прибор, который позволяет путем медленного вращения растения около горизонтальной оси (в лежащем положении) исключить одностороннее действие силы тяжести. Членения, обусловленные законом большого периода роста, сохраняют при этом прежние отношения, стало быть, они вовсе не зависят от силы тяжести, а только от внутренних условий развития растения.

Посмотрим теперь, как обстоит дело с пропорциями органов или отдельных частей организма, т.е. с соотношением длины органа к его ширине. Известно, что пропорции живого растущего организма меняются, прежде всего, с возрастом организма. Это одинаково относится и к человеку, и к животным, и к растениям. Что касается последних, то помимо возраста на их пропорции

вливают различные внешние силы и внешняя среда, окружающая растение, влияет, по-видимому, и сила тяжести. На это есть даже прямые экспериментальные указания. Так, в опытах Раздорского делались попытки уменьшить или даже исключить действие силы тяжести, путем подвешивания стебля растения за нить с перекинутым через блок грузом. Пропорции изменялись. Стебель растения получился более длинным, но вместе с тем и более тонким (с сохранением конечно, закономерности большого периода роста). Отчего после снятия нити изогнулся под тяжестью собственного веса.

Таким образом, в отношении пропорций растения, как в целом, так и отдельных его частях положение «теории» имеет несколько большее основание.

Коль скоро так, нам важно установить формообразующую роль силы тяжести среди других воздействий внешней среды.

Проще всего мы могли бы это сделать путем сравнения растений, поставленных самой природой в различные условия по отношению к силе тяжести. Таких примеров существует в природе не мало. Сравнить хотя бы дерево, самостоятельно несущее нагрузку собственного веса, с виноградной лозой, подвешенной за усики, или с водорослью, потерявшей в своем весе вес вытесненной ею воды. Разница в пропорциях огромная: с одной стороны – мощный ствол, с другой – тонкий и гибкий стебель.

Первое впечатление от этих примеров готово убедить нас в существовании огромной формообразующей роли силы тяжести.

Но не будем торопиться с выводами. Можно привести и другую серию примеров.

Взгляните на могучий ствол сосны, свободно растущей среди открытого поля; сравните его с тонким и хилым стволом такой же сосны, такого же возраста, но затесненной густым лесом; или сравните его с низкорослой горной сосной, или с искривленным карликовым стволиком японской горшечной культуры. Сила тяжести во всех случаях была одна.

Что же здесь определило такую разницу формы. Физиология растений дает на это исчерпывающий ответ. И вместе и порознь влияют на растущий организм много различных факторов окружающей внешней среды. Влияет также и сила тяжести. Ее значение, однако, отступает далеко на задний план перед лицом таких мощных факторов как наследственность или таких как солнце, ветер, температура и влажность воздуха, или влажность и питательные соли земли. В вопросах формообразования за ними остается решающее слово.

А как же в таком случае виноградная лоза?

Но ствол виноградной лозы освобожден не только от силы тяжести, но и от силы ветра. Обе эти силы, вернее их отсутствие, влияли в качестве формообразующего фактора в процессе естественного отбора. Какая больше, какая меньше – понять не трудно.

Продольная сила собственного веса, даже для крупных деревьев не превосходит 2 кг на 1 см поперечного сечения ствола, в то время как временное сопротивление древесины (в живом дереве) на сжатие доходит до 200-300 кг/см

кв и больше. Для чего развилась в стволе такая высокая сопротивляемость. Объяснение мы находим в ветровой нагрузке, которая в случае урагана даже ломает деревья. Доводит, стало быть, напряжение сжатия не только до указанного предела, но и превосходит его. Этим же объясняется, почему в густом лесу ствол сосны получается тонким и хилым и по устранению окружающих его деревьев может даже изогнуться под действием собственной тяжести; точно так же и стебель водоросли, не сопротивляющийся движению водной стихии, становится тонким и гибким.

Итак, всего лишь 2 кг/см из возможных 200-300 составляет напряжение собственного веса.

Но даже и этой сравнительно небольшой величины не приходится преодолевать силе роста. Верно, что дерево растет на земле, но оно вырастает не из земли, не выпирает из земли, преодолевая своим ростом тяжесть выше лежащих частей (не в этом ли предположении кроется причина ошибки?).

Дело происходит иначе.

Дерево растет в высоту и ширину, одеваясь ежегодно как бы в новый чехол, вершина которого образует вертикальный прирост, а стенки - годовое кольцо по окружности. Дерево, следовательно, растет поверхностными слоями, развивая новую массу, новую силу тяжести, но вместе с тем развивая и свою прочность, свою сопротивляемость этой и другим действующим на него внешним силам.

Таким образом, форма, членения, пропорции живого организма действительно выражают борьбу организма с внешней средой (активную или пассивную), борьбу с внешними силами, выражают, наконец, и возраст организма, но борьбы роста с силой тяжести они никогда не выражают.

Да и могут ли они выражать то, чего в действительности не существует, или если уж быть совершенно точным, почти не существует.

Картина развития дерева говорит нам о том, что силы роста могут столкнуться с силами тяжести только в верхушечной точке роста ствола, или самое большее в его верхнем побеге, в стадиях деления, растяжения и формирования клеток.

В этом сложнейшем, еще недостаточно изученном биохимическом процессе, огромная энергия, если хотите, своего рода "сила роста" затрачивается на рост плазмы, на реакцию превращения запасенных растением органических питательных веществ в живое вещество плазмы и ядра, на образование делящейся клетки перегородки, на растяжение оболочки клетки. Молекулярные силы доходят при этом до 1000 атмосфер. (Ну, где же тут "трагическая" роль силы тяжести?).

Рост связан с образованием новой живой ткани, новых клеток, на построение которых расходуются определенные вещества, - своего рода строительные материалы. В процессе заготовок доставки этих материалов на "место строительства" - к точке роста, - затрачивается энергия и на подъем материалов, следовательно, и на преодоление силы тяжести. Однако, не следует забывать, что вещество растительной ткани, если не считать зольные вещества,

содержание которых не превосходит 5%, состоит на 45-50% из углерода, получаемого листвой растения непосредственно из углекислоты воздуха и, следовательно, вовсе без затраты энергии на подъем, и лишь на 50% из воды. Но при поднятии воды из почвы к кроне на преодоление силы тяжести ложится лишь 5% всего усилия, а 75% поглощаются сопротивлением проводящих сосудов растения. Осмотическое сосание клеток, обуславливающий этот подъем, может достигнуть при этом давления в 100 атмосфер (например, в засуху), т.е. не будь сопротивления капиллярных сосудов, обусловить подъем воды на высоту в 1000 метров, в то время как самое высокое дерево на земном шаре - калифорнийский эвкалипт - достигает лишь 150-метровой высоты.

Таким образом, дерево прекращает свой вертикальный рост не потому, что его одолела сила тяжести, а потому, что наступает естественная старость, усталость эмбриональной ткани, утратой клеткой способности к дальнейшему делению. Иначе нам трудно было бы объяснить, почему по отмирании главного побега, боковые ветви, находящиеся на той же высоте продолжают расти и развиваться.

Из всего сказанного совершенно очевидно, что роль силы тяжести весьма ограничена. Есть ли основание называть такую роль "трагической" в явлении роста растения. Можно ли считать трагедией, что благодаря силе тяжести семя падает на землю и встречает почву для произрастания, что корни, благодаря все той же силе тяжести, растут вниз, находя питательные соли и влагу, а стебель тянется вверх к свету, к воздуху.

Представить на минутку, что бы произошло, если бы не было силы тяжести: погибли бы не только растения, но и весь земной шар, под влиянием центробежных сил разлетелся бы на части. Вот это была бы трагедия!

Так «трагический» враг оказывается могущественным другом, верным и неизменным, никогда не покидающим покровителем.

Но предоставим вновь слово самому И.В. Жолтовскому. Каковы же законы построения живой органической материи, – спрашивает И.В. Жолтовский.

«Прежде всего, – отвечает он, – это закон единства, – сложный, подчиняющий себе все многообразие входящих в него элементов».

«Какое же отношение между единством и множественностью составляющих его частей, - спрашивает он далее.

«Отношение это двоякое. Части подчинены целому. Подчинение это заключается в том, что в каждом органическом единстве есть то, что я назвал бы статическим началом, которое порождает отдельные элементы и определяет их бытие и форму. Поэтому все элементы по своему существу динамичны, они наделены движением, они ориентированы к своему «статическому началу», причем безразлично, исходит ли движение от него или оно к нему направлено».

И далее: «Необходимо помнить о созидательной силе «статического начала». Оно подобно растительному семени, завязи, узлам, порождает подчиненные ей формы. Формы эти развиваются в определенной закономерности, в порядке дифференциального развития, своего рода размножения; чем дальше от питающего их статического начала отдельные элементы, тем больше они множатся и

разветвляются в строго определенной последовательности, сопровождающейся облегчением и уменьшением формы. «Именно этот закон «дифференциального развития» и приводит, как считает И.В. Жолтовский, к вышеприведенному закону роста организма. Но рост есть этап развития – движение живой материи, следовательно, не морфология, а физиология. Именно так понимает это и И.В. Жолтовский, когда говорит «о взаимодействии сил», которые подводят к росту, т.е. к движению. Рост имеет своим началом – семя, завязь, узлы.

Но если с одной стороны, пропорции выражают движение, которое имеет своим началом семя, завязь, узлы, а с другой – выражают закон дифференциального развития из «статического начала», то отсюда неизбежно следует, что «статическое начало» является не только началом построения организма, но в то же время и началом роста, началом жизни, началом его развития.

Это очень важное следствие, на которое необходимо обратить самое пристальное внимание.

«Статическое начало» – семя, завязь, узлы, – словом то, что дает начало жизни организма, что «определяет форму и бытие его частей» было бы правильнее назвать динамическим началом.

Чтобы не вводить новых формулировок, сохраним наименование, данное ему И.В.Жолтовским. Однако не будем смешивать при этом «статическое начало» со статической опорой. Это не одно и то же.

Каждый живой организм, каждая часть этого организма для отправления своих жизненных функций ищет во внешней среде, в которой протекает его жизнь – статической опоры. Для наземных животных – это земля, для рыбы – вода, для летящей птицы – воздух.

Точно так же для листьев дерева, для хвои сосны статической опорой будет ветвь, для ветви – ствол, для дерева в целом – земля.

Для дерева, таким образом, «статическое начало» и статическая опора совпадают.

Совершенно ясно поэтому, что чем дальше от «статического начала» И.В.Жолтовского, а по существу от статической опоры, тем, как правило, легче становятся части организма: ветви, побеги, иглы сосны.

Закон дифференциального развития оказывается плавильным.

Впрочем, исключения бывают и здесь. В борьбе за существование природа нарушает и это правило. Дерево пустыни саксаул, защищаясь от жары и засухи, по мере удаления от корней, утолщается наподобие вазы или сосуда, хранящего драгоценную для жизни влагу. Нарушение закона дифференциального развития компенсируется в этом случае повышенной сопротивляемостью древесины ствола в месте его утонения.

Вообще же совпадение «статического начала» со статической опорой вовсе не обязательно.

Стоит только переместить статическую опору, стоит расположить ее вне «статического начала», как картина дифференциального развития резко меняется.

Виноградная лоза, опирающаяся не на землю, а цепляющаяся своими усамы для поддержания ствола за посторонние предметы на всем своем протяжении развивается почти совершенно одинаково, почти не меняя толщины ствола.

Здесь закон дифференциального развития уже не ощущается.

При некоторых условиях он может превратиться даже в свою прямую противоположность.

Так, тыква, стелящаяся по земле, ухитряется даже утолстить свой стебель по мере удаления от «статического начала». Точно так же цветок Виктория Регия, избрав статической опорой не дно водоема, откуда она взяла свое «статическое начало», откуда он начал свое развитие, свой рост, а поверхность воды, – развивает огромные листья именно на этой поверхности, в то время как стебель остается тонким и слабым, подобно канатику, приспособленному к движению воды, или гибкой трубке, – передающей питательные соки листьям.

Мы видим, что в этом случае, чем дальше от «статического начала», тем форма становится не меньше, а наоборот, крупней, не легче, а наоборот, тяжелей.

Следовательно, закон дифференциального развития совершается в природе не по отношению к «статическому началу», а по отношению к статической опоре. Следовательно, «статическое начало» в законе дифференциального развития не причем.

Форма и бытие определяются в природе не «статическим началом», а условиями, в которых это бытие протекает. К ним к этим условиям, относится, между прочим, и выбор статической опоры: загруженный ствол сосны, растянутые усы виноградной лозы, крыло птицы. Больше того, от этих же условий, в конечном счете, зависит и само «статическое начало» – зерно, завязь, семя, узлы, накапливающее в себе наследственные признаки, выработанные развитием организма.

Таким образом, не «статическое начало» определяет бытие, а наоборот, бытие определяет "статическое начало".

Закон дифференциального развития и существование статического начала определяет понятие "единства". Под единством понимается единство целого; единство во множественности; подчинение частей целому: - "части подчинены целому". "Если относить такое определение единства не только к построению организма, но и к его развитию, то слово "подчинение" наводит нас на некоторые размышления.

Это неудачное слово или, по меньшей мере, непонятное слово. Подчинение предполагает наличие волевого, т.е. сознательного начала. В разговорной речи мы, однако, часто допускаем образные сравнения явлений природы с сознательно действующими силами и в этом отношении немало грешит и автор настоящей работы. Это, разумеется, еще не повод для обвинения в идеализме, поэтому необходимо, прежде всего, установить действительный смысл, какой вкладывает «теория» в слово «подчинение».

«Подчинение» согласно «теории», как мы это уже раньше видели, заключается в существовании статического начала, «которое порождает

отдельные элементы и определяет их бытие и форму». «Необходимо, – говорит И. В. Жолтовский – помнить о созидательной силе «статического начала».

Таким образом, в слово «подчинение» «теория» вкладывает не образное сравнение, а буквальный смысл, понимая его как существование волевого «статического "начала", которое своей созидательной силой порождает подчиненные ему формы.

Диалектический материализм, однако, опровергает подобное виталистическое толкование развития природы и данными современной науки обосновывает другой закон: не единство подчинения, а единство противоположностей (раздвоение единого на взаимоисключающие противоположности), следствием чего является самодвижение развития природы.

Таким образом, по диалектическому методу – самодвижение, по концепции И.В. Жолтовского – движение, как следствие созидательной силы, субъекта, "статического начала".

Диалектической концепции противопоставляется концепция метафизическая. Принцип самодвижения не исключает и не умоляет значения внешней среды, внешних условий, которые могут ускорить или замедлить процесс развития, могут направить его в то или иное русло, в некоторых случаях могут даже привести организм к гибели: так, ветер может сломить дерево, сила тяжести – разрушить подгнивший ствол.

В образовании форм живой материи, их членений и пропорций, роль внешней среды огромна.

Играет здесь свою роль и сила, тяжести. Но ее значение растворяется, как мы это видели, среди множества других влияний.

В частности, по отношению растительного мира, на который чаще всего ссылается «теория», естествознание различает явление гелиотропизма, направляющего листву в сторону источника света; явление геотропизма, стремящегося в противовес первому явлению удержать ствол в вертикальном положении; наследственные признаки; климатические и метеорологические условия; почва; сила ветра и, наконец, сила тяжести.

Соотношение этих сил и этих условий между собой, в конечном счете, и определяет формы живой природы, объясняет нам, – почему в одном случае развилась пышная крона, а в другом – могучий ствол, почему, наконец, в третьем случае листва превратилась в иглы или шипы, как это мы видим, например, у кактуса.

Но, отдавая должное воздействию внешней среды, мы должны помнить, что сущность развития, его движущая сила лежит вне этих условий, лежит в противоречивой природе самого организма в его способности самодвижения; оно определяет для всей живой природы, начиная с первичной клетки, с отдельного индивида, и кончая семейством, видом, родом в целом, даже при стабилизовавшихся внешних условиях, ее прогрессивное развитие с неизменными этапами рождения, возрастания, убывания, смерти и снова рождения и т.д. по восходящей кривой спирали.

Правда к нашим выводам мы пришли в предположении, что «закон единства» относится не только к построению, но распространяется также и на развитие живого организма. Такое предположение с нашей стороны было вполне естественно. Энгельс говорит, что форма живой природы всегда выражает ее содержание. Однако, защитники «теории» могут возразить, что в своих определениях они имели в виду только законы построения: - "Каковы же законы построения (подчеркнуто мной Б.Г.) живой материи" - говорится в контексте. Только построения. Где же тут развитие?

Но в таком случае слово «подчинение», отнесенное к законам построения, строго говоря, вовсе утрачивает свой смысл: это, во-первых, а во-вторых, из законов только лишь одного построения нельзя было бы выводить законов развития и роста, как это пытается сделать «теория».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренная нами по частям эстетическая концепция современной теории классической архитектуры может быть теперь обобщена.

Попытаемся из отдельных кусков составить цельную картину. Она представится нам в следующей логической схеме.

Архитектура в своих образах воплощает законы построения живой природы.

В природе источник жизни – статическое начало, начало развития, начало живого роста.

От этого статического начала все стремится к бесконечному.

В своем стремлении к бесконечному живой рост вынужден преодолевать косность материи – её вес и инерцию.

Жизнь протекает в борьбе живого роста с тяжестью и инерцией материи. Юношеский рост легко преодолевает силу тяжести – возникают пропорции, в которых воплощается юный, оптимистический образ жизни; под старость картина обратная: одряхлевшую силу роста одолевает материя; пропорции противоположные первым рисуют старческую, пессимистическую картину трагической гибели живого роста.

Но и в том и в другом случае действует закон дифференциального развития, закон построения живого организма. В убывающих или возрастающих пропорциях золотого сечения, в котором поделен каждый орган живого организма, находит свое образное выражение стремление всего живого к бесконечному.

Из этой концепции непосредственно вытекает два весьма важных практических вывода, а именно:

Первый: возникнуть могли только две архитектурных традиции - греческая (центробежная) и римская или барочная (центростремительная) и никакой третьей быть не может.

Нам остается выбрать либо одну, либо другую, так как всякая третья находилась бы в противоречии с законами природы.

Второе: Архитектура могла эволюционизировать только в пределах изучения общих законов природы; достигнув греческих и римских высот,

лучшее, что она может сделать – это держаться достигнутого, повторить найденные образы, самое большее – совершенствовать их.

Мы приходим, таким образом, к глубоко консервативной позиции в архитектуре, к раз и навсегда найденным, вечным и неизменным законам красоты, столь же бедным и ограниченным, сколь бедна и ограничена природа в представлении защитников «теории».

И.В. Жолтовский пишет: «...я не сомневаюсь, что этот (приведенный нами выше Б.Г.) краткий перечень основных художественных проблем архитектуры может создать впечатление, что я проповедую какие-то отвлеченные категории, не имеющие ничего общего с реальным творчеством.

Однако мне ничего не стоило бы рассеять это недоразумение. Я мог бы с карандашом или мелом в руках показать вам, как строится и развивается живой организм, с одной стороны и архитектурный образ – с другой».

Если бы кто-нибудь из сторонников «теории» потрудился бы вместе с нами пойти в лес, он был бы крайне удивлен, обнаружив, что природа живет и развивается совсем иначе, чем он ее представляет: ему действительно ничего бы не стоило рассеять досадное недоразумение; он легко бы убедился в том, что в природе нет ничего хоть сколько-нибудь похожего на законы, которыми он ее наделяет. Основные членения архитектурного организма, убывающие или возрастающие, с точки зрения выражения законов; точно также, как лишено смысла абстрактное стремление к бесконечному, а потому само собой получается, что архитектура изображает то, чего в действительности нет. Тем самым "теория" вступает в противоречие сама же с собой, отрицая свой же первый и основной тезис, а именно, что архитектура в своих образах всегда воплощает законы природы.

Такова метафизическая сущность и научная ценность эстетической концепции современной школы классической архитектуры. Её то и предлагается положить в основу архитектурного мышления и, что еще хуже, в основу архитектурного воспитания молодежи.

На это можно ответить только словами Плеханова: "...благодарствуйте добрые люди, но ваши часы отстают".... наука со времен Платона далеко шагнула вперед в понимании законов природы. Да и нужны ли они в таком виде художнику? Гете прав, утверждая, что художник смотрит на природу другими глазами, чем физиолог или ботаник и со своей точки зрения видит больше и раньше, чем это успевает сделать наука.

1939-1947 г.г.

Содержание

Предисловие	3
О.А. Северцова Александр Георгиевич	6
Габричевский (биографическая справка)	
Габричевский А.Г. Альберти и архитектурные теории Ренессанса	7
Габричевский А.Г. Предисловие к книге В. П. Зубова «Архитектурная теория Альберти»	15
Габричевский А.Г. Мемориальная архитектура	31
Габричевский А.Г. Филиппо Брунеллеско	38
Габричевский А.Г. И.В. Жолтовский как теоретик. Опыт характеристики	44
Габричевский А.Г. Новое оформление интерьеров исторического музея	57
В.К. Лицкевич Иван Людвигович Маца (биографическая справка)	61
Маца И.Л. Какая теория архитектуры нам нужна	63
Маца И.Л. О природе эклектизма	71
Маца И.Л. Стрoение архитектурного образа	78
Маца И.Л. Традиция и новаторство	91
В.К. Лицкевич Владимир Федорович Маркузон (биографическая справка)	101
Маркузон В.Ф. Место Альберти в архитектуре Возрождения	102
Маркузон В.Ф. Готическая архитектура и проблема художественного образа	109
Маркузон В.Ф. Стиль и архитектурная мода	120
В.К. Лицкевич Иван Николаевич Соболев (биографическая справка)	124
Соболев И.Н. Основные вопросы теории архитектурной композиции	125
Л.М. Агаянц Борис Владимирович Гладков (биографическая справка)	141
Гладков Б.В. Эстетическая концепция современной школы классической архитектуры (опыт критического анализа)	143

Учебное издание

Владимир Константинович Лицкевич
Алим Равильевич Сабитов

Форма и образ

**Теоретическое наследие
в архитектуре и дизайне**

Учебное пособие
по дисциплине «Теория дизайна»

Редактор Таубалдиева Д.С.

Сводный план 2009-2010 уч. г., № 2

Подписано в печать 2.03. 2010 г.

Формат издания 60X8 1/16. Бумага офсетная. RISO

Усл. печ. листов 11,8. Уч.-изд. л. 12

Тираж 50 экз.

Заказ № ____

Цена договорная

Издание Казахской головной архитектурно-строительной академии
Издательский дом «Строительство и архитектура»
050043, г. Алматы, ул. Рыскулбекова, 28