

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга предназначается для широкого круга читателей, интересующихся искусством и архитектурой. Книга написана в виде ряда отдельных очерков, представляющих собой, однако, единое целое, связанное общей идеей и общим планом. В основу плана положена программа, намечающая круг вопросов, освещение которых необходимо для понимания своеобразного художественного языка архитектуры. Вопросы эти касаются всех главнейших сторон, частей и деталей архитектурного произведения, которыми определяется его художественный образ, каковы, например, планировка архитектурного сооружения, его конструкция, внешняя объемная форма, ее членение и характер, материал, оформление внутренних помещений, архитектурные ритмы, масштаб целого и частей, пропорции, роль архитектурного орнамента и скульптуры, место архитектурного сооружения в окружающем ансамбле, связь его с природой и т. д.

Для освещения отдельных пунктов составленной таким образом программы намечались архитектурные произведения, особенно интересные, характерные или типичные в данном отношении. Так, для ознакомления с греко-дорическим ордерам намечены Парфенон и храм Посейдона в Пестуме; с ионическим ордерам — Эрехтейон; с коринфским — памятник Лизикрата в Афинах и Круглый храм в Тиволи. В качестве примеров большого интерьера, перекрытого куполом, избраны римский Пантеон и константинопольская София; для железобетона намечены два современных моста; для уяснения роли отдельного здания в общем ансамбле города служит примером ленинградская Биржа и т. д. А так как каждое архитектурное сооружение может иллюстрировать многие стороны архитектурной композиции, представлялось возможным освещение целого ряда пунктов объединять в общий очерк, посвященный конкретному описанию данного архитектурного произведения.

Некоторые пункты программы, например, вопросы о ритмах, об объемной форме здания и т. д., рассматриваются, наоборот, в нескольких очерках — в каждом с какой-нибудь новой стороны или в каком-нибудь новом применении.

Этот способ изложения дал возможность избежать отвлеченности и сухости учебника и позволил перенести центр тяжести книги на показ и раскрытие художественного произведения в его конкретной и многогранной красоте. Продемонстрировать ту или другую сторону архитектурной композиции можно обычно не на одном, а на нескольких, часто на многих архитектурных произведениях. Ввиду этого архитектурные произведения, намеченные для анализа, взяты по возможности из различных эпох и стилей, из архитектуры различных стран и народов. Таким образом, введение в архитектурную композицию является в то же время в известной мере и введением в историю мировой архитектуры, поскольку оно, хотя бы на отдельных примерах, приоткрывает завесу над неисчерпаемым богатством и разнообразием последней.

В кратких очерках невозможно было, конечно, охватить ни всей сложности проблем архитектурной композиции, ни всего богатства истории мировой архитектуры. Поэтому архитектура ряда стран и эпох осталась в книге почти или совсем не затронутой. Изложение книги построено на методе сравнительных сопоставлений, причем применяется, между прочим, и сравнение архитектурных произведений, относящихся к различным стилям, эпохам и странам. Сравниваются друг с другом иногда отдельные архитектурные произведения, иногда различные части одного и того же архитектурного произведения, друг с другом контрастирующие в том или ином отношении. Сравнительный метод чрезвычайно удобен для раскрытия художественного произведения вообще, хотя и не чужд известной односторонности, поскольку в нем на первый план выступают, главным образом, те элементы композиции, которые различны в сопоставляемых вещах. Иные сопоставления могли бы раскрыть новые стороны в анализируемых архитектурно-художественных произведениях. Об этой естественной неполноте анализов не следует забывать при чтении книги, точно так же как следует все время помнить о том, что анализируемые примеры единичны и что наряду с ними существует множество совершенно иных типов и вариантов соответствующих архитектурных произведений, частей, деталей и композиционных возможностей. И одна из главных задач настоящей книги — развить на анализе единичных примеров «глаз» на соответствующие архитектурно-художественные ценности вообще, привить читателю известное умение разбираться в нашем, нередко замечательном, архитектурном окружении и помочь ему более сознательно принять участие в грандиозном строительстве нашей социалистической Родины.

КАРНАКСКИЙ ХРАМ В ЕГИПТЕ

Научная археология последнего времени раскрывает перед нашими глазами все более широкую картину исторического прошлого Ближнего Востока, бывшего в течение нескольких тысячелетий до нашей эры ареной оживленной хозяйственной деятельности, местом возникновения и гибели крупных государств и колыбелью различных культур, нити которых тянутся к начальным стадиям культурной истории Европы. Избыток средств, сосредоточившийся в руках царей и жрецов древних восточных рабовладельческих деспотий, как указывает Карл Маркс, позволял им возводить гигантские сооружения — дворцы, города, храмы и гробницы.

В большинстве стран, где главным строительным материалом была глина (например, в Месопотамии), эти сооружения подвергались быстрому разрушению, засыпались землей, заносились песками. Поэтому о былом их величии ныне говорят нам почти одни лишь фундаменты и многочисленные обломки всевозможных архитектурных частей и украшений. Зато от нескольких тысячелетий существования Древнего Египта до нас дошло огромное архитектурное наследие, поражающее своей цельностью, грандиозностью и художественной мощью. Таковы египетские пирамиды, вошедшие в поговорку. Далеко не все читатели имеют представление об их подлинных размерах. Достаточно сказать, что вершина, например, пирамиды Хеопса достигает высоты современного 30-этажного дома. Таковы и египетские храмы, в частности храмы в Карнаке (рис. 1) и Луксоре, на месте древних Фив — столицы так называемого Нового царства (объединявшего в середине второго тысячелетия до нашей эры весь Египет и ряд соседних стран). Пирамиды и покрытые бесчисленными изображениями и иероглифическими надписями египетские храмы раскрывают перед нами яркую картину социального уклада и религиозного мировоззрения этой давно исчезнувшей исторической эпохи. Но значение египетских архитектурных сооружений не ограничивается их ролью ценнейшего историко-археологического материала: они представляют собою, кроме того, и замечательные художественные произведения, среди которых выдающееся место занимает знаменитый Карнакский храм.



Рис. 1. Храм Амона в Карнаке. Египет. XIII в. до н. э. Гипостильный зал



Рис. 2. Храм Амона в Карнаке. Гипостильный зал

В отличие от многих других древних и восточных архитектур, в египетском зодчестве исключительно важную роль играет общий язык простых геометрических тел: пирамид, цилиндров, призм, параллелепипедов и т. д. При этом нередко они даются в чистом виде (например, пирамиды). Сплошь и рядом вырезанные на их поверхности рельефные рисунки и надписи не могут и не стремятся завуалировать выразительность самой геометрической формы: монолитность и устойчивость пирамиды, взлет в небо заостренного кверху четырехгранного столба-obeliska, жесткость многогранной призматической опоры (столба, колонны) и т. д.

В этом отношении египетскую архитектуру интересно сопоставить, например, с греческой, в которой основные объемные формы, будет ли это общий призматический объем храма или цилиндр опорного столба, никогда даже отдаленно не напоминают геометрической модели, а всегда превращаются в пластический организм с более или менее сложной структурой. Вводя в свое художественное построение, в композицию, мотивы, взятые из органического мира, например цветы, бутоны и стебли растений, египетская архитектура умеет так упростить, геометривать и видоизменить их, что они из чистой декорации превращаются в выразительную конструктивно-архитектурную деталь. Таковы, например, колонны, форма которых имитирует связанный пучок стеблей и нераспустившихся бутонов папируса (рис. 2). В композиции пространств, т. е. в сопоставлении, чередовании и контрастах более или менее закрытых помещений, открытых дворов и т. д., египетская архитектура оперирует также простыми и сильными композиционными приемами, которые делают особенно выразительным и наглядным заложенный в них общий для различных времен и стилей архитектурно-художественный принцип.

Назначение Карнакского, как и многих других египетских храмов, двоякое: во-первых, служить «домом» для соответствующего бога и местом для непосредственного общения с ним верующих; во-вторых, наглядно свидетельствовать о всемогуществе обожествляемого фараона-строителя. Самое обиталище бога, т. е. его священной статуэтки, было более чем скромным: запирающийся шкаф в небольшой темной комнате, напоминающей пещеру. Тем важнее было придать наибольшую грандиозность и торжественность подступу к этому идеологическому центру всего храмового ансамбля, т. е. всей совокупности архитектурных сооружений, дворцов и т. д., составляющих целое храма (рис. 3, 4). В соответствии с этим требованием, перед тесным и темным святилищем располагается поражающий своей грандиозностью гипостильный (колонный) зал, весь заставленный мощными колоннами, с узкими высокими проходами между ними (рис. 1, 2, 5).

По силе производимого художественного впечатления гипостильный зал — главное помещение всего храма. Именно в нем, а не в свя-

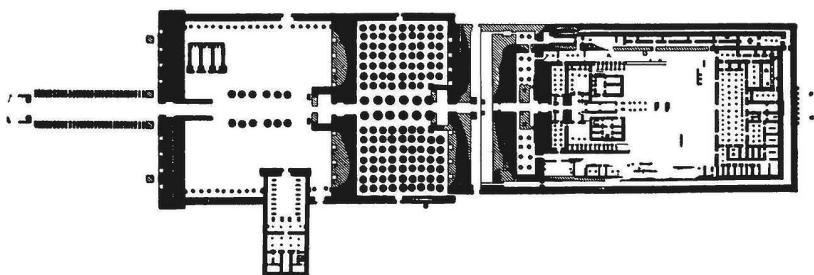


Рис. 3. Храм Амона в Карнаке. План

тилище, концентрируются наиболее мощные средства архитектурно-художественного воздействия. Получается как будто некоторое противоречие: главное культовое помещение, т. е. святилище, отнюдь не является главным по своим архитектурным формам. Это кажущееся противоречие, по-видимому, находит себе естественное объяснение в том обстоятельстве, что в египетском храме святилище, порог которого могли переступать только жрецы, играет роль недоступного для массы небольшого алтаря, видимого лишь с известного расстояния, но сосредоточивающего внимание молящихся на одной точке — изображении бога. «Пещерный» характер святилища как нельзя более соответствовал этой его функции и должен был настраивать верующих на особо мистический лад. Таинственные пещерные храмы вообще были распространены как в Египте, так и во многих других странах. Некоторые другие религии прибегают к противоположному приему художественного включения здания в природу — к постановке храмов и алтарей на открытых высотах холмов и гор.

Силой художественного образа гипостильный зал Карнака обязан прежде всего пропорциям пространства: высота и длина его колонных коридоров несоизмерно велика по сравнению с их шириной, что вызывает у зрителя впечатление стесненности пространства с боков и, наоборот, «сверхчеловеческой», подавляющей высоты пространства над головой. С боков надвигаются на зрителя каменные колонны, сверху — избыточное пространство, насыщенное таинственной жизнью висящих над головою архитектурных форм и изображений (рис. 6). Мощи пространства соответствует необычайная мощь колонн и лежащих на них толстых каменных балок. Колонны — двух типов, восходящих к подражаниям пучку стеблей, цветов и бутонов папируса. Но от легкого тростника-папируса в этих тяжеловесных колоннах осталось самое отдаленное воспоминание. Книзу их как будто распирает от собственного веса и давящей на них тяжести; у самого же основания они вновь сужаются, словно воткнутые в каменное кольцо стягивающей их круглой каменной плиты.



Рис. 4. Храм Амона в Луксоре. Египет, XV–XIII вв. до н. э. Продольный разрез



Рис. 5. Храм Амона в Карнаке. Поперечный разрез гипостильного зала

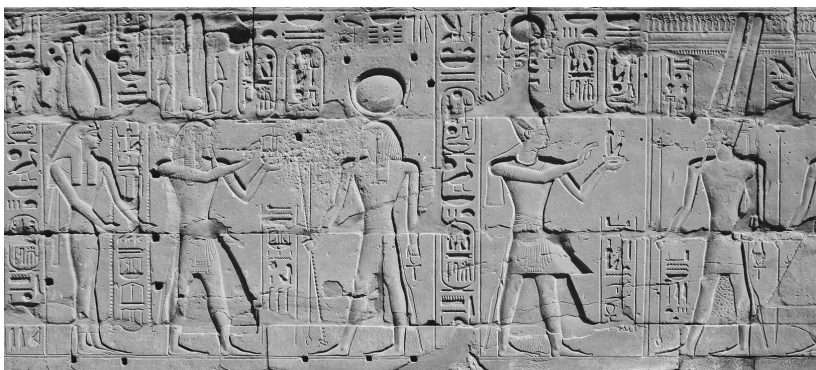


Рис. 6. Египетский рельеф

В форме головной, верхней части (в капители) одного типа колонн еще раз повторяется мотив оседания и распирающей изнутри силы и очень выразительно подчеркивается упор колонны в положенный поверх нее толстый квадратный камень (рис. 2). В другом типе колонн головная их часть разработана в виде раскрывающейся кверху огромной вазы, которая несколько больше, чем другие детали, напоминает форму распускающегося цветка (рис. 1). Сосредоточение наибольшей выразительности в головных частях колонн выявляет значение высоты, верхней зоны и потолков гипостильного зала, что

еще больше подчеркивает его грандиозность. Впечатление огромности и мощи колонн усиливается от подобия их формы меньшим по сравнению с ними формам растительного мира.

Гипостильный зал Карнакского храма должен был казаться еще внушительнее благодаря двум добавочным художественным средствам: таинственному полумраку интерьера (внутреннего пространства), освещенного лишь сквозь расположенные вверху каменные сетки, и рельефно-живописному орнаменту, покрывающему мистическими изображениями и надписями всю поверхность колонн и каменных потолков. Чтобы попасть в гипостильный зал, надо было пройти предварительные этапы, композиционно рассчитанные на постепенное нарастание впечатления таинственной значительности (рис. 3): окруженный колоннами двор и подводящую к храму аллею сфинксов-баранов (рис. 7, 8). Открытость и просторность светлого двора по контрасту усиливает впечатление закрытого сверху и максимально уплотненного полутемного пространства гипостильного зала. В то же время двор своею замкнутостью заставлял входящего почувствовать, что он уже находится в храме, ограждал его от отвлекающих впечатлений внешнего мира и настраивал на соответствующий лад.

Вход на главный двор египетского храма снаружи открывается через высокие входной пролет, обрамление которого зажато между двумя грандиозными башнями-пилонами, достигавшими высоты, примерно, 8-этажного дома (рис. 8). И высота входа, и высота пилонов бесконечно превышают размеры обычной, рассчитанной на человеческий рост архитектуры. Своими размерами и своей странной среди окружающей природы геометричностью пилоны говорят о необычности здания и необычности назначения храмовых дворов и интерьеров. К пилонам снаружи приставлялись высокие шесты с развевавшимися на них цветными вымпелами (флагами); перед ними водружались огромные сидячие статуи фараонов и обелиски (рис. 9). Самые пилоны были покрыты рельефными изображениями фараонов. В архитектуре пилонов, несмотря на крайнюю ее простоту, есть несколько интересных композиционных сторон. Чрезвычайно выразительна скошенность их граней, создающая подобие огромных усеченных пирамид, вытянутых по фасаду и более плоских в глубину. Этой пирамидальностью пилонов подчеркивается и их устойчивость, и крепостная неприступность, и их устремление ввысь. Простоте наружных граней пилонов соответствует простота их карниза, состоящего из одной выкружки, т. е. закругленного выгиба верхнего края стены, отделенного от самой стены выпуклым каменным валиком или валом¹ (рис. 10).

¹ Выкружка, вал и другие простейшие профили называются на архитектурном языке обломами; см. рис. 41.

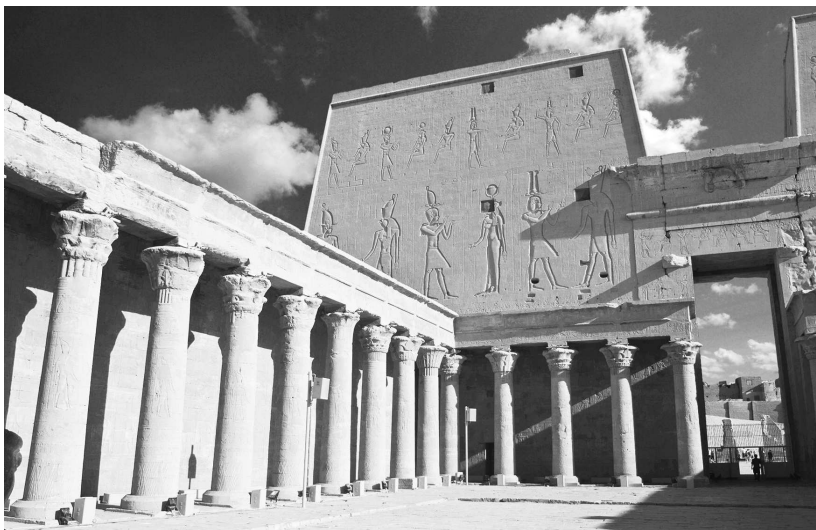


Рис. 7. Храм Гора в Эдфу. Египет. III-I вв. до н. э. Двор и пилоны



Рис. 8. Храм Амона в Карнаке. Первые века до н. э. Пилоны и аллея сфинксов

Для простой, зачастую упрощенной архитектуры египетских пилонов, колонн и пирамид характерен вообще крайний лаконизм выражения, т. е. умение достичь большой выразительной силы с минимальным количеством различных архитектурных форм и деталей. Лаконизм египетской архитектуры не мешает ей прибегать к количественному нагромождению одинаковых архитектурных и декоративных элементов. Такова бесконечная аллея сфинксов (рис. 8), включающая храм в ок-



Рис. 9. Храм Амона в Луксоре. Фасад пилона

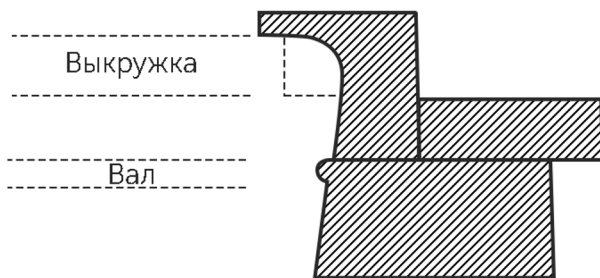


Рис. 10. Разрез египетского карниза

ружающий природный ансамбль. Она резко подчеркивает, что именно окаймленный пилонами вход является целью пути, расстилающегося впереди вдоль аллеи, фиксирует на главном храмовом фасаде внимание подходящего и связывает в единую непрерывную цепь ряд последовательно нарастающих впечатлений от пилонов. Торжественная аллея сфинксов создает последовательную серию кулис, сквозь которые по-новому выигрышно воспринимается его архитектурный облик.

Так египетский храм нанизывает на сквозной, ведущей к святилищу оси ряд архитектурных звеньев, из которых каждое по-своему развивает мотив грандиозности, постепенно окружая входящего все теснее и теснее кольцом надвигающихся отовсюду архитектурных форм. При этом используются и горизонтальная протяженность открытой аллеи, и громадные открытые вертикали геометрических плоскостей пилонов, и замкнутое пространство просторно-торжественного двора, и теснота перекрытого сверху мощного гипостильного зала с тяжелой пластикой его до предела уплотненного интерьера. В большом Карнакском храме эта схема усложнена повторениями; в нем сохранилось, например, несколько пар пилонов, которые последовательно воздвигались различными фараонами, все больше удлинявшими его план.

Религиозное содержание этих замечательных древних памятников растворилось в глубине веков. Но их архитектурный образ, созданный планомерным переходом от природы к замкнутым помещениям с последовательным нарастанием архитектурных впечатлений, до сих пор сохраняет свою художественную силу.

ПАРФЕНОН В АФИНАХ И ХРАМ ПОСЕЙДОНА В ПЕСТУМЕ

В мире существует немало мест, славящихся своими архитектурными достопримечательностями. Среди таких мест особое внимание привлекает к себе Афинский Акрополь (рис. 11). На небольшом скалистом холме Акрополя сосредоточено несколько архитектурных памятников, из которых каждый является замечательным произведением искусства, образцом для бесконечных подражаний и источником вдохновения и мысли для всех, кто стремится проникнуть в глубины архитектурного мастерства. Афинский Акрополь на протяжении столетий внимательно изучается всеми зодчими без различия их художественного направления, начиная от продолжателей старой классической архитектуры и кончая самыми ревностными проповедниками новых архитектурных форм.

Архитектурные памятники Афинского Акрополя построены во второй половине V в. до н. э., века наивысшего подъема античного общества, всестороннего расцвета древнегреческой культуры — греческой философии и науки, греческого театра, греческой скульптуры и греческого зодчества. Наиболее значительным памятником Акрополя является Парфенон — храм Афины Паллады, богини-покровительницы названного по ее имени города (рис. 12, 14). Постройка Парфенона (447–438) приходится на период наибольшего расцвета Афин.

Сосредоточение в Афинах крупных материальных богатств дало возможность вождю афинской демократии и главе афинской державы Периклу не скупиться в расходовании средств на создание драгоценных произведений искусства, в частности на постройку Парфенона, который должен был служить символом и памятником верховенства Афин в великом греческом союзе объединявшихся вокруг них городов-государств. К строительству Парфенона Перикл привлек двух величайших художников своего времени: скульптора Фидию и архитектора Иктина.

Архитектура Парфенона — не новое слово в греческом искусстве. Например, в построенном за несколько десятилетий до него храме По-