



*HSE*  
BIBLIOTHECA  
SELECTA





СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

АНАТОМИЯ  
АРХИТЕКТУРЫ

Издательский дом  
Высшей школы экономики  
Москва, 2025

УДК 72  
ББК 85.11  
К12



<https://elibrary.ru/veoxwb>

Серия «HSE Bibliotheca Selecta»

Основана в 2020 г.

Кураторы: *Елена Иванова, Александр Павлов*

Рецензенты:

доктор исторических наук *Олег Воскобойников*;

кандидат искусствоведения *Илья Печёнкин*

### **Кавтарадзе, Сергей**

К12     Анатомия архитектуры [Текст] / С. Ю. Кавтарадзе ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2025. — 496 с. : ил. — (HSE Bibliotheca Selecta). — 1500 экз. — ISBN 978-5-7598-2550-0 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-4063-3 (e-book).

Книга призвана научить читателя понимать архитектуру прежде всего как вид искусства. В семи главах, которые, в соответствии с давней традицией архитектурных трактатов, автор назвал «книгами», рассказано об основных конструктивных решениях, о том, что творческая воля архитектора направлена не только на стены и перекрытия, но и на пространства между ними, о том, как отражаются в зодчестве представления об устройстве внешнего мира и о лабиринтах внутренних миров. Наконец, издание поможет познакомиться с основными этапами всеобщей истории архитектуры, с тем, какой стиль за каким следует и почему. Важная часть издания — иллюстративная составляющая. Это более 380 иллюстраций — фотографий, гравюр, картин, на которых представлены шедевры Микеланджело, Ле Корбюзье, Алексея Щусева, Константина Мельникова и других выдающихся зодчих.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся архитектурой и историей искусства.

УДК 72  
ББК 85.11

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики  
<http://id.hse.ru>

[doi:10.17323/978-5-7598-2550-0](https://doi.org/10.17323/978-5-7598-2550-0)

ISBN 978-5-7598-2550-0 (в пер.)  
ISBN 978-5-7598-4063-3 (e-book)

© Кавтарадзе С.Ю., 2025

# О Г Л А В Л Е Н И Е

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ <sup>7</sup>

ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: ПРЕДИСЛОВИЕ <sup>8</sup>

I. ОРДЕР <sup>13</sup>

Книга первая, в которой рассказывается,  
как архитектура научилась говорить о себе

II. АРКА. СВОД. КУПОЛ <sup>47</sup>

Книга вторая, повествующая о том,  
как сделать прочным потолок из небольших камней

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО

И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ <sup>79</sup>

Книга третья, рассказывающая о чувствах,  
пробуждаемых в нас зодчеством

IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ <sup>121</sup>

Книга четвертая, в которой архитектура рассказывает  
об устройстве Универсума, умении мыслить  
и о возможности соединиться с Богом

V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ <sup>159</sup>

Книга пятая, рассказывающая о священном  
в зодчестве

VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ <sup>211</sup>

Книга шестая, из которой видно,  
что мудрость Востока не так уж и непостижима

VII. ЭПОХИ И СТИЛИ <sup>255</sup>

Книга седьмая, из которой читатель узнает,  
какой стиль за каким следует и почему

ВСЁ НЕ ТАК: ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ <sup>449</sup>

ЧТО ПОЧИТАТЬ? <sup>457</sup>

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ <sup>470</sup>

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ <sup>490</sup>





207

94.8%



# ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Архитектура — необычный вид искусства. Не такой, как другие. На первый взгляд, она далека от человека, даже тогда, когда принимает нас под свой кров. Она не говорит о чувствах, ее рассказ не про ненависть и не про любовь. В ее образах не найдут ничего те, кто желает насладиться красотой природы или человеческих тел, кого влекут глубины психологических портретов или сюжетные повороты захватывающих историй.

И все-таки ее любят — за совершенство форм, за то, что тысячелетие за тысячелетием она исправно отражает наши отношения с большими мирами. С огромным внешним, бездонным внутренним и с тем безбрежным духовным — не физическим и не подвластным точным наукам, — который открывается тем, кто искренне желает его познать.

Есть особенная общность людей (очень разных во всем остальном) — настоящих ценителей архитектуры. И, наверное, еще больше тех, кто хотел бы научиться ее понимать и получать от этого удовольствие, то есть чувствующих скрытую в ней творческую силу. Именно в этом я вижу главный секрет успеха моей предшествующей книги «Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле», вышедшей в ИД ВШЭ и выдержавшей с 2015 г. девять переизданий. Ее популяризации очень помогло присуждение в 2016 г. Премии «Просветитель», уважаемой в среде ученых и вообще всех, кто интересуется научными достижениями.

За прошедшее десятилетие я пересмотрел многие положения этой книги, особенно касающиеся настоящего и будущего. Так родилась «Анатомия архитектуры», которую мы с издательством позиционируем как новое издание. Изменения в тексте были не очень значительными. Но главное, что нам удалось, — насытить книгу обновленным широким зрительным рядом (более 380 иллюстраций). Благодаря интересному дизайну, разработанному студией ABCdesign, и качественному полиграфическому исполнению издание заиграло новыми красками. Ведь еще со времен Ренессанса важнейшей, можно сказать самостоятельной, частью любого трактата об архитектуре была его иллюстративная составляющая.

Теперь в ваших руках, уважаемые читатели, книга со множеством новых иллюстраций, которую стало удобно читать и, надеюсь, приятно рассматривать. Для меня как автора это начало новой жизни моего произведения. Надеюсь, она будет столь же успешной, как и предыдущая.

# ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: ПРЕДИСЛОВИЕ

...Я с юных лет получал  
великое наслаждение от всего,  
что касалось архитектуры...

*Андреа Палладио<sup>1</sup>*

Эту книгу не стоит читать тому, кто уже изучал историю архитектуры. Разве что проверить себя: ничего ли не упустил? Тот, кто был усерден в занятиях, вряд ли найдет в ней что-то новое. Я взялся за нее, надеясь — в меру отпущенных мне способностей — помочь открыть для себя мир прекрасных построек тем, кто умеет чувствовать красоту, но, по стечению обстоятельств, до сих пор не знаком с языком зодчества. Конечно, каждый из нас время от времени любит архитектурными произведениями. Красивые здания, храмы, дворцы, усадьбы и удачные постройки современных архитекторов есть в любом регионе. И разумеется, никакая историческая экскурсия не обойдется без встречи с архитектурными шедеврами. Однако серьезное изучение архитектуры многих отпугивает. Действительно, в отличие от других видов искусств, архитектура не умеет развлекать, она не рассказывает занимательные истории, в ней редко встретишь пикантную прелесть обнаженной натуры или соблазн аппетитных плодов. Тем не менее она тоже является повествовательным (нарративным) искусством, только ее сюжеты куда масштабнее и затрагивают самые главные темы: о гармоничном устройстве Вселенной, о Человеке и о присутствии Бога. Однако, чтобы читать такие «тексты», нужно овладеть специальным словарем. Это не так уж трудно и совсем не скучно. Более того, это стоит сделать не только ради того, чтобы получить максимум удовольствия, но и чтобы не оказаться в какой-то момент пассивным объектом манипулирования. Никакое искусство не властно над людьми так, как зодчество. Архитектура может незаметно отдавать команды, эффективно управляя поведением человека, заставляя его двигаться не только в определенных направлениях, но и в определенном ритме, в желательном темпе и даже в нужной манере. И это еще не все. Зодчество властно и над чувствами, и над мыслями. Достаточно вспомнить волнение, неизбежно охватывающее нас при посещении сакральных сооружений, пусть даже иных конфессий. Конечно же,

<sup>1</sup> Цит. по: *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 11.

архитектура является и эффективным политическим инструментом: она внушает массам нужные идеи, тоталитарные или демократические — в зависимости от воли заказчика.

Я уже подзабыл, что привело меня к мысли начать работу над этой книгой, зато отлично помню, в какой момент много лет назад решил заниматься именно историей архитектуры. Мне, как и многим студентам-искусствоведам истфака МГУ, очень повезло, потому что курс введения в специальность и лекции по искусству Возрождения нам читал профессор Виктор Николаевич Гращенков. Это был не просто крупный ученый, но и учитель от Бога. Вопреки обывательским мифам и кинематографическим штампам, он нисколько не походил на карикатурно одухотворенного ценителя прекрасного, а выглядел скорее как полковник какой-то секретной службы. Строгому облику соответствовала и манера чтения лекций: точные формулировки, множество фактов, четкая логика. Впрочем, если слушателям требовался отдых, бывали и отступления от темы. В таких случаях профессор делился с нами воспоминаниями о том, как прикасался (в том числе буквально) к выдающимся памятникам, ведь в советские годы историков зарубежного искусства, знакомых с объектами своих исследований не только по фотографиям, было не так уж много. В затемненной для показа слайдов аудитории мы проводили по многу часов. Виктор Николаевич не обращал внимания на звонки, отсчитывающие официальные академические пары, да и общее число пар, в которое должна уложиться очередная лекция, его совершенно не интересовало — шесть-семь часов подряд считались нормой. Когда он, наконец, решал, что вложил в наши головы достаточное в этот день количество знаний, мы, щурясь, вываливались из аудитории на свет, уставшие, с гулом в головах, но со счастливым ощущением посвященности и приобщенности к восхитительной науке — искусствоведению. Правда, эту радость существенно омрачала мысль, что через пару месяцев, на экзамене, тот же необъятный материал нам предстоит пересказывать грозному профессору. Именно Виктор Николаевич на своих вводных занятиях привил некоторым из нас, преимущественно юношам, страсть к искусству архитектуры. Для меня, например, до поступления в Московский университет интересовавшегося не только искусством, но и техникой, прежде всего стало открытием, что существует область, в которой счастливо сочетаются эти извечно соперничающие сферы человеческой деятельности. Позже, на лекциях, я был покорен и безупречной логикой всего, в чем проявляется искусство зодчества, и его особым местом в культуре. «Архитектура — мать искусств», — не без основания любят повторять архитекторы. В то же время Виктор Николаевич, как никто другой, умел дать почувствовать нечто, неподвластное радио, саму плоть, чувственную материю произведения — стихии движущихся пространств и тяжесть, укорененность каменной массы в грунте, звонкость гранитной брусчатки и гладь полированного мрамора.

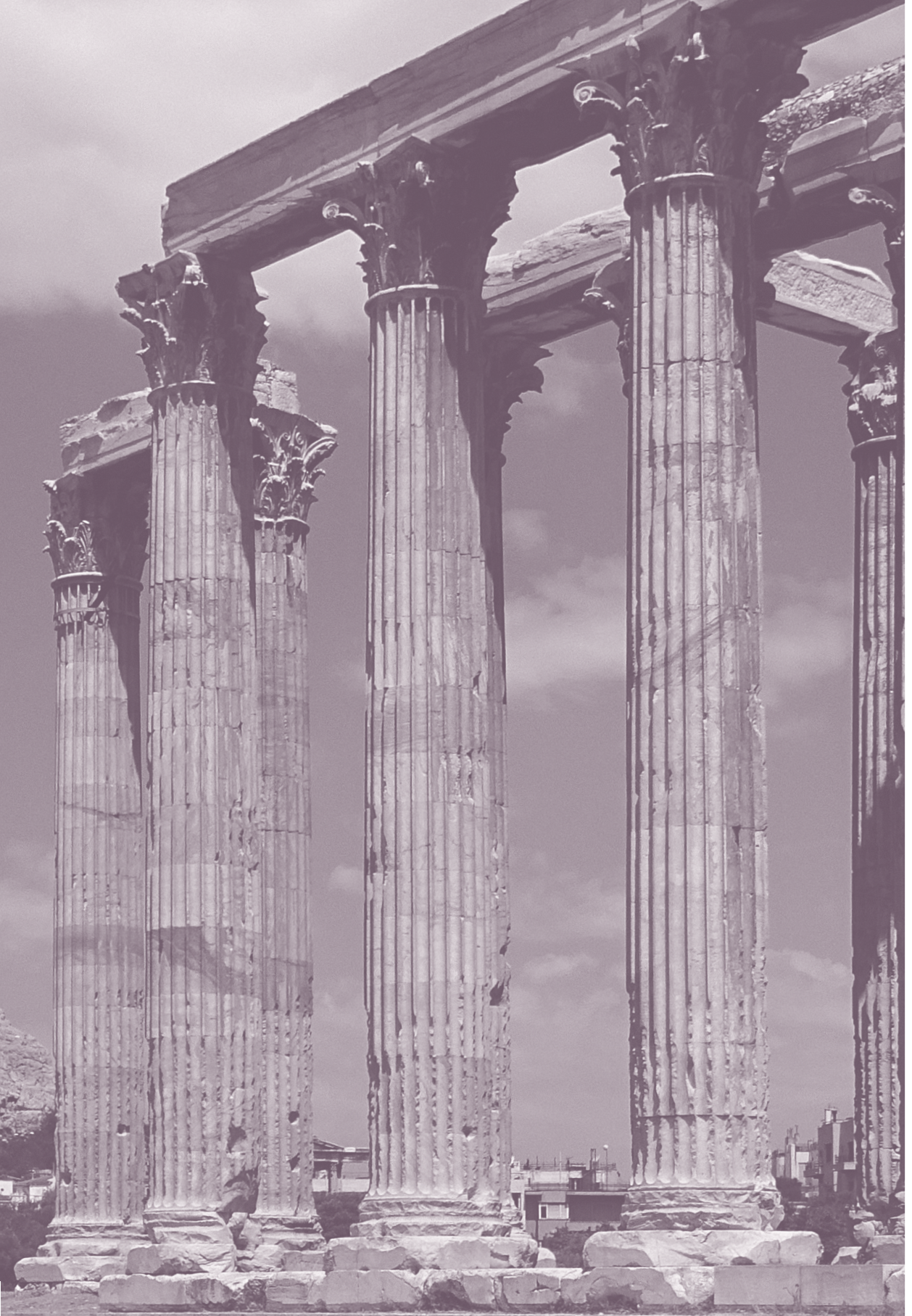
Разумеется, не только Гращенков учил нас понимать архитектуру. Практически каждый преподаватель включал в свои лекции соответствующие разделы из истории строительного искусства. Римма Владимировна Савко

и Наталья Михайловна Никулина вели семинары, на которых мы учились описывать и анализировать памятники разных эпох, постигая азы профессии искусствоведа. Владимир Васильевич Кириллов вдохновенно открывал нам революционную красоту авангарда. Ольга Сергеевна Евангулова давала почувствовать монументальное обаяние русского XVIII века. Потом, на старших курсах, к нам пришел профессиональный архитектор — Андрей Викторович Бабуров. Прежде всего он показал правильный способ крепления ватмана на планшетах (его нужно смочить, тогда, высыхая, он натягивается, как кожа на барабане) и старую хитрость всех зодчих, умеющих из линейки с петлями и особым образом натянутого шнура делать компактную, но надежную рейшину. Под его руководством мы повторяли чертежи выдающихся сооружений. Мне досталась Вилла Ротонда архитектора Андреа Палладио. Не думаю, что я мог бы рассчитывать на приличную оценку в архитектурном институте, но это был замечательный опыт. Просто повторяя линии за гениальным зодчим, начинаешь не то чтобы лучше понимать, но подсознательно лучше чувствовать детали великого замысла. Посчастливилось также побывать на занятиях у выдающегося историка архитектуры Михаила Андреевича Ильина. За год до смерти он нашел в себе силы вести у нас спецкурс, посвященный древнерусскому зодчеству. Уже работая в ЦНИИ теории и истории архитектуры (позже ВНИИ теории архитектуры и градостроительства), я часто даже среди профессиональных архитекторов встречал людей, которым недодали тех знаний и тех чувств по отношению к архитектуре, какими в изобилии делились с нами наши университетские преподаватели. Соответственно, эта книга — попытка хотя бы отчасти передать даже не знания (глубокие знания вы найдете в иных, серьезных научных изданиях), но умение извлекать как можно больше удовольствия от встречи с архитектурным произведением.

Еще пара предварительных замечаний. Первое: следуя за выдающимися теоретиками архитектуры прошлого, я назвал главы книгами. Всего таких книг получилось семь. Надеюсь, читатель увидит в этом скорее иронию, нежели пафос. Второе: выдающегося астрофизика Стивена Хокинга, автора знаменитой научно-популярной книги «Краткая история времени» (1988), издатели предупреждали, что каждая математическая формула, размещенная в тексте, вдвое уменьшает число читателей. Подозреваю, что в гуманитарных науках примерно тот же негативный эффект, пусть и с другим коэффициентом, вызывают ссылки — мелкие цифры в конце слов и предложений, заставляющие каждую минуту отрывать от повествования, чтобы найти на последних страницах малопонятные «Там же», «Указ. соч.», «Op. cit.», «Ibid.» и проч. В этой книге ничего такого не будет. Вместо поясняющих ссылок я решил выделить в специально оформленные цитаты (очень «вкусные», с моей точки зрения) слова того автора, чьи труды преимущественно служили мне опорой при написании данного фрагмента. Кроме того, в конце книги читатель найдет раздел «Что почитать», который можно рассматривать и как краткий список использованной литературы. Я очень хочу поблагодарить тех, кто помогал мне в работе над книгой. Прежде всего жену Елену, моего самого



требовательного редактора. Ей же, уроженке Львова, я обязан знакомству с гениями этого места. А также детей — Валерию-Софию и Виталия, своего рода «читателей-испытателей», на которых я проверял, насколько текст может быть понятен неглупым старшеклассникам. Кроме того, неоценимую поддержку мне оказали друзья-искусствоведы Людмила Котлярова, Светлана Кузенкова и Анна Сасаева, взявшие на себя труд читать и комментировать неотредактированные разрозненные фрагменты. И, разумеется, огромное спасибо всем, кто в нелегкое время борьбы за авторское право бескорыстно поделился собственноручно сделанными фотографиями. Без такой поддержки книга вряд ли увидела бы свет. Наконец, весьма приятно упомянуть о людях, без профессионализма и огромного творческого вклада которых эта книга не состоялась бы: она — плод большого труда целого коллектива Издательского дома Высшей школы экономики.



# О Р Д Е Р

КНИГА ПЕРВАЯ,  
В КОТОРОЙ  
РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА  
НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ  
О СЕБЕ

## КАК УКРАСИТЬ БУКВУ « П »

Мис ван дер Роэ, один из выдающихся архитекторов XX века, из тех, кто на десятилетия вперед определил облик современного города, как-то сказал: «Строительное искусство начинается там, где тщательно складывают вместе два кирпича». На самом деле достаточно и одного камня, чтобы родилось архитектурное произведение; нужно лишь, чтобы не было сомнений в рукотворности того, что получилось в итоге.

Такие сооружения из единственного камня действительно существуют, и, возможно, именно они являются самыми древними архитектурными памятниками планеты. Это менгиры — многотонные глыбы, вырубленные в скалах или найденные уже оформленными самой природой. Древние люди, собравшись вместе, волоком доставляли их в назначенное место и вручную ставили вертикально. Наверное, грозные боги, которым, собственно, и посвящался этот фантастический труд, оставались довольны — сам вес камня свидетельствовал об искренности молитвы.

Менгиры — простейшие из мегалитов, то есть построек из огромных камней. Нам же пора сделать шаг вперед, чтобы увидеть, как под камнями научились сохранять полезное пространство. Вообще, история зодчества —





Рис. 1.1. Менгир Шан-Долан.  
Ок. 5000–4000 гг. до н.э.  
Брегань, Франция

*Менгир — самое простое, хотя и не маленькое архитектурное сооружение. Состоит всего из одного элемента.*

это прежде всего рассказ о том, как люди искали решение простой на первый взгляд задачи: строить так, чтобы потолки не падали на головы.

Самый очевидный ход рано или поздно будет найден и играющим в кубики ребенком, и взрослым, перемещающим колоссальные каменные глыбы: если на два расставленных нижних объема водрузить еще один, то под ним может образоваться полезное пространство, более или менее закрытое от всего внешнего. Такая примитивная конструкция на языке науки называется *стоечно-балочной системой*. В сущности, с ней знаком каждый, кто пытался сколотить сарай на даче: два столба и бревно или брус над ними. А в древности первыми пользователями данной строительной технологии стали покойники. Именно им, как правило, предназначались дольмены — большие мегалитические «будки», неплохо сохранившиеся до наших дней. Их можно встретить, например, во Франции, в Ирландии, на Северном Кавказе и в Крыму.

Еще один вид мегалитов — кромлехи, и самый известный из них — Стоунхендж, знаменитый рабочий стол ранних версий Windows. Укрыться от дождя под его балками вряд ли удастся, зато под ними можно торжественно пройти на священную территорию, чтобы принять участие в магическом ритуале либо в демократической церемонии — в выборе племенного вождя или в назначении жертвы. Через эти же ворота, похожие на нашу букву «П», раз в году, в особый день, в центр круга мог проникнуть солнечный луч, чтобы, упав на отмеченное место, дать команду: «Весна пришла, пора пахать и сеять!». Так что, возможно, кромлех работал еще и большим солнечным календарем.

Конечно, огромные, грубо отесанные мегалиты сами по себе выглядят величественно и уже благодаря своим размерам вызывают уважение, но все же утонченному цивилизованному обществу (скажем, рафинированным рабовладельцам, имеющим время предаваться философским размышлениям и рассуждать о природе прекрасного) этого недостаточно. Такие камни надо



Рис. 1.2. Дольмен. V–III тыс. до н.э. Бретань, Франция

*Конструкция посложнее, с перекрытием полезного пространства.  
Напоминает наше крупнопанельное домостроение.*

как-то украсить. Вертикальные опоры прямо-таки сами просят, чтобы из них изваяли скульптуру. Вот только что она должна изображать?

Египтяне, например, считали, что лес колонн в их храмах и должен быть похож на лес (или хотя бы на заросли тростника на берегу великой реки). Храм виделся им своего рода путеводителем по загробному миру, предупреждающим душу об опасностях, которые ей предстоит одолеть, пробираясь сквозь дикие заросли к вожделенной цели, к Стране мертвых. Опоры египетских сооружений поэтому чаще всего сделаны в виде пальм, цветков лотоса или папируса, а также связок стеблей, из которых в реальной жизни строились дома и лодки. Впрочем, в храмах Древнего Египта можно встретить и подобию человеческого тела: в так называемых гаторических колоннах, где верхняя часть опоры — капитель — украшалась ликом богини любви и женственности Хатхор (она же — Гатор).

Некоторые животные тоже получили свое воплощение в архитектуре, особенно те, в чьем облике на землю являлись боги. Дворцы Персеполя, столицы мощной державы Ахеменидов, были украшены колоннами, капители которых изображали быков и грифонов, а у подножия грозно стояли совсем уж фантастические существа с телом быка, крыльями орла и головой бородастого воина — Шеду и Ламассу.

Возможно, архитектура так и не стала бы самостоятельным видом искусства, навсегда оставшись большой скульптурной композицией, если бы древние греки, занявшись строительством из камня, не отказались от животных или растительных сюжетов. Их зодчие не стали звать скульпторов, чтобы



Рис. 1.3. Колоннада двора Рамзеса II. Комплекс храма в Луксоре. Египет. XIII век до н.э.

*Древнеегипетские колонны в виде пучков папируса (Огюст Шуази, правда, полагал, что это нераспустившийся бутон лотоса). Так или иначе, но это растительный мир, воплощенный в камне, он же и «мир иной».*

сделать колонны в форме пальм или быков. На первый взгляд они поступили даже странно, придав каменным сооружениям форму старых деревянных храмов — простую и строгую, следующую конструктивному назначению, а не богословской символике. Иначе говоря, в отличие от остальных народов, они стали изображать в известняке и мраморе примитивные плотницкие изделия.

Что, например, нужно сделать, чтобы построить из дерева и сырцового кирпича храм какому-то греческому богу, скажем Зевсу? Прежде всего, поскольку стены из столь непрочного материала боятся и дождя, и солнца, желательно, чтобы глухие стены святилища окружала открытая галерея или навес, где удобно укрыться от солнца. Мы ставим ряд вертикальных столбов, найдя подходящие деревья (что, вообще-то, не просто на этом полуострове). Наш металлический инструмент, очищая их от коры, уже оставил характерные канавки вдоль всего ствола. Добавим, что вряд ли эти стволы правильной цилиндрической формы: чтобы опоры были устойчивыми или по крайней мере казались такими, желательно заузить их кверху. Однако необходимо и какое-то расширение на конце для поддержки несомых частей, поэтому каждый столб мы завершим подобием круглой чаши, на которой, в свою очередь, будет лежать квадратная плита. Теперь сверху можно положить несколько горизонтальных балок, установив их для большей жесткости на ребро.

Однако пока это просто ряд колонн с перекладиной сверху: «П-П-П-П-П-П». В качестве забора с воротами он годится, но крыши все еще нет. Для того чтобы перекрыть какое-то пространство, нужно к идущей параллельно стене или другой колоннаде перекинуть поперечные балки (они называются *прогоны*). Нет нужды класть их сплошь, без пролетов, как в блиндаже; обычно хватает одной над каждой колонной и одной или двух между ними. Промежутки между выходящими на фасад торцами балок-прогонов можно оставить открытыми, но лучше прикрыть их щитами, деревянными или керамическими, предохраняющими от дождя и ветра. Другими щитами мы защитим и сами торцы. Крышу сделаем двускатной, причем доски стропил

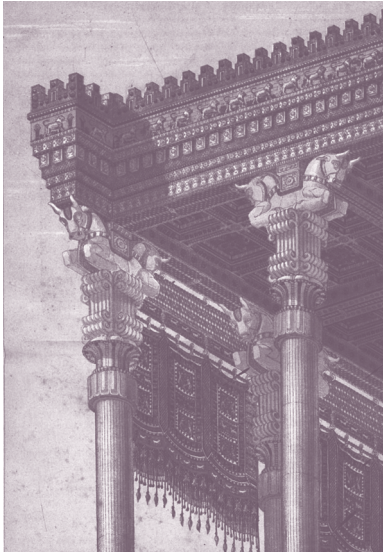


Рис. 1.4. Ападана — большой колонный зал, часть царского дворца. Персеполь. V век до н.э. Реконструкция Шарля Шипье

*Древнеперсидские капители: образ Золотого тельца, символа плодородия, бога в бычьем обличе. Персеполь — город, возникший в VI–V веках до н.э., столица огромной империи Ахеменидов.*

должны нависать над краем сооружения, оберегая фундаменты от стекающей с кровли воды. Последний штрих: поскольку деревянные конструкции весьма подвижны (помните вечный стук и потрескивание в деревянном доме?), мы не просто поставим балку на балку, а проложим между ними тонкие деревянные дощечки-полочки, закрепленные снизу клинышками.

Ну вот, мы получили простую и, главное, очень логичную конструкцию. Ничего лишнего, никаких украшений ради украшений. Каждая деталь работает, и вполне понятно как. Что-то перекрывает внутреннее пространство, что-то поддерживает эти перекрытия. Черепица, уложенная на стропила,

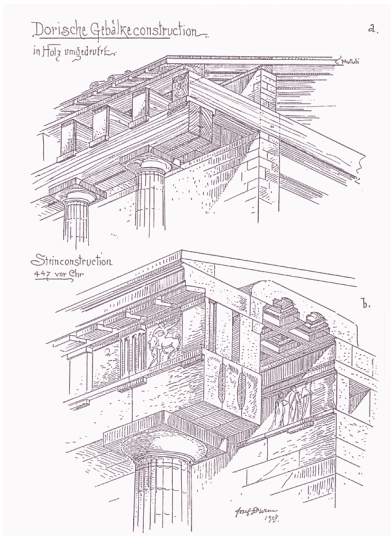


Рис. 1.5. Йозеф Дурм. Гипотетическая реконструкция происхождения дорического ордера. 1881 г.

*Конструкции Парфенона и вероятный деревянный прототип в интерпретации немецкого архитектора, строителя и преподавателя Йозефа Дурма (1837–1919).*



покрывает здание сверху. Сооружение, конечно, не сквозное, как простая беседка: за колоннадами прячутся стены, образуя священный зал — *наос* (по-латыни *целлу*, кроме того, в состав помещений могут войти еще *пронаос*, *адитон* и *опистодом*). Ставь туда статую Зевса или другого бога и заходи, молись, приноси жертву.

Посмотрим теперь на каменный аналог (в отличие от их деревянных прототипов, таких храмов сохранилось множество). Здание стоит на ступенчатом постаменте — *стереобате* (под ним, не сомневайтесь, надежный фундамент). Верхняя площадка, на которую, собственно, и опираются колонны, называется *стилобат*. Опоры, конечно, значительно толще деревянных, но продольные вертикальные канавки — *каннелюры* — придают им достаточно стройный вид. К тому же, как и положено, колонны зримо сужаются кверху. Каждая заканчивается чашей — *эхином* («котлом» или «сосудом для омовения рук» в переводе), на которой лежит квадратная плита — *абак* (вообще-то «абак» — это табличка для ведения расчетов). Все, что выше абак, называется *антаблементом* (знающие французский или английский язык без труда расслышат здесь слово «стол») и делится по горизонтали на три основные части.

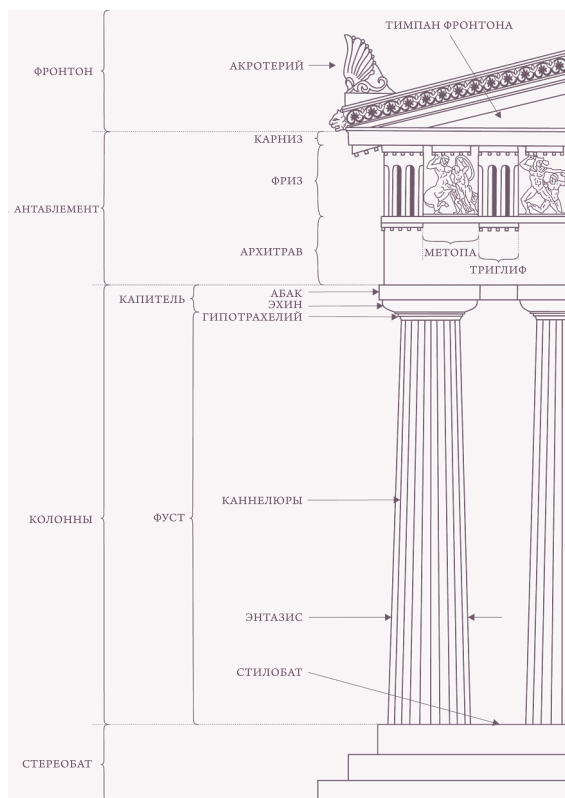


Рис. 1.6. Структура дорического ордера



Самая нижняя, несущая часть — *архитрав* — состоит из двух-трех поставленных на ребро горизонтальных балок (с фасада мы видим только одну из их наружных граней). Выше расположен богато украшенный ряд, состоящий из череды панелей с вертикальными желобками и барельефов, обычно воплощающих какие-то героические сюжеты. Панели с желобками — это *триглыфы*. Они (и это важно!) как будто являются торцами поперечных, уходящих в глубину балок — *прогонов*. Воображаемая пустота между триглыфами закрывается другими щитами — *метопами*, то есть теми самыми скульптурными рельефами. Чередование метоп и триглыфов образует *фриз* — средний ряд антаблемента. Полочка-прокладка под ним — *тения*. Наконец, над всей конструкцией, защищая ее от дождя, нависает козырек *карниза*. Снизу видны *мутулы*, изображающие концы стропильных досок, и *гутты* — шляпки гвоздей («капли» в переводе с латинского); гутты также украшают *регулы* — короткие полочки под триглыфами. Еще выше — бортик, в который упирается черепица (он же — желоб для воды), и отверстия водостоков — *сима* и *акротерии*.



Рис. 1.7. Парфенон на афинском Акрополе. Архитекторы Калликрат, Иктин. 447–438 гг. до н.э. Украшен в 438–431 гг. до н.э. под руководством скульптора Фидия

*Деталь храма Афины Парфенос (Афины-девы). Хорошо видно устройство антаблемента. Непосредственно на колонны опираются балки архитрава, выше расположен фриз, составленный из метоп и триглыфов. Над ними нависает карниз. Для лучшей сохранности метопы были заменены копиями. Подлинники хранятся здесь же, на Акрополе, в специальном музее.*

На первый взгляд деревянный прототип и каменный храм идентичны.

Однако между ними есть важное отличие: не все в каменной конструкции работает так, как это видится зрителю. Например, за триглыфами никогда не бывает реальных балок-прогонов, а мутулы вовсе не являются концами настоящих стропил. Более того, швы каменных блоков могут вообще не совпадать с границами изображенных деталей.

Это обстоятельство, как будто случайное и, может быть, родившееся действительно абсолютно спонтанно, совершило настоящую революцию

в искусстве строить. Воплотившись в камне, архитектура греков впервые стала полноценным изобразительным искусством, причем изображала она не что-то иное, а саму себя, работу собственных конструкций. Теперь рассказ о том, как работают опоры и балки, как помогают им в этом тяжелом труде детали помельче, словом, о непростых взаимоотношениях несомых и несущих частей, сам по себе сделался художественной ценностью. (Архитекторы и искусствоведы называют такое взаимодействие конструктивных элементов *тектоникой* или *архитектоникой*, а в Древней Греции словом *тектоνικός* именовали плотницкое искусство.) С рождением древнегреческого храма архитектурное сооружение перестало просто обслуживать людей, удовлетворяя их потребности, пусть даже самые возвышенные, и начало воздействовать на них, требуя сопереживания.

Здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе.

*Леон Баттиста Альберти*<sup>1</sup>

Колонны и горизонтальные элементы в исполнении античных зодчих, конечно, не подражали буквально формам человеческого тела, но все-таки уподоблялись живому организму, выполняющему определенную работу. Снизу — крупные части; чем выше, тем больше деталей и тем более дробен их ритм и чаще членения. *Фуст* (тело колонны) утолщен в нижней трети (это называется *энтазис*), будто бы вес заставляет напрячься каменный мускул. Так же и круглая чаша (*эхин*) — не просто опорная шайба, но «лапа», «ладонь», подставленная под осязаемый груз.

С пониманием глядя на труд античных конструкций, мы можем представить себя на месте опоры, ощутить тяжесть каменных балок, мысленно напрячь мышцы и, следовательно, посочувствовать архитектурному произведению.

В этом смысле античный храм родственен скульптуре своего времени: примерно в ту же эпоху греки научились передавать в статуях ощущение физического напряжения, работы мускулов человека. Появился *хиазм* — прием, когда вес фигуры зрительно приходится только на одну ногу (есть и еще один термин: *контрапост*). Тело принимает S-образный изгиб, видно, что какие-то мышцы напряжены, в то время как другие расслаблены. Причем для ваятеля важным было не запечатлеть фигуру в движении, как в спортивной фотографии, а, наоборот, поймать момент неподвижности: тело статично, но полно потенциальной энергии, уподоблено сжатой пружине, находится, можно сказать, в динамическом равновесии. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг, что в следующий миг Дискобол крутанется, подобно праще... И много веков наслаждаемся непреходящим мгновением, формой камня, полной внутренней жизни. Так и храм никуда не шагнет, его опоры не выжмут вверх балку, как штангу. Движения нет, но есть энергия, и мы ее чувствуем.

<sup>1</sup> Цит. по: Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 63.



Рис. 1.8. «Дорифор» («Копьеносец»)  
Скульптор Поликлет. 450–440 гг.  
до н.э. Римская копия.  
I век до н.э. — I век н.э. Национальный  
археологический музей Неаполя

*В творении великого скульптора Античности тело зрительно опирается лишь на правую ногу, благодаря чему фигура получила S-образный изгиб (хиазм). Каменная плоть демонстрирует работу мышц подобно живому телу. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг...*

## ОРДЕР В УМЕЛЫХ РУКАХ

Наверное, традиция изображать в камне деревянные конструкции так и осталась бы коротким эпизодом в истории архитектуры, если бы не ряд важных обстоятельств.

Во-первых, греки, пользуясь демократическим устройством своих государств (пусть и рабовладельческих), оказались в тот момент самой передовой нацией (по крайней мере, к западу от Индии), заложившей фундамент всей европейской культуры.

Во-вторых, несколько позже эллинская культура, шествуя вслед за боевыми фалангами Александра Македонского, распространилась далеко на восток.

На завоеванные территории пришли и формы греческой архитектуры, став таким образом достоянием всего цивилизованного мира. Время, когда это происходило, так и называли — *эпоха эллинизма*.

В-третьих (и эта причина самая главная), случайно или с помощью какого-то бога, скорее всего покровителя муз Аполлона, тот художественный принцип, согласно которому архитектура должна рассказывать (необязательно

правдиво) о работе своих конструкций, оказался чрезвычайно удобным профессиональным инструментом: используя его, любой зодчий, не только древнегреческий, может решить множество творческих задач.

Прежде всего, поскольку речь идет об имитации инженерной логики, сам собой подразумевается строгий порядок расположения деталей. Нельзя, например, установить капитель в середине колонны, нельзя применить антаблемент без архитрава, а карниз не может располагаться ниже фриза. Такие жесткие правила обычно очень помогают художнику, создавая высокое «творческое давление» в рамках дозволенного и побуждая доводить до совершенства то, что разрешено.

Этот конструктивный порядок позже стали называть *ордером* (от лат. *ordo* — воинский строй, порядок), и лучшее название придумать было невозможно.



Рис. 1.9. Парфенон на афинском Акрополе. Архитекторы Калликрат, Иктин. 447–438 гг. до н.э.

*В 1687 г., во время очередной турецко-венецианской войны, взрыв порохового погреба, устроенного в храме турками, разрушил большую часть этого выдающегося памятника. Но и сегодня, века спустя, строгая логичность построения ордера позволяет легко представить недостающие части.*

Применение ордера (а с этого момента мы будем постоянно пользоваться данным термином) серьезно облегчает решение важной проблемы, встающей перед каждым, кто занимается монументальным искусством, а именно передачу *масштаба*. Вот пример. Русский ученый Авраам Норов, посетивший Египет в 1834–1835 гг., обратил внимание на то, что огромные сооружения — пирамиды — по мере приближения к ним как будто уменьшаются в размерах, кажутся не такими большими, как издали. Он полагал, что это следствие оптической игры цвета, благодаря которой при взгляде издали гиганты контрастно выделяются на фоне окружающего пейзажа, но, если смотреть на них вблизи, сливаются с желтым песком пустыни и как бы сжимаются. Однако есть и другое объяснение. Ни рядом с пирамидами, ни на гладкой поверхности их граней нет никаких предметов с заведомо известными размерами, которые





Рис. 1.10. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран. 1818–1858 гг.  
Санкт-Петербург, Россия

*Сам по себе собор не выглядит подавляюще большим. Порттики над входами и ордерные наличники на арочных окнах создают иллюзию сопоставимости физических размеров сооружения с масштабом человеческой фигуры. Только при сравнении с другими зданиями можно почувствовать, насколько он огромен (высота больше 100 м).*



Рис. 1.11. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран.  
1818–1858 гг. Санкт-Петербург, Россия

помогли бы сравнить наш рост с высотой каменной громады. В пустыне не растут деревья, а гробницы фараонов избавлены от окон, дверей и прочих архитектурных деталей. С большого расстояния, когда хорошо видно, насколько сооружения древних египтян возвышаются над горизонтом, их истинное величие (*монументальность*) оценить легче, чем на среднем расстоянии, когда люди у подножия еще мало заметны, а других зацепок для глаза нет.

Внушение зрителю нужного представления о размерах сооружения, искаженного или близкого к истине, является одной из главных профессиональных задач зодчего. Конечно, лучшее мерило для этого — человеческое тело, то есть мы сами, наш рост, наш шаг и наши жесты. «Человек — мера всех вещей» — эту фразу древнегреческого софиста Протагора по сей день любят повторять все архитекторы мира. (Сам философ, судя по дошедшим до нас высказываниям, имел в виду нечто иное, специально-философское: «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют»; но это для снобов.) Однако сложно представить, что для того, чтобы верно ориентироваться в размерах, кто-то покроет атлантами и кариатидами все здание от цоколя до крыши. И здесь на помощь приходит ордер, идеальный посредник между человеком как физическим телом и зданием в целом. Ордер не может быть миниатюрным, по крайней мере, в норме он должен быть выше человека. Не может он быть и бесконечно большим, поскольку прочность строительного материала накладывает естественные, «интуитивно понятные», как сейчас говорят, ограничения. Имея дело с ордерами, зритель поэтому достаточно просто определяет размеры здания (или обманывается, если такова цель автора).

И все-таки в случае с античным храмом эффект монументальности имеет совершенно особое происхождение. Он достигается не увеличением абсолютных размеров сооружения, и не искусственной размельченностью детализировки, и не доминированием статичной вертикали, хотя древнегреческим зодчим были достаточно хорошо известны все эти приемы. Монументальность античного храма является прежде всего результатом точно сбалансированных в пользу горизонтали отношений между горизонтальными и вертикальными частями здания. Массивный антаблемент надежно останавливает вертикальный порыв колонн, который напоминает о себе пунктиром триглифов, чтобы потом послушно угаснуть в примиряющем треугольнике фронтона.

*А.Э. Гутнов. Мир архитектуры: язык архитектуры*<sup>2</sup>

Помогает этому и то, что человек вообще легко сопоставляет себя с колонной: она, как и мы, стоит вертикально, у нее тоже есть тело (*фуст*), шея (*гипотрахелий*) и голова (*капитель*, от лат. *capit*). И хотя даже самая хрупкая девушка вряд ли сможет соперничать в стройности с самой толстой

<sup>2</sup> А.Э. Гутнов. Мир архитектуры: язык архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1985. С. 116.

из архаических колонн, мысль о том, что они чем-то схожи, явно приходила на ум создателям древнегреческой архитектуры: иногда вместо колонн использовали человеческие фигуры — атлантов и кариатид (от греч. *κάρη* — девушка), правда, стоящих на пьедесталах.

Еще одно важное для искусства архитектуры свойство ордера — это исходящая непосредственно из его конструктивной природы система пропорций. Определение правильных соотношений геометрических размеров каждой детали (ширины, глубины, высоты), а также частей здания внутри общей композиции является одной из главнейших обязанностей профессионального архитектора. В этом смысле ордер уже сам по себе содержит определенную логику, подсказывающую оптимальные решения. Как мы не можем представить себе гармонично сложенного человека, у которого голова занимала бы половину высоты туловища, так и капитель не может быть высотой в половину тела колонны. То же можно сказать и о размерах горизонтальных элементов. Так, каменная балка архитрава достаточно тяжела и хрупка, чтобы делать ее слишком длинной (иное дело балка из дерева, металла или железобетона). Это чисто физическое свойство само собой очерчивает границы отношений высоты колонн к расстоянию между ними, то есть ширину *интерколумния*, как реально осуществимую, так и интуитивно воспринимаемую нами в качестве допустимой.



Рис. 1.12. Эрехтейон (храм Эрехтея), расположен на Акрополе к северу от Парфенона. 421–406 гг. до н.э. Афины, Греция

*Портик кариатид свидетельствует о том, что колонны в глазах древних греков работали как люди, в данном случае — подобно очаровательным девушкам.*

Впрочем, внутренняя логика ордера работает не автоматически и, безусловно, нуждается в научной проработке. Тысячелетиями выдающиеся теоретики архитектуры разрабатывали таблицы, предлагающие самые гармоничные и приятные глазу пропорции различных ордера (а их, как мы увидим дальше, несколько). Следуя таким таблицам, даже не слишком умелый и талантливый зодчий может создать грамотную архитектурную композицию. Самым ранним из дошедших до нас трактатов с подобными рекомендациями стал труд «Десять книг об архитектуре» (*De architectura libri decem*) древнеримского зодчего Витрувия, жившего в I веке до н.э., — непревзойденного авторитета для всех последующих авторов, в том числе для Альберти (1404–1472), Филарете (ок. 1400 — ок. 1469), Серлио (1475–1554), Виньоли (1507–1573) и Палладио (1508–1580). Интересно, что в своем произведении Витрувий следовал давней традиции ссылаться как на аксиому на авторитет древних. Последним знатоком такого уровня в нашей стране был выдающийся архитектор сталинской эпохи Иван Жолтовский (1867–1959).

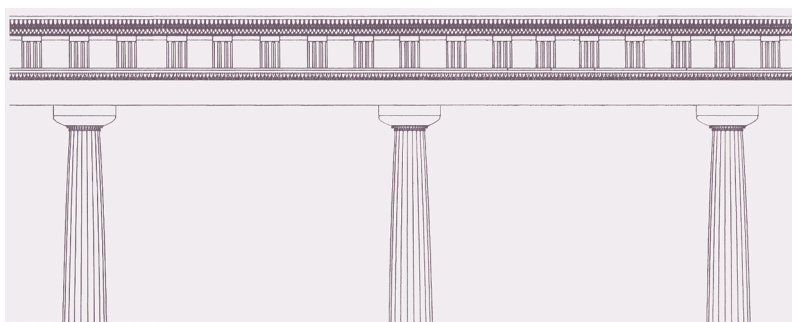


Рис. 1.13. Условный пример зрительно слишком широкого расстояния между колоннами

*Такой интерколуменный мы подсознательно воспринимаем как излишне широкий. Балка архитрава может прогнуться и треснуть.*

Хотя для того чтобы говорить об ордере, достаточно всего двух колонн (а то и одной), обычно их бывает больше. В портике, то есть в пространстве под фронтоном, указывающем на главный вход, чаще всего используют шесть или восемь опор (или вдвое больше, если портик глубокий и они расположены в два ряда). Впрочем, в принципе колонн на фасаде может быть сколько угодно. И это дает нам повод поговорить о еще одном из важнейших инструментов архитектора, а именно о *ритме*. Конечно, присутствие ритма, то есть подчиняющегося определенным закономерностям повторения одинаковых элементов, допустимо и там, где вообще нет ни колонн, ни антаблемента. Его могут «отбить» и простые окна и двери, и зубцы крепостных стен, и скульптурные украшения, и даже сами объемы, формирующие композицию здания. Но именно колонны, как барабанные палочки, четче других элементов отдают команду художественному чувству: «Слушать ритм!».





Рис. 1.14. Камеронова галерея. Царское Село под Санкт-Петербургом.  
Архитектор Чарльз Камерон. 1783–1787 гг.

*Пример Камероновой галереи на первый взгляд опровергает сказанное о рис. 1.13: расстояние между колоннами чрезмерно большое с точки зрения учений о классических пропорциях. На самом деле, решившись на это, архитектор внушает зрителю чувство особой легкости верхнего яруса. Эффект усиливается применением рустованных арочных субструкций в нижней части.*

Вся Вселенная — симфония множества ритмов. Из космоса приходят к нам волны электромагнитных излучений, неотвратно меняются времена года, рассветы и закаты отсчитывают каждый божий день, а кровь ритмично пульсирует в наших сосудах, отмеряя положенную продолжительность жизни. Ритм прежде всего признак порядка, а значит, и смысла. Где нет ритма, там хаос. Всякое творчество, будь вы художник, поэт, композитор или даже сам Бог,

Фасад дорийского храма, с той стороны, где помещаются колонны, надлежит разделять, если это четырехколонник, на двадцать семь частей, а если шестиколонник — на сорок две части. Одна из этих частей будет модулем, по-гречески  $\epsilon\upsilon\beta\alpha\tau\eta\varsigma$ ; когда этот модуль установлен, то на основании его производят вычисления всех частей постройки. Толщина колонн будет два модуля, высота вместе с капителью — четырнадцать. Высота капители — один модуль, ширина — два и одна шестая модуля. Высоту капители разделяют на три части, из которых одна будет абакосом с киматием, вторая — эхином с ремешками, третья — шейкой... Высота архитрава — один модуль с пояском и каплями; поясок — одна седьмая

модуля; капли, тянущиеся под пояском против триглифов, свисают вместе с полочкой на шестую часть модуля. Кроме того, ширина нижней части архитрава должна соответствовать шейке сверху колонны. Над архитравом ставят триглифы с их метопами высотой в полтора модуля и шириной с лицевой стороны в один модуль, распределяемые так, что они приходятся по одному над средними четвертями угловых и средних колонн и по два во всех междуколонных промежутках, кроме средних в предхрамии и с задней стороны храма, где их ставят по три. При таком расширении средних пролетов доступ к изваяниям богов не будет затруднен для входящих.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре*<sup>3</sup>

невозможно поэтому без ритма, простого или сложного. (Сейчас, правда, некоторые авангардисты, включая архитекторов, пытаются творчески освоить противоположный вектор — бесформенность и беспорядок; возможно, их вдохновляют иные боги — демоны-разрушители.)

Однако ритм привносит в произведение искусства не только порядок и свидетельство, как говорят философы, *тварности*, то есть созданности. Будь творение двухмерным (рисунок или картина) или трехмерным (скульптура или постройка), ритм всегда добавляет еще одно измерение — время. В архитектуре это проявляется особенно наглядно. Ряд колонн или других повторяющихся деталей приглашает следовать за ними. Ни хижину, ни дворец нельзя постичь одномоментно, их надо обойти с разных сторон, войти внутрь, подняться на другие этажи, следуя зову лестниц. Впрочем, можно и не давать труд ногам. Взгляд, неутомимый путешественник, ловко обшарит все, исследует перспективы, отметит их сокращения, сопоставит постройку с окружающим миром. Своими глазами зритель как бы снимает фильм, кадр за кадром вытягивая бесконечные панорамы или монтируя динамичные клипы. Архитектура поэтому еще и временное искусство, оно близко не только живописи и скульптуре, но и театру или кино.

Наконец, как и в других искусствах, в архитектуре присутствует еще одна связанная со временем категория — темп. Ступая вдоль строя колонн, мы соразмеряем с их тактом частоту дыхания и скорость своих шагов; и сердце бьется то реже, внушая чувство покоя, то чаще, в соответствии с приподнятым, праздничным настроением. Так же и лестница, повелительница горизонтальных ритмов, может подсказать, ступать ли по ней неспешно, чтобы с достоинством войти в парадный зал, где о нашем прибытии возвестит герольд или капельдинер, или взбежать легко, спортивно, не заботясь о респектабельности.

Древние греки использовали в основном метрический ритм, то есть самый простой, с акцентами на равных расстояниях. Особенно хорош он в *периптере* — «окрыленном» храме, окруженном колоннами со всех сторон.

<sup>3</sup> *Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре* / пер. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 83. (Сер. «Классики теории архитектуры»).

Глядя на его фасады, легко представить, как величаво обтекают здание ряды участников панафинейской процессии — кульминации знаменитых афинских празднеств, — торжественно несущих пурпурный пеплос в дар богине Афине. Впрочем, возможны и другие ассоциации: советскому историку парадный строй колонн периптера виделся не фоном для религиозных церемоний, а выражением идеалов древнегреческой демократии, воинственной и уравнительной.

Разумеется, как в музыке и в поэзии, в архитектуре ритм может быть не только метрическим, но и сложным, с акцентами спаренных вертикалей, с цезурами оконных проемов и длинными паузами нерасчлененных стен. Такой ритмический строй меняет динамику восприятия, а взгляду зрителя подсказывает, где следует ждать кульминации (например, у парадного центра фасада или, наоборот, у флигелей, расположенных на флангах).

## ПЯТЬ ОРДЕРОВ

До сих пор, говоря об ордере, мы имели в виду лишь один из них. Между тем «официальная» теория с давних времен различает по крайней мере пять классических ордеров.

Древние греки появились на своем полуострове не в одночасье. Они накатывались с севера, племя за племенем, причем каждое последующее поначалу было более суровым и диким, чем предыдущее, и говорило на собственном наречии древнегреческого языка. Пришельцы каждый раз отбрасывали назад ход исторического прогресса, но потом все равно культура брала свое. Последним из этих племен стали дорийцы. Они-то, цивилизовавшись, хотя и не утратив суровый нрав завоевателей, создали рассмотренный нами архитектурный строй — дорический ордер.

Вытесненные этими набегами ионийские племена эмигрировали на острова Средиземного моря, а также колонизировали побережье Малой Азии (там сейчас лучшие курорты Турции). То ли ввиду тонкости натуры, помешавшей им противостоять грубым дорийцам, то ли поддавшись примеру известных своей изнеженностью азиатских владык, они создали собственный ордер — ионический, значительно более стройный и изящный, чем тот, с которым мы уже знакомы. Разница была настолько велика, что дорику с тех пор стали сопоставлять с мужским началом, а ионические постройки — с женским.

Как и положено всему, что связано с прекрасным полом, ионический ордер не столь привержен строгой логике конструкций, зато куда более нуждается в украшениях. Отметим, что теоретики и в нем находят соответствия деревянным прототипам. Самая приметная часть — ионическая капитель, образуемая двумя *волютами*, — объявляется, как правило, потомком бруса с закругленными концами, *T*-образно уложенного на вершину опоры. Впрочем, капители похожей формы использовались и в азиатских постройках, а также

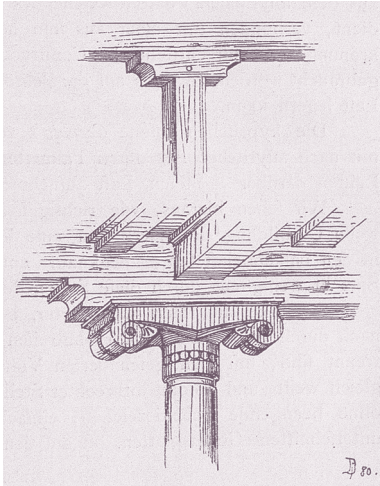


Рис. 1.15. Йозеф Дурм. Гипотетическая реконструкция происхождения ионического ордера. 1881 г.

в Древнем Египте, так что композиция могла быть заимствована на Востоке (но должным образом переработана).

...5. Эти города, после изгнания карийцев и лелегов, назвали по имени своего вождя Иона эту страну Ионией и, определив там урочища бессмертным богам, начали строить им святилища. И первым делом они возвели храм Аполлону Панионийскому, наподобие тех, какие они видели в Ахайе, и назвали его дорийским, так как они впервые увидели храмы этого ордера в дорийских городах.

6. Когда они пожелали поставить в этом храме колонны, то, не имея для них правил соразмерности и размышляя, каким бы способом сделать их так, чтобы они были и пригодны для поддержания тяжести, и обладали правильным и красивым обличем, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колонне и, подобно с толщиной основания ее ствола, вывели ее в высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела.

7. Точно так же, когда затем они задумали построить храм Диане, то, желая придать ему иной вид, они применили тоже ступню, но ступню утонченного женского тела, и сначала сделали колонну толщиной в восьмую долю ее высоты, чтобы придать ей более стройный вид. Под основание ее они в качестве башмака подвели базу, на капители поместили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их киматиями и плодовыми гирляндами,



а по всему стволу провели каннелюры, спускающиеся подобно складкам на платье замужних женщин. Таким образом, при изобретении двух различных видов колонн они подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом — утонченности женщин, их украшениям и соразмерности.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре<sup>4</sup>*

Архитрав ионического ордера делится на части только по горизонтали, верхняя плоскость слегка нависает над нижней. Зато фриз сплошной — никаких метоп и триглифов; он полностью отдан под орнамент или многофигурную рельефную композицию. Разнятся и карнизы. В ионическом нет мутул, зато появляются зубчики — *дентикулы*, трактуемые как концы обрешетки. Этому находят историческое объяснение: на землях ионических племен почти не росли крупные деревья, поэтому для перекрытия деревянных храмов-прототипов вместо солидных досок приходилось использовать тонкие планки.

Однако главное отличие двух ордера — в пропорциях. Какие бы соотношения диаметра пяты колонны к ее высоте ни объявлялись идеальными и единственно правильными, дорическая опора всегда получается заметно



Рис. 1.16. Эрехтейон (храм Эрехтея). 421–406 гг. до н.э. Афины, Греция

На Акрополе в Афинах очень удобно для изучающих историю искусств расположились несколько выдающихся памятников мировой архитектуры. Так, Парфенон демонстрирует идеальный дорический ордер, а Эрехтейон — ионический.

<sup>4</sup> Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре. С. 79.

более приземистой. Кроме того, в ионическом ордере появляется новая важная деталь — база (в сущности, набор «блинов» разного профиля, иногда украшенных резьбой), на которую устанавливается фуст колонны. Красавице пристало носить хорошую обувь.

Конечно, не обошлось и без сложностей. Оба ордера (каждый по своему) столкнулись с одной и той же проблемой, связанной с трактовкой углов здания. Не то чтобы это реально мешало строительству, но полной гармонии не получалось, поэтому мелкие, по сути, неувязки обрели пафосные названия и оказались навеки вписанными в историю искусств.

Такова «проблема углового триглифа» в дорике. По логике, если один или два триглифа располагались над интерколумнием, то место других было прямо над колонной, на одной с ней оси. В то же время античные зодчие справедливо считали, что во имя красоты лента фриза по углам здания должна замыкаться именно вертикальными канавками триглифов, а не барельефами метопа. Однако получалось, что либо капитель колонны слишком выступает из-под края антаблемента (триглиф ведь узкий), либо к угловому триглифу надо пристраивать еще половину метопа. Выход нашли сначала в смещении триглифа за ось колонны с соответствующим удлинением соседней метопы, а позже — в постепенном сужении крайних интерколумниев. Это решало задачу практически, но оскорбляло чувства перфекционистов.



Рис. 1.17. Храм Афеи на о. Эгина. Ок. 500 г. до н.э.

*Может показаться, что все расстояния между опорами в данной композиции одинаковы, на самом деле они уменьшаются к флангам. Благодаря этому угловой триглиф смецается на самый край, за ось колонны.*

Схожая трудность имеется и в ионическом ордере, и называется она аналогично — «проблема угловой капители». Суть в следующем: если здание окружено колоннадами со всех сторон, то крайние в ряду капители смотрят с одного фасада, как и положено, глазками волют, а с другого — боковыми частями, так называемыми *балюстрадами*. Конечно, можно сделать капитель с волютами с обеих сторон, на углу отогнутыми по диагонали и образующими острую грань, однако логика и чистота решения в этом случае пострадают.

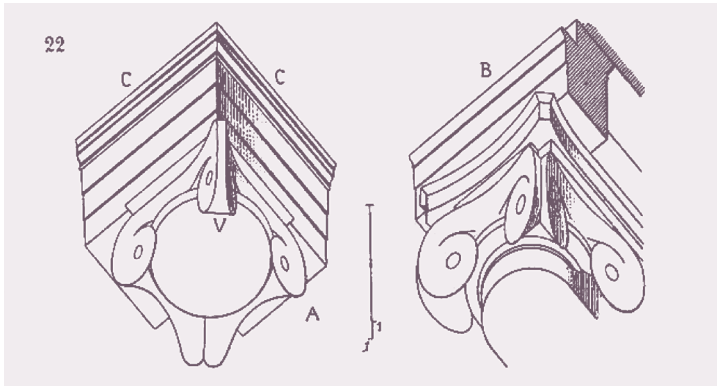


Рис. 1.18. Варианты решения «проблемы угловой ионической капители».  
Рисунок Огюста Шуази

Обычно «проблема угловой ионической капители» решается так, как показано на рисунке. Иногда на  $45^\circ$  отгибаются только угловые волюты, иногда — все.

От данной проблемы счастливо избавлен третий классический ордер — коринфский. В сущности, он такой же, как ионический, только с другой капителью, круглой в плане и украшенной растительным орнаментом — листьями аканфа. Кстати, за счет высоты капители он оказался самым стройным.



Рис. 1.19. Храм Зевса Олимпийского. Достроен при императоре Адриане, в 124–125 гг.  
Афины, Греция

Коринфский ордер. На самом Акрополе его образцов нет, зато у подножия расположен выдающийся памятник с покрытыми аканфом капителями.

Изобретение же... капители, согласно преданию, произошло таким образом: одна девушка, гражданка Коринфа, уже достигшая брачного



Рис. 1.20. Церковь Святого Павла («церковь актеров»). Архитектор Иниго Джонс. 1631–1633 гг. Ковент-Гарден, Лондон, Великобритания

*Тосканский ордер, известный нам только по тексту Витрувия, похож на дорический, однако, ввиду того что его этрусские прототипы были всегда деревянными и несколько иной конструкции, чем у древнегреческих храмов, в нем не бывает тригльно-метонного фриза, а колонны опираются на базу, но обходятся без каннелюр. Попытку воспроизвести этот ордер, опираясь на текст древнеримского теоретика, в первой половине XVII века предпринял выдающийся английский архитектор Иниго Джонс.*

возраста, заболела и умерла. После похорон ее кормилица, собрав несколько вещичек, которые эта девушка берегла при жизни как зеницу ока, уложила их в корзинку, отнесла к гробнице и поставила на могилу, а чтобы они подольше сохранились под открытым небом, покрыла их черепицей. Эта корзинка случайно была поставлена на корень аканфа.

Тем временем, с наступлением весны, корень аканфа, придавленный этой тяжестью, пустил из своей середины листья и стебельки, которые, разрастаясь по бокам корзинки и прижимаемые в силу тяжести углами черепицы, принуждены были загнуться в виде оконечностей волют.

В это время Каллимах, которого Афиняне за изящество и утонченность его мраморных работ называли кататехнос, проходя мимо гробницы, обратил внимание на эту корзинку и на нежность обросших ее молодых листьев. Восхищенный новизною вида и формы, он сделал для коринфян несколько колонн по этому образцу, определил их соразмерность и установил с этого времени правила для построек коринфского ордера.

***Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре***<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре. С. 79–80.



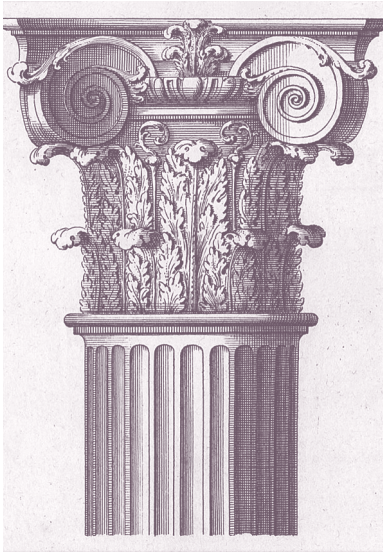


Рис. 1.21. Композитный ордер.  
Фрагмент таблицы  
«Пять архитектурных ордеров».  
Книжная иллюстрация. Гравюра

*Композитный ордер. И аканф, и волюты. Никаких проблем с угловыми капителями. Таким он изображен в знаменитом издании, организованном Дидро и д'Аламбером, — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–1780 гг.).*

Таковы три главных ордера, рожденных на землях Эллады. Позже Рим дал еще два — тосканский и композитный.

## ОРДЕР ВЕЧНО ЖИВОЙ

С точки зрения истории архитектуры заслуга римлян не только в приумножении числа ордеров. Смена исторических эпох и рождение новой державы — Римской империи — сопровождалась колоссальными изменениями в искусстве строить. И главное здесь то, что римляне, не отказываясь полностью от традиционной стоечно-балочной конструкции, начали широко применять другую — арочную, позволяющую перекрывать невиданные до сих пор пролеты. Однако язык, которым пользовались римские архитекторы, все еще оставался старым, с лексическим багажом колонн и антаблементов. Не зная, как эстетически осмыслить новые технологии, и не желая порывать связь с культурным и историческим наследием великих предшественников, древних греков, римляне стали украшать стены все теми же колоннами и антаблементами, но уже не работающими на самом деле, а лишь создающими рамку вокруг реальных арочных проемов. Так в жизни ордера произошло еще одно важное событие: теперь он мог оставаться реальной конструкцией, а мог и превратиться в декор, в нечто внешнее, навешенное на фасад.

Инструментарий архитектора существенно обогатился. Стена не была больше скучной плоскостью, она красиво членилась по вертикали и по горизонтали. Колонны или их плоские пристенные аналоги — *пилястры* — визуально

ставились друг на друга. К этому приему прибегали, чтобы зрительно облегчить здание, располагая, например, мощный дорический ордер внизу, а стройный ионический и элегантный коринфский — над ним. В то же время, если не нужен был особый эффект, когда взгляд, скользя по фасаду, безостановочно устремляется в самое небо, использовали большой *венчающий карниз*, общий для всех ярусов. Такой крупный элемент «утверждает» здание на земле и властно объединяет композицию — пример архитектоники в действии. При этом стена, украшенная ордерами, уже не выглядела замкнуто, отгороженно от внешнего мира, как фасад крепости или тюрьмы. Колоннада всегда открыта в пространство. Свет и тень в каннелюрах, вибрируя, делают зыбкой поверхность. Граница между внешним и внутренним исчезает, и преобразующая мир энергия зодчества изливается в окружающее пространство.

Что было дальше? Ордер навсегда утвердился в архитектуре. По крайней мере, на Западе.

Однако необходимо отметить, что это присутствие было двояким. Прежде всего речь идет о буквальном или почти буквальном воспроизведении. Некоторые примеры хорошо известны. Так, все мы знаем, что эпоха Возрождения получила свое название именно потому, что возродила интерес к культурным и философским ценностям Античности, то есть к достижениям Древней Греции и Древнего Рима. Архитекторы, особенно итальянские, оказались в этом движении в первых рядах, что естественно, ведь прекрасные образцы древности были всегда перед ними — иногда прямо под ногами (обломки, фрагменты колонн и антаблементов, валявшиеся на земле), а иногда в виде неплохо сохранившихся построек, настолько прочных, что они веками сопротивлялись варварским попыткам разобрать их на исходный строительный материал.

Понятно, что главной целью ренессансных зодчих стало как можно более точное воспроизведение ордерных композиций в соответствии с заветами древних авторитетов, прежде всего Витрувия. Иначе мы вообще не говорили бы о Ренессансе. Знакомые нам со времен древнегреческих храмов метопы и триглифы, волюты и *овы* (от лат. *ovo* — яйцо; название характерного украшения ионических капителей) в эту эпоху во множестве вновь появились как на фасадах реальных зданий, так и на страницах трактатов о зодчестве.

Не стоит, однако, думать, будто предыдущее тысячелетие, уместившееся между Античностью и Возрождением (почему оно и зовется Средневековьем), вообще не знало ордера. Он нигде не исчезал, просто иногда принимал непривычные формы. Уже в ранних христианских храмах, массово строившихся после того, как император Константин Великий объявил религию, которая в них исповедовалась, официальной, можно увидеть ряды знакомых нам колонн с базами, каннелюрами и капителями классических форм. Часто это и были настоящие античные колонны, заимствованные последователями Христа из языческих построек и использованные повторно (так называемые *сполии*).

И в период зрелого и позднего Средневековья, в том числе в эпоху готики, казалось бы, принципиально чуждой классическим идеалам (иначе



Рис. 1.22. Колизей. 72–80 гг. Рим, Италия

Слово «Колизей» происходит от латинского *colosseus* — громадный, колоссальный. Во многих зданиях Древнего Рима ордер из реальной конструкции превращается в декор. Здесь мы видим отличный пример распределения ордеров по вертикали согласно «весовым категориям».



Рис. 1.23. Базилика Сан-Витале. 527–548 гг. Равенна, Италия

В некотором смысле византийские зодчие неосознанно возвращаются к традициям Древнего Египта. Колонна изображает Древо Жизни, хотя и не теряет связи с античными прототипами.

за что она получила свое презрительное варварское имя?), ордер не исчез из архитектуры бесследно. Готические арки ранних соборов опираются на знакомые коринфские колонны. И даже потом, когда место одной опоры займут пучки и связки колонок с несоразмерно вытянутыми пропорциями, все та же логика структуры (база, фуст, капитель) позволит безошибочно узнавать в их экзальтированных чертах наследие древнегреческих храмов.



Рис. 1.24. Фасад базилики  
Сан-Микеле-ин-Форо. XII век.  
Лукка, Италия

*Для последователей Витрувия такой фасад — это абсолютный архитектурный кошмар. Однако человеку Средних веков пышность форм и богатство символической нагрузки более важны, чем верность классическим образцам (стоит учитывать, впрочем, что мы видим здесь не только творчество средневековых мастеров, но и плоды так называемой романтической реставрации XIX века).*

Эпоха Возрождения вернула ордеру классические пропорции и сделала его почти обязательным украшением еще на несколько столетий. Правда, барокко, находясь в плену бурных эмоций, искривляло антаблементы и разрывало фронтоны, но общая философия и пропорциональный строй этой системы оставались неизменными. Классицизм же и ампи́р вообще почти во всем следовали античным прототипам.

Тем не менее с течением времени у ордера как универсального архитектурного инструмента возникли проблемы. Чем дальше, тем больше он воспринимался лишь в качестве украшения, не отражающего реальное устройство здания. К концу XIX века, в эпоху усталости от эклектики, ордерный декор стал многими считаться большой ложью, чем-то, что призвано не столько служить высоким идеалам искусства, сколько обслуживать вкус плохо образованного заказчика.

В начале прошлого века ордер поэтому на время укрылся от глаз, по крайней мере в тех архитектурных течениях, которые принято называть современными. Но даже в этом случае он лишь спрятался, стал невидимым, но не исчез совсем. Казалось бы, что дорического, ионического или коринфского может быть в коробке из стекла и бетона? Однако это лишь внешне





Рис. 1.25. Сан-Карло-алле-Куатро-Фонтане.  
Главный фасад. Архитектор  
Франческо Борромини.  
1638–1677 гг. Рим, Италия

*Барокко. Древние греки решили бы,  
что архитектор злоупотребил  
неразбавленным вином.*



Рис. 1.26. Колоннада Лувра — восточный фасад королевского дворца.  
Архитектор Клод Перро. 1667–1670 гг. Париж, Франция

*После долгих интриг и попытки провести открытый конкурс на лучший проект фасада корпуса, замыкающего двор дворца Лувр с востока, право на воплощение собственного замысла было отдано архитектору-самоучке Клоду Перро, брату знаменитого сказочника. Это классицизм. Тут и добавить нечего.*

впечатление. Модернизм вовсе не отказался от ордера, он лишь перестал подражать ему внешне. Архитектура XX века вернулась к тому античному постулату, что здание должно правдиво рассказывать о работе собственных конструкций. Просто технологии были уже другими, и соответственно изменился

сюжет повествования. С середины XIX века в строительстве все чаще и чаще применялся железобетон — опоры и балки перекрытий нужной конфигурации отливались из смеси песка, щебня и цемента. Главным же было то, что в каждую форму предварительно вставлялась металлическая арматура. Если обычная архитравная балка в стоечно-балочной системе работает на излом, то арматурные прутья в новых конструкциях испытывали свою прочность на разрыв. А порвать стальное «копье» диаметром в десятки миллиметров очень непросто. Соответственно, и высота опор, и, главное, ширина перекрываемых пролетов потенциально увеличивались во множество раз. Перед архитекторами и строителями открывались совершенно невообразимые в прошлом возможности. И все это требовало нового эстетического осмысления.

Наиболее четкую теоретическую базу с учетом новейших технологий создал в начале XX века французский архитектор Ле Корбюзье (на самом деле — Шарль Эдуар Жаннере-Гри; годы жизни: 1887–1965). Исходя из конструктивных возможностей железобетона, он сформулировал знаменитые *пять отправных точек современной архитектуры*, внешне чисто прикладного свойства, но на деле прежде всего эстетические, так как они подразумевали совершенно новый облик зданий. Вот эти принципы:

- дом на столбах, под домом — сад;
- крыши-сады, совмещенная кровля;
- свободная планировка, не зависящая от стен, интегральное пространство;
- ленточные окна, расположенные вдоль фасада;
- свободный фасад, консольно вынесенный и освобожденный от нагрузки.

Само собой подразумевалось, что никакого декора (тем более ордерного) на стенах не будет. Позже стала отрицаться и возможность облицовки фасадов посторонними материалами. Единственным украшением стен должны были стать отпечатки неструганых досок *опалубки* — формы, в которой отливается железобетон. Правда превыше всего.

В то же время в глазах адептов модернизма это и был возврат к истинным ценностям благородной Античности, к идеалам тектонической логики, когда колонны и антаблемент честно и откровенно (или, как минимум, реалистично) демонстрируют свою работу. Именно это, а не волюты, овы или растительный декор полагалось эстетической сутью ордера.

Принципы, сформулированные Ле Корбюзье, и сегодня сохраняют свою актуальность. Если не вдаваться в детали, то можно уверенно сказать, что большинство современных зданий (по крайней мере, каркасных) имеют и плоские кровли, обеспечивающие сток талых вод по незамерзающим трубам, проложенным внутри дома, и свободную планировку, возможную при отсутствии несущих (капитальных) стен, и навесные фасады, выполненные из любых удобных материалов. Разве что, как и в случае с любой современной техникой, по внешнему виду уже невозможно понять их внутреннее устройство и принцип работы конструкции.



Рис. 1.27. Здание Центросоюза. Архитектор Ле Корбюзье при участии Пьера Жаннера и Николая Колли. 1928–1937 гг. Москва, Россия

*Пять принципов Ле Корбюзье вернули архитектуру к античным идеалам — не внешне, но в главном. Образ здания должен правдиво отражать работу конструкций и функциональное назначение объемов. По сути, это тоже ордер, только другой системы.*

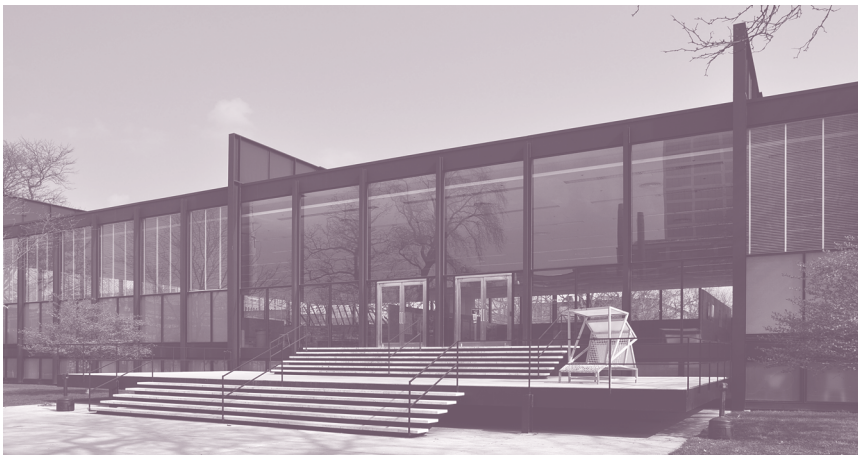


Рис. 1.28. Краун-холл Иллинойского технологического института. Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. 1952 г. Чикаго, США

*Бывает ордер дорический, бывает ионический или коринфский.  
А бывает — «мисовский» (и это не шутка).*

Однако такая архитектура все же не вытеснила со сцены и формы традиционного ордера. Даже модернисты (такие, например, как Людвиг Мис ван дер Роэ; годы жизни: 1886–1969) довольно скоро вернулись к привычным очертаниям стоечно-балочной системы, пусть и поданным очень условно

и обобщенно. В третьей четверти XX века такой подход породил очередной «неоклассицизм» — пафосные белоснежные сооружения, фасады которых легко читались как сочетание несущих и несомых элементов.

В то же время на протяжении всего XX века не угасала тенденция к использованию реалистического ордерного декора, с настоящими колоннами, капителями, фризами и карнизами. И если на Западе даже стиль ар-деко воздерживался от буквального повторения античных и ренессансных форм, то в нашей стране в какой-то момент смело обратились к «освоению исторического наследства».

Сталинизм — это, конечно, трагическая страница нашей истории, но все же именно благодаря ей мы можем, не выезжая на земли Эллады или Римской империи, в деталях ознакомиться с настоящими ордерными композициями. Причем вполне приличная классическая архитектура легко обнаруживается не только в столицах, но и в маленьких городках, а может быть и в селах. Достаточно найти хорошо сохранившийся клуб или кинотеатр, построенный в 1930–1950-е годы.

Поначалу, конечно, и те из советских архитекторов, кто не поддался соблазну стать авангардистами, пытались модернизировать античные каноны, приспособить их к современной жизни. Так, когда-то санкт-петербургский, а в советское время ленинградский академик Иван Фомин (1872–1936) проектировал «красную» (то есть революционную) дорикку и «пролетарскую классику». Почему-то считалось, что пролетариат обязательно должен быть



Рис. 1.29. Дом общества «Динамо». Проект. Архитекторы И. Фомин, А. Лангман. 1928–1929 гг. Москва, Россия

*Жилой дом общества «Динамо», спортивного клуба НКВД. Москвичам, заставшим советское время, он памятен по знаменитому «40-му гастроному», в котором что-то можно было купить и в эпоху всеобщего дефицита. На фасадах — «пролетарская классика» (до этого была «красная дорика»). Своей творческой находкой Иван Фомин считал применение спаренных опор. Одиночная таких же пропорций выглядела бы очень массивной и далеко выступающей за линию фасада.*



суровым, как дорическое племя. Ордер у Фомина тоже получился серьезный и строгий, без баз и капителей, состоящий из спаренных пилонов и широкого этажа-антаблемента, вместо фриза украшенного большими круглыми окнами. Позже советские архитекторы использовали иной прием и стали членить объемы крупных жилых домов в пропорциях античного ордера. Нижние этажи обозначали стереобат и облицовывались рустованным камнем, натуральным или имитированным штукатуркой. Средний ярус соответствовал колоннам. А завершал композицию этаж-антаблемент.

Впрочем, впоследствии тенденция подражать Античности была доведена до своего логического конца. Вслед за выдающимся знатоком ренессансной архитектуры Иваном Жолтовским, а также и за другими архитекторами — академиками с дореволюционной выучкой, такими как Алексей Щусев (1873–1949), например, советские зодчие все более и более тщательно повторяли шедевры мастеров древности. Иногда, правда, они решались на некоторые изменения, в основном идеологического характера. В мотивы декора добавлялась социалистическая эмблематика — звезды, серпы и молоты, гербы советских республик. Традиционные круглые колонны могли поменять свой план на пятиконечную звезду. Как известно, после смерти тирана достаточно быстро сошла на нет и архитектура его имени (конечно, в соответствии с советскими традициями она не прекратила свое существование органично, в силу невостребованности, а была объявлена идейно ошибочной, слишком расточительной и потому запрещенной).

Однако и после отказа от сталинского ампира архитектура в XX веке еще раз успела вернуться почти к буквальному воспроизведению ордера, поначалу — на Западе. В конце концов, выяснилось, что современность тоже стареет, а гладь фасадов из стекла и бетона хороша только в небольшом количестве, пока она не превратилась в бесконечную архитектурную пустыню. Появилась потребность либо в чем-то еще более новом, либо в хорошо забытом старом. Так родилась «постсовременность», то есть возник постмодернизм.

В последнее время этот термин почему-то полюбился политологам. Ну а в художественной критике он занял уже очень прочное место, и уважающий себя специалист вряд ли согласится объяснить вам, что это такое, без курса из нескольких лекций. Между тем в том, что касается использования классических ордеров (а именно по этому признаку в основном можно определить, что вы имеете дело с постмодернистской архитектурой), суть данного направления очень проста.

На протяжении всей истории появление ордера почти всегда сопровождалось некоторым пафосом: если уж ордер украшает собой фасады и интерьеры, значит, речь идет о высоких идеалах. Колонны и пилястры подразумевают, что их автор признает именно античные храмы высшим архитектурным достижением человечества. Все другие эпохи и стили либо портят, либо пытаются повторить однажды найденное абсолютное решение. Но область архитектуры — это только малая часть амбициозных притязаний. Как известно, под сенью финских портиков ходили великие люди и рождались гениальные

идеи. Ордер поэтому необходим и для выражения пафоса, так сказать, в мировом масштабе. Вы боретесь за демократию, бесстрашно и с огненным взором провозглашаете идеалы Свободы, Равенства, Братства? Значит, сначала вы строите баррикады, а потом, если победите, триумфальные арки, памятники павшим героям, здания всенародно избранных властей, и все это — подражая архитектуре демократических Афин. Но и в том случае, если вы полагаете демократию хаосом и считаете, что во Вселенной — или хотя бы на нашей планете — давно пора навести строгий порядок, если у вас есть проект могущественной империи, где каждый будет знать свое место, а государственная машина заработает как идеально отлаженный механизм, именно ордер с его порядком и строгой соподчиненностью деталей позволит выразить средствами зодчества самую суть вашего замысла.



Рис. 1.30. Жилой дом на улице Горького (ныне — Тверская). Архитектор А. Мордвинов. 1937–1939 гг. Москва, Россия

*Помимо того, что здание богато украшено классическим декором, композиция фасада в целом решена как один большой ордер: цокольные этажи — стереобат; следующие пять этажей — колонны; аттиковый этаж, укрытый за строем пилястр, — антаблемент.*

Постмодернизм возник в той ситуации, когда вернуться к историческому наследию, то есть в первую очередь к ордеру, было необходимо, ибо глаз устал от стеклянных коробок. Но пафоса нет. И, главное, мы понимаем, что его и быть не может. Устали мы от пафоса. И европейцы, тысячелетиями хранящие античные сокровища, и россияне, пережившие за один XX век несколько кровавых попыток как своих, так и иноземных тиранов создать идеальное общество. Здесь и родилась концепция *постмодернистской иронии*, своего рода «подмигивания» зрителю: вот исторический декор, любимые колонны и пилястры, но мы-то с вами понимаем, что это не всерьез, что это



Рис. 1.31. Здание компании AT&T, позже — компании Sony. Архитектор Филип Джонсон. 1978–1984 гг. Нью-Йорк, США

*Башня компании Sony, первоначально принадлежавшая AT&T, — 37-этажный небоскреб высотой 197 м. Расположен на Мэдисон-авеню на Манхэттене (Нью-Йорк, США). Архитектор Джонсон достроил уже существующее здание, создав пример «деликатного» постмодернизма. Впрочем, это не спасло его от внимания злых языков. Классический фронтон с «барочной раскреповкой» породил множество иронических ассоциаций: например, «надгробный камень» и «дедушкины часы».*

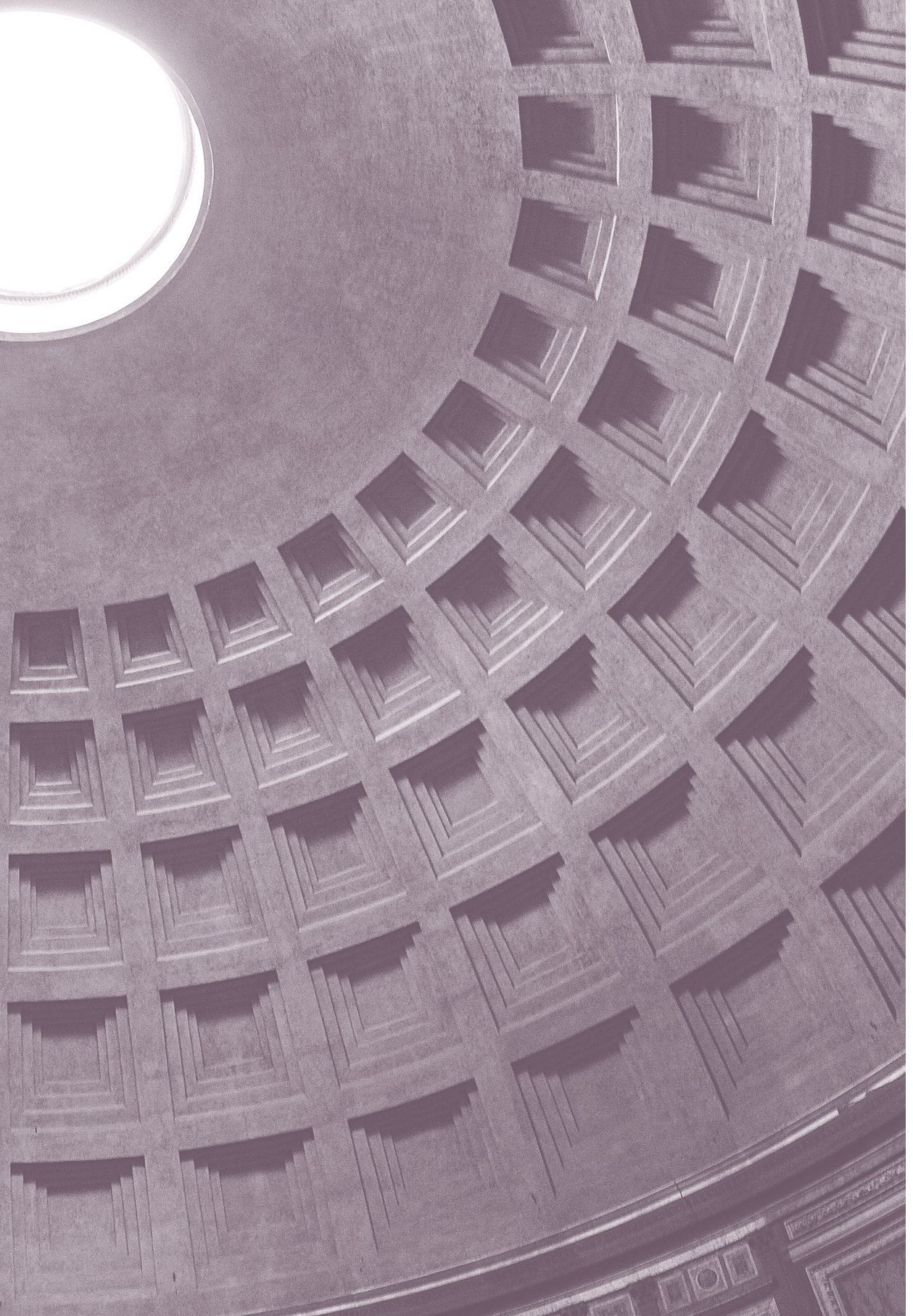
просто игра. А ну-ка, кто угадает, откуда эта архитектурная цитата? Далее все зависит от деликатности. Кто-то из зодчих просто намекает на классические формы, а кто-то, не надеясь на интеллект пользователя (вдруг решит, что это не понарошку), совершает абсурдные подмены материалов: создает увитую аканфом капитель из нержавеющей стали или просто, карнавалюно меняя роли несомых и несущих частей, не доводит колонну до земли, оставляет ее подвешенной к антаблементу. Впрочем, и это уже история... О том, какие еще конструкции породило строительное искусство и как это повлияло на облик зданий, мы поговорим в следующей главе.



Рис. 1.32. Здание управления Бербанкской команды студии Уолта Диснея. Архитектор Майкл Грейвс. 1986–1991 гг. Бербанк, штат Калифорния, США

*Пожалуй, самое ироничное в постмодернистском произведении М. Грейвса то, что семь гномов-атлантов, пародируя античный храм Зевса Олимпийского в Агридженто (V век до н.э.), держат при этом современный фронтон очень качественной и вполне серьезной архитектуры.*







## **Kavtaradze, Sergey**

The Anatomy of Architecture [Text] / Sergey Yu. Kavtaradze; HSE University. — Moscow: HSE Publishing House, 2025. — 496 pp.: ill. — (HSE Bibliotheca Selecta). — 1500 copies. — ISBN 978-5-7598-2550-0 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-4063-3 (e-book).

The book aims to teach the reader to understand architecture primarily as an art form. Its seven chapters, which — in accordance with the ancient tradition of architectural treatises — are called ‘books’, talk about the main constructive solutions, show that the architect’s creative will is aimed not only at the walls and the ceilings but also at the space between them, and explain how ideas about the structure of the outer world and the labyrinths of inner worlds are reflected in architecture. Finally, this publication will help get acquainted with the key stages in the history of world architecture and will elucidate which style follows which and why. An important part of the present edition is its illustrative component. The book contains over 380 illustrations: photographs, engravings, sketches, including masterpieces by Michelangelo, Le Corbusier, Alexey Shchusev, Konstantin Melnikov and other prominent architects.

The publication is intended for a wide range of readers interested in architecture and art history.

Серия  
«HSE Bibliotheca Selecta»

Научное издание

Сергей Кавтарадзе  
АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Зав. книжной редакцией Елена Бережнова  
Редактор Галина Шерихова  
Корректор Елена Андреева

Дизайн серии, обложка и верстка:  
Дмитрий Мордвинцев,  
Валерия Великодная (ABCdesign)

Иллюстрация на обложке:  
Кафедральный собор Святого Петра и Святого  
Георгия. 1004–1237 гг. Бамберг, Германия. Фото-  
графия. 1880 г. (фрагмент). *Источник:* [http://  
commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamberger\\_  
Dom\\_1880.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamberger_Dom_1880.jpg).

Все новости издательства — <http://id.hse.ru>  
По вопросам закупки книг обращайтесь  
в отдел реализации  
Тел.: +7 495 772-95-90 доб. 15295, 15296, 15297  
[bookmarket@hse.ru](mailto:bookmarket@hse.ru)

Подписано в печать 25.12.2024  
Формат 70×100/16  
Усл. печ. л. 40,3. Уч.-изд. л. 30,4  
Тираж 1500 экз. Изд. № 2559

Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа экономики»  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20  
Тел.: +7 495 772-95-90 доб. 15285

Отпечатано в АО «Первая  
Образцовая типография»  
Филиал «Ульяновский Дом печати»  
432980, Ульяновск, ул. Гончарова, 14  
Тел.: +7 (8422) 41-11-06,  
e-mail: [info@uldp.ru](mailto:info@uldp.ru)