

ВВИА

ВОПРОСЫ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

25 ²/₂₀₂₅



ВОПРОСЫ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

QUESTIONS OF THE HISTORY OF WORLD ARCHITECTURE

ВЫПУСК: 25 $\frac{2}{2025}$

ВОПРОСЫ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Периодическое рецензируемое научное издание «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (ВВИА) — одно из ведущих в области изучения истории и теории архитектуры. Статьи представляют результаты новейших исследований, они охватывают все эпохи развития архитектуры, нацелены на уточнение спорных вопросов ее истории, на изучение основ архитектурного творчества, выявление генезиса и взаимосвязей архитектурных форм и явлений, на определение взаимодействий региональных традиций. Также обсуждается проблематика историографии архитектурного и градостроительного развития, синтеза искусств в архитектуре, сохранения историко-архитектурного наследия, архитектурной археологии, консервации и реставрации памятников архитектуры. Основано в 1961 г. Научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ). С 2016 г. издается дважды в год. С 2023 г. издается на базе Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (НИУ МГСУ).

ISSN 1997-0935 (Print)

Наименование органа, зарегистрировавшего издание: Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации: ПИ № ФС77-70991 от 07.09.2017 г.

Периодичность: 2 номера в год

Учредитель и Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет» (НИУ МГСУ), 129337, Москва, Ярославское ш., д. 26

Сайт: www.mgsu.ru

Тел./факс: (903) 519-23-68

E-mail: wiazhurnal@yandex.ru

Сайт журнала: <https://wia.elpub.ru/jour>

Типография: Типография Издательства МИСИ – МГСУ, 129337, Москва, Ярославское ш., д. 26, корп. 8.
Тел.: (499) 183-91-44, 183-67-92, 183-91-90

Подписано в печать: 26.12.2025.

Подписан в свет: 30.12.2025.

Формат: 70×100 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 16.01. Тираж: 300 экз. Заказ № 400

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор и составитель: А.Ю. Казарян

Оригинал-макет и дизайн обложки: Е.В. Стамбровская

Выпускающий редактор: А.Р. Табекова

Редактор: Л.Б. Корзухина

Корректор: О.В. Ермихина

Дизайн и верстка: Ю.З. Алеиникова

Индексируется в РИНЦ, Журнал включен в утвержденный ВАК Минобрнауки России Перечень рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук (К2).

QUESTIONS OF THE HISTORY OF WORLD ARCHITECTURE

"Questions of the History of World Architecture" (VIA) is a peer-reviewed Open Access academic periodical, one of the leading journals in the field of the history and theory of architecture. Its articles represent the most recent work in the field: they cover all eras in the development of world architecture and town-planning, with a focus on vexed questions of history, architectural creativity, the origins of architectural forms, as well as on the interactions between regional traditions. The problems of historiography of architectural and urban development, synthesis of arts in architecture, preservation of historical-architectural heritage, architectural archeology, conservation and restoration of architectural monuments are also discussed. Founded by the Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning in 1961. Since 2016, it has been published twice a year. The periodical has been published since 1961 by the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG). It is published twice annually since 2016. Since 2023, it has been published on the basis of the Moscow State University of Civil Engineering, National Research University (MGSU).

ISSN 1997-0935 (Print)

Publication Frequency: issued 2 times per year

Publisher: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU), 26 Yaroslavlshoshe, Moscow, Russian Federation, 129337

Website: www.mgsu.ru

E-mail: wiazhurnal@yandex.ru

Website journal: <https://wia.elpub.ru/jour>

Printing House: Printing house of the Publishing house MISI – MGSU building 8, 26 Yaroslavlshoshe, Moscow, Russian Federation, 129337

Signed for printing: 26.12.2025.

EDITORIAL TEAM OF ISSUES

Editor-in-chief and compiler: A.Yu. Kazaryan

Original layout and cover design: E.V. Stambrovskaya

Executive editor: A.R. Tabekova

Editor: L.B. Korzukhina

Corrector: O.V. Ermikhina

Layout: Y.Z. Aleynikova

"Questions of the History of World Architecture" is included in the List of periodical scientific and technical publication, recommended by Higher Attestation Commission of the Russian Federation for publishing aspirants' works for candidate and doctoral degree (K2).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор Армен Юрьевич Казарян, доктор искусствоведения, академик Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), почетный член Российской академии художеств (РАХ), иностранный член Национальной академии наук Армении, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (НИУ МГСУ) (Россия).

Заместитель главного редактора Ольга Владимировна Баева, доктор искусствоведения, доцент, советник РААСН, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (НИУ МГСУ) (Россия).

Эскандер Муслимович Байтенов, доктор архитектуры, Казахская головная архитектурно-строительная академия, Алматы (Казахстан).

Патрисия Блессинг, Ph. D. по искусству и археологии, профессор, Принстонский университет (США); **Игорь Андреевич Бондаренко**, доктор архитектуры, профессор, академик РААСН, НИУ МГСУ (Россия).

Паоло Витти, Ph. D. по истории архитектуры, профессор, Университет Норт Дам, Римские глобальные ворота; член Правления организации Европа Ностра (Италия).

Анна Геннадиевна Вяземцева, кандидат искусствоведения, Ph. D. по истории искусства, Музей Вольфзо-нианы, Фонда культуры Палаццо Дукале, Генуя (Италия).

Ван Гуйсян, Ph. D. по архитектуре, профессор, Университет Цинхуа (Китай).

Патрик Донабедян, абилитированный доктор, заслуженный профессор арменоведения и истории искусства, Экс-Марсельский университет и Лаборатория средневековой и современной археологии Средиземноморья (LA3M, г. Экс-ан-Прованс) (Франция).

Жан-Пьер Кайе, Dr. по археологии, профессор, Парижский университет Нантера (Франция).

Мануэль Антонио Кастинейрас Гонсалес, Dr., профессор, Автономный университет Барселоны (Испания).

Юлия Гавриилловна Клименко, доктор архитектуры, профессор кафедры истории архитектуры и градостроительства Московского архитектурного института (Государственная академия) (Россия).

Нина Анатольевна Коновалова, кандидат искусствоведения, советник РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия).

Евгений Иванович Кононенко, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия).

Юлия Леонидовна Косенкова, доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, НИУ МГСУ (Россия).

Джон Макнилл, действительный член Общества антикваров и Королевского исторического общества, Британская археологическая ассоциация (Великобритания).

Ежи Малиновский, Dr. по истории искусства, профессор, Польский институт истории мирового искусства (Польша).

Ставрос Мамалуκος, Ph. D. по искусству и археологии, ассистент профессора, Университет Патр (Греция).

Кристина Маранчи, Ph. D. по истории искусства, профессор, Центр средневековых восточных исследований Гарвардского университета (США).

Армен Сергеевич Сардаров, доктор архитектуры, профессор, Белорусский национальный технический университет (Беларусь).

Владимир Валентинович Седов, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАН, Институт археологии РАН (Россия).

Юлия Валентиновна Тарабарина, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия).

Светлана Валерьевна Тарханова, кандидат искусствоведения, Департамент национальных сокровищ Управления древностей Израиля (Израиль);

Вольф Тегенхоф, Dr. по истории архитектуры, профессор, Центральный институт истории искусства (Германия).

Лиоба Теис, Dr. по истории искусства, профессор, Институт истории искусства (Австрия).

Ануш Ашотовна Тер-Минасян, кандидат архитектуры, Национальный музей-институт архитектуры (Армения).

Мария де лос Анхелес Утреро Агудо, Ph. D. по истории искусства, профессор, Школа арабских исследований — CSIC (Испания).

Людмила Георгиевна Хрушкова, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный университет (Россия).

Владимир Михайлович Чекарёв, доктор искусствоведения, НИУ МГСУ (Россия).

Дмитрий Олегович Швидковский, доктор искусствоведения, профессор, академик РААСН и РАХ, МАРХИ и РААСН (Россия).

Марианна Юрьевна Шевченко, доктор архитектуры, МАРХИ (Россия).

Шариф Мухаммадович Шукуров, доктор искусствоведения, Институт востоковедения РАН (Россия).

Алексей Серафимович Щенков, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, МАРХИ (Россия).

EDITORIAL BOARD

Managing editor Armen Kazaryan, Dr., Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAASN) academician, honorary member of the Russian Academy of Arts, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Moscow State University of Civil Engineering, National Research University (MGSU) (Russia).

Deputy of managing editor Olga Baeva, Dr., adviser of RAASN, Moscow State University of Civil Engineering, National Research University (MGSU) (Russia).

Eskander Baitenov, Doctor of Architecture, Kazakh Leading Academy of Architecture & Civil Engineering (Kazakhstan).

Patricia Blessing, Ph. D., Assistant Professor, Princeton University (USA).

Igor Bondarenko, Dr., Prof., RAASN academician, MGSU (Russia).

Paolo Vitti, Prof. Ph. D. in history of architecture, University of Notre Dame, Rome Global Gateways (Italy).

Anna Vyazemtseva, Ph. D., Wolfsoniana – Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova (Italy).

Wang Guixiang, Prof. Ph. D., Tsinghua University (China).

Patrick Donabédian, Habil. doctor, Professor Emeritus of Armenian Studies and History of Art, Aix-Marseille University and Laboratoire d'archéologie médiévale et moderne en Méditerranée (LA3M — Laboratory of medieval archaeology, Aix-en-Provence) (France).

Jean-Pierre Caillet, Prof. Dr., Université Paris Nanterre (France).

Manuel Antonio Castineiras Gonzalez, Prof. Dr., Universitat Autònoma de Barcelona (Spain).

Julia Kliimenko, Dr., Moscow Architectural Institute, State Academy (MARKHI) (Russia).

Nina Konovalova, Ph. D., adviser of RAASN, NIITIAG (Russia).

Eugeniy Kononenko, Dr., State Institute for Art Studies (Russia).

Julia Kosenkova, Dr., corresponding member of RAASN, MGSU (Russia).

John McNeill, Fellow of the Society of Antiquaries — and Fellow of the Royal Historical Society, — British Archaeological Association (Great Britain).

Jerzy Malinowski, Prof. Dr., Polish Institute of World Art Studies (Poland).

Stavros Mamaloukos, Assoc. Prof., Ph. D. in art and archaeology, University of Patras (Greece).

Christina Maranci, Prof. Ph. D. in Art History, The Center for Middle Eastern Studies Harvard University (USA).

Armen Sardarov, Prof. Dr. in architecture, Belarusian National Technical University (Belarus).

Vladimir Sedov, Prof. Dr., corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Archaeology of RAS (Russia).

Julia Tarabarina, Ph. D., State Institute for Art Studies (Russia).

Svetlana Tarkhanova, Ph. D., National Treasures Department of the Israel Antiquities Authority (IAA) (Israel);

Wolf Tegenhoff, Prof. Dr., Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Germany).

Lioba Theis, Prof. Dr., Institut für Kunstgeschichte (Austria).

Anoush Ter-Minasyan, PhD in architecture, National Museum-Institute of Architecture (Armenia).

Maria de los Angeles Utrero Agudo, Prof. Ph. D., Escuela de Estudios Árabes-CSIC (Spain).

Liudmila Khrushkova, Dr., Prof., Moscow State University (Russia).

Vladimir Chekmarev, Dr., MGSU (Russia).

Dmitriy Shvidkovskiy, Dr., Prof., Russian Academy of Arts and RAASN academician, MARKHI and RAASN (Russia).

Marianna Shevchenko, Dr., MARKHI (Russia).

Sharif Shukurov, Dr., Institute for Oriental Studies of RAS (Russia).

Aleksey Shenkov, Dr., Prof., corresponding member of RAASN, MARKHI (Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

Теоретические вопросы изучения истории архитектуры *Theoretical questions of the history of architecture*

- А.Н. Ковалев.** Пропорциональный анализ пирамид Египта. Пифагоровы треугольники
A.N. Kovalev. *Proportional Analysis of the Pyramids of Egypt. Pythagorean Triangles* **8**
- А.С. Сардаров.** Архитектура дворца: мифологема и образ
A.S. Sardarov. *Architecture of the Palace: Mythologeme and Image* **18**
- Ш.М. Шукуров.** Проблема освоения идеи мечети архитектурой Запада
Sh.M. Shukurov. *Problem of the mastering of the idea of the mosque by Western architecture* **27**
- Н.А. Коновалова.** Непрерывность и преемственность в архитектуре Японии: традиция обновления
N.A. Konovalova. *Continuity and Succession in Japanese Architecture: The Tradition of Renewal* **34**

Архитектура Древнего мира и Средних веков *Ancient and Medieval Architecture*

- S.V. Tarkhanova.** The “Lintel” from Jāmi‘ al-Sittīn in Shiloh: Some Remarks
С.В. Тархарова. «Дверная» перемычка из мечети Джамии аль-Ситтин в Шило: некоторые наблюдения **50**
- Д.В. Владимирова.** Внутреннее пространство храмов Греции XI–XII веков типа «октагон на тромпах» и его роль в структуре их монументальной декорации
D.V. Vladimirova. *The Interior Spatial Organization and Monumental Decoration in the 11th–12th Century Octagon Domed Churches in Greece* **64**
- А.Ю. Казарян.** Вопрос о начальных формах Смбатовых стен в Ани (980-е годы) и о характере их первой перестройки
A.Yu. Kazaryan. *Question of the Initial Forms of the Smbat’s Walls in Ani (980s) and the Character of Their First Reconstruction* **82**
- О.В. Баева.** Две уникальные постройки в Ани (по материалам раскопок Н.Я. Марра)
O.V. Baeva. *Two Unique Buildings in Ani (Based on Materials from N.Y. Marr’s Excavations)* **98**
- Е.И. Кононенко.** «Тень портика»: к вопросу об оформлении фасада Зеленой мечети в Бурсе
E.I. Kononenko. *“The Shadow of the Portico”: On the Design of the Facade of the Green Mosque in Bursa* **107**

И.С. Румянцев. Церковь Ильи Пророка на Ильинской горе 1655–1656 годов в контексте архитектуры посада Нижнего Новгорода I.S. Rumiantsev. <i>The Church of Elijah the Prophet on St. Elijah's Hill 1655–1656 in the Context of Architecture of Nizhny Novgorod Posad</i>	121
---	------------

Архитектура Нового и Новейшего времени
Architecture of Modern History

В.Л. Щербаткина. Бюро благотворительности Антверпена: пример органичного наследования архитектурной традиции и социальной функции V.L. Shcherbatkina. <i>Bureel Van Weldadigheid in Antwerpen: Example of Harmonic Inheritance of Architectural Tradition and Social Function</i>	130
--	------------

М.В. Соколова. «Заметки о гражданской и жилой архитектуре» Дж.Г. Скотта как зеркало загородного жилого строительства высоко-викторианского времени M.V. Sokolova. <i>G.G. Scott's "Remarks on Civil and Domestic Architecture" as a Mirror of Suburban Country House Construction in the High Victorian Era</i>	137
--	------------

Н.Ю. Васильев. Градостроительные проекты Виктора Калмыкова для Киргизской АССР. Часть 1 N.Yu. Vassiliev. <i>Victor Kalmykov Urban Planning Projects for Kirgiz ASSR. Part 1</i>	144
--	------------

М.В. Нащокина. Санта-Фе: рождение образа города. Начало XX – XXI век M.V. Nashchokina. <i>Santa Fe: The Birth of the Image of the City. The Beginning of the 20th – 21st Century</i>	159
---	------------

А.С. Куцак. Система пространственно-геометрических построений как инструмент порождения образов и сюжетов в архитектуре Джона Хейдука A.S. Kutsak. <i>The system of spatial-geometric constructions as a tool for generating images and plots in the architecture of John Hejduk</i>	171
---	------------

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ <i>About the authors</i>	186
--	------------

АВТОРАМ СТАТЕЙ <i>To the authors of articles</i>	192
--	------------

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ

*Theoretical questions
of the history of architecture*

А.Н. Ковалев

ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПИРАМИД ЕГИПТА. ПИФАГОРОВЫ ТРЕУГОЛЬНИКИ

Использование принципа пропорционального анализа египетских пирамид, основанного на представлении, что основные размеры архитектурных сооружений выбирались равными целым числам мерных модулей, позволяет определить, какой точно был наклон и какой мерный модуль выбрал архитектор (из числа известных в истории египетской архитектуры), несмотря на порою достаточно большой диапазон измеренных углов и длин оснований. Из этого принципа следует правило: при наклоне пирамид, равном дроби m/n , длина основания должна быть пропорциональна числу m в выбранном архитектором модуле. Применение его при анализе пирамид, в которых при выборе наклона могли использовать пифагоровы треугольники, позволяет подтвердить гипотезу применения именно таких треугольников в подавляющем большинстве случаев и определить мерный модуль, выбранный архитектором. При этом получается, что из рассмотренных 16 пирамид IV–XII династий, включая малые, только в 6–8 случаях основные размеры задавались в царских локтях. При задании длины основания и высоты пирамиды кроме царского локтя использовались, как минимум, еще четыре других модуля. Показано, что только в 4–6 случаях из 16 при задании наклона мог использоваться секед. Неиспользование секеда в тождественных, но более ранних случаях позволяет выдвинуть гипотезу, что секед, как принцип задания наклона, мог не применяться в Древнем царстве. Подтверждение использования пифагоровых треугольников (3, 4, 5), (8, 15, 17) и (20, 21, 29) в III тысячелетии до н.э. позволяет предположить, что тогда в Египте могли знать теорему Пифагора.

Ключевые слова: пропорциональный анализ пирамид, пифагоровы треугольники, мерные модули

A.N. Kovalev

PROPORTIONAL ANALYSIS OF THE PYRAMIDS OF EGYPT. PYTHAGOREAN TRIANGLES

The use of the principle of proportional analysis of Egyptian pyramids, based on the idea that the main dimensions of architectural structures were chosen equal to whole numbers of dimensional modules, allows us to determine which dimensional module the architect chose and what the exact slope was, despite the sometimes quite large range of measured angles. The rule follows from this principle: with the slope of the pyramids equal to the fraction m/n , the length of the base should be proportional to the number m in the module chosen by the architect. Its application in the analysis of pyramids in which Pythagorean triangles could be used to choose the slope, in almost all cases allows us to confirm the hypothesis of using precisely such triangles and to determine the dimensional module chosen by the architect. It turns out that out of the 16 pyramids of the IV–XII dynasties considered, including small ones, only in 6–8 cases were the main dimensions set in royal cubits. When setting the base length and the height of the pyramid, in addition to the royal cubit, at least four other modules were used. It is shown that only in 4–6 cases out of 16 seked could be used when specifying the slope. Confirmation of the use of Pythagorean triangles (3, 4, 5), (8, 15, 17) and (20, 21, 29) in the 3rd millennium BC allows us to assume that the Pythagorean theorem could have been known at that time.

Keywords: Proportional analysis of pyramids, Pythagorean triangles, dimensional modules

ВВЕДЕНИЕ

Есть ряд пирамид Древнего Египта, результаты анализа которых могут иметь отношение к истории и архитектуры, и математики. Это пирамиды, в которых могли быть применены пифагоровы треугольники (3, 4, 5), (20, 21, 29) и (8, 15, 17) в качестве каркасных (половина основания ($1/2a$) — высота (h) — апофема (c)). Историки архитектуры с оглядкой на историков математики, которые не пишут, что эти треугольники и тем более общая теорема Пифагора были известны в то время, не спешат утверждать, что они были использованы при выборе пропорций пирамид. Поэтому приведение убедительной реконструкции, поддерживающей или опровергающей гипотезу применения таких треугольников, позволило бы значительно продвинуться в понимании оснований, предопределивших пропорции таких пирамид.

Пропорции квадратных пирамид задаются одной дробью: отношением ее высоты или к половине длины основания (уклон пирамиды или тангенс угла уклона боковой грани), или к половине длины диагонали основания — $1/2d$ (тангенс угла уклона ее ребра). Но современное состояние пирамид приводит к невозможности в большинстве случаев точного измерения ни угла уклона боковой грани, ни ее высоты. Если есть некоторое количество хорошо сохранившихся боковых блоков с облицовкой, то можно с некоторым небольшим разбросом измерить угол уклона грани, допускающий только пару интерпретаций для искомой дроби, но чаще возникает достаточно большой диапазон возможных углов уклона, позволяющий предложить до 3–5 различных вариантов. И появляется проблема нахождения способа выделения среди всех вариантов того, что был использован архитектором.

Вторая проблема — интерпретация найденной дроби, определение причины ее выбора архитектором. Ж.-Ф. Лауэр сформировал принцип выбора наклона архитектором для пирамиды: два искомых отношения, $h:1/2a$ и $h:1/2d$, должны содержать небольшие числа. Второе отношение было важно для упрощения вытачивания угловых блоков, где надо делать скос. Так, уклон Розовой пирамиды Снофру равен, по Лауэру, $17/18$, поскольку был выбран уклон ребра в $2/3$ (Лауэр 1966: 218). Но некоторые египтологи приравнивают ее уклон $20/21$, объясняя этот

выбор существованием пифагоровой тройки (20, 21, 29) (M&R 1963: 128). То есть они предполагают, что *выбор уклона мог определяться конкретной математической находкой и тем самым иметь отношение к истории математики.*

В 1985 г. Г. Робинс и Ч. Шут на основании анализа задач в математическом папирусе Ринда, написанного во время правления XII династии (Среднее царство), выдвинули гипотезу, что наклон пирамид в Древнем Египте определялся по длине основания прямоугольного треугольника, подобного каркасному, при постоянном катете (высоте) в один царский локоть, rc (Robins 1985). Такое основание называлось *секед*. Секед в 4 ладони (уклон $7/4$ — подходящая дробь для $\sqrt{3}$) — равносторонний треугольник в сечении по каркасному треугольнику; 5 ладоней (уклон $7/5$ — подходящая дробь для $\sqrt{2}$) — построенная по нему пирамида очень близка к половине правильного октаэдра, у которого боковая грань равносторонний треугольник. Такой наклон имеет нижняя часть Ломаной пирамиды Снофру, предположительно Ипут II — жены фараона Пепи II (XXIII в. до н.э.) и две пирамиды Аменемхета III (XIX в. до н.э.); 21 палец (уклон $4/3$) — пирамида, предположительно построенная по пифагорову треугольнику (3, 4, 5), пирамиды Хефрена, Тети, Пепи I, Пепи II и других фараонов; 22 пальца — наклон $14/11$ (пирамида Снофру в Мейдуме, Великая пирамида и ее спутницы и еще не менее четырех больших пирамид V династии), он соответствует треугольнику Кеплера, у которого стороны образуют геометрическую прогрессию. Возникает дилемма: или для наклона выбирался просто целочисленный секед, и тогда из перечисленных выше уклонов нельзя делать выводы о соответствующей математике, или перечисленные уклоны — результат открытия и освоения некоторых математических знаний, которые почитались и увековечивались в камне, а присутствие в числителях перечисленных дробей чисел 4, 7 и 14 могло поддержать выделение локтя в 28 пальцев среди других мерных модулей, закрепить его положение в качестве единичной высоты при проектировании пирамид и привести к появлению понятия *секед*. В качестве первого шага в решении этой дилеммы есть смысл ответить на вопрос: насколько часто секед пирамиды равен целому числу пальцев («хороший» секед)?

Верхняя часть Ломаной и Розовая пирамиды имеют «плохой» секед. Пирамида Хефрена, несмотря на ее секед в 21 палец, могла быть построена без его использования — ее высота скорее всего не была равна целому числу локтей (Щетников 2009: 207), а наклон пирамиды Микерина (4/5) плохо выражается в секедах. Наклон многих пирамид V–VI династий, в которых не заложено использование перечисленных выше случаев и $h = a$, когда автоматически получается равенство секеда целому числу пальцев, также плохо описывается в секедах. Возможно, этот способ определять наклон боковых граней пирамид появляется только во время XII династии, когда появился папирус Ринда. Для опровержения последнего предположения требуется найти хотя бы одну пирамиду Древнего царства, секед которой будет однозначно равен целому числу пальцев, например, 13, 15 или 23, без сопутствующего конкретного математического свойства. И хотя в V–VI династиях есть три пирамиды, наклон которых интерпретируется как секед в 13, 15 и 23 пальца (пирамида-спутница Джедкара Исеси в Саккаре, Ипут I, жены фараона Тети, и Сахура в Абусире соответственно), но в случае его использования они имеют высоту, неравную целому числу царских локтей, поскольку длина их основания, 30, 40 и 150 *rc* соответственно (Rossi 2003: App.), не делится на 26, 30 и 46. Но при использовании секеда высота автоматически должна быть равна целому числу царских локтей, поскольку коэффициент пропорциональности между построенной пирамидой и модельной, с высотой в один царский локоть, мог быть равен только целому числу. К тому же нарушается важнейшее свойство всей египетской архитектуры, полученное на основании многочисленного анализа: все архитектурные размеры равны целому числу исходных мерных единиц длины. То есть склонность выразить наклон исследуемых пирамид в секедах часто мешает их анализу. Поэтому возникает необходимость попытки описать размеры и наклон пирамид Древнего царства без использования секеда, чтобы показать вероятность его отсутствия тогда. Представляется, что легче всего начать это рассмотрение с пирамид, где в списке причин выбора наклона есть возможность использования пифагорова треугольника.

ПРАВИЛО ПРОПОРЦИОНАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Обозначился важный момент для пропорционального анализа пирамид, который есть смысл постулировать: *целочисленную длину основания задавали такой, чтобы выбранный наклон грани приводил к целочисленному значению высоты*. Осталось проверить, есть ли пирамиды, которые ему не удовлетворяют. И хотя наклон пирамиды может быть найден правильно, но при задании длины основания целому числу царских локтей высота не получается равной целому числу царских локтей. Например, основание пирамиды Хефрена в Гизе (секед 21 палец; треугольник (3, 4, 5)) равно 215,2 м, что приравнивается 410 *rc*, а высота — 273 *rc* (Rossi: App.), при которых наклон *примерно равен* 3/4. То есть ими или неявно предполагается, что архитектор в проекте не смог выбрать длину основания, чтобы она делилась хотя бы на три, для получения точных значений высоты и наклона, или он и не думал задавать наклон 3/4. И становится совсем непонятно, какими мотивами руководствовался архитектор при выборе размеров пирамиды. Другие исследователи приравнивают длину основания 411 *rc*, а высоту 274 *rc*, что дает отношение $h:a = 2,3$, наклон 3/4, но говорит об неиспользовании пифагоровой тройки (3, 4, 5). Все это толкает египтологов считать, что пифагоров треугольник (3, 4, 5) не использовался в этой пирамиде. Между тем, как показал А.И. Щетников, $a = 720 \text{ dsr}$; $h = 480 \text{ dsr}$; $c = 600 \text{ dsr}$, где $\text{dsr} = 4/7 \text{ rc} = 4$; $p = 299 \text{ мм}$ — аналог фута (Щетников 2009: 207). Применение тройки (3, 4, 5) становится почти очевидным. Есть ли факты, говорящие о возможности знания этого треугольника во времена IV династии? Анализ Щетникова погребальной камеры Хуфу говорит о его знании при возведении Великой пирамиды (Щетников 2009: 210). Существует анализ изображения профиля свода, обнаруженного в комплексе фараона Джосера рядом с северным павильоном и выставленного в кайрском музее Имхотепа в Саккаре (JE 50036), который поддерживает представление о еще более раннем его знании — как минимум, с начала III династии (Lightbody 2017), еще до начала строительства истинных пирамид. Эти факты являются доводами и за возможность знания пифагоровой тройки (20, 21, 29) во времена Снофру, и за то, что наклон 3/4 для пирамид вы-

бирался не из-за секеда в 21 палец, а как отражение знания треугольника (3, 4, 5). И задание размеров пирамиды Хефрена не в царских локтях поддерживает это утверждение.

Пример с пирамидой Хефрена показывает, что привычка выражать основные размеры пирамид в царских локтях может мешать их пропорциональному анализу и, как следствие, реконструкции замысла. Если архитектор выбрал для пирамиды наклон m/n , то он или выберет длину основания, кратную 2 m , чтобы получить высоту, кратную n , или будет использовать два модуля, имеющих пропорцию m/n . Основная задача реконструкции пропорции и размеров пирамиды — найти модуль или пару, при которых это выполняется.

Если определить диапазон возможных значений царского локтя в 525 ± 4 мм, как это делает Хирш в своей диссертации (Hirsch 2013: 50), то любая длина больше 34,5 м представима целым числом таких локтей. Поэтому исследователи стараются ограничить отождествление больших размеров царским локтям случаями, кратными 10. Но и при этом остается большая вероятность случайного совпадения. В первом приближении вероятность того, что любая длина (l) от 30 до 300 м представима как $10 \cdot nrc$, где $rc = 525 \pm 4$ мм, равна $P = 0,003 \cdot l$, где l — в метрах. То есть вероятность того, что длина, близкая к 100 (200) м, выразится как $10 \cdot nrc$, равна 0,3 (0,6) — очень высокая, чтобы пренебречь случайностью совпадения. Одновременно это говорит о том, что диапазон значений царского локтя, определенный Хиршем, может быть завышен.

В связи с вероятностью использования при проектировании пирамид не только царских локтей возникает потребность определить список возможно применяемых мерных модулей. А.Н. Ковалев определил, что при фараоне Джосере (основатель III династии) появился комплект модулей (mH_1/mH_5), связанных дробными пропорциями, большинство которых являются приближениями для $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ и $\sqrt{5}$ –7/5, 7/4 и 9/4 (Ковалев 2021). Диапазон возможных значений основного из них, который, скорее всего, появился еще при I династии¹:

$$mH_1 = 633 \pm 3 \text{ мм (8 ладоней)},$$

был определен на основании анализа комплекса Джосера и Ломаной пирамиды Снофру. Модуль в 635 мм впервые выделяет Исаак Ньютон, назвав его «Локтем Пирамид» (Hirsch 2013: 25). Среди модулей Хесира отметим еще:

$$dsr_0 = 1/2 mHe_1 = 316,5 \pm 1,5 \text{ мм},$$

возможно, первый египетский модуль, соотносимый с длиной ступни, выделение которого, как минимум, во времена Джосера подтверждается анализом саркофага из южной мастабы его погребального комплекса (Ковалев 2022).

Еще отметим модуль:

$$Nbj \approx 5/4 rc = 655 \pm 1 \text{ мм},$$

который был использован в пирамиде фараона Снофру в Мейдуме и мог появиться ранее царского локтя (Ковалев 2021). Строгая связь Nbj с rc объясняется тем, что $Nbj = 7/4$ remen, а $rc = 7/5$ remen (Hirsch 2013: 46).

Поскольку размеры пирамид часто указаны только в царских локтях, то хорошо знать, чему они равны в других модулях. Для этого можно использовать, что в первом приближении $3 rc \approx 5 dsr_0$ или более точно: $20 rc \approx 33 dsr_0$.

ЛОМАНАЯ ПИРАМИДА СНОФРУ

Сохранился пирамидион, соответствующий нижней ее части с уклоном в 7/5 (Rossi 2003: 209). Это говорит о возможном существовании первоначального проекта без излома. Но при принятом основании в 362 rc (Rossi 2003: App.) не получается целочисленной величины ее высоты, поскольку 362 не делится на 10. Но длина основания равна и 300 mHe_1 ($mHe_1 = 632$ мм), а значит в проекте предполагалась высота в 210 mHe_1 (Ковалев 2021: 41, 42). При этом анализ размеров погребальных камер пирамиды подтверждает использование комплекта модулей Хесира (Ibid).

Пирамидион, согласно реконструкции, имел основание 157–158 см, что было отождествлено с 3 rc . Тогда его высота была равна $7/5 \cdot 3 rc = 2 + 1/10 rc$ (Rossi 2003: 209), появление в которой $1/10 rc$ — следствие

¹ Длина в 635 мм была «сакральной» и использовалась для задания размеров культовых предметов и построек. Ей равна длина знаменитой палетки Нармера (Менеса), основателя I династии, и длина скипетра сехем, как минимум, во время III династии (Ibid). Есть основания предполагать, что он пришел из Месопотамии.

определения размеров в царских локтях. Но основание равно $5 \text{ } dsr_o$ (20 ладоней), а высота — mHe_3 ($7/4 mHe_1 = 14$ ладоней) (Ковалев 2021: 42). То есть в пирамидионе и пирамиде использовался один и тот же комплект модулей, что представляется естественным. О применении модулей Хесира говорит и анализ пропорций погребальных камер в ней (Ковалев 2021: 41).

Выбор для основных размеров модуля mHe_1 , а не царского локтя, говорит, что секед в пирамиде не использовался, несмотря на его хорошее значение для ее нижней части. Что подтверждается и анализом пирамидиона.

Как отмечалось во введении, относительно уклона верхней части Ломаной пирамиды нет общепринятого мнения. Разброс измерения угла позволяет выбрать любой от 14/15 до 21/22. Но небольшой математический анализ позволяет уменьшить число претендентов. Например, для верхней части Ломаной пирамиды не могли выбрать уклон в 17/18, исходя из выбора наклона ребра в 3/2, как предполагал Лауэр, поскольку это говорило бы о знании дроби 17/12 для d/a . Действительно:

$$\frac{d}{a} = \frac{d}{2h} \times \frac{2h}{a} = \frac{3}{2} \times \frac{17}{18} = \frac{17}{12}, \quad (1)$$

но уклон нижней ее части в 7/5, при предлагаемой Росси его трактовке, говорит о знании только этого приближения к $\sqrt{2}$. При использовании дроби 7/5 получается, согласно (1), равенство отношения $h:1/2a$ дроби 14/15. Эта дробь дает угол уклона грани $43^\circ 15'$, который близок к измеренному Перрингом ($42^\circ 59' 26''$) и Петри ($43^\circ 05'$) (Rossi 2003: App.). Отметим, что уклону 20/21, который предпочитают некоторые египтологи, соответствует угол ($43^\circ 36' 10''$). Возможно, был выбран уклон именно 14/15 для получения наклона ребра в 3/2.

ПИРАМИДА-СПУТНИЦА ЛОМАННОЙ

Длина ее основания равна 53 м (Lehner 1997: 102), что обычно приравнивают 100 *рс*, а уклон считается или равным, или несколько большим, чем в верхней части Ломаной (Rossi 2003: App.). Во-первых, отметим, что при этом царский локоть выходит за пределы, определенные Хир-

шем. Во-вторых, 100 не делится на четные числа от 30 до 44. Но $53 \text{ м} = 84 \cdot mHe_1$, а 84 делится на 42. Это серьезный довод за выбор уклона в 20/21 и как следствие — за знание пифагорова треугольника (20, 21, 29). Тогда ее высота равна $40 mHe_1$ (25,3 м), и в пирамиде-спутнице применялся тот же модуль, что и в Ломаной пирамиде, что представляется закономерным.

Этот анализ является доводом за представление, что и в верхней части Ломаной применялся уклон 20/21. Логично считать, что они были равны. По крайней мере, все остальные пирамиды-спутницы IV династии имеют тот же уклон что и большие пирамиды, в случае если пара допускает однозначную интерпретацию их пропорций. Это мнение поддерживает и факт, что возведение спутницы шло параллельно со строительством верхней части Ломаной (Lehner 1997: 102). С другой стороны, Ломаная — первая пирамида, у которой была выстроена спутница, и она не обязана была следовать пока еще не существующей традиции.

РОЗОВАЯ ПИРАМИДА СНОФРУ

Рейснер измерил длину основания как 218,5 м (северная и южная стороны) и 221,5 м (западная и восточная стороны), а Перринг определяет ее как 219,28 м (M&R 1963). Если взять последний вариант, то $a \approx 420 \times 522$ мм. Анализ погребальных камер, в котором выделяется модуль в 522 мм, поддерживает его (Ковалев 2021: 42). Для уклона пирамиды Перринг измерил угол в $43^\circ 36' 11''$, а Петри — $44^\circ 36'$ — близок к уклону верхней части Ломаной (Rossi 2003: App.). Сторонники секеда определяют его для этой пирамиды в 29 пальцев (Rossi 2003: 219), чему соответствует угол уклона 44° . Кратность длины основания 42 автоматически дает и вариант выбора уклона — 20/21, который предельно близок к измерению Перринга. При этом высота пирамиды равна 200 *рс*. Это достаточно напрашивающееся решение, которое приводит и Росси (Ibid). Что не позволяет окончательно утвердиться этому варианту? Отсутствие поддержки со стороны истории математики и представление о распространённости применения секеда². В случае примене-

² Представление, что секед использовался сразу с появлением первым «истинных» пирамид согласовано с мнением, что «...египетский царский локоть длиной от 0,5235 до 0,524 м» применялся «... во всех сооружениях Египта начиная с первых династий...» (Лауэр 1966: 138). Между тем царский локоть появился

ния секеда (или варианта Лауэра) длина основания должна была быть пропорциональна 58 (или 34). Несмотря на большой диапазон длин оснований (218,5/221,5 м), она не кратна 58 rc ($rc = 525 \pm 4$ мм) — секед не использовался. Рассмотрение ее кратности 34, при $\alpha = 218,5/221,5$ м, не дает ни один из рассмотренных во введении модулей.

О возможности применения в этой пирамиде тройки (20, 21, 29) пишут с середины прошлого века (*M&R* 1963: 128), но если она и была найдена до возведения Ломаной или Розовой пирамид, то только после «священного египетского треугольника» (3, 4, 5), в результате, скорее всего, инициированного этим фактом поиска других троек методом перебора такого целого n , что:

$$n^2 + (n + 1)^2 = m^2. \quad (2)$$

При $n < 100$ существуют только два решения: $n = 3$ и 20^3 .

ПИРАМИДА-СПУТНИЦА ХЕФРЕНА

Пирамида имеет тот же уклон, что и основная — $4/3$, что говорит о возможности использования в ней треугольника (3, 4, 5), но длина ее основания приравнивается 40 rc (*Rossi* 2003: App.). Поскольку 40 не делится на 3, то имеем высоту, не равную целому числу царских локтей, что не позволяет исследователям говорить о применении этого треугольника. Между тем длина основания равна и $66 \, dsr_o$, и треугольник (3, 4, 5) имеет стороны (33, 44, 55) dsr_o . Здесь, как и в Великой пирамиде, длина основания выбрана пропорциональной 11. Отметим, что и в ней секед не использовался.

ПИРАМИДЫ УСЕРКАФА И ЕГО ЖЕНЫ

Пирамида фараона имеет угол уклона 53° , для которого есть подходящая дробь $4/3$ ($53^\circ 8'$), но длину основания, 70,4 м (*Замаровский* 1981: 311), приравнивают 134 rc , что не делится на 3, дает высоту, не равную целому числу локтей, и не позволяет уверенно говорить о применении тройки (3, 4, 5). Но половина длины ее основания равна и $3 \cdot 37 \, dsr_o$ ($dsr_o = 317$ мм), что дает высоту — $4 \cdot 37 \, dsr_o$ и апофему — $5 \cdot 37 \, dsr_o$.

Пирамида-спутница с близким наклоном имеет основание в 40 rc , но исследо-

ватели не уверены по поводу ее уклона, допуская, что он мог и не быть равен $4/3$ (App.). Неделимость 40 на 3 поддерживает их сомнения. Но поскольку ее основание равно и $66 \, dsr_o$, как у пирамиды-спутницы Хефрена, то это поддерживает вариант использования треугольника (3, 4, 5) со сторонами (3×11 , 4×11 , 5×11) dsr_o .

Длина основания пирамиды жены фараона равна около 25 м, что приравнивается 50 rc (*Rossi* 2003: App.). Поскольку считается, что ее уклон был равен $4/3$, то получается высота, не равная целому числу локтей. Если ее приравнять 48 rc ($48 \cdot 52,4$ см = 2515 см), то высота равна 32 rc , и мог быть использован треугольник со сторонами (24, 32, 40) rc . Здесь склонность определять длину основания пирамид кратной 10, объяснимая с точки зрения желания избежать случайного совпадения, мешает пропорциональному анализу. Но если длина ее основания была равна примерно 24,8 м, т.е. можно приравнять $2 \cdot 3 \cdot 13 \, dsr_o$, что приводит к священному египетскому треугольнику со сторонами (3×13 , 4×3 , 5×13). Этот вариант предпочтительней первого, поскольку в нем используется тот же модуль, что и в первых двух пирамидах. Но окончательный ответ даст более точное измерение длины основания.

Тот факт, что длина основания в первых двух пирамидах в царских локтях не делится на 3, является для египтологов поводом считать, что пифагоров треугольник (3, 4, 5) в них не был использован, а просто его секед равен 21 пальцу. Но, как уже писалось во введении, использование секеда автоматически подразумевает равенство высоты целому числу царских локтей. Проведенный анализ говорит об обратном. Выделившиеся три треугольника интересны тем, что их стороны в dsr_o равны произведению (3, 4, 5) на простые числа — 11, 13 и 37.

Можно оценить вероятность случайного совпадения. Вероятность того, что любое число от 15 до 30 попадет в интервалы $n \cdot (6(dsr_o \pm 1,5 \text{ мм}))$ для всех n , равна 0,110. Вероятность того, что два наугад взятых разных числа одновременно попадут в эти интервалы, равна $(0,11)^2 = 0,0121$. Вероятность того, что любое число от 60 до 80 попадет в интервал $n \cdot (6(dsr_o \pm 1 \text{ мм}))$, равна 0,244. Вероятность того, что одно-

не ранее III–IV династий (*Ковалев* 2021) и довольно не сразу был утвержден в качестве эталона.

³ Следующее решение $n = 119$.

временно произойдут эти три события равна $0,0121 \cdot 0,244 \approx 3 \cdot 10^{-3}$. Вероятность того, что любых три целых числа от 10 до 40, не равные между собой, окажутся простыми, равна $8/31 \cdot 7/30 \cdot 6/29 \approx 1/80$. Вероятность того, что все перечисленное произойдет одновременно, равна $3 \cdot 10^{-3}/80 \approx 3,75 \cdot 10^{-5}$ — достаточно мала, чтобы считать полученный результат не случайным совпадением.

ПИРАМИДА НЕФЕРИРКАРА В АБУСИРЕ

Л. Борхардт измерил ее длину в 104 м и уклон в $53^\circ 5'$, но сделал ошибку при вычислении ее высоты, получив 73,5 м вместо $52 \cdot \operatorname{tg}(53^\circ 5') = 69,2$ м (Замаровский 1981: 317). Эта ошибка подтолкнула Р. Барроуза, профессора Лондонского университета, предположить, что в ней уклон был задан иррациональным числом $\sqrt{2}$, поскольку $73,5/52 = 1,413$ (Burrows 2018: 74–87). Но для $\operatorname{tg}(53^\circ 5') \approx 1,33$ существует подходящая дробь $4/3$, что говорит о возможности использования треугольника (3, 4, 5), что отмечает и К. Росси (Rossi 2003: App.). Длина ее основания была приравнена 200 *rc* (*rc* = 52 см) (Lehner 1997: 144), что не делится на 3. Росси вполне справедливо поставила это приравнивание под сомнение (Rossi 2003: App.), считая, что высота тоже должна быть равна круглому числу царских локтей, Вернер приравнял ее 140 *rc* или 72,8 м, что дает уклон $7/5$ и угол уклона $54^\circ 28'$ (Verner 2001: 287–292). Но $104 \text{ м} \approx 198 \cdot 525 \text{ мм} = 6 \cdot 33 \text{ rc}$. То есть в пирамиде мог быть использован треугольник (3×33 , 4×33 , 5×33), что полностью соответствует измерениям Борхардта. 104 м равно и $330 (2 \cdot 3 \cdot 55) \operatorname{dsr}_0$ ($\operatorname{dsr}_0 = 315,2 \text{ мм}$), и мог быть использован и этот модуль. Тогда пифагорова тройка — (3×55 , 4×55 , 5×55), при применении которой a и $h \sim 10$.

ПИРАМИДЫ ТЕТИ, ПЕПИ I И ПЕПИ II

Эти три пирамиды VI династии имеют длину основания 150 *rc*, а их первоначальная высота оценивается в 100 *rc* (Rossi 2003: App.). Еще Лауэр писал, что в них, скорее всего, использовался треугольник (3, 4, 5), поскольку $150 = 2 \cdot 3 \cdot 25$, а $100 = 4 \cdot 25$ (Rossi 2003: 159). Число 25 могло быть выбрано, поскольку при этом высота пирамиды получается равной 100 царским локтям.

Многие египтологи и историки архитектуры именно их считают первыми до-

стойными внимания свидетелями знания этого пифагоровой тройки (Rossi 2003: 219). Но поскольку именно у них высота позволяет с уверенностью говорить о возможности использования секеда в 21 палец, то факт знания и применения треугольника (3, 4, 5) можно поставить под сомнение. Как это ни парадоксально, но рассмотренные выше примеры пирамид с длиной основания (в царских локтях), не делящейся на шесть, с высотой, не равной целому числу царских локтей, которые египтологи обычно отмечают при поиске фактов применения этого треугольника, достаточно уверенно свидетельствуют «за» его использование, если отойти от привычки все размеры выражать в царских локтях, а эти три пирамиды — нет. И только анализ предшествующих пирамид позволяет утверждать, что и в этих трех был использован треугольник (3, 4, 5).

ПИРАМИДА ЖЕНЫ ФАРАОНА ТЕТИ, ИПУТ I

Есть ряд пирамид, наклон которых позволяет предположить, что в них могла быть использована пифагорова тройка (8, 15, 17), и только представление, что во время их строительства теорема Пифагора не была известна в Египте, оставляет вопрос открытым. И первая из них принадлежит жене фараона Тети (VI династия, XXIV в. до н. э.) — Ипут I, для которой существует вторая конкурирующая реконструкция: ее секед равен 15 пальцев. Уклон пирамиды равен 62° (Rossi 2003: App.), для тангенса которого есть подходящая дробь $15/8 (\operatorname{artg}(15/8) \approx 61^\circ 56')$. При секеде 15 пальцев получается угол $61^\circ 49'$. Длина ее основания в царских локтях — 40, половина которой не делится ни на 8, ни на 15. Но $40 \text{ rc} = 32 \text{ Nbj}$. В *Nbj* целочисленными являются и высота (30), и апофема (34) этой пирамиды, если уклон был выбран для увековечивания находки: $8^2 + 15^2 = 17^2$. Что касается секеда в 15 пальцев или уклона $28/15$, то длина основания при выражении ее во всех рассмотренных выше единицах длины не делится на 30. Это предполагает предпочесть вариант выбора архитектором пифагорова треугольника (8, 15, 17), который дает и лучшее приближение к измеренному углу наклона и одновременно отмечает претендента на поддержание представления, что секед использовался при задании наклона пирамид в Древнем Египте,

без какой-либо связи с математическим содержанием.

ПИРАМИДЫ XII ДИНАСТИИ

Следующие пирамиды с той же проблемой выбора относятся уже к XII династии.

Пирамида первой жены Сенурсета I, Нофру, имеет сторону основания $40\text{ }rc$ и предполагаемый угол уклона $62^\circ 30'$ (Rossi 2003: App). Для нее предлагается возможность двух интерпретаций: треугольник (8, 15, 17) или секед 15 пальцев (Ibid). 40 не делится ни на 16 , ни на 30 , но $40\text{ }rc = 32\text{ }Nbj$, и это довод предпочесть вариант пифагорова треугольника. Но $40\text{ }rc \approx 66\text{ }dsr_0$, и есть вероятность уклона $21:11$, который интересен из-за пропорциональности длины основания 11 , а 21 — произведение двух чисел Осириса. Ему соответствует угол $62^\circ 21'$ — наиболее близкий к измеренному из трех предлагаемых вариантов.

Пирамиды второй и третьей жен Сенурсета III имеют длину $32\text{ }rc$ и угол уклона $61\text{--}63^\circ$ (Ibid). В этом диапазоне углов, возможно, достаточно много различных подходящих дробей, но считаются интересными только те же два варианта. Росси добавляет еще один вариант: $h = a$ (Ibid), которому соответствует угол $63^\circ 26'$. Последний вариант допускает выбор длины основания, равной любому четному числу у.е., при котором естественно было бы ожидать предпочтение a , кратного 10 , например — $30\text{ }rc$, как в пирамидах 6–9 жен Сенурсета I ($h = a$) (Ibid). Но поскольку 32 делится на 16 , то это позволяет пока предпочесть вариант пифагорова треугольника.

И хотя математический папирус Ринда, в котором говорится о применении секеда при задании наклона пирамид, написан во время правления XII династии, в одном из трех рассмотренных случаев он не использовался — ее высота не равна целому числу царских локтей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Правило — *целочисленная длина основания задается так, чтобы выбранный наклон грани приводил к целочисленному значению высоты* — оказалось очень продуктивным, позволив почти во всех рассмотренных случаях восстановить использованный модуль и уклон пирамид, несмотря на разброс в измерениях возможных углов наклонов и длин осно-

ваний. И пока не обнаружилось ни одной пирамиды, которая не удовлетворяла бы ему.

Из рассмотренных 16 пирамид IV–XII династий, включая малые, в задании каркасных треугольников которых ($1/2a$, h , c) могли быть использованы пифагоровы треугольники (3, 4, 5), (21, 20, 29) и (8, 15, 17), только в 6–8 случаях основание и высота задавались в царских локтях. В 8–10 остальных случаях использовался dsr_0 (5–3 раза), dsr (2 раза), mHe_1 (2 раза) и Nbj (1–2 раза). Отметим, что только в 4–5 случаях из 16 в проекте одновременно получился хороший секед, и высота была равна целому числу царских локтей. При этом в 4–5 самых ранних случаях применения треугольника (3, 4, 5) секед не использовался, поскольку их высота не задавалась равной целому числу царских локтей. То есть можно говорить о знании пифагорова треугольника (3, 4, 5) во время их строительства. Пропорциональность длин оснований всех пирамид, в которых допускается использование треугольника (8, 15, 17), числу 16 является сильным доводом за его применение. Эти факты говорят о возможности знания теоремы Пифагора в Египте в III тыс. до н. э.

Из 16 пирамид только в шести случаях длина основания была кратна 10 у.е. Это противоречит устойчивому представлению, что архитекторы старались задать длину основания пирамид, кратной 10 . Скорее эта кратность возникла на соединении попытки историков избежать случайного совпадения в интерпретации длины и привычки выражать ее в царских локтях.

В 3–4 рассмотренных пирамидах в длине основания использовался сомножитель 11 , и можно говорить о выделении числа 11 в архитектуре. Размеры вертикальной шахты в ступенчатой пирамиде Джосера равны $11 \times 11\text{ }mHe_1$ ($7 \times 7\text{ м}$), внутренние размеры его комплекса — $440 \times 880\text{ }mHe_1$. В мастабе Хесира было 11 деревянных панелей, изображающих его открытия, должности и звания. Длина основания пирамиды Снофру в Мейдуме — $220\text{ }Nbj$, пирамиды Хуфу — $440\text{ }rc$. Как минимум, еще у двух-трех пирамид V династии длины оснований были кратны 11 , хотя их наклон не равен $11/m$ (Rossi 2003: App).

В Новом царстве есть ряд небольших пирамид с уклоном примерно в 67 и 74° , которые могли быть выбраны и как использование секеда в 3 и 2 ладони, ко-

торым соответствуют углы $66^{\circ} 48'$ и $74^{\circ} 03'$, так и пифагоровых треугольников (5, 12, 13) и (7, 24, 25), которым соответствуют углы $67^{\circ} 23'$ и $73^{\circ} 44'$ (Rossi 2003: 231–234). Представляется, что их анализ по примененной в этой статье методике может позволить однозначно реконструировать замысел древних архитекторов. В первом случае длины их оснований должны быть

пропорциональны 6 и 4 у.е., а во втором — 10 и 14 у.е. Но если, например, в первом случае $a \sim 30$ у.е., то выбор будет невозможен, и остается надеяться на сохранность пирамидионов, длины оснований которых должны удовлетворять тем же свойствам делимости и быть выражены в тех же модулях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Замаровский 1981 — Замаровский В. Их величества пирамиды. М.: Наука, 1981.
- ИМ 1970 — История математики с древнейших времен до начала XIX столетия. В 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1970.
- Ковалев 2021 — Ковалев А.Н. Эволюция системы модулей в контексте истории математики. Появление царского локтя в Древнем царстве Египта // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2021. № 2 (17). С. 33–46.
- Ковалев 2022 — Ковалев А.Н. Эволюция системы модулей в контексте истории математики. Фут и дюйм в Древнем царстве Египта // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2022. № 1 (18). С. 23–37.
- Лауэр 1966 — Лауэр Ж.-Ф. Загадки египетских пирамид. М.: Наука, 1966.
- Щетников 2009 — Щетников А.И. Золотое сечение, квадратные корни и пропорции пирамид в Гизе // Историко-математические исследования. 2009. № 13 (48). С. 198–216.
- Burrows 2018 — Burrows R. 3D Thinking in Design and Architecture: From Antiquity to the Future. London: Thames & Hudson, 2018.
- Hirsch 2013 — Hirsch A.P. Ancient Egyptian Cubits — Origin and Evolution: PhD thesis. Toronto, 2013.
- Lehner 1997 — Lehner M. The Complete Pyramids. London: Thames & Hudson, 1997.
- Lightbody 2017 — Lightbody D.I., Monnier F. An Elegant Vault Design Principle Identified in Old and New Kingdom Architecture // JAEA. 2017. Vol. 2. P. 55–69.
- M&R 1963 — Maragioglio V., Rinaldi C. L'architettura delle Piramidi Menfite. Parte III. Il Complesso di Meydum, la piramide a Doppia Pendenza e la piramide Settentrionale in Pietra di Dahsiur. Torino: Artale, 1963.
- Robins 1985 — Robins G., Shute Ch.C.D. Mathematical Based of Ancient Egyptian Architecture and Graphic Art // Historia Mathematica. 1985. Vol. 12. No. 2. P. 107–122.
- Rossi 2003 — Rossi C. Architecture and Mathematics in Ancient Egypt. Cambridge University press, 2003.
- Verner 2001 — Verner M. The Pyramids: The Mystery, Culture, and Science of Egypt's Great Monuments. New York: Grove Press, 2001.

REFERENCES

- Zamarovskii V. *Ikh velichestva piramidy (Their Majesties Pyramids)*. Moscow: Nauka Publ., 1981 (in Russian).
- Istoriia matematiki s drevneishikh vremen do nachala XIX stoletii (History of Mathematics from Ancient Times to the Beginning of the 19th Century. In 3 vols), vol. 1. Moscow: Nauka Publ., 1970 (in Russian).
- Kovalev A.N. Evolyutsiya sistemy modulei v kontekste istorii matematiki. Poyavleniye tsarskogo loktya v Drevnem tsarstve Yegipta (Evolution of the System of Modules in the Context of the History of Mathematics. The Appearance of the Royal Cubit in the Ancient Kingdom of Egypt). *Voprosy vseobshchey istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 2 (17), 2021, pp. 33–46 (in Russian).
- Kovalev A.N. Evolyutsiya sistemy modulei v kontekste istorii matematiki. Fut i diuim v Drevnem tsarstve Yegipta. (Evolution of the System of Modules in The Context of The History of Mathematics. Foot and Inch in the Old Kingdom of Egypt). *Voprosy vseobshchey istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, 2022, no. 2 (18), pp. 23–37 (in Russian).
- Shchetnikov A.I. Zolotoe sechenie, kvadratnye korni i proporsii piramid v Gize

- Golden ratio, square roots and proportions of the pyramids at Giza (The Golden Ratio, Square Roots, and the Proportions of the Pyramids at Giza). *Istoriko-matematicheskie issledovaniia (Historical and mathematical research)*, 2009, vol. 13 (48), pp. 198–216 (in Russian).
- Burrows R. *3D Thinking in Design and Architecture: From Antiquity to the Future*. London: Thames & Hudson Publ., 2018.
- Hirsch A.P. *Ancient Egyptian Cubits — Origin and Evolution: PhD thesis*. Toronto, 2013.
- Lehner M. *The Complete Pyramids*. London: Thames & Hudson Publ., 1997.
- Lightbody D.I., Monnier F. An Elegant Vault Design Principle Identified in Old and New Kingdom Architecture. *The Journal of Ancient Egyptian Architecture*, vol. 2, 2017, pp. 55–69.
- Robins G., Shute Ch.C.D. Mathematical Based of Ancient Egyptian architecture and graphic art. *Historia Mathematica*, vol. 12, no. 2, 1985, pp. 107–122.
- Rossi C. *Architecture and Mathematics in Ancient Egypt*. Cambridge University press, 2003.
- Verner M. *The Pyramids: The Mystery, Culture, and Science of Egypt's Great Monuments*. New York: Grove Press, 2001.

А.С. Сардаров

АРХИТЕКТУРА ДВОРЦА: МИФОЛОГЕМА И ОБРАЗ

История мировой и русской архитектуры включает развитие такого особого жанра как дворцовая архитектура. Этот жанр имеет древнее, мифологическое происхождение, восходящее к формированию в сознании людей соединения власти божественной и человеческой. Происходила сакрализация власти, что воплощалось в архитектуре дворцов правителей. Эти сооружения должны были вызывать у людей: почтение, уважение и даже страх. Архитектура дворцов на протяжении своего исторического развития всегда имела свои стилистические и национальные особенности. В то же время архетипы этой архитектуры у разных цивилизаций и народов сохраняют некоторые перманентные качества на протяжении многих веков, начиная с древнейших времен до сегодняшнего дня. Архитектурное воплощение дворца всегда требовало доминирования в среде застройки, композиционной монументальности и декоративности деталей.

Ключевые слова: дворец, мифологема, символ, стиль, образ, архетип, сакрализация

A.S. Sardarov

ARCHITECTURE OF THE PALACE: MYTHOLOGEME AND IMAGE

The history of world and Russian architecture includes the development of a special genre — palace architecture. This genre has an ancient, mythological origin, rooted in the formation, in human consciousness, of the union between divine and earthly power. Power became sacralized, and this sacralization was embodied in the architecture of rulers' palaces. These structures were meant to evoke reverence, respect, and even fear in people. Throughout its historical evolution, palace architecture has always possessed its own stylistic and national characteristics. At the same time, the archetypes of this architecture across various civilizations and peoples have preserved certain permanent qualities over many centuries, from the most ancient times to the present day. The architectural embodiment of the palace has always required dominance within the built environment, compositional monumentality, and decorative detailing.

Keywords: palace, mythologem, symbol, style, image, archetype, sacralization

Архитектура в своих материальных воплощениях всегда отражает время и место строительства. Эти воплощения реализуются через использование тех или иных строительных технологий и художественных стилей, применение которых тесно связано с временным фактором. Однако имеются различные жанры архитектуры, типы сооружений, признаки которых являются перманентными. Они словно проходят сквозь время и становятся своего рода архетипами. К видам архетипов могут относиться:

- жилые сооружения (дом);
- сакральные сооружения (храм);
- промышленные сооружения и др.

Важно понимать то, что «Понятие архетипа предопределяет создание универсальных требований к архитектуре этих объектов» (Сардаров 2025: 50).

В эстетической, художественной стороне архитектурного творчества важно также помнить, что: «Творческий процесс... складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства» (Юнг 2021: 303).

Одним из «одухотворенных» архетипов в архитектуре являются дворцы — дома власти.

Можно установить временное, историческое происхождение этого архетипа сооружения. Безусловно, оно тесно связано с формированием социальных структур обществ, с выделением в этих структурах элементов (собственно людей), управляющих той или иной группой — поселением, общиной, племенем, народностью, государством и др.

Но социальная структура обязательно материализуется в организации жизненной среды. Вот жилища простых людей, а вот дом вождя, лидера, правителя. Эти отражения разделения среды на разные архитектурные объекты мы уже находим в древних мифологиях: «...возведение Баала в сан царя потребовало постройки дворца для него» (*Мифологии* 1977: 222).

Баал — имя, пришедшее из западно-семитской, ханаанской мифологии, и уже само оно удивительным образом воплощает идею власти и, в то же время, идею верховного существа, бога-владыку («баал» — семит, «хозяин», «владыка»). Таким образом, уже в древнейшей истории мы находим идею сакрализации власти и подтверждение необходимости поселения бога-владыки в особом месте — во дворце.

Это древний миф и в то же время единая универсальная понятийная конструкция — мифологема.

Такую же мифологему мы находим и в Древней Греции. Великий Гомер в своей «Илиаде» рассказывает о расселении богов: «Сели они в переходах блестящих, которые Зевсу сам Гефест хромоногий по замыслам творческим создал» (XX, 11, 12). В этих строках присутствует все, что составляет суть архитектуры:

- объект («блестящие переходы»);
- проект («творческий замысел»);
- проектировщик, строитель («Гефест»).

Каким же должен быть облик (образ) этого жилища владыки? Ясно, что именно он должен воплощать саму идею «обожествления власти». Чтобы понять универсальность такого подхода, мы проходим через столетия к родственно близкому нам периоду Древней Руси. Вот как описывает древнескандинавская «Прядь об Эймунде» (XI–XIII вв.) жилище киевского князя Святополка Владимировича: «Шатер у конунга был роскошный и хорошо устроен: было в нем четыре части и высокий шест сверху, а на нем — золотой шар с флюгером» (*Древняя Русь* 2009: 131).

«Золотой флюгер» — это не просто заметная деталь — это великий символ устремления вверх, к небу, и, в то же время, символ богатства и власти. Вот как великий Полибий во «Всеобщей истории» описывает царский дворец в Мидии, в котором: «...балки, потолки и колонны в портиках и перистильях обшиты серебряными и золотыми пластинами, а кровельные дощечки из чистого серебра» (VII, 27, 9–12).

Конечно, символы власти в царских дворцах не сводились только к использованию драгоценных металлов. Важны были масштабы постройки, ее композиционное построение, цвета, формы. Важно было выделить, подчеркнуть присутствие таких объектов в пейзаже, ибо: «Нет символа власти более явного, нежели поражающие своим величием постройки» (*Буркхард* 2003: 336).

Безусловно, исторически происходила архитектурная эволюция превращения простого жилища (которое все-таки требовалось вождю-лидеру) в особое сооружение, имеющее целью подчеркнуть «сакрализировать» власть. Вот буквальное описание такого процесса: «В Москве княжеский дворец из простой вотчинической усадьбы становится *священным* и недоступным жилищем великого государя» (*Забелин* 1990: 320; выделил — А. С.).

Этот эпизод относится к XVI в., но наш известный историк Н.М. Карамзин также отмечает особый характер жилищ царствующих особ, написав, что «...в языческие времена были уже каменные здания в столице, например Ольгин терем» (*Карамзин* 1989: 315).

Процесс пространственного и материального выделения властных объектов во многом зависел от самих пространственных решений систем расселения тех или иных племен, народов. Эти системы могли географически и национально отличаться друг от друга. В то же время в системах расселения могли быть своего рода центры и окраины. Известно, что в русской истории и географии — это были городища и посады. Центральная часть уже своим положением была безопаснее окраин от нашествий врагов. Она могла располагаться в более возвышенных точках. Но она могла в то же время дополнительно укрепляться валами, рвами, оградами (вот поэтому и возникло наше понимание города, «града» от понятия «ограждение»).



Рис. 1. Дворец древнеперсидского царя Дария I в Сузах. Реконструкция Г. Масперо, А. Сэйс (URL: <https://xn--h1ajim.xn--plai>)

Рельефная, ландшафтная форма поселения была связана с задачами защиты. Интересна, например, история Древнего Рима, где первые поселения возникли как раз на семи холмах. Самый первый (главный) холм, на котором были дворцы императоров Августа, Тиберия, Калигулы и др., — Палатинский. Но ведь и само великое слово *palace* (дворец) — англ., *palaïs* (дворец) — фр. произошло от латинского *palatinum*.

Здесь мы приходим еще к одному важному выводу — дом властителя должен был главенствовать, визуально выделяться, чему способствовал и выбор места постройки (рельеф местности, возвышенность), и сам его архитектурный облик.

Выше уже подчеркивалось значение понятия «образ» в дворцовой архитектуре. Рассмотрим конкретные примеры.

Вот облик дворца персидского царя Дария I в Сузах (VI в. до н. э.). Это не только утилитарное архитектурное произведение, предназначенное для жилья правителя, его охраны, но и могучий символ власти, что передает монументальность, композиционная законченность, симметричная уравновешенность сооружения и ряд колон, «охраняющих» вход (рис. 1). Пройдя путь в 2600 лет, мы вдруг обнаруживаем похожую монументальность, архитектуру совсем в другом сооружении. Это тоже дворец, но Дворец Республики в Минске (1997 г.) (рис. 2).

Понятно, что это уже олицетворение власти не одного человека, но власти коллектива, народа страны, что соответствовало идеологии советского периода нашей истории.

Удивительные, универсальные совпадения мы находим в дворцовой архитек-



Рис. 2. Дворец Республики. Минск. Архитектор М.М. Пирогов и др. 1997 г.



Рис. 3. Дворец Высокой Гармонии. Пекин. XVII–XIX вв.

туре различных цивилизаций, народов и стран в разные исторические периоды. Вот Императорский дворец в Пекине (Дворец Высшей Гармонии), построенный в XVII в. и обновленный в XIX в. (рис. 3). Это мощное монументальное сооружение, на боковых фронтонах крыши которого мы видим золотые рельефы (рис. 4).

Вот курдонер и главный вход в Версаль (1678–1708 гг.) (рис. 5). Но вот его кровли с оконными проемами и с решетками на венцах крыш, украшенными золотыми орнаментами (рис. 6).



Рис. 4. Фрагмент Дворца Высокой Гармонии



Рис. 5. Императорский дворец, Версаль. Архитектор Ж. Мансар, XVII–XVIII вв.



Рис. 6. Фрагмент крыши Версальского дворца



Рис. 7. Кремлевский дворец. Москва. Архитектор К.А. Тон, 1839–1849 гг.

Вот, наконец, наш Кремлевский дворец (1839–1849 гг.) (рис. 7). И здесь тоже «царские» золотые орнаменты венчают его центральную часть (рис. 8), что отвечает также «духу Кремля», о котором говорит, например, французский писатель Астольф де Кюстин, посетивший Россию в 1839 г.: «В искусстве нет термина, которым можно охарактеризовать архитектуру Кремля... На нем лежит отпечаток, если можно так выразиться, *царского стиля*» (Кюстин 1990: 188) (выделил А. С.).

Таковы общие по своим образам архитектурные решения дворцов как символов власти у разных цивилизаций, передаваемые масштабом, монументальностью и особым декором. Но были и другие приемы передачи «сакральности власти». Одним из них было использование такой архитектурной формы, как купол. Вот ве-

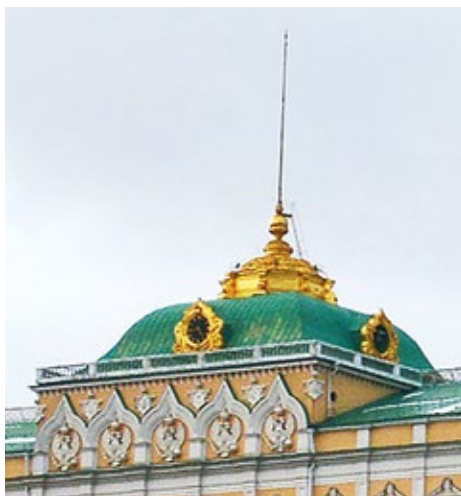


Рис. 8. Фрагмент Кремлевского дворца



Рис. 9. Собор Св. Петра. Ватикан. Архитектор Браманте и др., XVI в.

ликое произведение архитектуры — собор Св. Петра в Риме (Ватикане) (рис. 9). Это несомненное воплощение власти главы католической церкви — папы. Вот другое по времени и пространству сооружение — Собор Дома Инвалидов с гробницей Наполеона Бонапарта в Париже. Это сакральное и мемориальное сооружение, несомненно передающее великое почитание власти этого великого императора (рис. 10). Но вот еще один пример символа объединения людей, их «устремления вверх». Это — проект Зала Собраний в Берлине (рис. 11).

Есть еще один композиционный прием «устремления к небу», характерный для сакральной архитектуры. Это использование в ней таких объемов, как башни, колокольни, шпили. Вот наш Иван Великий с его прекрасной архитектурой (рис. 12). Но вот еще один дворец — Дворец Науки и Техники в Варшаве, запроектированный советскими зодчими и построенный в 1953–1954 гг. (Суморок 2016) (рис. 13). Несмотря на его «сталинский стиль», отвергавшийся как символ тоталитаризма, он остается ярким примером архитектуры, стремящейся к небу.



Рис. 10. Собор Дома Инвалидов с гробницей Наполеона Бонапарта. Париж. Архитектор Л. Висконти, 1847–1861 гг.

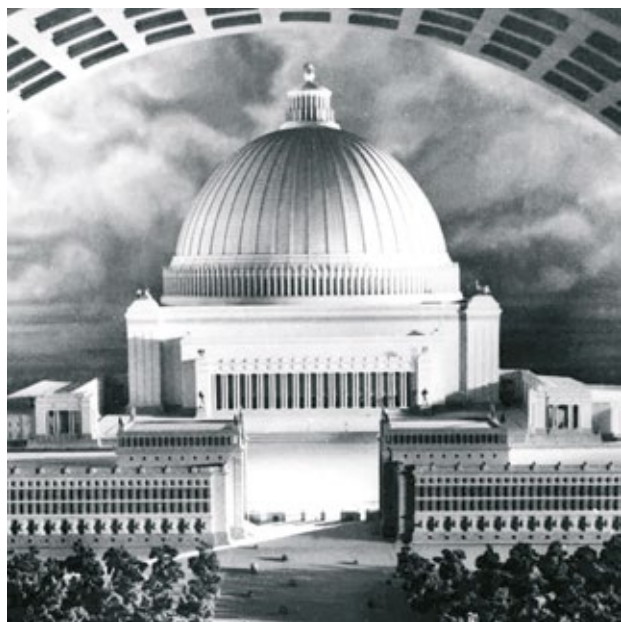


Рис. 11. Проект Зала Собраний, Берлин. Архитектор А. Шпеер, 1930-е гг.

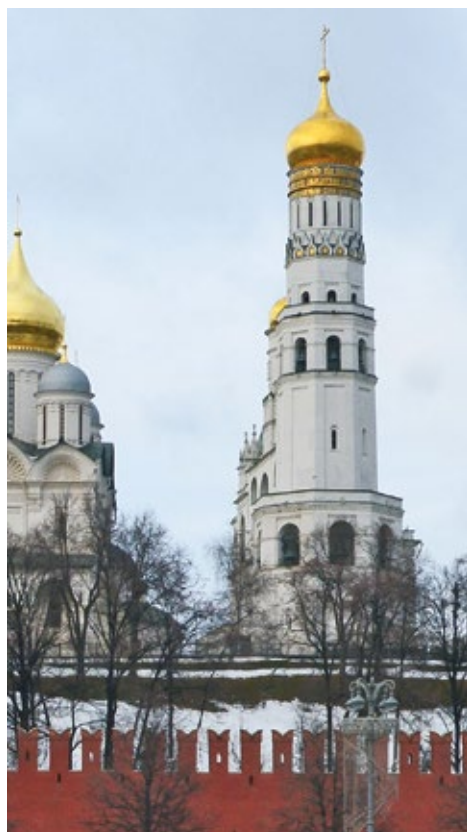


Рис. 12. Колокольня Ивана Великого. Москва. Архитектор Б. Фрязин, 1505–1509 гг.



Рис. 13. Дворец Науки и Техники. Варшава. Архитектор Л.В. Руднев и др., 1953–1954 гг.



Рис. 14. Дворец Профсоюзов. Минск. Архитектор В.А. Ершов и др., 1950–1954 гг.

литаризма, он в Польше: «...стал одним из символов столицы...» (Parma 2011: 115) (пер. с польск. — А. С.).

Безусловно, одним из стилевых архитектурных воплощений силы, мощи, стабильности была и остается классическая архитектура. Ведь сказал когда-то И.В. Жолтовский: «Классика — это высшая мудрость» (Мастера 1975: 36). Вот эту самую «архитектурную мудрость» и вопло-

щает еще один дворец — Дворец Профсоюзов в Минске (рис. 14).

Таким образом, мы можем констатировать, что в истории мировой архитектуры существуют архетипы, чьи образные качества воздействуют на чувства людей перманентно во времени. Ибо эти самые чувства, которые должна вызывать дворцовая архитектура (уважение, почтение, страх, поклонение), всегда присутствовали у человечества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Буркхард 2003 — Буркхард Я. Век Константина Великого / пер. с англ. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2003.
- Древняя Русь 2009 — Древняя Русь в свете зарубежных источников: хрестоматия. В 5 т. Т. V. Древнескандинавские источники. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2009.
- Забелин 1990 — Забелин И.Е. Государев двор, или Дворец. М.: Книга, 1990.
- Карамзин 1989 — Карамзин Н.М. История государства Российского. Т. 1–3. Ростов-на-Дону: Ростовское книжн. изд., 1989.
- Кюстин 1989 — Кюстин Астольф де. Николаевская Россия / пер. с фр. М.: Терра, 1990.
- Мастера 1975 — Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1 / под ред. М.Г. Бархина. М.: Искусство, 1975.
- Мифологии 1977 — Мифологии Древнего мира. М.: Наука, 1977.
- Сардаров 2025 — Сардаров А.С. Теория архитектуры: учеб. М.: Кнорус, 2025.
- Суморок 2016 — Суморок А. Дворец культуры и науки. Польские особенности сталинской архитектуры // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. № 1 (6). С. 241–249.
- Юнг 2021 — Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2021.
- Parma 2011 — Parma C., Grunwald-Kopec R. Warszawa. Miasto, ktore mozna polubic. Warszawa: Wyd. PARM A, 2011.

REFERENCES

- Burkkhard Ia. *Vek Konstantina Velikogo* (The Century of Constantine the Great). Moscow: ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2003 (in Russian).

- Drevniaia Rus' v svete zarubezhnykh istochnikov: khrestomatiia (*Ancient Russia in the Light of Foreign Sources: a Textbook*). In 5 vols. Vol. V. Drevne-skandinavskie istochniki (*Old Norse Sources*). Moscow: Russian Foundation for the Promotion of Education and Science Publ., 2009 (in Russian).
- Sardarov A.S. Teoriia arkhitektury: ucheb-nik (*Theory of Architecture: textbook*). Moscow: Knorus Publ., 2025 (in Russian).
- Sumorok A. Dvorets kul'tury i nauki. Pol'skie osobennosti stalinskoï arkhitektury (Palace of Culture and Science. Polish Aspects of Soviet Stalinist Architecture). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 1 (6), 2016, pp. 241–249 (in Russian).
- Parma C., Grunwald-Kopec R. Warszawa. Miasto, ktore mozna polubic (*A City You Might Like*). Warszawa: Wyd. PARM A Publ., 2011.

Ш.М. Шукуров

ПРОБЛЕМА ОСВОЕНИЯ ИДЕИ МЕЧЕТИ АРХИТЕКТУРОЙ ЗАПАДА

Мы будем говорить о порождающей архитектуре. Как известно, порождающая архитектура нацелена на инициацию новых форм и образов во времени и в пространстве. Порождающая архитектура обладает трансформативной функцией, которая способна изменять формы и выявлять все новые и новые образы. Мечеть всегда неподобна самой себе. В храмовой теологии ислама в конце времен Мекканская мечеть с Каабой в центре, подобно невесте, должна сняться с места и перенестись в мечеть Ал-Акса, что в Иерусалиме. Таким образом, мечеть может быть и Мекканской мечетью, и Ал-Аксой, и, как мы увидим ниже, оперным театром.

Р. Вентури предлагает проект мечети, где пространство над зоной михраба покрывается сталактитовым куполом. Таким образом, орнаментальный образ становится конструктом, с помощью которого архитектор создает сферу купола. «Less is bore», — сказал Вентури в ответ на выражение «Less is more», сказанное Мисом ван дер Роэ. Известный интерес Вентури к орнаменту продолжается в интерьере проекта мечети, архитектор говорил о неразрывности архитектуры и орнамента.

Ф.Л. Райт использовал традиционные архитектурные формы, обращая их в набор персональных форм для организации целостности и порядка будущих и инаковых по форме построек. Говоря другими словами, он индивидуализировал ее, придавал ей ярко выраженный субъективный статус. Таким образом, багдадский проект Ф.Л. Райта вмещал в себя два трансформативных образа — иранскую орнаментированную мечеть/медресе и план Гётеанума. Нет ничего необычного в том, что план Гётеанума воспроизведен в архитектуре и рисунках русского конструктивизма. По-видимому, это была вторая волна интереса к храму в Дорнахе после участия поэтов Серебряного века в строительстве первого Гётеанума.

Ключевые слова: неподобная мечеть, трансформированная мечеть, Роберт Вентури, Мис ван дер Роэ, Ф.Л. Райт, Р. Штайнер

Sh.M. Shukurov

PROBLEM OF THE MASTERING OF THE IDEA OF THE MOSQUE BY WESTERN ARCHITECTURE

We will discuss generative architecture. As is known, generative architecture aims to initiate new forms and images in time and space. Generative architecture possesses a transformative function, capable of altering forms and revealing ever-new images. A mosque is always unlike itself. In the temple theology of Islam, at the end of times, the Meccan Mosque with the Kaaba at its center, like a bride, is destined to lift from its place and be transported to the Al-Aqsa Mosque in Jerusalem. Thus, a mosque can be both the Meccan Mosque and Al-Aqsa, and, as we will see below, an opera house.

R. Venturi proposed a mosque project where the space above the mihrab zone is covered with a muqarnas dome. Thus, the ornamental image becomes a construct with which the architect creates the sphere of the dome. "Less is bore", said Venturi in response to the phrase "Less is more" uttered by Mies van der Rohe. Venturi's well-known interest in ornament continues in the interior of the mosque project; the architect spoke of the inseparability of architecture and ornament.

F.L. Wright used traditional architectural forms, turning them into a set of personal forms for organizing the integrity and order of future and formally different buildings. In other words, he individualized it, giving it a pronounced subjective status. Thus, Wright's Bagh-

dad project encompassed two transformative images — an Iranian ornamented mosque/madrasa and the plan of the Goetheanum. It is not unusual that the Goetheanum plan is reproduced in the architecture and drawings of Russian Constructivism. Apparently, this was the second wave of interest in the temple in Dornach after the participation of Silver Age poets in the construction of the first Goetheanum.

Keywords: Unlike-itself mosque, transformed mosque, Robert Venturi, Mies van der Rohe, F.L. Wright, R. Steiner

В 2014 г. в издательстве Прогресс-Традиция была издана книга автора «Архитектура современной мечети. Истоки» (Шукуров 2014). Для настоящей публикации автор провел дополнительную экспертизу некоторого материала книги.

Мы будем говорить о порождающей архитектуре. Как известно, порождающая архитектура нацелена на инициацию новых форм и образов во времени и в пространстве. Порождающая архитектура обладает трансформативной функцией, которая способна изменять формы и выявлять все новые и новые образы.

Мечеть всегда неподобна самой себе. В храмовой теологии ислама в конце времен Мекканская мечеть с Каабой в центре, подобно невесте, должна сняться с места и перенестись в мечеть Ал-Акса, что в Иерусалиме. Таким образом, мечеть может быть и Мекканской мечетью, и Ал-Аксой, и, как мы увидим ниже, оперным театром. Средневековые иранцы предлагали уйти от Каабы в питейный каба́к, там самым сменяя семантическую и оптическую диспозиции. Из каба́чка они видели и познавали мир в ином свете.

Существуют современные теологические взгляды на модернистскую форму мусульманской архитектуры. Согласно этим взглядам, обращение креативного мусульманского взгляда на строительство современных построек должно соответствовать понятию *бид'а*, т.е. обновления. Это понятие вводится нынешними исследователями современной мусульманской архитектуры для обозначения обновленческих тенденций с неприменной оглядкой на прошлое (Kahera 2002)¹.

Немаловажен вместе с тем вопрос о том, что понимать под прошлым — этническое, региональное, цивилизационное или какое-либо еще? Новая мечеть, возникающая в недрах современной западной архитектуры, изменяет этос человека и, конечно же, культуру в рамках традиционного ислама. Так думают все те, кто

меняет не только формально-смысловую нагруженность мечети, а также отказывается от привычных форм мечети вообще. «Мои мечети воспитывают новый тип верующих», — говорит современный архитектор Фарибурз Хатам (Pauline 2010).

Дабы понять ситуативный аспект возникновения новой формы и нового смысла архитектуры мечети в пределах ислама, следует пояснить отличие вероисповедных основ ислама (иман) от собственно ислама. Здесь ислам решительно отличается от иудаизма и христианства. *Иман* — вероисповедальная сердцевина ислама — не подчиняет себе ислам целиком и полностью. Если ранее, в Средневековье, мечеть была расположена непосредственно в пространстве *имана*, то теперь, оставаясь там же, новая архитектура мечети решительно распространяется в пространстве ислама. Интернациональная по форме и содержанию мечеть посредством активнейшей деятельности западных архитекторов буквально вбрасывается в контактное пространство ислама, где она вполне комфортно существует в среде современной архитектуры. Такая мечеть вполне может оказаться пригодной для воспитания нового типа верующих, вполне могущих уразуметь значение и необходимость новой архитектуры мечети или исламских центров для восприятия новых горизонтов исламского вероучения.

Трансформативность формы мечети обострилась в середине XX в., и складывается такое впечатление, что лидерами в поисках новых форм являются христианские вероисповедные постройки — церкви, капеллы. Ф.Л. Райт (церковь А. Пфайфер во Флориде, 1938–2007), Мис ван дер Роэ (капелла Христа Спасителя при Технологическом университете Иллинойс, 1949–1952) и Ле Корбюзье (капелла в Роншане, 1955) — безусловные пионеры в строительстве неканонических форм церквей. В конце 50-х – начале

¹ Соответствующую справку о бид'а см.: (Robson 2002). Автор пишет о противопоставленности бид'а сунне, о креативном характере понятия и о необходимости вынесения суждения по аналогии (кийас).

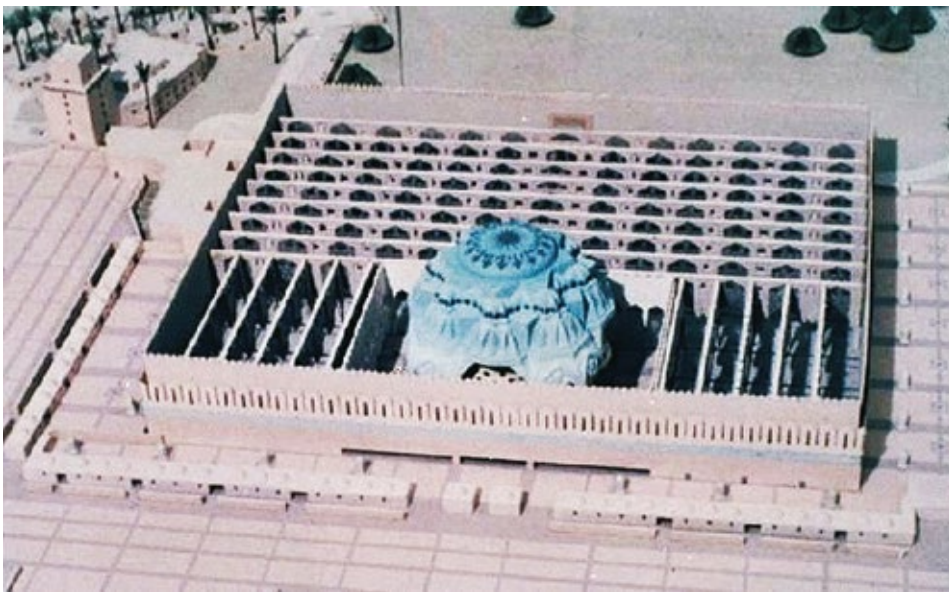


Рис. 1. Р. Вентури. Проект мечети в Багдаде со сталактитовым куполом. 1982

60-х гг. XX в. лучшие архитекторы Запада приступили к опытам по возведению мечетей на Востоке.

Обратимся к первому и достаточно известному примеру.

В 1958 г. Саддам Хусейн организовал международный конкурс, который должен был избрать кандидатуру для строительства государственной мечети в Багдаде. Среди приглашенных архитекторов был знаменитый Роберт Вентури.

Вентури предлагает проект мечети, где пространство над зоной михраба покрывается куполом в виде сталактита (рис. 1). Таким образом, орнаментальный образ становится конструктом, с помощью которого архитектор создает сферу купола. «Less is bore», — сказал Вентури в ответ на выражение «Less is more», сказанное Мисом ван дер Роэ. Известный интерес Вентури к орнаменту продолжается в интерьере проекта мечети, архитектор говорил о неразрывности архитектуры и орнамента (рис. 2).

И еще раз: как показал Вентури, орнамент способен оказаться конструктивной формой, а горизонт видения орнаментального образа способен трансформироваться в нечто иное. Включенность архитектора в формирование фигуративной архитектуры по отношению к прошлой традиции основывается на свободе восприятия минувшего, согласно избранному горизонту. Вот что об этом говорит Роберт

Вентури в книге «Сложности и противоречия в архитектуре»: «Как архитектор, я стремлюсь руководствоваться не привычками, а осознанным смыслом прошлого посредством тщательно осмысленного примера. Избранное историческое сравнение является частью непрерывной традиции, однако релевантной лично моим интересам» (Venturi 1992).

В случае с проектом багдадской мечети речь идет о пространственной непрерывности прошлого, настоящего и будущего, а также о той пространственной свободе, которую Р. Вентури осознанно избрал своим кредо.

Сказанное отчетливо характеризует то, что мы называем порождающей архитектурой и трансформативным началом, на этот раз в творчестве Р. Вентури.

Мы переходим к следующему примеру. Речь пойдет о Ф.Л. Райте. Кроме Японии Райт часто бывал в Иране, много там видел и строил. Он считал, что доминантные орнаментальные формы средневековой иранской архитектуры в полной мере соответствуют его представлениям об органической архитектуре.

В 1957 г. Ф.Л. Райт был приглашен в Багдад, который уже начали застраивать небоскребами разные западные архитекторы. Молодой иракский король Файсал II и его просвещенный премьер-министр пригласили широко известного американского архитектора для строительства



Рис. 2. Р. Вентури. Проект мечети в Багдаде. Интерьер, зона михраба. 1982

здания оперы. В 1958 г. в Ираке произошла революция, король и вся его семья были убиты, а проект Ф.Л. Райта так и не был осуществлен.

Ему разрешили облететь Багдад на самолете. С высоты птичьего полета он увидел остров, ничем и никем не занятый и находящийся практически в центре

города. Остров находился напротив университета и собственно центра города. Это была удача. Однако, как выяснил Райт, остров входил в число монарших владений. Следовательно, встреча с королем Файсалом была неизбежна. Король принял предложение Райта благосклонно, с улыбкой, и, накрыв ладонью

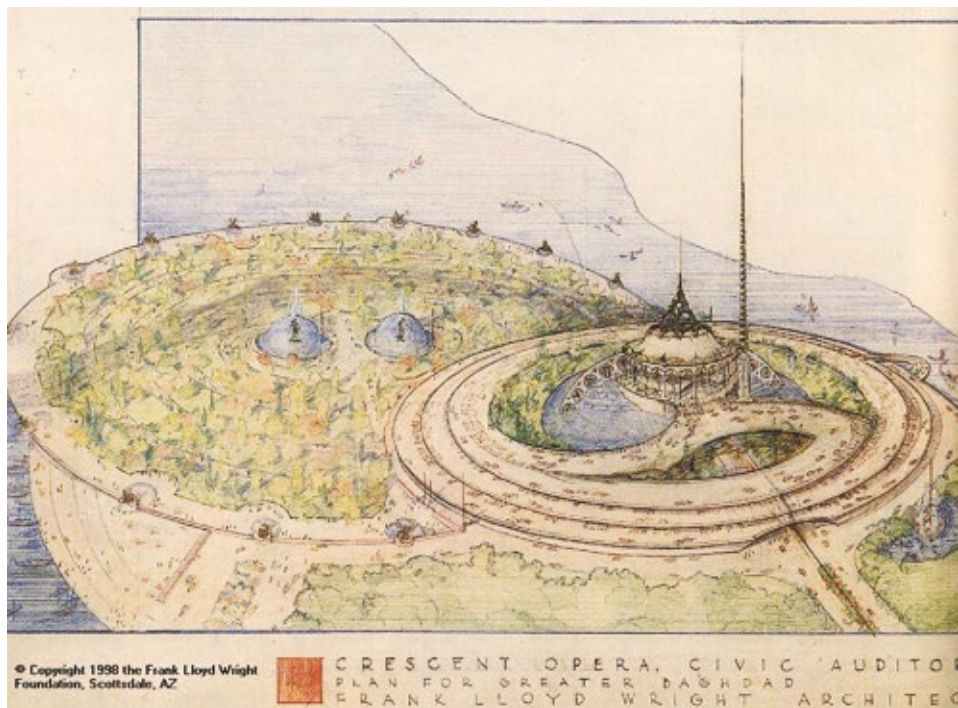


Рис. 3. Ф.Л. Райт. Проект оперы в Багдаде. 1957-1958

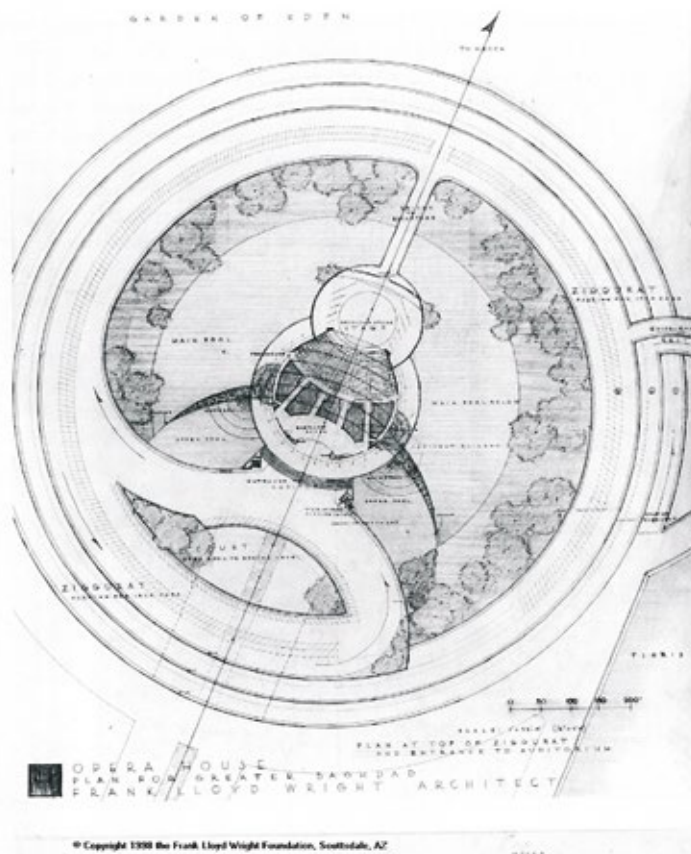


Рис. 4. Ф.Л. Райт. Проект оперы в Багдаде. План с ориентацией на Мекку

очертания острова на карте, сказал: «Он ваш».

Ф.Л. Райт прекрасно понимал, что такое порождающая архитектура, главной трансформативной составляющей которой был этимологический горизонт постройки, посредством чего архитектор значительно углубил формальный и образный планы своей постройки.

Основной смысл проекта состоял в интерпретации древней истории Двуречья, в результате чего был создан масштабный план-проект, под которым сохранилась посвятельная надпись самого архитектора: «Вид сверху острова Идена и университета. План Большого Багдада. Посвящено Шумеру — Исину, Ларсе, Вавилону» (рис. 3).

Зал оперы по замыслу Райта мог превратиться и в пространство мечети. Через все здание оперы проходит ось, направленная на Мекку (рис. 4). Проект оперы для короля в мгновение ока мог обратиться в мечеть. И вновь — доминан-

та трансформативного начала проекта налицо.

Как только какая-нибудь форма попадала в зону его внимания, Ф.Л. Райт немедленно включал ее в собственный преобразовательный архитектурный дискурс. В этом состоит специфика архитектурного цитирования и архитектурного восприятия Ф.Л. Райта, он мог изменять исходную форму до неузнаваемости, высокая степень его модификаций и трансформаций выдавала поистине выдающегося зодчего.

Ф.Л. Райт использовал традиционные архитектурные формы, обращая их в набор персональных форм для организации целостности и порядка будущих и инаковых по форме построек. Говоря другими словами, он индивидуализировал форму, придавал ей ярко выраженный субъективный статус. Сказанное относится и к богатой орнаментальной программе багдадского проекта. Американский архитектор уже знал, что архитектура средневекового Ирака плоть от плоти иранского

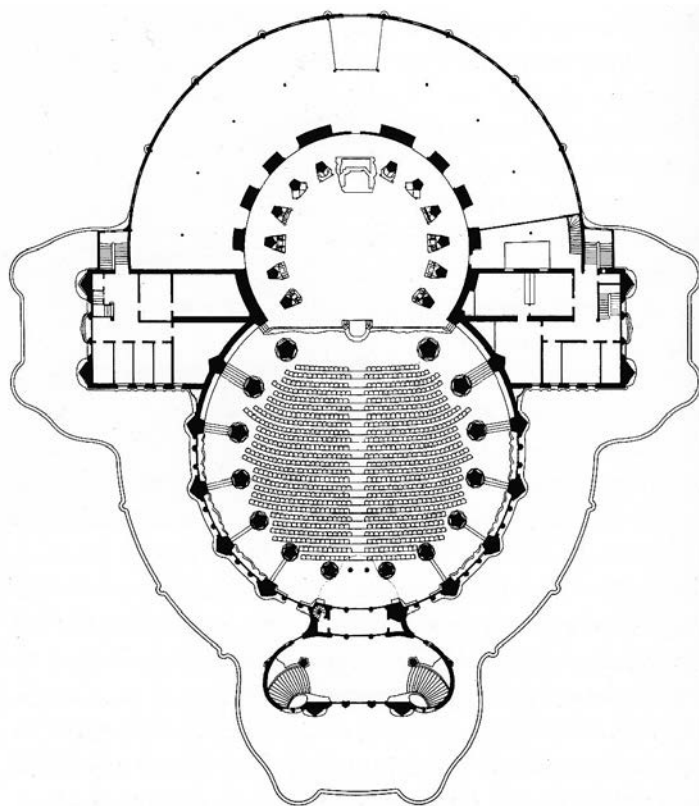


Рис. 5. Гётеанум I. План. 1913–1918

происхождения. В древности и раннем средневековье территория Ирака входила во владения того самого Ирана, с которым столкнулись сначала греки, а затем и римляне.

Вот слова Ф.Л. Райта о взаимоотношении традиционных форм мечетей и понимаемых им задач архитектуры в лекции для багдадских архитекторов: «Возводить сегодня мечети так, как это обычно делалось, было бы выражением слабости — это ошибка. Пытаться строить архитектуру прошлого с помощью новых научных методов было бы неправильным в принципе. В прошлой жизни существовал некий дух, во всем свойственный духу древности, присущий также людям, которые несли его».

Хорошо известно увлечение Райта визионерством, различными мистическими и околумистическими учениями. И это сугубо личностное обстоятельство отзывалось в его архитектуре. Вот только один пример, имеющий прямое отношение к проекту багдадской оперы.

Его последняя жена Ольгиванна (Ольга Ивановна Лазович) познакомила Райта с учениями Георгия Гурджиева и теософией. В начале 20-х гг. XX в. Райт оказался в Дорнахе (Швейцария) в храме Гётеанум Рудольфа Штайнера — основателя и разработчика идей антропософии. Надо заметить, что Райта заинтересовала архитектура храма, он отозвался о ней очень высоко. Двухчастная структура Гётеанума запала в душу Райта, структура храма Штайнера была воспроизведена в багдадском проекте (рис. 5).

Таким образом, багдадский проект Ф.Л. Райта вмещал в себя два трансформативных образа — иранскую орнаментированную мечеть/медресе и план Гётеанума. Нет ничего необычного в том, что план Гётеанума воспроизведен в архитектуре и рисунках русского конструктивизма. По-видимому, это была вторая волна интереса к храму в Дорнахе после участия поэтов Серебряного века в строительстве первого Гётеанума.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Шукуров 2014 — Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
- Kahera 2002 — Kahera A.I. Deconstructing the American Mosque: Space, Gender, and Aesthetics. University of Texas Press, 2002.
- Pauline 2010 — Pauline M. Forte. Founded in Faith // Gulfnews.com (23 January, 2010). URL: <http://gulfnews.com/lifestyle/people/founded-on-faith-1.572027>
- Robson 2002 — Robson J. Bid'a // Encyclopedia of Islam (CD-Rom Edition). Leiden: Brill Academic Publishers, 2002.
- Venturi 1992 — Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

REFERENCES

- Shukurov Sh.M. *Arkhitektura sovremennoi mecheti. Istoki. (Architecture of a Modern Mosque. Istoki)*. Moscow: Progress-Tradition Publ., 2014 (in Russian).
- Kahera A.I. *Deconstructing the American Mosque: Space, Gender, and Aesthetics*. University of Texas Press Publ., 2002.
- Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Publ., 1992.

Н.А. Коновалова

НЕПРЕРЫВНОСТЬ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В АРХИТЕКТУРЕ ЯПОНИИ: ТРАДИЦИЯ ОБНОВЛЕНИЯ¹

Традиция обновления в Японии — это не просто техническая или ритуальная практика, а фундаментальный философский и эстетический принцип, пронизывающий всю историю японской архитектуры и градостроительства, от сакральных сооружений до современных мегаполисов. Общеизвестно, что главная синтоистская святыня Японии — святилище Исэ дзингу, отличается ритуалом периодической перестройки. Каждые 20 лет здания как основных, так и второстепенных строений святилища Исэ создаются заново на новом месте, а старые разбираются. При этом новые постройки с точностью воссоздают внешний облик и технику строительства древних храмов. В этом периодически повторяющемся ритуале кроется не только религиозный смысл, но и раскрывается первооснова культуры Японии. Цель настоящей статьи — проследить проявление принципа обновления в различных масштабах и на разных исторических эпохах архитектуры Японии и показать, как традиция обновления коренным образом влияет на современные методы устойчивого развития японской архитектуры.

Ключевые слова: святилище Исэ, преемственность традиций, синтоизм

N.A. Konovalova

CONTINUITY AND SUCCESSION IN JAPANESE ARCHITECTURE: THE TRADITION OF RENEWAL

The tradition of renewal in Japan is not merely a technical or ritual practice, but a fundamental philosophical and aesthetic principle that permeates the entire history of Japanese architecture and urban planning, from sacred structures to modern metropolises. It is widely known that Japan's main Shinto shrine, the Ise Jingu, is distinguished by its ritual of periodic reconstruction. Every 20 years, the buildings of both the main and secondary structures of the Ise Shrine are recreated anew on an adjacent site, while the old ones are dismantled. In this process, the new buildings precisely replicate the appearance and construction techniques of the ancient temples. This cyclically repeated ritual holds not only religious significance but also reveals the very foundation of Japanese culture. The aim of this article is to trace the manifestation of the principle of renewal across various scales and different historical epochs of Japanese architecture and to demonstrate how the tradition of renewal fundamentally influences contemporary methods of sustainable development in Japanese architecture.

Keywords: Ise shrine, continuity of traditions, Shinto

ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ОБНОВЛЕНИЕ СВЯТИЛИЩА ИСЭ

Святилище Исэ дзингу, самое древнее и великое синтоистское святилище, считается прототипом японской архитектуры. Оно стало важнейшим религиозным центром страны, хранителем синтоистских сокровищ и объектом массового паломничества. Согласно легенде, в начале

первого тысячелетия император Суйнин попросил принцессу Яматохимэ найти место для святилища богини Аматэрасу. После долгих поисков принцесса услышала голос Аматэрасу в долине Исэ, которая повелела построить храм там. С явленного одобрения богини было выбрано место для храмового комплекса. Начало строительства храма в центре города Исэ (префектура Миэ) относят к III–IV вв.

¹ Исследование выполнено в рамках плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН на 2025 г.

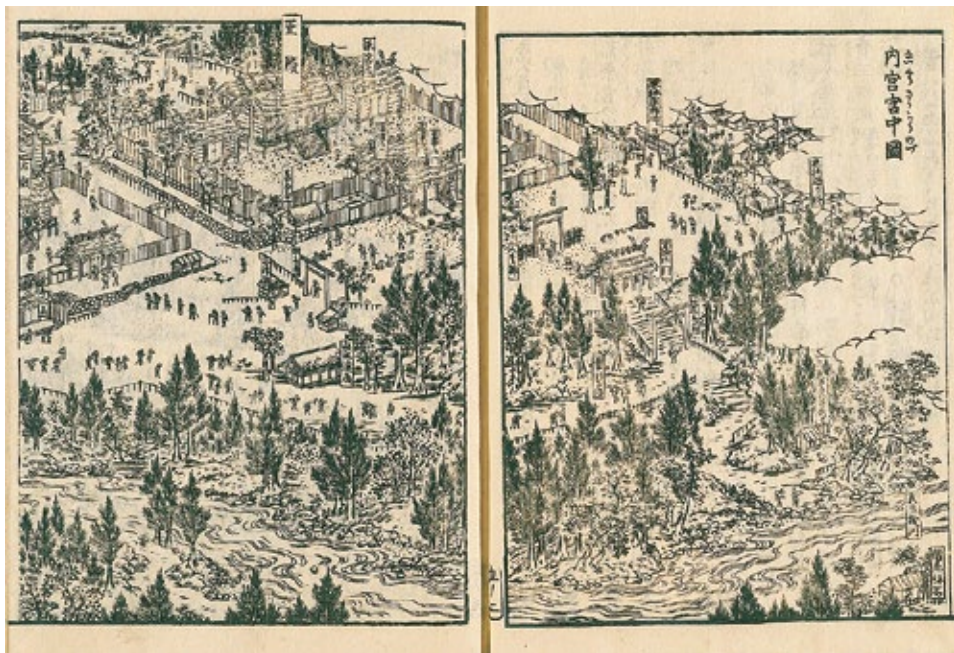


Рис. 1. Святилище Исэ. Комплекс Найку (Иллюстрированный сборник 1797)

Комплекс синтоистского святилища состоит из двух групп храмов — Гэку (Внутренние) и Найку (Внешние). Более древние Гэку расположены в самом центре городка Исэ. К основному храму Аматэрасу ведет длинная аллея вековых криптомерий, на которой установлено несколько огромных ворот — торий. Гэку — императорский храм, где монарх как первосвященник синто совершает важнейшие религиозные обряды (*Тада-си* 2006). Здесь хранится один из символов императорской власти — зеркало, которое считается воплощением души Аматэрасу и одним из трех священных сокровищ Японии. У подножия горы Симадзи, в 6 км от Гэку, был возведен Найку, посвященный божеству 5 злаков — Тоёукэ-оками. В нынешнем виде он был восстановлен по древним чертежам только в 1744 г. (рис. 1).

Архитектура Исэ дзингу выполнена в уникальном стиле, называемом *юцу симмэй-дзукури* — самом чистом и лаконичном в синтоизме, прообразом которого стали древние амбары с приподнятым полом (*Куроода* 2012). Основные здания — это небольшие срубные сооружения из некрашеного кипариса, стоящие на сваях. Их двускатная крыша покрыта тростником, а главными отлич-

тельными элементами являются декоративные бревна *кацуоги* на коньке и переkreшивающиеся торцевые стропила *тиги*. Изначально имевшие конструктивное значение, со временем они превратились в символы синтоистской архитектуры. «Форма Исэ, ее первозданная тьма и вечный свет, жизненная практичность и эстетическая утонченность уравновешены, раскрывая мир гармоничного слияния человека с природой» (*Танге* 1976: 40).

Начиная с VII в., раз в 20 лет проводится церемония «Сикинэн сэngu» (式年遷宮) — ритуальное обновление святилища. Божеств переносят в новые здания, построенные по образцу старых на соседней, специально отведенной и очищенной территории (рис. 2). После переноса старые постройки еще несколько месяцев открыты для посещения, а затем разбираются. Освободившаяся площадка остается нетронутой для накопления сакральной чистоты, чтобы через 20 лет вновь принять новые храмы. Церемония «Сикинэн сэngu» впервые была проведена в 690 г. для Внутреннего святилища, Гэку, и в 692 г. для Внешнего святилища, Найку.

Процесс восстановления святилища регулируется особыми законами. Впервые они были зафиксированы в период правления императора Дайго-тэнно



Рис. 2. Святилище Исе.
Перестройка 1953 г. Вверху — новая территория с возведенными храмами (Асахи Симбун, 1954)

(901–923 гг.). Законы гласят, что каждые двадцать лет главное святилище и другие здания должны обновляться. Все используемые материалы должны быть новыми. Затем священные сокровища перемещаются в новые здания (Церемония 905). Эта традиция продолжается уже более 1300 лет. За это время двадцатилетняя последовательность нарушалась только дважды: между 1443 и 1585 гг., когда страну сотрясали междоусобные войны, и в годы Второй мировой войны, когда плачевное состояние страны вынудило отложить запланированную на 1949 г. перестройку на 4 года. Последняя, 62-я по счету, перестройка святилища Исе состоялась в 2013 г. 63-я церемония перестройки Исе запланирована на 2033 г. По сообщению агентства «Jinguji», 8 апреля 2024 г. было получено разрешение императора Японии на подготовку к очередной церемонии «Сикинэн сэнгү».

Периодическая перестройка святилища Исе, парадоксальная на первый взгляд, имеет глубокий смысл. Она позволяет сохранять изначальный облик зданий для будущих поколений, благодаря

чему святилище одновременно и вечно ново, и древне. Это поддерживает ритуальную чистоту, так как, согласно синтоизму, ветшание ослабляет божественную энергию, а перестройка храма в новых материалах приводит к «омоложению» силы богов.

Существует и практическая причина: деревянные конструкции, подверженные воздействию стихий, требуют регулярного обновления. 20-летний цикл выбран не случайно — за это время мастера, участвовавшие в предыдущей постройке, успевают передать следующему поколению уникальные навыки и традиционные технологии через непосредственное обучение, по древней японской традиции — от учителя к ученику.

Церемония «Сикинэн сэнгү» — грандиозное мероприятие. Она затрагивает не только главные святилища, но и более сотни вспомогательных храмов в радиусе 50 км. Подготовка начинается за 8 лет и включает заготовку 14 000 отборных бревен японского кипариса (хиноки) возрастом не менее 200 лет и 25 000 снопов тростника. Древесину особым образом



Рис. 3. Святилище Сумиёси-тайся (Осака). Фото Н. Коноваловой

обрабатывают, что занимает годы, но придает ей исключительную прочность и долговечность. В процессе задействовано 122 тысячи плотников, а само строительство нового комплекса длится около года (Коновалова 2025).

Кроме перестройки святилищ заменяются также и все подношения облачений и священных сокровищ (пряделных и ткацких инструментов, военного снаряжения, одежды, музыкальных инструментов, письменных принадлежностей и предметов повседневного обихода), подаренные императорской семьей. Облачения включают в себя «сиденья ками», ковры, мебель, ритуальные артефакты для церемонии «передачи божества». Первый пример замены императорских приношений относится к 849 г. Воспроизводимые каждые двадцать лет, все эти изделия воплощают в себе искусное мастерство и богатый опыт и таким образом сохраняют японские традиции с точки зрения стиля, техники и материалов.

НЕПРЕРЫВНОСТЬ ТРАДИЦИИ И СОХРАНЕНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ: ОПЫТ ЯПОНИИ ПО ПОДДЕРЖАНИЮ ИДЕНТИЧНОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ

Ритуальное обновление или перестройка, «Сикинэн сэngu», касается не только святилища Исэ-дзингу. Историческим примером преемственности традиций служат и периодические перестройки

других синтоистских святилищ Японии: Сумиёси-тайся в Осаке (VIII в.) (рис. 3, 4) перестраивается каждые двадцать лет², Касуга-тайся в Нара — каждые тридцать лет, Камо-моё-дзингу в Киото — каждые пятьдесят лет. Святилище Катори-дзингу (рис. 5) перестраивалось каждые двадцать лет, но после периода Сэнгоку (戦国時代, «Эпоха воюющих провинций»), с начала XVII в., ритуальные перестройки святилища прекратились. Ритуал периодической перестройки и обновления «Сикинэн сэngu» проходил и в святилищах Касима-дзингу, Уса-дзиндзю, Сува-тайся (Онбасира-сай). Их форма, так же как и канонизированный ритуал и методы строительства, оставалась неизменной на протяжении многих веков, подтверждая закон устойчивости культуры Японии.

Циклическая возобновляемость жизни почти любого объекта стала основой традиции японской культуры. Непрочность, нестабильность, а потому постоянное обновление всего материального в Японии часто отмечаются исследователями. Английский журналист Лафкадио Хэрн, приехав в Японию в 1890 г. как репортер, остался в стране, заняв должность профессора Токийского университета, из своих наблюдений за разными сторонами жизни японцев делает вывод: «Мы строим для вечности, японцы — для бренности» (Хэрн 2000: 43). Вся традиционная японская архитектура функци-

² Святилище перестраивалось каждые 20 лет в 928–1434 гг., а затем, с меньшей периодичностью, до 1810 г.

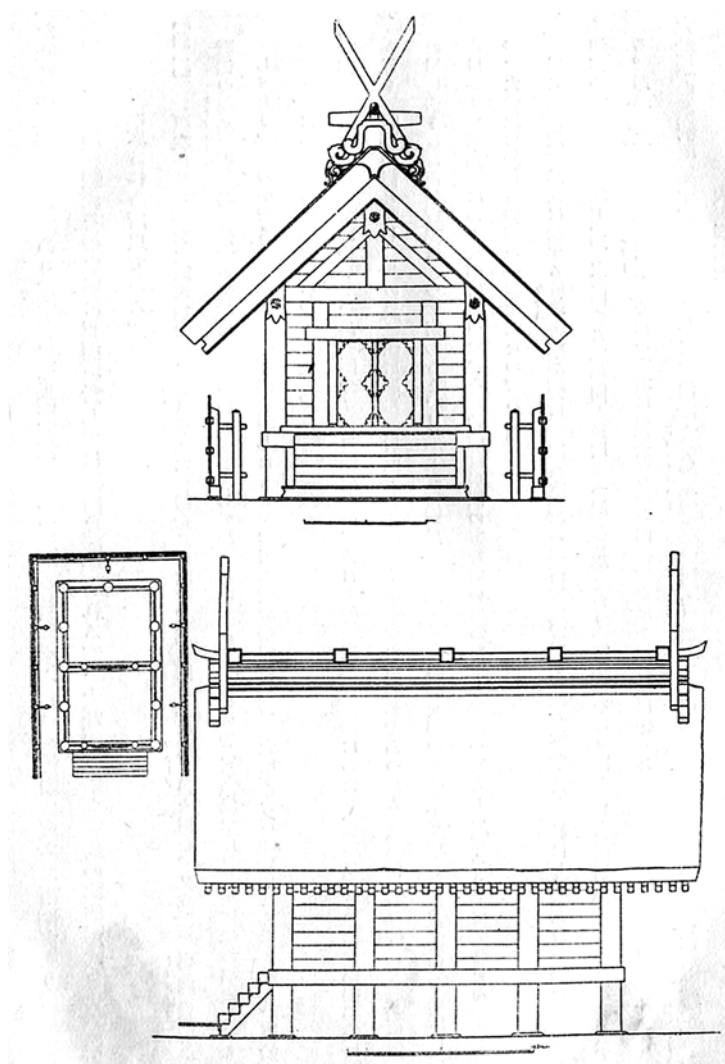


Рис. 4. Главное здание
святилища Сумиёси-
тайся (Миура 2013: 116)

онировала именно по этому принципу: вышедший из строя элемент легко и быстро можно было заменить на новый. Это относится не только к архитектуре, а касается почти всех вещей, служащих для повседневного употребления. Проследив эту традицию во многих областях культуры, можно сделать вывод: устойчивость японской культуры обеспечивают неизменные и прочные связи изменчивых элементов. Другими словами, все устойчивое в этой культуре имеет в своей основе принцип изменяемости и динамизма.

Искусство бесконечного перерождения вещей в Японии (Моно-но кэйхаку) вскрывает существенное отличие япон-

ского сознания от западного. В западной культуре вещь часто проходит линейный путь: создание — использование — утилизация. В Японии же сформировалось уникальное мировоззрение, в котором материальный объект воспринимается не как статичная форма, а как воплощение непрерывного процесса. Его жизнь циклически обновляется через починку, переосмысление и даже ритуальное «умирание». Эта философия пронизывает все сферы жизни — от священных храмов до бытовых мелочей.

Например, японское искусство *кин-цуги* («золотая заплатка») превращает ремонт в акт творчества. Разбитую керамику склеивают, не скрывая швы, а вы-



Рис. 5. Главный зал святилища Катори-дзингу (URL: <https://ja.wikipedia.org/wiki/香取神宮>)

деляя их, скрепляя лаком, смешанным с золотым, серебряным или платиновым порошком. Трещины при этом становятся ценным узором, историей объекта. Ценность предмета после починки становится даже выше, чем у нового и целого. Поэтому жизнь хрупкого сосуда не заканчивается после падения, а начинается ее новая, более яркая глава. Соответственно, кинцуги — это не только искусство, а скорее философия жизни: принятие несовершенства, уважение к прошлому и преобразование через преодоление повреждений.

То же относится и к технике *сашико* (декоративная стежка), которая использовалась для штопки и утепления старой одежды, превращая дыры и заплатки в красивый узор. Ведь в народной культуре одежда представляла большую ценность, изготавливалась долго, стоила очень дорого, заменялась редко. Поэтому просто выбросить ее было немыслимо. Одежда японских крестьян могла насчитывать десятки слоев заплаток (*боро*), иногда исходную ткань было уже практически невозможно увидеть. Такая одежда не считалась символом бедности, а воспринималась как свидетельство бережливости, заботы и долгой истории семьи, буквально «вшитой» в материал.

Еще одним известным примером, иллюстрирующим идею бесконечного перерождения, служит японский меч. Меч всегда считался больше чем оружием,

он был сутью и духом, символом верности и чести самурая. Если клинок ломался или повреждался в бою, его никогда не выбрасывали. Часто из сломанного длинного меча (*тати*) выковывали новый, короткий (*вакидзаси* или *танто*). Так дух старого клинка продолжал жить в новой форме. Оружейник также никогда не считался простым ремесленником, «а вдохновленным художником, его мастерская — святилищем» (*Нитобэ* 2018: 69).

Таким образом, опыт Японии в поддержании архитектурной идентичности демонстрирует уникальную парадигму, в которой устойчивость культуры достигается не через статичное сохранение материальной формы, а через динамичный процесс ее ритуального обновления и циклического воспроизводства. Практика «Сикинэн сэнгү» и такие феномены, как кинцуги и сашико, раскрывают глубинные основы японского мировоззрения, где непрерывность традиции обеспечивается не вечностью объекта, а неизменностью метода, ритуала и духовного смысла, вкладываемого в его вечное перерождение. Японская культура становится примером того, что подлинная преемственность возможна через принятие изменчивости и преобразования, где сама история становится не архивом артефактов, а живым, непрерывно длящимся процессом.

РИТУАЛ ОБНОВЛЕНИЯ

九第

京城平

尺之一分万

下港 上港

大内裏

本員

山部

Handwritten notes:

10/1
7/4
10/2

Рис. 6. План Хэйдзё-кё



Рис. 7. Макет Хэйан-кё

ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ ПРИ СМЕНЕ ПРАВИТЕЛЯ В ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

Восхождение на престол нового правителя в древней Японии (в периоды Асука, Нара, Хэйан) представляло собой не просто смену личности у власти, но и фундаментальную трансформацию всего миропорядка. Этот процесс, наряду с проведением интронизационных обрядов (*дайдзёсай*), затрагивал основы мироустройства: время и пространство. Легитимность нового правителя подтверждалась и конструировалась через ритуалы, которые символически «перезапускали» время и очищали сакральное пространство власти.

Наиболее ярким проявлением обновления временного цикла было введение нового девиза правления (*нэнго*). Эта практика была заимствована из китайской традиции (Ooms 2009). Появление нового нэнго при вступлении на престол следующего императора знаменовало собой наступление новой эры, неразрывно связанной с личностью и властью нового правителя. Объявление нэнго было первым официальным актом нового правления, следующим сразу после

завершения траура. Это действо символизировало разрыв с эпохой предшественника (которая могла быть омрачена болезнями, неурожаями или стихийными бедствиями) и провозглашение надежд на процветание и стабильность под новым правлением. Таким образом, время становилось не абстрактным и линейным, а циклическим и персонализированным, регенерирующимся с каждой новой эпохой правления.

Обновление пространства наиболее наглядно проявлялось в традиции переноса столицы на новое место после смерти очередного властителя. Эта практика, известная как «мияко-гути» (都遷, «перенос столицы»), была глубоко укоренена в религиозно-магических представлениях и являлась фундаментальным катализатором градостроительной активности раннего японского государства. Основная причина этого феномена коренится в синтоистских верованиях о неразрывной связи места, власти и чистоты. Кончина императора воспринималась как осквернение территории, это касалось не только дворца, но и всей столицы в целом. Пребывание в «оскверненном» городе считалось опасным для нового правителя, так как

могло навлечь несчастье на все его правление: неурожай, эпидемии, стихийные бедствия. В Японии достаточно широко использовалась китайская концепция несчастливых знамений, согласно которой «обилие стихийных бедствий является реакцией Неба на несправедное управление и служит знаком скорой смены правящей династии» (Мещеряков 2010: 121). Обычай предписывал, чтобы преемник усопшего императора построил новый дворец — знак восшествия на престол — в безукоризненно чистой, по синтоистским представлениям, местности. Таким образом, перенос столицы был прежде всего актом ритуального очищения, позволяющим разорвать связь с несчастьями прошлого и начать новую эпоху (нэнго) в буквально «чистом» месте.

Выбор места для новой столицы осуществлялся с учетом сложной системы географических предписаний: защищенность горами, наличие водной артерии, благоприятная ориентация по сторонам света. Соответствие этим принципам подтверждают столицы Фудзивара-кё (694 г.), Хэйдзё-кё (710 г.) или «Столица Цитадели мира» (рис. 6), (современная Нара), Хэйан-кё (794 г.) или «Столица мира и спокойствия» (рис. 7), (современный Киото). На планировочную структуру строящихся столиц существенное влияние оказывали китайские градостроительные каноны, которые часто переносились со скрупулезной точностью (Коновалова 2010). Столица Хэйан-кё, так же как и предшествующая ей Хэйдзё-кё, была спроектирована по образцу столицы Танского Китая Чанъань. В плане представляла прямоугольник, размером 5,3 км с севера на юг и 4,5 км с запада на восток. На севере располагался Императорский дворец, от которого к южным воротам был проложен Проспект Красного феникса. Сама традиция переноса столицы в Японии была приурочена к утверждению новой династической линии и должна были символизировать могущество централизованного государства *рицурё*³.

Однако практика постоянного переноса столицы имела и сугубо прагматические политические причины. Молодой император, сталкиваясь с мощным противодействием родовой аристократии (таких кланов, как Фудзивара или Сога),

мог использовать перенос как инструмент ослабления их влияния. На новом месте сеть старых клановых связей и земельных владений оказывалась менее прочной, что позволяло правителю укрепить собственную власть, сформировать новую административную элиту и централизовать систему управления.

Кроме того, частая смена столицы была мощным экономическим и градостроительным драйвером. Масштабное строительство дворцовых комплексов, храмов, административных зданий и инфраструктуры концентрировало ресурсы, стимулировало развитие ремесел (плотницкое дело, кузнечное дело, производство черепицы) и способствовало распространению передовых континентальных технологий. Каждая новая столица становилась полигоном для архитектурных и планировочных экспериментов, что в конечном итоге привело к созданию величайших образцов градостроительного искусства, например, таких как Хэйан-кё (Киото), которая, отказавшись от практики постоянных переносов, тем не менее, впитала в себя весь опыт предыдущих эпох.

На протяжении двух с половиной веков в Японии была построена 31 столица — города, возникавшие как резиденции императора. Отказ от этой традиции в конце VIII в. с основанием Хэйан-кё и провозглашением ее «вечной столицей» (эйкё-но мияко) знаменовал важный рубеж. Государство *рицурё* окрепло настолько, что более не нуждалось в ритуальном «обновлении через переезд». Сакральная функция очищения была перенесена на сами интронизационные обряды, а столица как физическое воплощение государства стала восприниматься как постоянная и незыблемая ценность. Тем не менее эпоха «кочующих столиц» оставила неизгладимый след в японской культуре, продемонстрировав архаичное восприятие пространства как гибкой, изменчивой субстанции, подчиненной воле правителя и магическим законам очищения, и заложила основы японского градостроительного искусства.

Таким образом, через введение нового девиза правления, перенос или очищение столицы, древнеяпонское государство ритуально конструировало новую

³ Централизованное государство *рицурё* (律令国家, *рицурё-кокка*) — это фундаментальное понятие в истории Японии, обозначающее модель государственного устройства, сложившуюся в VII–VIII вв. по образцу китайской имперской системы и просуществовавшую (в своей классической форме) примерно до X в.

реальность. Каждая смена правителя становилась глобальным символическим обновлением вселенной, включающим переход в новое время и в новое пространство, что должно было обеспечить гармонию между миром людей и миром богов, и, как следствие, процветание и стабильность нового правления.

ЧАСТЫЕ ПОЖАРЫ КАК КАТАЛИЗАТОР ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ ЯПОНИИ

В истории японского градостроительства феномен крупных пожаров, известный как «хондзи-рассай» (本末罹災), при котором выгорали целые кварталы и районы, вынужденно занимает центральное место. В отличие от западноевропейской традиции, где масштабный пожар часто воспринимался как трагедия, приводящая к длительному упадку, в Японии он парадоксальным образом стал одним из основополагающих механизмов развития. Принятие непостоянства, «мудзё» (無常) как фундаментального закона бытия, обусловленное культурными и религиозными воззрениями, сформировало особое отношение к катастрофам. Историческая городская среда Японии, в основе своей деревянная и крайне уязвимая, не столько сохранялась, сколько перманентно обновлялась, и пожары выступали в этой системе мощнейшим катализатором градостроительных преобразований.

Наиболее показателен пример столицы Эдо (современный Токио), которая в период сёгуната Токугава (1603–1868 гг.) была, пожалуй, самым подверженным пожарам городом в мире. Великий пожар Мэйрэки 1657 г., например, уничтожил около 60 % городской застройки. Однако именно после таких масштабных катастроф власти проводили наиболее масштабные и новаторские градостроительные реконструкции и усовершенствования. После уже упомянутого пожара Мэйрэки военное правительство, бакуфу, не просто восстановило город, а кардинально пересмотрело его планировочную организацию. Были реализованы меры по расширению и спрямлению улиц. Создававшиеся широкие проезды выполняли функцию противопожарных разрывов, одновременно улучшая транспортное сообщение в городе. Разрабатывалась система противопожарных барьеров — в стратегических точках города

сносились жилые кварталы для создания пустых площадок (*хиорокодзи*), которые должны были остановить распространение огня. Храмовые комплексы стали выноситься на периферию. Массивные храмовые постройки, ранее служившие очагами возгорания, поэтому их вынос на окраины города решал сразу две задачи: снижал риски пожара и освобождал пространство в центре города.

Пожары стимулировали переход на более огнестойкие материалы. Несмотря на доминирование в застройке дерева, в зажиточных районах начинали активнее использовать штукатурку и черепицу. Таким образом, каждая крупная пожарная катастрофа становилась своего рода окном возможностей для внедрения преобразований и улучшения накопленного градостроительного опыта.

Аналогичные процессы, хотя и с иной спецификой, протекали в императорской столице Киото. Регулярно страдая от пожаров, город, тем не менее, при восстановлении не просто воспроизводил старую структуру. После каждой крупной природной катастрофы проводились работы по углублению и расширению каналов, составлявших основу городской инфраструктуры. В результате улучшалось не только противопожарное водоснабжение, но и транспортная и дренажная система. Восстановление города после пожара становилось поводом для перераспределения городских зон, оптимизации планировки ремесленных кварталов и, в целом, упорядочивания сложной системы землевладения.

Таким образом, частые пожары стали не просто разрушительной силой, но и ключевым драйвером, формировавшим гибкую, адаптивную и прогрессивную градостроительную модель японского города. Перманентный цикл «разрушение – восстановление» сформировал в стране особую градостроительную культуру, для которой характерны:

- мобильность и адаптивность. Городская ткань воспринималась как динамичная, а не застывшая система;
- превалирование функции над формой. Поскольку здания не рассматривались как вечные монументы, градостроительные решения были преимущественно утилитарными и прагматичными;

- сильная регулирующая роль государства. Только централизованная власть сёгуната или императорского двора могла принудительно изъять земли под противопожарные меры и провести масштабную перепланировку.

В итоге, практика «хондзи-рассай» сформировала в Японии уникальный прецедент, где катастрофа была вписана в процесс устойчивого развития. Эта историческая традиция перманентного обновления нашла свое отражение в дальнейшем, проявившись, в том числе, в феноменально быстром восстановлении японских городов после Второй мировой войны.

ПОДХОД «ВАФУКУ-ТАЙКО» В РЕСТАВРАЦИИ

Подход к сохранению историко-архитектурного наследия, сформировавшийся в Японии, фундаментально отличается от европейской модели, доминирующей в международной реставрационной практике. Если западная школа, начиная с XIX в. и закрепляя свои принципы в Венецианской хартии 1964 г., постулирует незыблемость подлинного материала памятника как главного носителя исторической и культурной ценности, то японская традиция предлагает совершенно другой подход. Его суть заключается в признании закономерности и необходимости физического обновления сооружения для сохранения его сущности. Центральным понятием здесь выступает практика «вафуку-тайко» (和風大工), первоначально относящаяся к школе мастеров-плотников (тайко) периода Эдо, которые выступали за восстановление зданий в их «исконном японском стиле» (вафу), в противовес китаизированным стилям. Восстановление включало в себя комплексный процесс разборки, ремонта и воссоздания здания с заменой пришедших в негодность элементов. Это направление впоследствии стало основой для формирования современных принципов научной реставрации в Японии (Косикава 2009).

Однако подход «вафуку-тайко» нельзя назвать исключительно технологическим методом. Он представляет собой устойчивую концепцию сохранения аутентичности, которая основана на японском мировоззрении, где ценность заключается в непрерывности традиции, формы

и функции, а не в физической субстанции памятника.

В основе японского миропонимания лежат концепции, оправдывающие и требующие циклического обновления. Синтоизм, с его культом чистоты, «киёмэ» (清め) и ритуального очищения, рассматривает ветшание как форму осквернения, утрату сакральной силы (кэгаре). Процедура обновления храма есть акт восстановления чистоты и, следовательно, возрождения связи с божеством (ками). Буддийская философия с ее учением о непостоянстве всего сущего, «мудзё» (無常), придя в Японию, также способствовала формированию подобного отношения. Стремление законсервировать объект в неизменном виде воспринималось бы с этих позиций как попытка противостоять естественному порядку вещей. Гораздо важнее в этой логике сохранить неувядаемую идею, воплощаемую в неизменной форме через обновленные материальные носители. Аутентичность здесь тождественна верности традиции, а не подлинности артефакта.

Кроме того, такая система обеспечивала непрерывную передачу традиционных строительных технологий. Плотники, не имевшие подробных чертежей, на практике, в процессе разборки и сборки, постигали архаичные приемы врубki узлов, противосейсмические принципы и другие секреты предшествующих мастеров. Так каждая реставрация становилась актом живого обучения, гарантирующим сохранение знания и традиции.

Таким образом, природа аутентичности в истории японской культуры понималась не как статичное сохранение, а как динамичный процесс непрерывного возрождения, где материальная форма служит воплощением непрерывающейся культурной традиции.

МЕТАБОЛИЗМ КАК ФИЛОСОФИЯ ПЕРМАНЕНТНОГО ОБНОВЛЕНИЯ В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЯПОНИИ

Принципом обновления как главенствующим в жизни архитектурного производства руководствовались и представители архитектурного течения метаболизм, активно развивающегося в Японии с 1960-х гг. В 1959 г. Кисё Курокава вместе с коллегами-единомышленниками Такаси Асада, Масато Отака, Фумихико Маки, Киёнори Кикутакэ, Киёси Авадзу, Кэндзи Эйкуаном и архитектурным критиком Нобору Кавадзоз выдвинул свою теорию и обра-

зовал группу, положив начало новому архитектурному направлению — метаболизм. Термин «метаболизм» (代謝) прямо отсылает к биологической метафоре, утверждающей архитектуру не как статичный монумент, а как динамичную систему, находящуюся в процессе постоянного роста и трансформации. Представители этого течения актуализировали древние традиции своей культуры, ведь концепция метаболизма базировалась на понимании специфики устойчивости японской культуры. Создавая проекты мегаконструкций, архитекторы-метаболисты предусматривают стабильной и устойчивой только их основу, на которую наращиваются легко заменяемые элементы. Такая конструкция может быть закончена в любой момент, на любом этапе, но постоянно готова к развитию, что и обеспечивает ее устойчивость.

Возникнув на волне послевоенного восстановления городов Японии и поиска национальной идентичности, движение метаболизма стало одним из наиболее радикальных и концептуально насыщенных архитектурных течений XX в. Метаболистов интересовало не обособленное, завершенное и замкнутое само на себе здание, а групповая форма, служащая структурным каркасом. Такой форме не может повредить уменьшение, увеличение или изменение заполняющих ее элементов. Закрытым, завершенным системам метаболисты противопоставляли открытые и готовые к дальнейшему росту (Kurokawa 1977). Представление манифеста метаболистов показало уникальный японский вклад в современную архитектуру, знаменующий ее зрелость и независимость от других культур. Это было не просто стилистическое течение, а скорее философско-градостроительная доктрина, глубоко укорененная в японской культурной матрице восприятия мира как текучего и непостоянного (無常 — мудзэ). Метаболисты предложили «органическую связь между индивидуальностью и фундаментальным культурным паттерном» (Wendelken 2000: 287).

Ключевой концепцией метаболизма стала идея разделения архитектурной структуры на две принципиально разные составляющие: неизменный, долговечный каркас (「軸」 — «стержень», «ось») и сменные, временные капсулы-ячейки. Эта дихотомия являлась прямым переносом в современность принципа, веками

воплощавшегося в синтоистской практике «сики-сэнгу» — ритуальной перестройки святилищ, где сакральная форма сохранялась вечно, а ее материальное поглощение периодически обновлялось. Метаболисты предлагали применить эту логику к современному городу: мощные инфраструктурные мегаструктуры (центральное ядро, транспортные узлы, соединительные элементы) должны были служить вечными «стержнями», в то время как жилые и офисные ячейки, устаревающие морально и физически, должны были заменяться подобно клеткам живого организма.

Наиболее ярким и последовательным воплощением этой идеи стал знаменитый Накагин Капсул Тауэр (1972) архитектора Кисэ Курокавы в Токио. Здание состоит из двух железобетонных ядер (шахт лифтов и коммуникаций), к которым были прикреплены 140 капсульных модулей. Каждая капсула представляет из себя автономное жилье, спроектированное в расчете на 25–30 лет службы и впоследствии предназначенное для легкой замены. Проект Курокавы во многом был футуристическим манифестом: он демонстрировал, что здание может не просто стареть и разрушаться, а метаболически обновляться, отвечая изменяющимся потребностям человека и технологиям. Как известно, экономические и правовые реалии не позволили реализовать задуманный сценарий замены капсул, и башня стала скорее утопическим памятником, нежели работающим прототипом, что, однако, не умаляет силы заложенной в ней концепции. Однако метаболизм в целом нельзя назвать утопией. Проекты архитекторов-метаболистов были непосредственно связаны с реальностью, даже тогда, когда они не получили реализации. Их эффект был рассчитан на будущее, в изменяющемся контексте которого он и должен был проявиться.

В более крупном, градостроительном масштабе, метаболистические проекты предлагали целые города, растущие и эволюционирующие подобно органическим структурам. Проекты «Города на воде» (1963 г.) К. Кикутаэ и «Парящий город» (1960–1963 гг.) А. Исодзаки представляли собой гигантские мегаструктуры, нависающие над водой или простирающиеся над территорией, к которым могли присоединяться новые модули. Эти мега-проекты были реакцией

на острый дефицит земли в Японии и верой в безграничные технологические возможности. Они представляли собой не просто функциональные решения, но и новую «сакрализацию» процесса обновления, где технологический прогресс становился продолжением древнего ритуала.

Философской основой метаболизма стало переосмысление традиционной японской эстетики через призму модернизма. Принцип непостоянства (мудзё), лежащий в основе всего сущего в буддийской философии, вместо пессимистического принятия бренности бытия был трансформирован метаболистами в прогрессивную веру в позитивное, управляемое обновление. Архитектура больше не должна была противостоять времени, пытаясь достичь вечности через монументальность материала (как на Западе), а должна была вступить с ним в симбиоз, органично стареть и заменяться, воплощая тем самым подлинную, «живую» вечность цикла, а не статичного объекта. В архитектуре метаболизма была заложена концепция национальной идентичности, возрождавшая «генетику архитектуры Японии, которую можно воссоздавать снова и снова» (Schalk 2014: 293).

Таким образом, движение метаболизма стало поворотным моментом в истории японской культуры — мостом, соединившим архаичную традицию ритуального обновления с футуристической верой в технологический прогресс. Оно предложило уникальную модель, в которой постоянное физическое обновление материальной среды было возведено в ранг основополагающего архитектурного и градостроительного принципа. Несмотря на ограниченное число реализованных проектов, метаболизм оказал колоссальное влияние на мировую архитектуру, заставив ее задуматься о таких категориях, как гибкость, адаптивность и временной цикл жизни здания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ТРАДИЦИЯ ОБНОВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ

В конце XX в. чисто утопические и мегаструктурные проекты метаболизма уступили место более прагматичным решениям, однако его философские основы были усвоены и переработаны. На смену глобальным мегаструктурам пришла концепция «мелкозернистой», тактической городской структуры, способной к точечным преобразованиям.

Идеи метаболизма из радикального архитектурного движения трансформировались в устойчивую градостроительную философию, глубоко укорененную в подходе Японии к развитию городов. Отказавшись от утопического масштаба, они воплотились в прагматичных стратегиях, направленных на обеспечение гибкости, эффективности использования ресурсов и комфортность городской среды. Принципы модульности, адаптивности и синергии технологии и природы, заложенные метаболистами в 1960-х гг., оказались пророческими и сегодня составляют основу для ответа на ключевые вызовы XXI в.: перенаселенность, ограниченность ресурсов, климатические изменения и необходимость устойчивого развития. Так идея постоянного обновления продолжает быть живой и актуальной теоретической базой для преобразования среды современных городов Японии.

Приведенные примеры из разных областей и масштабов японской архитектуры, градостроительства, и шире, культуры Японии в целом, позволяют утверждать устойчивость важнейшего принципа в культуре Японии — *фуэкирюко*, где *фуэки* — неизменность, постоянство, а *рюко* — изменчивость, текучесть. Формулирование принципа *фуэкирюко* — «постоянна в изменчивом» — приписывается Мацуо Басё. Этот принцип был актуален раньше, актуален он и сегодня: ведь открываются все новые и новые грани его понимания и возможности реализации на практике.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Асахи Симбун 1954 — Коллекция шедевров фотографии Асахи Симбун. 1954.
Коновалова 2010 — Коновалова Н.А. Древние столицы Японии: сложение основ градостроительного искусства // Градостроительное искусство. Новые материалы и исследования.

Вып. 2 / отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: Едиториал УРСС, 2010.

Коновалова 2025 — Коновалова Н.А. Постоянное обновление синтоистского святилища Исэ // Проект Байкал. 2025. № 1 (83). С. 37–41.

- Иллюстрированный сборник 1797 — 『伊勢参宮名所図会』 (Иллюстрированный сборник достопримечательностей паломничества в святилище Исэ. Национальная парламентская библиотека Японии). Т. 5. 1797.
- Косикава 2009 — 小島道裕『江戸の建築回廊』吉川弘文館 (Косикава М. Архитектурные коридоры Эдо). Есикава Кобункан, 2009.
- Куро́да 2012 — 黒田龍二『纏向から伊勢・出雲へ』学生社 (Куро́да Р. От Кимукая до Исэ и Идзумо). Student Publishing Co., 2012.
- Мещеряков 2010 — Мещеряков А.Н. Япония в объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010.
- Миура 2013 — 三浦正幸『神社の本殿 - 建築にみる神の空間-』吉川弘文館、(Миура М. Главный зал святилища — Божественное пространство, видимое в архитектуре). Есикава Кобункан, 2013.
- Нитобэ 2018 — Нитобэ И. Бусидо: душа Японии. Кодекс чести самурая / пер. с англ. А. Зайцева. М.: Издательство АСТ, 2018.
- Тадаси 2006 — 三橋正「古代における伊勢神宮と天皇」『明星大学研究紀要 日本文学部・言語文化学科』第14号、明星大学青梅校、(Тадаси М. «Исэ Дзингу и император в древние времена» // Исследовательский бюллетень Университета Мэйсэй. Японский факультет культурных исследований, кафедра языка и культуры). № 14. Токуо: Университет Мэйсэй, 2006.
- Танге 1976 — Танге К. Архитектура Японии. Традиция и современность. М.: Издательство «Прогресс», 1976.
- Хэрн 2000 — Хэрн Л. Гений японской цивилизации // Мир по-японски. СПб.: Северо-Запад, 2000. С. 43.
- Церемония 905 — 九條家に伝わる「延喜式 (九條家本)」(東京国立博物館蔵、国宝) (Церемония Энки (Семейная книга Кудзё). Коллекция Токийского национального музея, национальное сокровище). Т. 4. С. 905.
- Kurokawa 1977 — Kurokawa K. Metabolism in Architecture. London, 1977.
- Ooms 2009 — Ooms H. Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan: The Tenmu Dynasty, 650–800. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 2009.
- Schalk 2014 — Schalk M. The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience // Arts. No. 3. P. 279–297.
- Wendelken 2000 — Wendelken C. Putting Metabolism Back in Place. The Making of a Radically Decontextualized Architecture in Japan. Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture / eds. S.W. Goldhagen, R. Legault. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000.

REFERENCES

- Konovalova N.A. Drevnie stolitsy Iaponii: slozhenie osnov gradostroitel'nogo iskusstva (The Ancient Capitals of Japan: The Foundations of Urban Art). Gradostroitel'noe iskusstvo. Novye materialy i issledovaniia (Urban Art. New Materials and Research), issue 2. Ed. I.A. Bondarenko. Moscow: Editorial URSS Publ., 2010 (in Russian).
- Konovalova N.A. Postoiannoe obnovlenie sintoistskogo sviatilishcha Ise (The Constant Renovation of Ise Shrine). Proekt Baikal (Project Baikal), no. 1 (83), 2025, pp. 37–41 (in Russian).
- Kosikava M. Edo no Kenchiku Korairo (Kosikava M. Architectural Corridors of Edo). Yoshikawa Kobunkan Publ., 2009 (in Japanese).
- Kuroda R. Tama Mukai kara Ise · Izumo e (Kuroda R. From Tama-Mukai to Ise and Izumo). Student Publ. Co, 2012 (in Japanese).
- Meshcheriakov A.N. Iaponiia v ob"iatii-akh prostranstva i vremeni (Japan in the Embrace of Space and Time). Moscow: Natalis Publ., 2010 (in Russian).
- Miura M. Jinja no Honden — Kenchiku ni Miru Kami no Kūkan (Miura M. The Main Hall of a Shrine — The Divine Space Seen in Architecture). Yoshikawa Kobunkan Publ., 2013 (in Japanese).
- Nitobe I. Busido: dusha Iaponii. Kodeks chesti samuraia (Bushido: The Soul of Japan. The Samurai's Code of Honor). Transl. from English by A. Zaitsev. Moscow: Izdatel'stvo AST Publ., 2018 (in Russian).
- Tadasi M. Kodai ni Okeru Ise Jingū to Tennō. Meisei Daigaku Kenkyū Kiyō: Nippon Bunkagakubu · Gengobunkagakka. Dai 14-gō. Meisei Daigaku Aome Kō (Tadasi M. Ise Jingū and the Emperor in Ancient Times. Meisei University Research Bulletin, Faculty of Japanese Culture, Department of Language

- and Culture*, no. 14). Tokyo: Meisei University Publ., 2006 (in Japanese).
- Hern L. Genii iaponskoi tsivilizatsii (The Genius of Japanese Civilization). *Mir po-iaponski (The World in Japanese)*. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 2000, p. 43 (in Russian).
- Ooms H. *Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan: The Tenmu Dynasty, 650–800*. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press Publ., 2009.
- Schalk M. The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience. *Arts*, no. 3, pp. 279–297.
- Wendelken C. *Putting Metabolism Back in Place. The Making of a Radically Decontextualized Architecture in Japan. Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Eds. S.W. Goldhagen, R. Legault. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press Publ., 2000.

АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕГО
МИРА И СРЕДНИХ ВЕКОВ

*Ancient and Medieval
Architecture*

S.V. Tarkhanova

THE “LINTEL” FROM JĀMI ‘AL-SITTĪN IN SHILOH: SOME REMARKS

This brief article focuses on the “lintel” reused in the Abbasid-Mamluk mosque Jāmi ‘al-Sittīn in Shiloh. It is well-documented through archival materials, including drawings and photographs from the late 19th and early 20th century, although the lintel itself was lost by the first half of the 20th century. Some interpretations link it to synagogue art, although E. Klein recently attributed it to the wall of the through-type burial, a tradition typical of pagan culture and found in Shephelah and Samaria. This article presents a broader analysis of the lintel's composition, which includes horned altars, inverted wreaths, and an amphora. It proposes a Syrian origin for the artistic tradition, aligning with the theory of a large migration of pagan populations from Syria and Arabia following the Bar Kochba revolt in 135 C.E.

Keywords: lintel, trough-type burial, Pagan art, Shiloh, portable altar, inverted wreath, amphora

C.B. Тарханова

«ДВЕРНАЯ» ПЕРЕМЫЧКА ИЗ МЕЧЕТИ ДЖАМИ АЛЬ-СИТТИН В ШИЛО: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Эта небольшая статья посвящена интересной детали, которая известна исключительно по архивным материалам (фотографиям и рисункам конца XIX и начала XX в.). Деталь, вторично использованная в позднеисламской мечети Джами аль-Ситтин в Шило в качестве перемычки, была утрачена уже к середине XX в., но продолжает привлекать к себе внимание ученых. В недавней публикации Э. Кляйн атрибутировал данную деталь как декоративную стенку саркофага, целиком вырезанного из камня. Подобный тип захоронений встречается в Шфеле и Самарии; известен он и в самом Шило. В данной статье углубляется и расширяется стилистический анализ композиции детали, состоящий из центрального мотива амфоры, фланкированной парными изображениями алтарей и перевёрнутых венков. Предлагается теория о сиро-аравийском происхождении данной художественной традиции, что коррелируется с теорией о массовой миграции языческого населения Сирии и Аравии после восстания Бар Кохбы в 135 г. н. э. и вытеснения еврейского населения за пределы Иерусалима, Иудеи и Самарии.

Ключевые слова: дверная перемычка, языческое искусство, Шило, мотив алтаря, перевёрнутого венка, амфоры

INTRODUCTION

Among the other Roman, Byzantine, and Islamic artifacts uncovered in Shiloh, one stands out due to its contradictory composition, which has led to numerous different interpretations, including its synagogue derivation. The earliest evidence of the well-known so-called “synagogue” lintel comes from 19th-century engravings (*Wilson* 1881: 226), earlier surveys (fig. 1) (*Clermont-Ganneau* 1896: 299, 300; fig. 189; *Conder and Kitchen* 1882: 369), and from the Brit-

ish Mandate archive (*British Mandate Archive*, SRF_171 (236/236)). In these sources, drawings and photos show the lintel either above the doorway or near the southern wall of double maqam Jāmi ‘al-Sittīn (*Andersen* 1985: 77–81, fig. 25, 26; *Schwartz, Shemesh* 2020: 9, 10 of 19, fig. 2, 3; *Livyatan Ben-Arie* 2021: 32*–34*, fig. 6; *Schwartz, Livyatan-Ben Arie et al.* 2021: 135, 136). Z. Yeivin briefly described and measured the lintel (L 1.65, H 0.55 m, and T 0.17 m; *Yeivin* 1973: 158, 161, 162, plate 26:3), noting that it “was

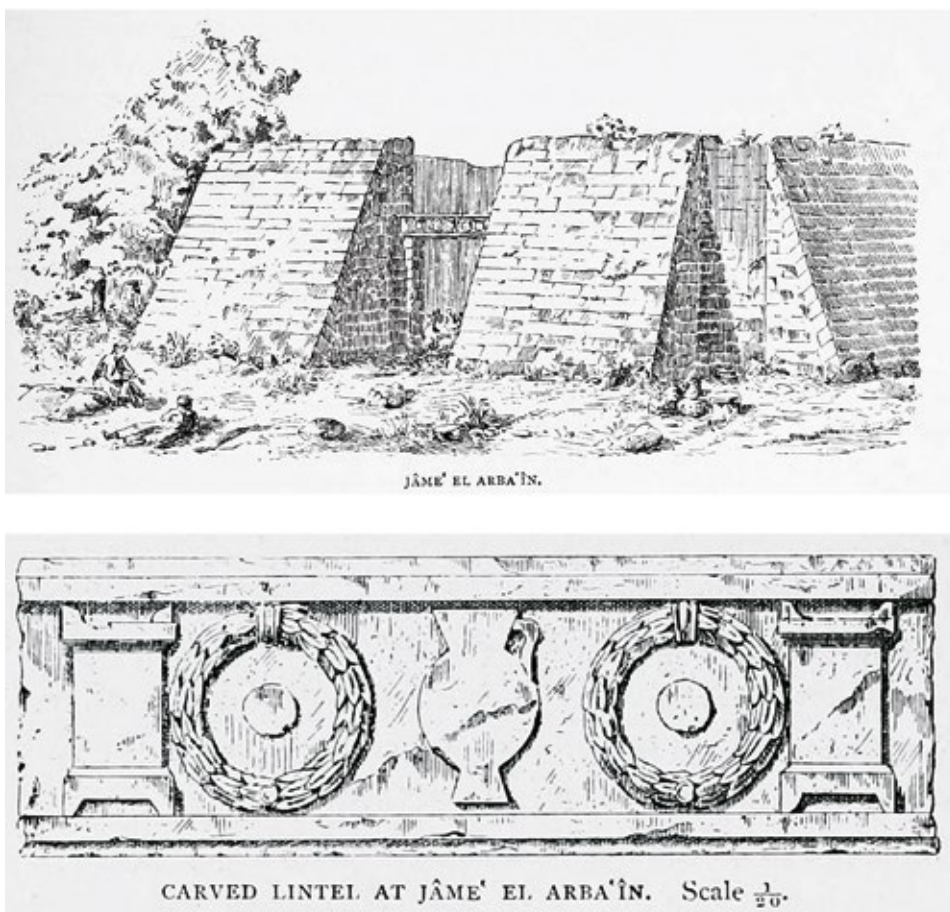


Fig. 1. The late 19th-century drawing of the Jāmi' al-Sittin with the lintel still in situ and the detailed sketch of the lintel itself. From: Clermont-Ganneau 1896: 299, 300

transferred to the museum" (Rockefeller?) (Yeivin 1981: 18). According to Allegre Savariego, the curator of the Rockefeller Museum, no records of its reception have ever been found, and its current location remains unknown. The most verified and detailed drawing of the lintel was created during Clermont-Ganneau's archaeological survey in the late 19th century, based on direct observations while the lintel was still in place (Clermont-Ganneau 1896: 299, 300). The Danish archaeological report also features very accurate drawings and the last known photograph of the lintel in situ. However, by the time Andersen published his report (around 60 years after the Danish expedition's excavations), the lintel had already been lost (fig. 2) (Andersen 1985: 78, 79, fig. 25, 26). Recently, E. Klein conducted a thorough analysis of the form of the lintel and the symbolic meaning behind its deco-

rative design (Klein 2011: 172, 173; Klein 2024: 303, 304), but there is still room for additional interpretations and ideas.

The rectangular lintel was bordered on the top by two receding ledges and on the bottom by a single plain ledge. The composition featured the central amphora with two handles attached to the rim and shoulders; its globular body was fluted up to mid-height. The amphora was flanked by two turned upside-down laurel wreaths tied with ribbons at the top. Inside each wreath were plump four-petaled rosettes. On the sides of the entire scene, two symmetrical horned altars with pointed legs were depicted.

In a recent publication by E. Klein, a largely persuasive attribution of the lintel was proposed (Klein 2011: 172, 173; Klein 2024: 303, 304). The author observed that the detail was a "lintel" only in second-

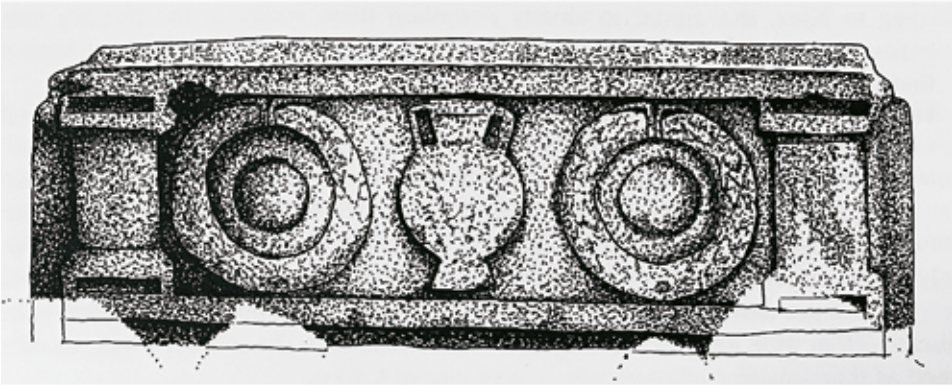
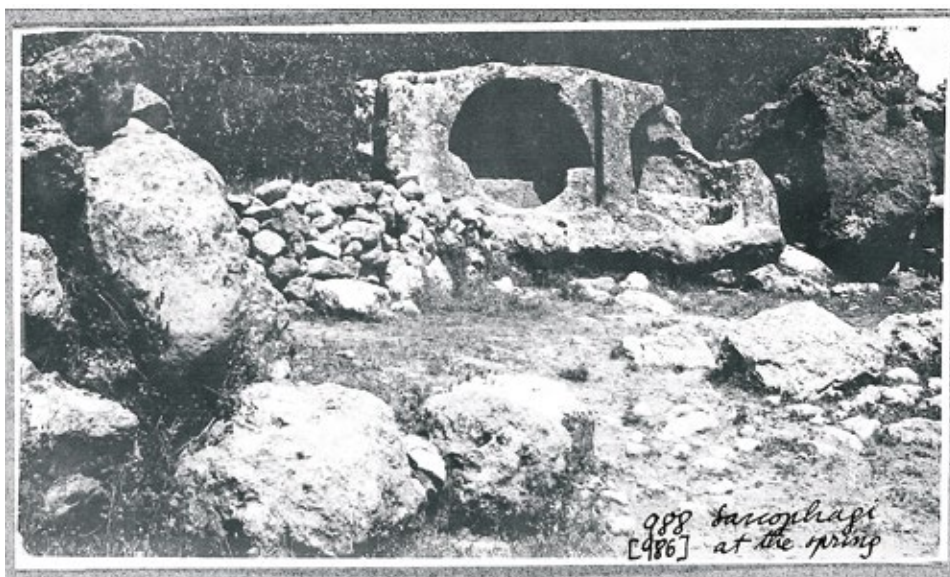


Fig. 2. The archive photo of the lintel in front of the mosque and its drawing (apparently, based on photos); published in the Danish expedition report (Andersen 1985: 78, 79, fig. 25, 26)

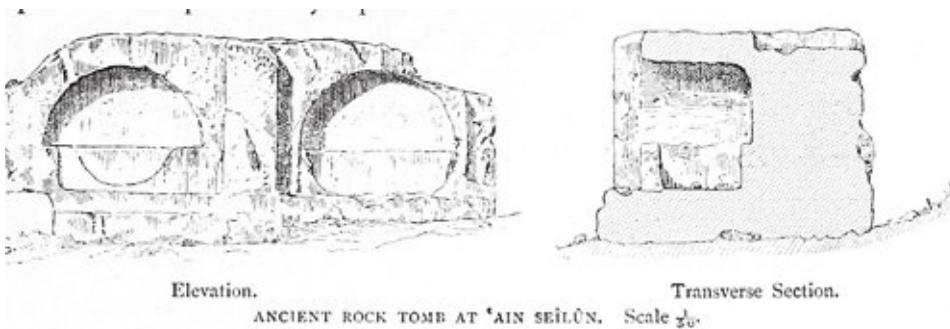
ary use in the Islamic architectural context and that it was too thin compared to the standard lintels used in monumental buildings (it was only 0.17 m thick, according to Yeivin). Based on other parallels, Klein attributed it to the façade wall of the Roman burial trough, which was hewn from the rock somewhere near Tel Shiloh. Notably, the evidence of such trough-like burials with *arcosolia* near Ain Seilun that is in the nearest vicinity of Shiloh, was recorded by Clermont-Ganneau (Clermont-Ganneau 1896: 301) and in the British Mandate Archive (fig. 3). Klein noted

that many tombs featuring decorative depictions of amphorae and altars have been discovered in the Land of Israel. He wrote: “In the Sidonian cave in Maresha, the burning altar and two amphorae from both sides of the central burial niche were drawn, symbolizing the stage of the preparation for the burial according to the Greek tradition (Peters and Thiersh 1905¹). Also, in the Cave of Reliefs from the Late Roman period in Horvat Ethri, a similar amphora was carved. In this tomb, an amphora is positioned in the center of the façade wall of the trough, and on the right side

¹ Here and further in quotation, the punctuation of the original publication is preserved.



a



b

Fig. 3. The trough-like burial near Ain Seilun: a — from: British Mandate Archive, SRF_171 (236/236); b — (Clermont-Ganneau 1896: 301)

of it, an incense-burning altar was carved. The tomb was used by the Pagan population that inhabited the site during this period (Zissu and Ganor 2009). The similar amphora and the additional motif, resembling the altar in shape, were engraved on the trough of the *arcosolia* tomb, dated to the beginning of the Byzantine period, which was discovered in Horvat Tannim in the Jewish Shephelah and used by the Christian population (Zissu 2000: 95, 96)² (Klein 2011: 172, 173; Klein 2024: 303, 304). Urns (or amphorae) flanked by two snakes were depicted on the facades of the troughs in the Roman tomb, named

“Cave of Urns” in Horvat Burgin (Zissu *et al.* 2013: 45, fig. 11). Based on these and other observations, Klein concluded that the repertoire and technique of the relief decoration on the trough wall in question belonged to the tomb, which was used by the Pagan (not Samaritan, Jewish, or Christian) population during the Middle/Late Roman period. Many other *arcosolia* tombs with hewn troughs, without or with decoration, are known from the sites in Samaria, Shephelah, and Judea. Among these tombs, might be mentioned the tombs with the undecorated troughs in Roman rock-hewn cist tombs in Khirbet Hamad

² Among these tombs with the decorated troughs, might be mentioned the tombs with the undecorated troughs in Roman rock-hewn cist tombs in Khirbet Hamad (Conder, Kitchener 1882: 333, 334 (Khirbet el Fakhakhir); Dar 1986: 40). The lateral wall of the *arcosolia* of one of these tombs is adorned with the relief torch.



Fig. 4. The trough-type burial in Khirbet Hamad. Photos S. Tarkhanova

(Conder, Kitchener 1882: 333, 334 (Khūrbet el Fakhākhīr); Dar 1986: 40). The lateral wall of the *arcosolia* of one of these tombs is adorned with the relief torch (fig. 4–6).

To the best of my knowledge, there are no exact parallels for the composition of the Shiloh lintel under consideration, neither in the burial nor in the ceremoni-

al contexts of the Roman period; however, its' motifs provide a firm basis for its identification and symbolic interpretation. There are three main patterns: amphora, wreaths, and portable altars, and as Klein had shown, they were often depicted together. However, each of them retained its symbolic meaning and underwent its own artistic and religious



Fig. 5. The trough-type burial in Khirbet Hamad with the relief torch. Photos S. Tarkhanova

development. The patterns will be analyzed sequentially.

AMPHORA

Amphora, as a decorative and symbolic motif, was common in Greco-Roman and Late Antique cultures, crossing Pagan, Je-

wish, and Christian traditions. As Klein pointed out, amphorae played an important role in funeral rites in the Greco-Roman tradition: "...the real amphorae were used in the Macedonian tombs for the ablution of the deceased before the burial... Furthermore, amphorae were used to hold the ashes of the deceased after cremation in An-



Fig. 6. The trough-type burial in Khirbet Burgin with relief decoration on the wall. Photo S. Tarkhanova

cient Greece. In the 4th-5th centuries BCE, amphorae served as tombstones marking the location of the tomb at the Classical cemetery" (Klein 2011: 173). In Roman-period burials, including inhumation tombs, images of amphorae continued to be used (Kloner 2009: 73, 74, after Klein 2011: 173).

The depiction of different types of amphorae and kraters in Jewish art from the Second Temple period to Late Antiquity was thoroughly analyzed by R. Gersht and P. Gendelman. The amphora on the Shiloh lintel belonged to the type of the "globular amphora" (Gersht, Gendelman 2016: 152, 153). The depictions of such amphorae appeared on the mosaic floor in the synagogue attached to the house of Leontis in Beth Shean (Gersht, Gendelman 2016: fig. 8.13), on the lintels in the synagogues in Qasrin (Hachlili 1988: 216, fig. 53a; Hachlili 2013: 85, 86, fig. V-8) and Eshtemoa (Goodenough 1953-1968, 1: 235; 3: fig. 613), on the pilasters of the Torah Shrine in Umm el-Qanatir (fig. 7) (Ben David et al. 2006: 114, 115; Hachlili 2013: 194-196, fig. IV-51), on the stone from the Ein Gedi synagogue (Peleg 2007: 326, 327, fig. 9.3.3, photo 9.3.4)³. Additionally, globular amphorae



Fig. 7. The decorative amphora of the pilaster of the Torah Shrine in the Umm el-Qanatir synagogue in the Golan. Photo S. Tarkhanova

³ These samples of amphorae are mentioned after Gersht and Gendelman (Gersht, Gendelman 2016: 152).



Fig. 8. Lintels: a — the tomb in Kefr Beita (Goodenough 1953–1968, 1: 85; 3: fig. 36); b — the dwelling (?) in Mamshit. After: M. Salzberger (photo)

decorated ossuaries and furniture elements of the Second Temple period, such as stone tables in the Jerusalem Jewish Quarters and the famous stone table recently discovered in the Magdala synagogue (Gersht, Gendelman 2016: 152, 153)⁴. Pair of amphorae with the ivy tendrils stretching from them flanked the central pattern of the wreath on the lintels found in the Nawa synagogue (Goodenough 1953–1968, 1: 236; 3: fig. 619, 620).

Amphorae were very frequently used in the Greco-Roman funeral art, and the row of samples might be endless. Here the lintel of the Roman tomb at Khirbet Kefr Beita might be mentioned as mostly close to the lintel under the question by its composition: it is decorated with the pair of wreaths flanked by two amphoras (fig. 8, a) (Goode-

nough 1953–1968, 1: 85; 3: fig. 36, after Conder and Kitchener 1881 (II): 239).

ALTAR

As Klein notes, “the patterns of the altar are also found in funeral art, where they represent the preparation phase for the burial ceremony. During this phase, the body was washed and placed on the *kline* for a week, and around the *kline* of the deceased, incense was burned over the altars (Toynbee 1971: 44, 45, fig. 9)” (Klein 2011: 173)⁵.

A pair of horned altars on the lintel from Shiloh implies the Pagan character of the element. Many versions of such altars were constructed from masonry stones in front of temples, carved as monolithic portable pieces, or cast in bronze, as depicted in various artistic techniques (Il-Gharyeh; Butler

⁴ During the Byzantine period, globular amphorae were frequently used in the compositions of the ecclesiastical mosaics and furniture (Gersht, Gendelman 2016: 169), but this is beyond the chronological frames of the stylistic analysis of the lintel from Shiloh.

⁵ Clermont-Ganneau referred to the *terra sigillata* vase found at Via Dolorosa in one of the cavities, on which among the other pagan patterns, the altars were stamped (Clermont-Ganneau 1896: 300; Clermont-Ganneau 1899: 69–71).



Fig. 9. The lintel of the Nabatean sanctuary in Khirbet edh-Darikh. Photo S. Tarkhanova

1920: 136, ill. 114; *Rosenthal-Heginbottom* 2008: 12*–14*). The altars were frequently used in the architectural decoration of Roman edifices in Northern Syria, Southern Hauran (*Butler* 1920: 26, 27, 87), Trans-Jordan, and Negev. Altars were typically depicted near amphorae, votive columns, torches, anthropomorphic or zoomorphic images, floral or geometric patterns, and other similar features.

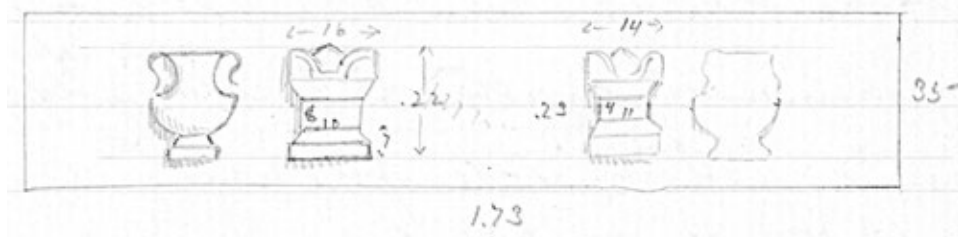
The lintels with the variative depiction of the horned altars are known in the Land of Israel, Trans-Jordan, but mainly in Syria. The Nabataean lintel from the burial cave in Oboda was adorned with solar and lunar symbols which were depicted on both sides of the horned altar, with two columns placed on the lateral sides (*Patrich* 1990: 94, ill. 32; *Negev* 1997: 20, fig. 11; 85, photo 120; *Rosenthal-Heginbottom* 2008: 11*, 12*, fig. 4). Another Nabataean lintel found in Mamshit in Building XII, L432 was adorned with the depictions of the horned altar, rosette, face of the deity (?) within the arched pattern (temple?) and a wreath (fig. 8, *b*) (*Negev* 1988: 86, no. 50; *Rosenthal-Heginbottom* 2008: 11*, 12*, fig. 5). The composition of the Mamshit lintel is untypically asym-

metrical, and the style of the carving is rather plain; the depiction of the altar is unfinished (the sketching-out lines made by ruler are preserved). A series of decorative reliefs (lintels, ashlars) found near the Nabataean sanctuary in Khirbet edh-Darikh feature variations of the same decorative patterns (altars, torches, kraters, etc.), finely carved in a realistic manner (fig. 9: personal survey, unpublished; for general information, see *Dentzer-Feydy* 1990). In Ribah the lintel with the depictions of two symmetrical horned altars and the wreath between them was found near the church of St. Isaiya (fig. 10, *a*) (*Piccirillo* 1980: 58, fig. 46). On the Syrian lintel from Sameh sanctuary, the pairs of altars and amphorae are preserved, while the central image is defaced (fig. 10, *b*) (*Butler* 1920: 87, ill. 67⁶). The lintel from Sa'adeh (a house or mausoleum?) (fig. 10, *c*) (*Butler* 1920: 136, ill. 115; *Goodenough* 1953–1968, 3: fig. 290) featured an amphora flanked by two altars and two votive Ionic columns. In Khirbet il-Bardhon, half of the preserved lintel is adorned with an altar, wreath, and geometric circumference (*Butler* 1920: 26, 27, ill. 17). In Arâk il-Emîr the lintel or wall of the burial trough (the drawing wasn't described) is

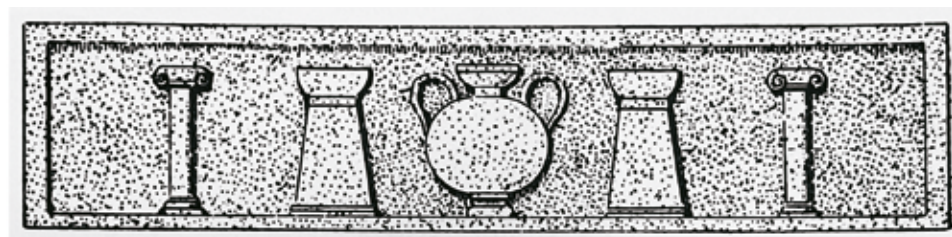
⁶ Digital archive of the H. Butler's expedition to Syria (Princeton Expeditions to Syria (1899, 1904–1905, 1909); Butler: Bosra to Umm idj-Djimal, 1904–1905); BSY_FB_29-72-a. URL: <https://fromthepage.com/vrprinceton/butler-field-books/bsy-fb-29/display/25179652>



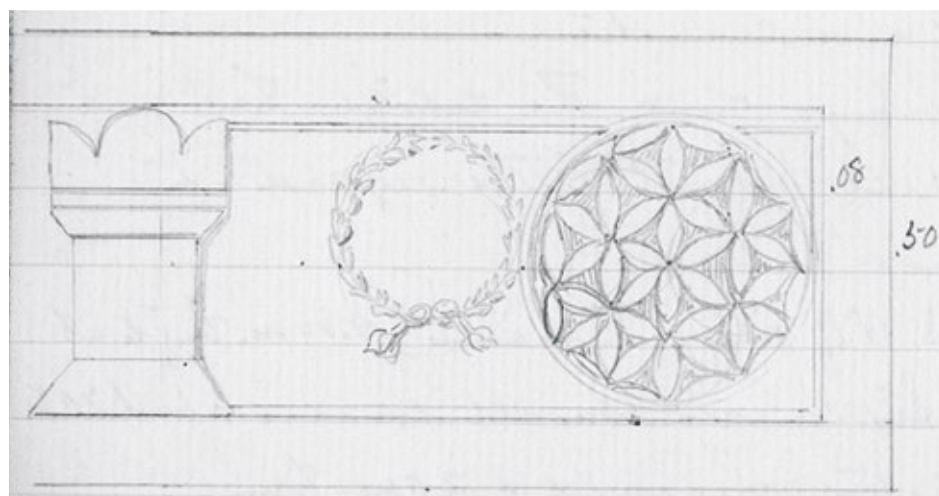
a



b



c



d

Fig. 10. Lintels: a — Reused in one of the houses in Rihab (modern Jordan) (From: Piccirillo 1980: 58, fig. 46); b — Sameh sanctuary (Butler 1920: 87, ill. 67); c — House or mausoleum in Sa'adeh (Goodenough 1953–1968, 3: fig. 290); d — Arāk il-Emir (Digital Butler's archive)



Fig. 11. Depiction of the altar in the scene "Sacrifice of Abraham" on the right spandrel of the Torah Arch (Goodenough 1953–1968, 11: pl. III)

adorned with the relief horned altar, wreath and geometric rosette with the grid of interlaced patterns (fig. 10, d) (Butler's archive)⁷. Apparently, the unpreserved half of the lin-

tel contained symmetrical decorative patterns. In Kharab Shems, the lintel displayed solar and lunar symbols in the middle, flanked by bullheads and wreaths (Butler 1920: 322, ill. 359).

On the other hand, depictions of altars are also found in the simultaneous Jewish art. For example, free-standing altars were depicted at the frescoed scenes of Dura Europos synagogue (244 CE) in various scenes: altar in the scene "Sacrifice of Abraham" on the right spandrel of the Torah Arch (fig. 11) (Goodenough 1953–1968, 9: 65; 11: pl. III), two incense altars inside the interior of the pagan temple in the scene "The Ark versus Paganism" (Goodenough 1953–1968, 10: 74; Goodenough 1953–1968, 11: pl. XIII), and altars in the scenes "The Failure of the Sacrifice to Baal" and "Sacrifice of Elijah" (Goodenough 1953–1968, 10: 150, 156; Goodenough 1953–1968, 11: pl. XV–XVI). Interestingly, the foundation of the masonry-built incense altar was traced in the first synagogue in Dura Europos (between 165–200 CE; Goodenough 1953–1968, 9: 26). Thus, the depiction of the altars in the Roman period could appear not only in the Pagan, but also in the Jewish context.

WREATH

The motif of the wreath was frequently used for the decoration of Greco-Roman sarcophagi, symbolizing eternal life and glory (Hachlili 1988: 318, after Klein 2011: 173; Klein 2024: 304). The row of the samples

⁷ Digital archive of the H. Butler's expedition to Syria (Princeton Expeditions to Syria (1899, 1904–1905, 1909); Butler Notes: Second Expedition in Syria, 1904); BSY_FB_18_015back. URL: <https://fromthepage.com/vrprinceton/butler-field-books/bsy-fb-18/display/25178617>



Fig. 12. Ossuary in the Rockefeller museum collection. The lateral wall is decorated with the inverted wreath. Photos S. Tarkhanova

spread all over the Near Eastern world might be endless, so only one peculiar feature of the wreaths at the lintel in Shiloh will be specified and analyzed.

The wreaths on the lintel in Shiloh have an unusual position of their branches: they are turned upside down and tied with the ribbon at the tops, not at the bottoms (Clermont-Ganneau convincingly depicted this feature). This type of inverted wreath is rare and was typically used in a funeral context⁸, while the regular type of wreath was used in any other context glorifying life. Some Jewish ossuaries dated to the Roman period and found in Jerusalem feature such wreaths (fig. 12, 13) (*Rahmani* 1994: 91, pl. 10: 60:R; 125, 126, pl. 28: 206:L). The friezes of some Early Roman tombs in Jerusalem were adorned with a row of inverted wreaths (*Peleg-Barkat* 2015: 95, 96, fig. 16; 103, fig. 23; *Zissu, Kloner* 2007: 517, fig. 13). Also, the inverted wreath was carved on the pilaster of the Great Temple in Petra (1st–2nd century CE; *Joukowsky* 2018: 336–338, fig. 17.12), on the walls of the sarcophagi in Si' (Butler's archive⁹; *De Jong* 2017: 49, fig. 14), on the stele from Assos (dated to ca. 166 CE; *Yegül* 2014: 208, fig. 10), and on the wall of the tomb of C. Calventius Quietus in Pompeii (1st century CE; *Lamp* 2013: 138, fig. 45). The inversed wreath was a symbol of a deceased, glory that passed away (*Rogić et al.* 2012: 343, 344). Mostly vivid and clear proof of this idea comes from the relief decoration of the sarcophagi from Tyr, on which the body of the deceased in the surroundings of the mourners was lying under the inverted wreath (*Seyrig* 1940: 120–122, pl. XIX).

CONCLUSIONS

These observations on the lintel from Shiloh can't be considered complete, but they lead us to assume its' definitely Middle/Late Roman dating, a funeral context, and a Pagan character. The series of artistic parallels connects the type of the trough burial and the decorative composition con-



Fig. 13. Ossuary in the Rockefeller museum collection. The lateral wall is decorated with the inverted wreath. Photo S. Tarkhanova

sisting of altars, vases, and wreaths mainly with the Arabian and Syrian hinterlands. This substantiates the theory that after approximately a century after the Bar Kochba revolt (135 CE), when the Jewish population was exiled from Jerusalem and Judea, Shiloh was repopulated by Pagan inhabitants from Syria, Phoenicia, and Arabia (*Klein* 2011: 321, 322; *Klein* 2010). They have established the ritual site, as in some other places in the Land of Israel in the same period (*Schwartz, Shemesh* 2019: 6), and brought their own ritual and artistic traditions. The burial with the decorative trough was only one of the features and phenomena of the Pagan settlement of urban type, established in Shiloh during this period.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Andersen 1985 — *Andersen F.G.* Shiloh: The Danish Excavations at Tall Sailūn, Palestine in 1926, 1929, 1932, and 1963.

II: The Remains from the Hellenistic to the Mamlūk Periods. Copenhagen: Aarhus Universitetsforlag, 1985.

⁸ The earliest depictions of the inversed wreaths are known from the Ancient Lucanian funeral frescos presented in the Museo archeologico nazionale in Paestum (4th century BCE) (Wikimedia Commons).

⁹ Digital archive of the H. Butler's expedition to Syria (Princeton Expeditions to Syria (1899, 1904–1905, 1909); Butler: Bosra to Umm idj-Djimal, 1904–1905; BSY_FB_29–21-a, Page 55 of 165). URL: <https://fromthepage.com/vrprinceton/butler-field-books/bsy-fb-29/display/25179553>

- Ben David et al.* 2006 — *Ben David C., Gonen I., Drei Y.* Umm el-Qanatir — the First Excavation Season // *Qadmoniot: A Journal for the Antiquities of Eretz-Israel and Bible Lands*. 2006. No. 132. P. 110–120.
- Butler* 1920 — *Butler H.C.* Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904–5 and 1909. Division II. Architecture. Section B. Northern Syria. Leyden, 1920.
- Clermont-Ganneau* 1896–1899 — *Clermont-Ganneau C.* Archaeological Researches in Palestine during the Years 1873–1874. Volumes I–II. London: Palestine Exploration Fund, 1896–1899.
- Conder, Kitchener* 1882 — *Conder C.R., Kitchener H.H.* The Survey of Western Palestine: Memoirs of the Topography, Orography, Hydrography, and Archaeology. Vol. 2. Sheets VII–XVI. Samaria. London, 1882.
- Dar* 1986 — *Dar Sh.* Landscape and the Pattern. An Archaeological Survey of Samaria 800 B.C.E. — 636 C.E. *BAR Int. S.* 308 (i). Oxford, 1986.
- Dentzer-Feydy* 1990 — *Dentzer-Feydy J.* Khirbet edh-Dharih. Architectural Decoration of the Temple // *ARAM*. 1990. No. 2. P. 229–234.
- Goodenough* 1953–1968 — *Goodenough E.R.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. 13 Vol. Bollingen Series 37. New York: Pantheon Books, 1953–1968.
- Gersht, Gendelman* 2016 — *Gersht R., Gendelman P.* Chapter 8. The Amphora and the Krater in Ancient Jewish Art in the Land of Israel // *Viewing Ancient Jewish Art and Archaeology: VeHinnei Rachel — Essays in Honor of Rachel Hachlili* / eds. A.E. Killebrew, G. Faßbeck. Leiden, New York, Köln: Brill, 2016. P. 151–185.
- Hachlili* 1988 — *Hachlili R.* Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. Leiden, New York, Köln: Brill, 1988.
- Hachlili* 2013 — *Hachlili R.* Ancient Synagogues — Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research. Leiden, New York, Köln: Brill, 2013.
- Joukowsky* 2018 — *Joukowsky M.S.* The Role of the Petra Great Temple in the Context of Nabataean Archaeology // *The Adventure of the Illustrious Scholar. Papers Presented to Oscar White Muscarella (Culture and History of the Ancient Near East)* / ed. E. Simpson. Leiden, New York, Köln: Brill, 2018. P. 304–350.
- Jong* 2017 — *Jong L. de.* The Archaeology of Death in Roman Syria: Burial, Commemoration, and Empire. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2017.
- Klein* 2011 — *Klein E.* Aspects of the Material Culture of Rural Judea During the Late Roman Period (135–324 C.E.): Ph.D. thesis. Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel, 2011.
- Klein* 2024 — *Klein E.* From Barren Land Judea Shall Rise: An Archaeological Perspective on the Land of Judea During the Late Roman Period. Ariel: Ariel University Press, 2024.
- Kloner* 2009 — *Kloner A.* Amphorae and Urns as Grave Markers in Idumaea, Judaea, and Nabataea // *Man Near a Roman: Studies Presented to Prof. Yoram Tsafrir* / eds. L. Di Segni, Y. Hirshfeld, J. Patrich. Jerusalem: Israel Exploration Society. P. 71–81.
- Lamp* 2013 — *Lamp K.* A City of Marble. The Rhetoric of Augustan Rome: The University of South Carolina Press, 2013.
- Livyatan Ben-Arie* 2021 — *Livyatan Ben-Arie R.* Shiloh in the Transition from the Byzantine to the Early Islamic Period // *Judea and Samaria Research Studies*. 2021. No. 30/1. P. 21*–48*. DOI: 10.26351/JSRS/30-1/7
- Negev* 1988 — *Negev A.* The Architecture of Mampsis. Vol. 1. The Middle and Late Nabatean Periods. Qedem 26. Jerusalem, 1988.
- Negev* 1997 — *Negev A.* The Architecture of Oboda: Final Report. Qedem 36. Jerusalem, 1997.
- Patrich* 1990 — *Patrich J.* The Formation of Nabatean Art: Prohibition of a Graven Image Among the Nabateans. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University Press, 1990.
- Peleg* 2007 — *Peleg O.* Second Temple Period Architectural Elements from En-Gedi // *En-Gedi Excavations I: Final Report (1961–1965)* / ed. E. Stern. Jerusalem: Israel Exploration Society: Institute of Archaeology, The Hebrew University of Jerusalem. P. 324–331.
- Peleg-Barkat* 2015 — *Peleg-Barkat O.* Decorated Tomb Façades in Early Roman Jerusalem and their Influence on the Decoration of Tombs in Judaea and Samaria // *Study of Jerusalem through the Ages* / ed. Y. Ben-Arieh et. al. Jerusalem: Yad Yitzhak Ben Zvi, 2015. P. 73–121.
- Peters, Thiersch* 1905 — *Peters J., Thiersch H.* Painted Tombs in the Necropolis of Marissa (Marêshah). London, 1905.

- Piccirillo 1980 — Piccirillo M. Le antichità di Rihab dei Bene Hasan // *Liber Annuus*. 1980. No. 30. P. 317–350.
- Rahmani 1994 — Rahmani L.Y. A Catalogue of Jewish Ossuaries in the Collections of the State of Israel. IAA, Israel Academy of Sciences and Humanities. Jerusalem, 1994.
- Rogić et al. 2012 — Rogić D., Grašar J.A., Nikolić E. Wreath — Its Use and Meaning in Ancient Visual Culture // *Religion and Tolerance. Journal of the Center for Empirical Researches on Religion*. 2012. No. 18. P. 341–358.
- Schwartz, Livyatan Ben-Arie et al. 2021 — Schwartz A., Livyatan Ben-Arie R., Reuven P. Jāmi' al-Sittīn — An Early Islamic Mosque near Tel Shiloh // *Tel Aviv. Journal of the Institute of Archaeology of Tel Aviv University*. 2021. Vol. 48/1.
- Schwartz, Shemesh 2019 — Schwartz A., Shemesh A. The Cult in Shiloh during the Roman-Byzantine Period // *Religions*. 2019. No. 10. Shit 591. P. 1–18.
- Schwartz, Shemesh 2020 — Schwartz A., Shemesh A. Medieval Shiloh — Continuity and Renewal // *Religions*. No. 11. Shit 493. P. 1–19.
- Toynbee 1971 — Toynbee J.M.C. Death and Burial in the Roman World. Baltimore – London, 1971.
- Yegül 2014 — Yegül F.K. A Victor's Message: The Talking Column of the Temple of Artemis at Sardis // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 2014. No. 73/2. P. 204–222.
- Yeivin 1973 — Yeivin Z. Archaeology Activities in Samaria // *Eretz Shomron: The Thirtieth Archaeological Convention* / ed. J. Aviram. Jerusalem, 1973. P. 147–162.
- Yeivin 1981 — Yeivin Z. Shiloh // *Hadashot Arkheologiyot*. 1981. No. 77. P. 18–26.
- Zissu 2000 — Zissu B. Horvat Tanim // *Hadashot Arkheologiyot — Excavations and Surveys in Israel*. 2000. No. 110. P. 95, 96.
- Zissu, Ganor 2009 — Zissu B., Ganor A. Horvat'Ethri — A Jewish Village from the Second Temple Period and the Bar-Kokhba Revolt in the Judean Foothills // *Journal of Jewish Studies*. 2009. No. 110. P. 90–136.
- Zissu et al. 2013 — Zissu B., Ganor A., Klein E., Klein A. New Discoveries at Horvat Burgin in the Judean Shephelah: Tombs, Hiding Complexes, and Graffiti // *Palestine Exploration Quarterly*. 2013. No. 145/1. P. 29–52.

REFERENCES

- Gersht R., Gendelman P. Chapter 8: The Amphora and the Krater in Ancient Jewish Art in the Land of Israel. *Viewing Ancient Jewish Art and Archaeology: VeHinnei Rachel — Essays in Honor of Rachel Hachlili*. Eds. A.E. Killebrew, G. Faßbeck. Leiden, New York, Köln: Brill, 2016, pp. 151–185.
- Klein E. *From Barren Land Judea Shall Rise: An Archaeological Perspective on the Land of Judea During the Late Roman Period*. Ariel: Ariel University Press, 2024.
- Peleg-Barkat O. Decorated Tomb Façades in Early Roman Jerusalem and their Influence on the Decoration of Tombs in Judaea and Samaria. *Study of Jerusalem through the Ages*. Eds. Y. Ben-Arieh et. al. Jerusalem: Yad Yitzhak Ben Zvi Publ., 2015, pp. 73–121.
- Piccirillo M. Le antichità di Rihab dei Bene Hasan. *Liber Annuus* 30. 1980, pp. 317–350.
- Schwartz A., Livyatan Ben-Arie R., Reuven P. Jāmi' al-Sittīn — An Early Islamic Mosque near Tel Shiloh. *Tel Aviv. Journal of the Institute of Archaeology of Tel Aviv University*, vol. 48, issue 1, 2021.
- Schwartz A., Shemesh A. The Cult in Shiloh during the Roman-Byzantine Period. *Religions*, no. 10, 2019, shit 591, pp. 1–18.
- Zissu B., Ganor A., Klein E., Klein A. New Discoveries at Horvat Burgin in the Judean Shephelah: Tombs, Hiding Complexes, and Graffiti. *Palestine Exploration Quarterly*, no. 145/1, 2013, pp. 29–52.

Д.В. Владимирова

ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО ХРАМОВ ГРЕЦИИ XI–XII ВЕКОВ ТИПА «ОКТАГОН НА ТРОМПАХ» И ЕГО РОЛЬ В СТРУКТУРЕ ИХ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ¹

Статья посвящена взаимосвязи архитектуры и монументальной декорации, а именно сюжетных циклов в трех византийских кафоликонах монастырей XI–XII вв.: Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни. Анализ внутреннего пространства трех «октагонов на трюмах» показывает разные возможности распределения циклов в них. Так, сложная планировка кафоликона Осиос Лукас позволила создать полисемантическую программу с различными акцентами: новозаветные сцены здесь дополняются прообразовательными сюжетами, а выделенные для особых функций помещения имеют свою собственную систему росписи. Сочетание мозаик и фресок в системе декорации подчеркивает иерархию «главных» и «второстепенных» пространств. В Неа Мони другая конфигурация внутреннего пространства привела к некоторым спорным программным решениям: некоторые из главных праздничных сцен оказались в плохо освещенном и узком своде нартекса, а второстепенный сюжет попал в число восьми композиций, составляющих евангельский цикл в наосе. Интересным представляется новозаветный цикл кафоликона монастыря Дафни: сюжеты в наосе находятся не только в трюмах, но и в люнетах, и на стенах рукавов креста. Вместе с сюжетами нартекса они образуют многоуровневую программу, объединяющую протоевангельские и евангельские сюжеты. Кроме того, в Дафни мы видим один из первых примеров встраивания богородичного цикла в общую систему декорации, сосуществование мариологических и христологических сюжетов, наиболее полно раскрывающих важнейшие христианские догматы. Исследование демонстрирует, что архитектурные формы во многом определяли те или иные пространственные решения в распределении сюжетных композиций.

Ключевые слова: византийская архитектура, октагоны на трюмах, Осиос Лукас, Неа Мони, Дафни, нарративные циклы, византийская монументальная живопись

D.V. Vladimirova

THE INTERIOR SPATIAL ORGANIZATION AND MONUMENTAL DECORATION IN THE 11th–12th CENTURY OCTAGON DOMED CHURCHES IN GREECE

The article examines the relationship between architecture and narrative cycles in three Byzantine monastic katholika of the 11th–12th centuries: Hosios Loukas, Nea Moni, and Daphni. These three octagon-domed churches employ different strategies for arranging their pictorial programs. The complex spatial configuration of Hosios Loukas katholikon enabled the creation of a polysemantic program with multiple thematic emphases: in the naos New Testament scenes are complemented by Old Testament ones in the altar, while auxiliary spaces maintain their own decorative programs. The combination of mosaics and frescoes highlights the spatial hierarchy. Among the three katholika, Nea Moni shows some controversial choices in the arrangement of the Gospel cycle. While some of important feast scenes are relegated to the poorly lit narthex vault, a subsidiary episode occupies a prominent position among the naos' eight principal scenes. The New Testament cycle at Daphni presents particular interest: the narrative compositions appear not only in the squinches and niches but also in the lunettes and cross-arm walls. Together with narthex composi-

¹ Исследование выполнено в рамках Плана фундаментальных научных исследований РААН и Мин-строя России на 2025 г., тема № 1.1.1.1.

tions, they form a multilayered program integrating Protoevangelic and Gospel narratives. Notably, Daphni offers one of the earliest examples of integrating a cycle of the life of the Virgin into the iconographic program. The analysis demonstrates that architectural forms actively influenced the spatial arrangement of narrative scenes.

Keywords: Byzantine architecture, octagonal churches, Hosios Loukas, Nea Moni, Daphni, narrative cycles, Byzantine frescoes and mosaics

В XI–XII вв. в разных регионах Византийской империи были построены храмы типа «октагон на тропе». Среди них наиболее известными являются три кафоликона греческих монастырей, обладающие сложными и разнообразными пространственными решениями: Осиос Лукас в Фокиде, Неа Мони на Хиосе и Дафни близ Афин.

Исследователи отмечали согласованность архитектуры и иконографических программ данных церквей, присущую каждой из них в большей или меньшей степени. Наиболее показательным и оригинальным в этом отношении считается кафоликон Неа Мони, взаимосвязь архитектуры и мозаичного убранства которого подчеркивалась в работах Д. Мурики (*Mouriki* 1985), Р. Остерхаута (*Ousterhout* 1992; *Ousterhout* 2008: 97–102), Г. Магвайра (*Maguire* 1992). Различным аспектам мозаик и фресок кафоликона Осиос Лукас посвящены, в частности, исследования Н. Хадзидакис (*Chatzidakis-Bacharas* 1982; *Chatzidakis* 1997, *Chatzidakis* 2013) и К. Коннор (*Connor* 1991), в которых проводятся параллели между иконографической программой Осиос Лукас и памятниками этого периода в других регионах Империи. Иконографическая программа Дафни рассматривалась в монографиях Г. Милле (*Millet* 1899), Э. Дица и О. Демуса (*Diez, Demus* 1931), также некоторые ее аспекты затрагивала Д. Мурики (*Mouriki* 1985). В этих работах система декорации Дафни сопоставлялась с Осиос Лукас и Неа Мони, при этом отмечалось отсутствие строгой логики в распределении сюжетов в этой программе (*Diez, Demus* 1931: 46). Богородичный цикл в Дафни стал предметом специального исследования Л. Брубэкер (*Brubaker* 2019), но ею была проанализирована лишь часть новозаветных композиций, а проблема взаимосвязи архитектуры и монументаль-

ной декорации совершенно не получила освещения. Недавно к вопросу о связи архитектуры и монументальной живописи в византийском искусстве вновь обратился Р. Остерхаут (*Ousterhout* 2020), однако храмы типа «октагона на тропе» не были затронуты в этой работе, посвященной более поздним памятникам. Также новозаветные циклы в монументальной живописи средне- и поздневизантийского периодов были рассмотрены в исследовании Н. Зарраса (*Zarras* 2016), однако из ансамблей интересующей нас архитектурной типологии им были освещены только Неа Мони и Дафни. Акцент в работе исследователя был сделан на связи распределения сюжетов с богослужбной практикой или богословскими параллелями, а не с теми пространственными решениями, с которыми приходилось работать мозаичистам.

В данной работе мы хотели бы сосредоточиться на проблеме, которая до сих пор остается изученной недостаточно: на особенностях распределения сюжетных циклов в трех знаменитых «октагонах на тропе», связанных с их архитектурой. Мы намеренно не будем касаться декорации куполов и апсид, а также изображений святых в данных храмах, так как эти вопросы хорошо освещены в литературе.

К середине XI в. в византийском искусстве уже сформировался цикл додекаортон, включавший в себя двенадцать важнейших праздников литургического года². В храмах типа «октагон на тропе» весь додекаортон разместить не получалось, что приводило к оригинальным интерпретациям в каждом из них. Последовательно рассмотрим архитектуру и особенности сюжетных циклов кафоликонов Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни и попытаемся ответить на следующие вопросы. Как архитектура и декорация интерьера повлияли на распределение сю-

² Праздничный цикл, сложившийся в иконографической традиции и бытовавший в своем каноническом виде в большинстве случаев на эпистилиях, иконах и рельефах из слоновой кости, получил название додекаортон. Классический додекаортон включал в себя двенадцать сюжетов: «Благовещение», «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Успение Богородицы» (*Kitzinger* 1988).

жетов в наосе? Читается ли новозаветный цикл наоса как единое целое или только вместе с декоративной программой других помещений? Можно ли выделить тематические блоки в общей системе декорации, исходя из пространственного распределения сюжетов? Чем мог быть обусловлен выбор сюжетов нартекса, читаются ли они как самостоятельная программа или воспринимаются как дополнение и расширение конкретных сцен и тем, раскрытых в наосе? Можно ли проследить общую логику программы, понять, почему конкретные сюжеты могли оказаться в определенном месте храма?

Наиболее ранним из сохранившихся «октагонов на тропках» является кафоликон монастыря Осиос Лукас, основанного святым Лукой Стириотом. Ктиторами первой церкви Богородицы (около середины X в.) были местные военачальники из Фив (*Oikonomides* 1992; *Connor* 2005). Как установил М. Хадзидакис, инициатором строительства нового кафолика был игумен Филофей (*Chatzidakis* 1969; *Chatzidakis* 1972; см. также: *Chatzidakis* 2013; *Бурас* 2015). Средства на украшение кафолика мозаиками были привлечены уже в 1030–1040-е гг. настоятелем Феодосием (в миру Феодором Леобахом), происходившим из аристократического фиванского рода (*Oikonomides* 1992; *Chatzidakis* 1997: 11, 12; *Connor* 2005). Возможно, во время игуменства Феодосия финансовая помощь на богатое декоративное убранство храма была получена из Константинополя от императора Константина IX Мономаха (1042–1055), который, по свидетельству Кириака Анконского, на протяжении веков считался ктитorem монастыря (*Oikonomides* 1992: 251).

Щедрое покровительство монастырю со стороны императорского престола и местной аристократии во многом определило возможность воплощения такого грандиозного замысла, коим является кафоликон Осиос Лукас. В плане здание представляет собой соединение квадратного подкупольного пространства и греческого креста, вписанного в двухъярусный обход. Это первый из сохранившихся храмов данного типа. Модифицированные и/или упрощенные варианты этой схемы можно найти в храме Сотиры Ликодиму в Афинах (до 1043/1044 г.), кафоликоне монастыря Дафни (конец XI в.), церкви Преображения Господня в Христиануполи в Трифи-

лии (конец XI в.) и др. (*Krautheimer* 1965: 274–280; *Chatzidakis* 1997: 18).

Просторное и цельное центральное пространство кафолика Осиос Лукас окружено двухъярусным обходом и дополнено двумя западными приделами (южным и северным), а также криптой. Это самое развернутое и сложное решение в рамках обсуждаемой типологии. Композиция здания отличается величественностью, монументальностью и устойчивостью: центральный объем, включающий подкупольное пространство и галерею, представляет собой куб, увенчанный широким куполом. Купол опирается на невысокий шестнадцатигранный барабан с восемью парусами, которые поддерживаются четырьмя арками в основании рукавов креста. В пространстве между арками по углам подкупольного квадрата вписаны четыре тропки.

Внешний облик здания отмечен строгостью и лаконичностью. Декоративность и ритмичность облику фасадов придает использованная техника кладки «клуазонне», фризы поребрика, разнообразные вставки из резного камня и мрамора в оформлении окон и карнизов (*Chatzidakis* 1997: 18, 19; *Бурас* 2015).

По сравнению с довольно массивной внешней оболочкой здания, интерьер создает впечатление легкости и воздушности, но вместе с тем роскоши и изысканности. Этот эффект, как кажется, достигается композиционной цельностью центрального пространства, использованием дорогих и качественно обработанных материалов (резных мраморных и стуктовых карнизов, мраморных плит для облицовки нижней части интерьера, разных оттенков тессер для создания мозаик), а также отражением света от этих поверхностей. Мраморная облицовка покрывает стены храма вплоть до сводов (*Chatzidakis* 1997: 18) (рис. 1).

Э. Диц и О. Демус отмечают иерархичность и согласованность иконографической программы кафолика Осиос Лукас (*Diez, Demus* 1931), того же мнения придерживаются Н. Хадзидакис (*Chatzidakis* 1997) и К. Коннор (*Connor* 1991). Обратимся к организации сюжетного цикла здесь. В отличие от крестово-купольного типа храма, где сюжетные композиции помещались, как правило, в своды и люнеты рукавов креста, в Осиос Лукас в крестовых сводах трех рукавов креста не находилось сюжетных изображений.



Рис. 1. Интерьер кафоликона Осиос Лукас. 1030–1040-е гг. Фото А.В. Захаровой, 2013 г.

В западном рукаве в четырех распалубках крестового свода были размещены изображения четырех апостолов, частично обновленные в ходе реставрации XIX в. (Фома, Симон, Филипп, Иаков); декорация южного и северного сводов не сохранилась, но, вероятно, они были украшены аналогично западному (Chatzidakis 1997: 22, 23). Восточный рукав креста в Осиос Лукас перекрыт уплощенным куполом и хорошо виден из центрального пространства. Таким образом, в распоряжении мозаичистов для размещения сюжетных композиций оказались только четыре трюма и свод вимы. В трюмы были вынесены четыре начальные сцены додекаортон — «Благовещение» (утрачено), «Рождество», «Сретение» и «Крещение».

В своде почти полусферической формы, позволяющей разместить апостолов по кругу, находится сцена «Пятидесятницы».

В нартексе были представлены четыре евангельских сюжета, относящиеся к циклу Страстей и событий по Воскресении Христовом: на восточной стене размещены большие праздничные сцены «Распятия» и «Сошествия во ад», а в северной и южной нишах — соответственно, «Омовение ног» и «Уверение Фомы» (Chatzidakis 1997: 25) (рис. 2). Относительно низкий нартекс и довольно крупный размер мозаик позволяют детально рассмотреть представленные сюжеты, в отличие от композиций в трюмах и виме наоса. Можно

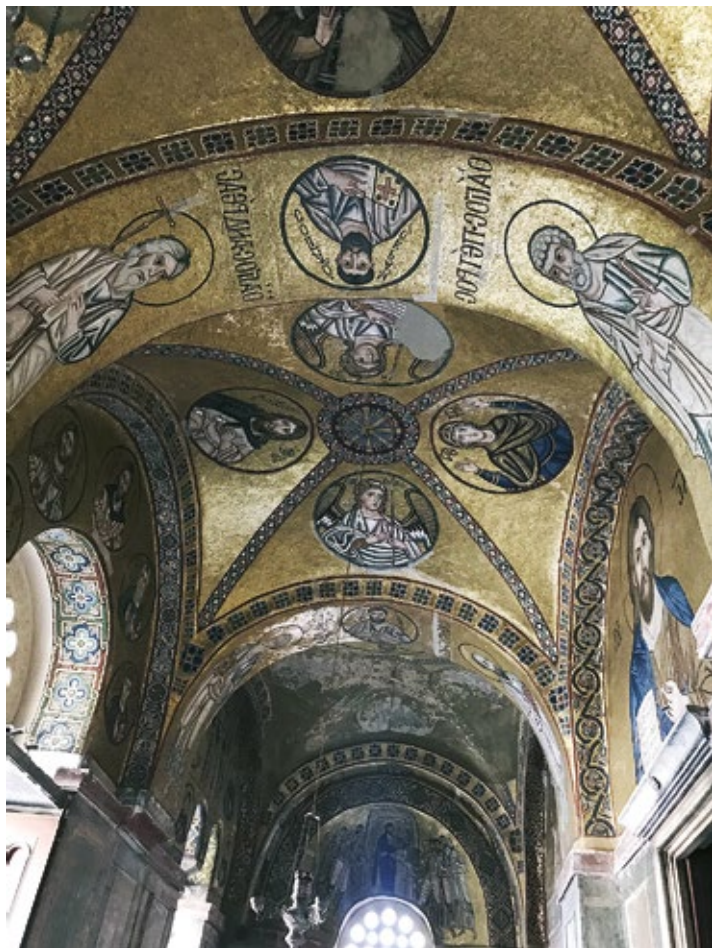


Рис. 2. Нартекс Осиос
Лукас. 1030–1040-е гг.
Фото Д. Владимировой,
2023 г.

предположить, что в вынесении страстных и воскресных сюжетов в притвор храма проявилась тенденция к выделению темы искупительной жертвы Христа, характерная для ансамблей позднемакедонского и комниновского периодов (Walter 1982; Сарабьянов 2010). В жертвеннике Осиос Лукас сюжетных композиций не сохранилось, а в диаконнике были представлены сюжеты «Даниил во рву львином» и «Три отрока в пещи огненной» (Chatzidakis 1997: 29–32), являющиеся прообразами Страстей и Воскресения Христова. Таким образом, мозаичная декорация в кафоликоне Осиос Лукас выстроена предельно четко и лаконично: в алтаре находятся прообразовательные сюжеты, в тропеях — начало и середина евангельского цикла, который затем выходит в нартекс, где представлены сюжеты Страстей и Воскресения Христова, и завершается цикл экклесиологическим

сюжетом «Пятидесятницы» в своде вимы, которая дополняет образ Пантократора и пророков в куполе, утверждая тему создания Вселенской Апостольской Церкви (Деян 2: 41–47).

В отличие от центрального объема и нартекса, украшенных мозаиками, фресками в Осиос Лукас были покрыты помещения с конкретной практической функцией, в соответствии с которой выбирались несколько наиболее «показательных» сюжетов из Ветхого и/или Нового Заветов (Захарова 2022). Так, в северо-западном приделе, где проходили поминальные службы, представлены сцены, объединенные темами Жертвы Христа и обетованием всеобщего воскресения: «Распятие» здесь дополнено «Вознесением пророка Илии», взятым на небо во плоти, и «Преображением», являющимся прообразом крестной смерти и после-



Рис. 3. Фрески крипты Осиос Лукас. 1030–1040-е гг. Фото Д. Владимировой, 2023 г.

дующего Воскресения Христова (Мф. 16:21) (Chatzidakis 1997: 58, 59; Chatzidakis-Bacharas 1982). В юго-западном приделе, использовавшемся как крещальня, была представлена «Беседа Христа с Иоанном Предтечей» (Chatzidakis 1997: 65, 66; Chatzidakis-Bacharas 1982). На хорах сохранилась лишь одна сюжетная композиция — «Даниил во рву львином», что, по мнению Н.В. Герасименко, семантически соответствовало идее спасения души силой молитвы, актуальной для данной части декорации кафоликона (Герасименко 2023: 101).

Крипта в Осиос Лукас воспринимается как отдельное помещение, вход в которое осуществляется снаружи, с южной стороны кафоликона, и имеет собственную программу (Connor 1991; Chatzidakis 1997: 70–93) (рис. 3). Здесь представлены только новозаветные сюжеты, среди которых дублируются все четыре сцены нартекса, а кроме них изображены «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Снятие с Креста» и «Успение Богородицы». К. Коннор предположила, что сцены в крипте были расположены парами, расходящимися от алтарной зоны и объединенными по смыслу (Connor 1991). В виме друг на

против друга помещены «Омовение ног» и «Тайная вечеря», апеллируя к таинству Евхаристии. «Вход в Иерусалим» находится напротив «Положения во гроб» и «Сошествия во ад», «Распятие» объединено на одной стене со сценой «Снятия со Креста», а «Уверение Фомы» расположено напротив «Успения Богородицы». Такие «пары» утверждали победу Христа над смертью и даровали надежду на упокоение души праведникам. Именно этим можно объяснить подбор сюжетов в этом помещении, предназначенном для погребений.

Таким образом, даже на уровне выбранной живописной техники для декорации помещений кафоликона Осиос Лукас дифференцируется значимость и функциональность конкретного пространства. Авторы программы словно нарочно повторяют одни и те же композиции дважды и даже трижды (мозаики нартекса и половина фресковых композиций крипты; три изображения «Распятия»: в мозаиках нартекса, фресках крипты и северо-западного придела; две сцены «Даниила во рву львином»: на мозаике диаконника и фреске хоров), что не позволяет читать программу как еди-



Рис. 4. Интерьер кафоликона Неа Мони на Хиосе. Декорация около 1049–1056 гг. Фото А.В. Захаровой, 2015 г.

ное целое, но предполагает четкое разделение пространств по смыслу.

Рассмотрим теперь архитектуру и евангельский цикл в Неа Мони на Хиосе. Кафоликон монастыря был построен между 1042 и 1049 гг. при поддержке императора Константина IX Мономаха³. На первый взгляд, планировка храма соответствует известной византийской схеме: квадратное пространство наоса с эзо- и экзонартексом и трехапсидным завершением. Однако главным конструктивным новшеством здесь является купол, опирающийся

ся на восемь подпружных арок, в которые по сторонам света вписаны полукруглые ниши, а в углы пространственного квадрата — тромпы. Как возможные прототипы для такого конструктивного решения учеными рассматривались примеры арабской архитектуры (Bouras 1982; Ousterhout 1992). Отдельное внимание исследователей также привлекает возможная связь архитектуры Неа Мони с храмом Гроба Господня в Иерусалиме, перестроенным при Михаиле IV и Константине IX Мономахе (Ousterhout 1989; Ousterhout 1992). Не-

³ Согласно преданию, монастырь возник по обещанию императора Константина Мономаха трем монахам, предсказавшим его восхождение на престол. Строительство осуществлялось с привлечением мастеров и материалов из столицы, а сам монастырь получил особые привилегии, зафиксированные в хрисовулах (Mouriki 1985; Maguire 1992; Ousterhout 1992; Экономидес 1997).

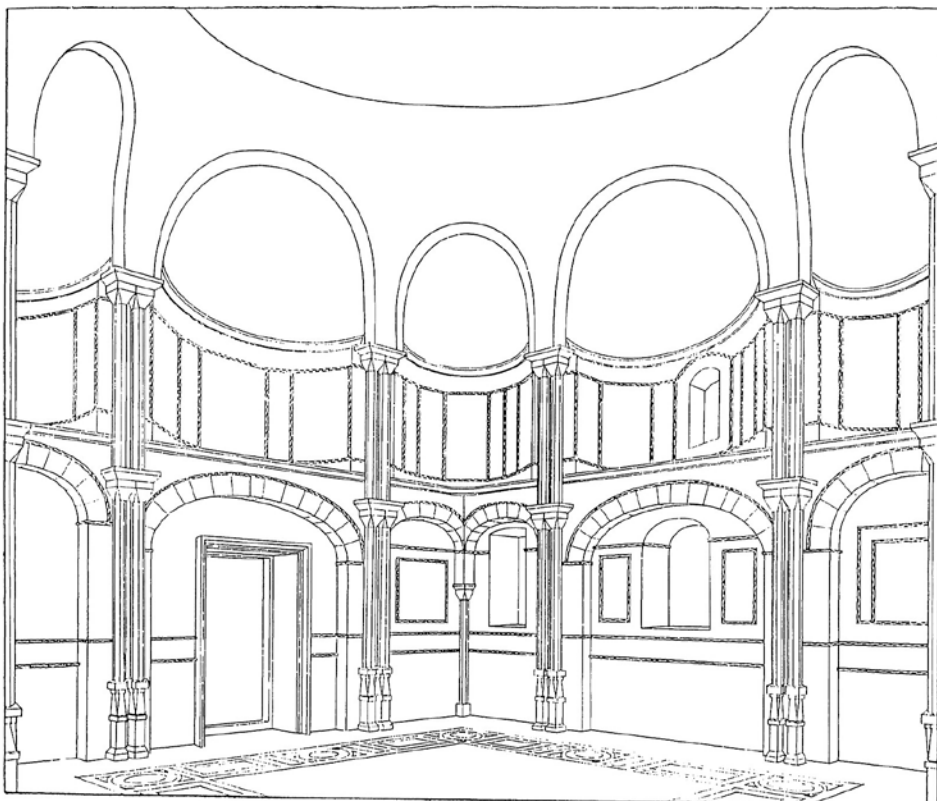


Рис. 5. Реконструкция интерьера кафоликона Неа Мони на Хиосе. Воспроизведено по (Ousterhout 1992: 53, fig. 7)

смотря на явные новаторства, архитектура Неа Мони отмечена некоторой непропорциональностью высоты наоса и нартекса. Последний оказывается значительно более низким и темным, по сравнению со светлым и высоким подкупольным пространством центрального объема. По мнению Р. Остерхаута, такое решение могло быть связано с переменной замысла в ходе строительства (Ousterhout 1992).

В отличие от кафоликона Осиос Лукас, интерьер Неа Мони более камерный и цельный за счет меньшего масштаба, отсутствия обходных галерей и ярко выраженной вертикали купола, которая подчиняет себе все малые объемы. Оформление интерьера отмечено роскошью и величественностью, что подчеркивает статус монастыря как императорского (Экономидес 1997). При помощи декорации выявляется иерархичность пространств в Неа Мони. Нартекс отделан более просто и сдержанно, чем наос, в котором используются разные породы и цвета мрамора, соответствующие декорируемой поверхности: полы набраны в технике *opus sectile*, на стенах

использованы более крупные панно, отдельные ордерные элементы (капители, колонки, импосты и пилястры) изготовлены из редких пород мрамора (Mouriki 1985: 32; Ousterhout 1992) (рис. 4, 5).

Здесь, как и в Осиос Лукас, под мозаики были отданы тромпы и ниши в основном объеме храма и примыкающий к нему нартекс. В наосе представлены восемь сцен, следующих друг за другом по хронологии: от «Благовещения» в северо-восточном тромпе до «Сошествия во ад» в северной нише. В тромпы были вынесены «Благовещение», «Сретение», «Преображение» и «Снятие со Креста», а в четырех нишах между тромпами были размещены «Рождество», «Крещение», «Распятие» и «Сошествие во ад». Примечательно, что среди восьми сюжетов, в которые в любом случае не удалось бы уместить весь додекаортон, были представлены только семь праздничных сцен и одна сцена из страстного цикла («Снятие со Креста»).

В нартексе в восточном люнете северного свода находится «Воскрешение Ла-



Рис. 6. «Пятидесятница» и «Вознесение» в своде нартекса Неа Мони. Декорация около 1049–1056 гг. Фото А.В. Захаровой, 2015 г.

заря», на южном склоне свода — «Вход в Иерусалим», а на северном склоне и стене — «Омовение ног». В южном компартименте в восточном люнете представлено «Вознесение», на северном склоне свода — «Пятидесятница», а на южной стене и склоне свода — «Моление о чаше» и «Предательство Иуды». Д. Мурики видит в вынесении страстных сюжетов в нартекс проявление важности темы Искупительной Жертвы Христа для византийской монументальной декорации XI в. (Mouriki 1985: 52–63, 80–91, 204–207). На наш взгляд, такое распределение сюжетов в наосе и нартексе могло быть обусловлено тем, что оставшиеся сцены додекаортонa («Вход в Иерусалим», «Вос-

крешение Лазаря», «Вознесение», «Пятидесятница», «Успение») плохо адаптируются к вогнутой форме трюмпа или ниши из-за несимметричности композиции или большого количества персонажей, которых необходимо было представить. Поэтому в оставшемся трюмпе поместили «Снятие со Креста», а названные сцены из додекаортонa (кроме «Успения», которое в цикле Неа Мони вообще отсутствует) были вынесены в нартекс, в котором в результате преобладают страстные и воскресные сюжеты.

По сравнению с Осиос Лукас, на наш взгляд, программа Неа Мони не столь многогранна, что во многом обусловлено меньшим масштабом и другой простран-

ственной конфигурацией храма, представляющей меньше поверхностей для декорации. Здесь сюжетные композиции находятся только в наосе и нартексе, нет усложнения замысла и дополнения евангельских событий прообразовательными ветхозаветными сценами. Кроме того, в программе Неа Мони нет выделения каких-то специфических тем при помощи определенных сюжетов: они представлены по хронологии, и уже одни только мозаики в наосе представляют собой законченный цикл, охватывающий события от Благовещения до Воскресения Христова⁴. Без видимой на то причины евангельский цикл в наосе Неа Мони разбивается, часть страстных праздничных сюжетов выносится в нартекс, потом снова возвращается в наос, и заканчивается в нартексе на сцене «Пятидесятницы». В отличие от Осиос Лукас, где в нартекс были вынесены две сцены из страстного цикла, который совершенно отсутствовал в наосе, и две сцены, утверждающие победу Христа над смертью, в подкупольном пространстве Неа Мони находятся две композиции из страстного цикла и сцена «Сошествия во ад». В связи с этим вынесенные в нартекс Неа Мони сюжеты не воспринимаются так же органично, как в Осиос Лукас, и не позволяют проследить какую-то четкую логику в выборе сюжетов, оказавшихся в конкретном месте храма. Так, «Снятие со Креста», не принадлежащее к циклу додекаортон, включается в ряд сцен, составляющих декорацию подкупольного пространства⁵, а сцены «Вознесения» или «Пятидесятницы», занимавшие такие значимые места в системе декорации многих других послеиконоборческих ансамблей, здесь оказываются в узком своде нартекса, где они плохо освещены и практически не видны (рис. 6). Как мы можем убедиться, в некоторых программных решениях Неа Мони объективно сложно проследить обращение к богослужебным или богословским текстам: очевидно, что в основу евангельского цикла Неа Мони был положен хронологический принцип (в соответствии с которым сюжеты читаются по кругу и в наосе, и нартексе), а в разме-

щении композиций в конкретных местах храма имели место чисто практические обстоятельства. Таким образом, мы не можем согласиться с мнением Р. Остерхаута (*Ousterhout* 1992), полагавшего, что архитектурные особенности Неа Мони были «продиктованы» иконографической программой храма. Мы склонны считать, что, напротив, некоторые особенности декоративной программы были обусловлены архитектурными поверхностями, с которыми работали мозаичисты.

Обратимся наконец к кафоликону монастыря Дафни близ Афин. О заказчике достоверно ничего не известно, но, по особенностям иконографической программы, в которой особо выделяется имя Григорий, а также по печатям XI–XII вв. М. Панайотиди-Кесисоглу в своей статье сделала предположение, что монастырь был основан претором фемы Эллады и Пелопоннеса Григорием Каматиром (1088 – около 1126/32) (*Панайотидис-Кесисоглу* 2019).

Типологически архитектура Дафни близка кафоликону Осиос Лукас: наос представляет собой квадрат, вписанный в греческий крест, в западной части находится нартекс (*Лампакис* 1889; *Millet* 1899: 50–59). Однако кафоликон Дафни отличается меньшим масштабом, отсутствием галерей и дополнительных приделов⁶. Угловые компартименты перекрыты крестовыми сводами и освещены слабо, благодаря чему в Дафни акцентирована подкупольная вертикаль. Внутреннее пространство здесь воспринимается очень цельно и просто, в отличие от «светотеневых игр», взаимопроникновения высоких и низких, широких и узких, открытых и закрытых объемов, создающих смену впечатлений в Осиос Лукас (*Krautheimer* 1965: 274–280). Алтарная часть состоит из трех апсид и, по аналогии с Осиос Лукас, имеет виму с апсидолами по бокам. Только в сравнении со своим предшественником, где вима завершалась полусферой, в Дафни вима перекрыта крестовым сводом (*Лампакис* 1889: 103). В отличие от интерьеров Осиос Лукас и Неа Мони, декорация нижнего яруса Дафни не сохранилась, из декора во внутреннем пространстве остался

⁴ Примечательно, что некоторые исследователи, говоря о программе Неа Мони, вовсе обходятся без упоминания сюжетов нартекса (*Zarras* 2016: 240–248), что, на наш взгляд, не является оправданным.

⁵ Г. Магвайр и Н. Заррас приводят богословские объяснения размещения именно этой сцены в пространстве наоса и ее расположение напротив «Сретения» в юго-восточном тремпе (*Zarras* 2016: 246; *Maguire* 1981: 102–104).

⁶ У нас нет сведений о наличии приделов Дафни. См.: (*Лампакис* 1889: 102–108; *Ousterhout* 2019: 419).



Рис. 7. Интерьер кафоликона Дафни. Конец XI века. Фото Д. Владимировой, 2023 г.

лишь вырезанный из мрамора карниз в уровне сводов, окаймляющий их вогнутые формы (Лампакис 1889: 106–108; Millet 1899: 63–65). Первоначально, как и в двух более ранних ансамблях, стены были покрыты мраморной облицовкой (Лампакис 1889: 106–108; Millet 1899: 66–68), которая в Дафни, однако, доходила на меньшую высоту, благодаря чему больше места в верхней части оставалось под мозаики (рис. 7).

В Осииос Лукас и Неа Мони мы отмечали, что новозаветные сюжеты в наосе размещены только в тропях и нишах. В Дафни же в новозаветном цикле наоса читаются три смысловые зоны. Во-первых, это зона тропей, в которую вынесены четыре важнейших праздника: «Благовещение», «Рождество», «Крещение» и «Преображение». Сюжеты тропей дополняются событиями, представленными в два яруса на стенах наоса. Композиции верхнего яруса, размещенные в люнетах рукавов креста, связаны по смыслу с композициями в тропях. Восточная часть отдана богородичным сюжетам: «Рождество Богородицы» на восточной стене южного рукава креста соотносено с «Благовещением» в юго-восточном тропе, а «Поклонение волхвов» на восточной стене северного рукава креста расширяет композицию «Рождества» в северо-восточном тропе (Zarras 2016: 249). В западной части сконцентрированы христологические сюжеты: «Вос-

крешение Лазаря» в западном люнете северного рукава креста дополняет сцену «Преображения» в северо-западном тропе, так как оба сюжета являются прообразами Воскресения Христова и, кроме того, следуют друг за другом в цикле додекаортонна. Композиция западного люнета южного рукава креста не сохранилась, однако можно предположить, что там была представлена композиция «Жены-Мироносицы у Гроба Господня». Она рифмовалась бы по смыслу со сценой «Крещения» в юго-западном тропе, также являющейся прообразом крестной смерти и Воскресения Христова, и хронологически находилась бы между «Сошествием во ад» и «Уверением Фомы». Таким образом, в верхней части декорации подчеркивалась двойственная природа Христа: в восточной части сюжеты были объединены темой Боговоплощения, а в западной — темой Воскресения Христова.

Сцены нижнего яруса стен либо хронологически связаны с сюжетами верхнего яруса люнетов, либо знаменуют собой кульминационные моменты новозаветной истории. Так, расположенные на западных стенах северного и южного рукавов креста композиции «Вход в Иерусалим» и «Уверение Фомы» дополняют соответственно «Воскрешение Лазаря» и предполагаемую сцену «Жены-мироносицы у Гроба Господня». Сцены «Распятия» и «Сошествия во ад» вынесены вопреки хронологическому

принципу на восточные стены северного и южного рукавов креста и благодаря этому специально выделены из всей системы декорации. Подобным образом артикулирована на западной стене сцена «Успения Богородицы», представляющая храмовый праздник. Если в торцах южного и северного рукавов креста не было никаких сюжетных композиций, все события располагались по два на восточной и западной стенах, то в западном рукаве, наоборот, сцена «Успения» была вынесена в торец, над ней находится трехчастное окно, а южная и северная стороны западного рукава креста прорезаны арками, так что на одном уровне со сценой «Успения» не могло быть сюжетных композиций. Поэтому, если сюжетные композиции находились в этой части декорации, они могли покрывать только люнеты по сторонам крестового свода, размеры которых идентичны боковым рукавам креста.

Такой принцип «ярусного» построения новозаветного цикла не был новаторством Дафни, его истоки коренятся в искусстве македонского периода. Об этом свидетельствуют такие ансамбли, как Кылычлар килисе (вторая четверть X в.) (Cave 1984; Захарова 2019: 268; Владимирова 2024), Новая Токалы килисе (середина X в.) (Wharton Epstein 1986; Захарова 2019: 269), Св. София Киевская (около 1037 г.) (Сарабьянов 2007).

На наш взгляд, новозаветный цикл в Дафни намного ближе стоит к этой линии развития храмовой декорации, чем к программам октагонов на тремпах, с которыми его обычно ставят в один ряд из-за схожей архитектуры. Подобно Софии Киевской, сюжеты Священной истории распределены в Дафни по различным помещениям храма, то выходя из наоса, то возвращаясь в него. В каждом пространстве они образуют свой мини-цикл с определенными «подтемами», подчиняющимися общей задумке программы. В Софии Киевской это пространство хоров, где собраны сюжеты с евангелистической семантикой, поддерживающее развернутый страстной цикл, а также пространства южного и северного приделов, посвященные прото-евангельской истории и Деяниям Святых Апостолов, которые поддерживают темы Боговоплощения, двойственной природы Христа и основания Апостольской Церкви, раскрытые в декорации наоса (Сарабьянов 2007: 201–206). В Дафни та-

кой «дополнительной» зоной выступает пространство нартекса. В его южную часть вынесены сюжеты, предшествовавшие евангельской истории и поддерживающие богородичную тему, связанную с посвящением церкви и представленную в наосе сценами «Рождества Богородицы» и «Успения». Изображенные в северной части нартекса страстные сюжеты рифмуются с вынесенными на восточные стены композициями «Распятия» и «Сшествия во ад», а также со страстными и воскресными сюжетами на западных стенах южного и северного рукавов креста. Однако если в Софии Киевской цикла как в «дополнительных» пространственных зонах, так и в зоне наоса отличались развернутостью, а иногда и открытой повествовательностью, что было обусловлено в том числе огромной площадью, которую необходимо было заполнить мозаиками и фресками, в Дафни, также во многом из-за архитектурных особенностей, цикл получился очень концентрированным: в каждой пространственной и смысловой зоне приходилось выбирать три-четыре важнейших сюжета, которые раскрывали бы основные темы конкретного блока. Вследствие этого значительную часть программы Дафни занимают сцены «больших» праздников.

С декорацией монастырских кафоликонов Осиос Лукас и Неа Мони программе Дафни действительно роднит принцип декорации нартекса. Во всех трех храмах в нартексе большая роль отведена страстным и воскресным сюжетам (Mouriki 1985: 206). В нартексе Дафни изображены сюжеты «Предательство Иуды», «Омовение ног» и «Тайная вечеря». Несмотря на тематическое сходство программ, набор сюжетов в нартексах трех кафоликонов оказался разным. Единственной сценой, характерной для них всех, является композиция «Омовения ног», что, возможно, было обусловлено богослужебными обрядами, происходившими в данной части храма (Mouriki 1985: 206; Tomeković 1988). Примечательно, что в нартексе Дафни, в отличие от предшественников, нет ни одной сцены из цикла додекаорта.

Если в нартекс кафоликаона Неа Мони были вынесены сюжеты, некоторые из которых просто плохо приспособлялись под форму тремпа или ниши, а оттого программа нартекса не читалась в нем цельно, но воспринималась только со-



Рис. 8. Протоевангельский цикл в нартексе Дафни. Конец XI в. Фото Д. Владимировой, 2023 г.

вместно с декорацией наоса, то в Дафни события протоевангельского и страстного циклов распределены в пространстве нартекса попарно, дополняя друг друга и объединяя события, происходившие, с одной стороны, до прихода в мир Спасителя (рис. 8), а с другой, сопровождавшие искупительную жертву Христа.

Отметим, что среди сохранившихся византийских памятников⁷ в Дафни мы находим первый пример органичного встраивания богородичных сцен (как великих праздников, так и второстепенных апокрифических сюжетов) в общую программу (Brubaker 2019), сосуществование христологического и богородичного циклов в пространствах наоса и нартекса. Они логически дополняют друг друга, раскрывая важные христианские истины, заложенные в каждом из них.

Подведем итоги. Вопреки устоявшемуся в научной литературе мнению о «иерархичности» и продуманности программ

Осиос Лукас и Неа Мони и, напротив, нелогичности и излишней повествовательности программы Дафни, мы склонны считать, что именно в Дафни имеется наиболее организованный новозаветный цикл. В Осиос Лукас сюжеты Нового Завета дополняются прообразовательными ветхозаветными сценами, что семантически очень обогащает программу. Однако некоторые сюжеты повторяются в разных частях декорации дважды и даже трижды, что препятствует восприятию системы росписи как единого целого, но вносит специальные акценты в декорацию конкретных помещений. Кроме того, в отличие от Неа Мони и Дафни, в Осиос Лукас объединены техники мозаики и фрески, что также способствует дифференциации главных литургических и более частных, функциональных пространств. В Неа Мони и Дафни нет дополнительных помещений, кроме нартекса, и потому нет повтора сюжетов, программа наоса

⁷ Наиболее ранние примеры протоевангельских циклов (вероятно, вторая половина IX в.) можно найти в каппадокийских церквях свв. Иоакима и Анны в Кызыл Чукур (Thierry 1958), Деребаг (Derebağ kilise, Uçhisar 11) (Jolivet-Lévy 2015: 121–124), а также римской церкви Фортуны Вирилис на Римском Форуме (Lafontaine-Dosogne 1989: 294, 295). В XI в. богородичные циклы и отдельные праздничные сцены появлялись в так называемой «западной церкви» монастыря св. Леонтия в Водоче (около 1037–1056 гг.) (Мильковий-Пелек 1975: 70), церкви Св. Софии Охридской (около 1037–1056 гг.) (Djurić 1963: 5), Атенском Сионе в Грузии (около 1080 г.) (Вирсаладзе 1984: 13–19).

обладает в них завершенностью, но наиболее полно раскрывается вместе с программой нартекса. В отличие от темного и узкого нартекса Неа Мони, в Дафни нартекс хорошо освещен. При этом в нем нет ни одной сцены «больших» праздников, он выступает именно как дополнение и расширение цикла наоса. В Дафни нет прообразовательных сюжетов, как в Осиос Лукас, однако есть апокрифические протоевангельские композиции, которые предвосхищают новозаветные события и служат раскрытию догмата о Боговоплощении. Как мы могли убедиться, дополнительные помещения используются для расположения большего количества сюжетов, создавая «подтемы» в системе декорации или расширяя программу наоса. Кроме того, уменьшение яруса мрамор-

ной облицовки и «облегчение» архитектуры в комниновский период позволили разместить в Дафни больше композиций на стенах храма и сделать цикл более развернутым и содержательным.

Таким образом, при декорации всех трех рассмотренных храмов типа «октагон на тропях» архитектура играла важнейшую роль, зачастую определяя место сюжетов в конкретном месте храма. Некоторые программные особенности в организации сюжетных циклов едва ли возможно убедительно связать с богословскими или богослужебными предпосылками, и намного более логичным кажется их объяснение через архитектурные формы, которые во многом диктовали те или иные пространственные решения в размещении композиций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бурас 2015 — Μπούρας Χ. Η αρχιτεκτονική της Μονής του Οσίου Λουκά (Бурас Х. Архитектура монастыря Хосиос Лукас). Αθήνα: Μέλισσα, 2015.
- Вирсаладзе 1984 — Вирсаладзе Т.Б. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: Хеловнеба, 1984.
- Владимирова 2024 — Владимирова Д.В. Иконографическая программа Кылычлар килисе и ее место в византийской традиции постиконоборческого периода // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 14 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2024. С. 133–150.
- Герасименко 2023 — Герасименко Н.В. Галереи кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде: декорация и назначение // Искусство византийского мира 2: сб. ст. памяти О.С. Поповой. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 91–116.
- Захарова 2019 — Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма: взгляд с приграничных территорий // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 9 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2019. С. 262–274.
- Захарова 2022 — Захарова А.В. О некоторых аспектах сочетания мозаик и фресок в интерьерах византийских храмов // Византийские очерки: Труды российских ученых к XXIV Международному конгрессу византинистов. СПб.: Алетейя, 2022. С. 53–96.
- Лампакис 1889 — Λαμπάκης Γ. Χριστιανική Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου μετὰ πολλῶν καὶ σχημάτων εἰκόνων (Лампакис Г. Христианская археология монастыря Дафни с многочисленными иллюстрациями). Αθήνα: Τυπογραφεία Ἀλεξ. Παπαγεωργίου, 1889.
- Милюковий-Пепек 1975 — Милюковий-Пепек П. Комплексот цркви во Водоча. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1975.
- Панайотидис-Кессисоглу 2019 — Παναγιωτίδης-Κεσσιόγλου Μ. Αναζητώντας τον ιδρυτή της μονής Δαφνίου (Панайотидис-Кессисоглу М. В поисках основателя монастыря Дафни) // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Христианское археологическое общество). No. 40. 2019. P. 193–222.
- Сарабьянов 2007 — Сарабьянов В.Д. Евангельское повествование в программе росписей Софии Киевской // Искусство христианского мира. Вып. 10. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. С. 201–217.
- Сарабьянов 2010 — Сарабьянов В.Д. Страстной цикл Софии Киевской

- и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв. // Византийский временник. 2010. № 69 (94). С. 279–298.
- Εκονομίδες 1997 — Οικονομίδης Ν. Το δικαστικό πρόνομο της Νέας Μονής Χίου (Εκονομίδες Η. Судебная привилегия Неа Мони с острова Хиос) // Βυζαντινά Σύμμεκτα (Византийская символика). 1997. Vol. 11. P. 49–62.
- Bouras 1982 — Bouras Ch. Nea Moni on Chios: History and Architecture. Athens: Commercial Bank of Greece, 1982.
- Brubaker 2019 — Brubaker L. The Virgin at Daphni // The Reception of the Virgin in Byzantium. New York: Cambridge University Press, 2019. P. 120–148.
- Cave 1984 — Cave J. The Byzantine Wall Paintings of Kılıçlar kilise: Aspect of Monumental Decoration in Cappadocia: Unpublished Ph. D. Thesis. The Pennsylvania State University, 1984.
- Chatzidakis 1969 — Chatzidakis M. A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc // Cahiers Archéologiques. 1969. Vol. 19. P. 127–150.
- Chatzidakis 1972 — Chatzidakis M. Précisions sur le fondateur de Saint-Luc // Cahiers Archéologiques. 1972. Vol. 22. P. 87, 88.
- Chatzidakis 1997 — Chatzidakis N. Hosios Loukas (Byzantine Art in Greece: Mosaics – Wall Paintings). Athens: Commercial Bank of Greece, 1997.
- Chatzidakis 2013 — Chatzidakis N. The Abbot Philotheos, Founder of the Katholikon of Hosios Loukas. Old and New Observations // New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass / ed. C. Entwistle, L. James. London: The British Museum, 2013. P. 254–259.
- Chatzidakis-Bacharas 1982 — Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales. Athens: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1982.
- Connor 1991 — Connor C.L. Art and miracles in medieval Byzantium: the crypt at Hosios Loukas and its frescoes. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.
- Connor 2005 — Connor C.L. Hosios Loukas as a Victory Church // Greek, Roman and Byzantine Studies. 2005. Vol. 33. No. 3. P. 293–308.
- Diez, Demus 1931 — Diez E., Demus O. Byzantine mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni. Cambridge: Harvard University Press, 1931.
- Djurič 1963 — Djurič V. The Church of St. Sophia in Ohrid. Belgrade: Jugoslavija, 1963.
- Jolivet-Lévy 2015 — Jolivet-Lévy C. La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion. Paris: Éditions Geuthner, 2015. Vol. I. P. 121–124.
- Kitzinger 1988 — Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine art // Cahiers archéologiques. 1988. Vol. 36. P. 51–73.
- Krautheimer 1965 — Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Baltimore: Penguin Books, 1965.
- Lafontaine-Dosogne 1989 — Lafontaine-Dosogne J. Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, de la fin du IXe au début du XIIIe siècle // Cahiers de civilisation médiévale. 1989. Vol. 32. P. 294–295.
- Maguire 1981 — Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton University Press. New Jersey, 1981.
- Maguire 1992 — Maguire H. The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading // Dumbarton Oaks Papers. 1992. Vol. 46. P. 205–214.
- Millet 1899 — Millet G. Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques. Paris: E. Leroux, 1899.
- Mouriki 1985 — Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985.
- Oikonomides 1992 — Oikonomides N. The First Century of the Monastery of Hosios Loukas // Dumbarton Oaks Papers. 1992. Vol. 46. P. 245–255.
- Ousterhout 1989 — Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians. 1989. Vol. 48. P. 66–78.
- Ousterhout 1992 — Ousterhout R. Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni // Journal of the Society of Architectural Historians. 1992. Vol. 51. No. 1. P. 48–60.
- Ousterhout 2008 — Ousterhout R. Master Builders of Byzantium. Princeton: Princeton University Press, 1999 [illustrated edition]. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2008.

- Ousterhout 2019 — Ousterhout R. *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Ousterhout 2020 — Ousterhout R. Byzantine mural painting in its architectural setting // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Περίοδος Δ' Τόμος ΜΑ (Вестник Христианского археологического общества. Период IV. Т. II). 2020. P. 135–155.
- Thierry 1958 — Thierry N., Thierry M. Église de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1958. Vol. 50. P. 105–146.
- Tomeković 1988 — Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe siècle) // Byzantion. 1988. Vol. 58. P. 150, 151.
- Walter 1982 — Walter Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum, 1982.
- Wharton Epstein 1986 — Wharton Epstein A. Tokali kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986.
- Zarras 2016 — Zarras N. Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration // The New Testament in Byzantium, Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia / eds. D. Krueger, R.S. Nelson. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2016. P. 239–275.

REFERENCES

- Bouras Ch. *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά (The Architecture of the Hosios Loukas Monastery)*. Athens: Melissa Publ., 2015 (in Greek).
- Virsaladze T.B. *Rospisi Atenskogo Siona (The Murals of the Ateni Sioni)*. Tbilisi: Khelovneba Publ., 1984 (in Russian).
- Vladimirova D.V. Ikonograficheskaya programma Kylychlar kilise i ee mesto v vizantiiskoi traditsii postikonoborcheskogo perioda (Iconographic Program of Kılıçlar kilise in the Context of Posticonoclastic Byzantine Monumental Painting). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 14 (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 14)*. Eds. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova. Moscow: Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg: NP-Print, 2024, pp. 133–150 (in Russian).
- Gerasimenko N.V. Galerei kafolikona monastiria Osios Lukas v Fokide: dekoratsiia i naznachenie (Galleries in the Katholikon of the Hosios Loukas Monastery in Phocis: Functions and Decoration). *Iskusstvo vizantiiskogo mira 2: Sbornik statei pamiati O.S. Popovoi (Art of the Byzantine World 2: Collection of Articles in Memory of O.S. Popova)*. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniia Publ., 2023, pp. 91–116 (in Russian).
- Zakharova A.V. Formirovanie ikonograficheskoi programmy vizantiiskogo khrama: vzgliad s prigranichnykh territorii (Development of Byzantine Church Iconographic Programme: A Perspective from the Borderlands). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 9 (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*. Eds. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova. Moscow: Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg: NP-Print Publ., 2019, pp. 262–274 (in Russian).
- Zakharova A.V. O nekotorykh aspektakh sochetaniia mozaik i fresok v inter'erakh vizantiiskikh khramov (On some aspects of combining mosaic and fresco painting in Byzantine churches). *Vizantiiskie ocherki: Trudy rossiiskikh uchenykh k XXIV Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov (Byzantine essays: Papers of Russian scholars for the 24th International Congress of Byzantine Studies)*. Saint Petersburg: Aleteiia Publ., 2022, pp. 53–96 (in Russian).
- Miljković-Peppek P. *Kompleksot crkvi vo Vodoča (The Church Complex at Vodoča)*. Skopje: Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata Publ., 1975 (in Macedonian).
- Panagiotidē-Kesissoglou M. Anazētontas ton idrytē tēs monēs Daphniou (In Search of the Founder of the Daphni

- Monastery). *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias*, no. 40, 2019, pp. 193–222 (in Greek).
- Sarab'yanov V.D. Evangel'skoe povestvovanie v programme rospisei Sofii Kievskoi (The Gospel Narrative in the Painting Program of St. Sophia of Kyiv). *Iskusstvo khristianskogo mira: sb. statei (Art of the Christian World: Collection of Articles)*, vol. 10. Moscow: St. Tikhon's university Publ., 2007, pp. 201–217 (in Russian).
- Sarab'yanov V.D. Strastnoi tsikl Sofii Kievskoi i ikonografiia strastei Gospodnikh v vizantiiskom iskusstve IX–XI vv. (The Passion Cycle in St. Sophia of Kyiv and the Iconography of the Passion of Christ in Byzantine Art of the 9th–11th Centuries). *Vizantiiskii vremennik*, no. 69 (94), 2010, pp. 279–298 (in Russian).
- Oikonomidēs N. To dikastiko pronomio tēs Neas Monēs Chiou (The Judicial Privilege of Nea Moni of Chios). *Byzantina Symmeikta*, vol. 11, 1997, pp. 49–62 (in Greek).
- Bouras Ch. *Nea Moni on Chios: History and Architecture*. Athens: Commercial Bank of Greece Publ., 1982.
- Brubaker L. The Virgin at Daphni. *The Reception of the Virgin in Byzantium*. New York: Cambridge University Press Publ., 2019, pp. 120–148.
- Cave J. *The Byzantine Wall Paintings of Kılıçlar Kilise: Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia: Unpublished Ph. D. Thesis*. The Pennsylvania State University Publ., 1984.
- Chatzidakis M. A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc. *Cahiers archéologiques*, vol. 19, 1969, pp. 127–150.
- Chatzidakis M. Précisions sur le fondateur de Saint-Luc. *Cahiers archéologiques*, vol. 22, 1972, pp. 87, 88.
- Chatzidakis N. *Hosios Loukas (Byzantine Art in Greece: Mosaics — Wall Paintings)*. Athens: Commercial Bank of Greece Publ., 1997.
- Chatzidakis N. The Abbot Philotheos, Founder of the Katholikon of Hosios Loukas. Old and New Observations. *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*. Eds. C. Entwistle, L. James. London: The British Museum Publ., 2013, pp. 254–259.
- Chatzidakis-Bacharas Th. *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*. Athens: Christianikē Archaïologikē Hetaireia Publ., 1982.
- Connor C.L. *Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt at Hosios Loukas and Its Frescoes*. Princeton: Princeton University Press Publ., 1991.
- Connor C.L. Hosios Loukas as a Victory Church. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 33, no. 3, 2005, pp. 293–308.
- Djurić V. *The Church of St. Sophia in Ohrid*. Belgrade: Jugoslavija Publ., 1963.
- Jolivet-Lévy C. *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*. Paris: Éditions Geuthner Publ., 2015.
- Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art. *Cahiers archéologiques*, vol. 36, 1988, pp. 51–73.
- Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. Baltimore: Penguin Books Publ., 1965.
- Lafontaine-Dosogne J. Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, de la fin du IXe au début du XIIIe siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 32, 1989, pp. 294, 295.
- Maguire H. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press Publ., 1981.
- Maguire H. The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 46, 1992, pp. 205–214.
- Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens: Commercial Bank of Greece Publ., 1985.
- Oikonomides N. The First Century of the Monastery of Hosios Loukas. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 46, 1992, pp. 245–255.
- Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 48, 1989, pp. 66–78.
- Ousterhout R. Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 51, no. 1, 1992, pp. 48–60.
- Ousterhout R. *Master Builders of Byzantium*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology Publ., 2008.
- Ousterhout R. *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*. Oxford: Oxford University Press Publ., 2019.
- Ousterhout R. Byzantine Mural Painting in Its Architectural Setting. *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias*, vol. 41, 2020, pp. 135–155.

- Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe siècle). *Byzantion*, vol. 58, 1988, pp. 150–151.
- Walter Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publ., 1982.
- Wharton Epstein A. *Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection Publ., 1986.
- Zarras N. Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration. *The New Testament in Byzantium*. Eds. D. Krueger, R.S. Nelson. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Publ., 2016, pp. 239–275.

А.Ю. Казарян

ВОПРОС О НАЧАЛЬНЫХ ФОРМАХ СМБАТОВЫХ СТЕН В АНИ (980-е ГОДЫ) И О ХАРАКТЕРЕ ИХ ПЕРВОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ¹

Строительная история, архитектура, декор городских стен Ани, известных под названиями Смба́товых стены по имени их основателя, шаханшаха Армении Смба́та II Багратуни (977–989), активно исследовались в начале XX в. Т. Тораманяном и Анийской археологической экспедицией под руководством Н.Я. Марра, интересовали ученых в последующие десятилетия и вновь стали объектом пристального внимания в наше время, в особенности со стороны французской археологической экспедиции 1998–2004 гг. Сравнительный анализ результатов полевых исследований с разницей в столетие и собственные наблюдения за этим выдающимся памятником средневекового фортификационного искусства позволили уточнить некоторые особенности строительной техники, архитектуры стен и присутствующих на них рельефов, а также выдвинуть некоторые предположения о формах завершений стен мерлонами и о характере самой первой перестройки, осуществленной византийским администратором Ани катепаном Аароном в середине XI в. Одну из ранних башен предложено отнести ко времени, предшествовавшему возведению стены царем Смба́том. Анализ архитектурной стратиграфии подтверждается в статье исследованием меток мастеров на камнях хронологически разных участков, приводится таблица этих знаков.

Ключевые слова: армянская архитектура, средневековые фортификации, археологическая стратиграфия, Смба́товые или Северные стены Ани, историография, реконструкция, мерлоны

A.Yu. Kazaryan

QUESTION OF THE INITIAL FORMS OF THE SMBAT'S WALLS IN ANI (980s) AND THE CHARACTER OF THEIR FIRST RECONSTRUCTION

The building history, architecture, and decoration of the city walls of Ani, known as the Smbat's walls after their founder, the Shahanshah of Armenia Smbat II Bagratuni (977–989), were actively studied in the early 20th century by T. Toramanyan and the Ani archaeological expedition led by N. Marr. In the following decades, the scientists were interested by this defense system, which became again the object of close attention in our time, especially of the French archaeological expedition of 1998–2004. A comparative analysis of the results of field researches with a century difference and my own observations of this outstanding monument of medieval fortification art made it possible to clarify some features of the construction technique, architecture of the walls and the reliefs present on them, as well as to make some assumptions about the forms of wall completions with merlons and about the nature of the very first reconstruction carried out by the Byzantine administrator of Ani Katepan Aharon in the middle of the 11th century. One of the early towers is proposed to be attributed to the time before the construction of the wall by King Smbat. The analysis of architectural stratigraphy is confirmed in the article by the study of the marks of the craftsmen on the stones of chronologically different sites, a table of these signs is given.

Keywords: Armenian architecture, medieval fortifications, archaeological stratigraphy, Smbat's or Northern walls of Ani, historiography, reconstruction, merlons, mason marks

¹ Исследование выполнено в рамках проекта гранта Российского научного фонда «Архитектура и монументальное искусство Ани как феномен мировой художественной культуры. Становление столичной школы армянского зодчества X–XIV веков», № 22-18-00354-П, в Национальном исследовательском Московском государственном строительном университете (НИУ МГСУ). URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00354/>

Городские стены Ани, возведенные по повелению шаханшаха Великой Армении Смбата II Багратуни (977–989) и впоследствии, вплоть до 30-х гг. XIII в., периодически реконструировавшиеся, отличаются не только безупречной функциональной организацией, но и неповторимой архитектурной образностью. Их величавая торжественность под стать большому столичному средневековому городу, а монументальностью форм и декоративными качествами они перекликаются с храмами и дворцами, составляя важную часть городского пространства и одновременно формируя его границу. Анийские стены привлекали внимание исследователей города, их графические изображения были опубликованы в изданиях середины XIX в. Ш. Тексье (*Texier* 1842: pl. 15, 16) и М. Броссе (*Brosset* 1861: pl. V, VI, XV, XVII, XXV, XXVI, XXVIII) (рис. 1). За прошедшие полтора с лишним столетия знания об этих стенах значительно пополнились, но их нельзя считать удовлетворительными, поскольку до сих пор не уточнены вопросы архитектурно-археологической стратиграфии и реконструкции структуры фортификаций в разные периоды их функционирования. Этот пробел частично поможет восполнить настоящее исследование, опирающееся

как на результаты натурных наблюдений автора данной статьи, так и анализ предшествовавших публикаций.

Руководитель базировавшейся на городище Анийской археологической экспедиции (1892–1893, 1904–1917) Н.Я. Марр приводит сообщение современника строительства Смбатовых стен Степаноса Таронеци, по прозвищу Асогика, о том, что Смбат «широко кинул подальше от старых стен (Ашота, подобных скалам, без извести или со слабой ее прослойкой) в простор города Анийские стены, соорудил эти стены уже в известковой кладке из скаловидных тесаных камней, украсив памятными плитами и устремленными в высь, точно стелы, башнями и скрепив воротами из кедровых бревен (մայրաճերան), окованными железом и плотно всажёнными, прочно вбитыми гвоздями, и охватил ими все протяжение от реки Ахуряна до Цветникового ущелья» (Марр 1934: прим. 254). Марр считал некоторые отмеченные Асогиком особенности стен преувеличением, допуская его желание противопоставить новые, Смбатовы стены предшествовавшим Ашотовым, перенося на последние качества самой древней, Камсаракановой стены на вышгороде. Марр также заметил, что упоминаемое в хронике украшение памятными плитами, буквально



Рис. 1. Гравюра с видом на восточную, Гайледзорскую часть стен (Brosset 1861)

«посмертными памятниками», могло быть оформлением хачкарами, и, следовательно, присутствие хачкаров на наслоениях этих оборонительных стен в XIII в. «могло быть повторением того, что было раньше, на подлинной поверхности Сымбатовых стен, с разницей лишь стилей X и XIII вв. в отделке крестных камней» (Марр 1934: прим. 254).

Марр утверждал, что ограничивающие городище с севера, со стороны плато двойные стены стилистически примыкают к художественным постройкам XII–XIII вв., и что их исходная, X в. постройка «почти не видна под этими наслоениями». Среди последних «имеем также вклад греков, судя по надписи Аарона, в XI в. поднявших высоко башни и стены города. Есть места в Анийских стенах, где видны зубцы Сымбатовых башен, заложенные при позднейших переделках (рис. 161)» (Марр 1934: 78).

Работавший в Ани на протяжении многих лет Т. Тораманян изучал Сымбатовы стены основательно. Именно такое впечатление оставляет его обращение к этому памятнику в очерке об Ани (Тораманян 1942: 323–352) и опубликованная им краткая заметка, касающаяся вопросов стратиграфии и выявления завершений древнейших стен зубцами (Тораманян 1948: 106, 107). В частности, этот выдающийся исследователь архитектуры Ани выявил основу стен, созданных при Смбаде, которые были не выше 8–10 м при толщине 1 м (Тораманян 1942: 334). В первом путеводителе по Ани, имеющем несомненную научную ценность, И.А. Орбели подчеркивал: «Стены царя

Смбата с течением времени постоянно обновлялись и утолщались, увеличивалось и число башен. Местами, где позднейшая облицовка обвалилась, видна более древняя кладка, причем иногда обнаруживается три и даже четыре слоя облицовок. Возобновление стен продолжалось все время существования Ани» (Орбели 1910: 30). И далее перечисляются особенности примененной кладки, форм башен, сохранность зубцов на Цахкоцадзорской башне, описаны рельефы и полихромная декорация стен, надписи, упомянуты раскопки у Карсских ворот, с обнаружением там створок деревянных, обитых железом дверей (Орбели 1910: 19–22), а в книжке «Развалины Ани» — раскопки у Главных ворот (Орбели 1911: 38, 39). Траектория стен показана на опубликованном в путеводителе плане Ани (Орбели 1910: Вкладыш), на основе которого осуществлялись планы с показом разновременных пристроек и утолщений стен (Карапетян 2011: карта-вкладыш; Mahé & others 1999: fig. 5).

Т. Тораманян, Н.Я. Марр, И.А. Орбели признавали факт более поздних обстроек первоначальных, конца X в. стен, осуществлявшихся, согласно строительным надписям, в середине XI в., середине XII и в конце XII — первых трех десятилетиях XIII в. Высказывались оценки об отсутствии некоторых башен в первоначальных стенах. С середины XX в. длительное время эти фортификации изучались на основе архивных материалов, что не привносило ничего существенного ни в понимание архитектурно-археологической стратиграфии, ни в трактовку структуры и архитектурного



Рис. 2. Сымбатовы стены. Восточная часть с внешней стороны. Фото А. Казаряна, 2017



Рис. 3. Смба́товы стены. Вид на западную половину со стороны городского пространства. Фото А. Казаряна, 2022

образа анийских фортификаций в каждую эпоху их существования (Тока́рский 1961: 191, 192; Халпахчя́н 1974: 26–28). О.Х. Халпахчян указал на добавление к основной линии стен и башен второй, более низкой уже в XIII в. (рис. 2), а также рва перед ней (Халпахчян 1974: 27). Однако к результатам ранних натурных исследований не всегда относились внимательно, и двойные стены и связанные с ними структуры внешних и внутренних ворот с ловушками между ними часто трактовали воплощением исходной идеи архитектора Смба́товых стен (Арутюнян 1964: 43–48; Breccia Fratadocchi 1984: 67, 70; Мнацаканян 1988: 99–102, особенно с. 101, 102), и эта оценка была повторена в современных статьях, в том числе одной публикации автора данной статьи (Асратян 2011: 7; Kazaryan 2020).

Новые возможности изучения приграничного городища за последние четверть века меняют ситуацию в методах исследования его памятников и постижении градостроительной концепции Ани, отчасти возвращая нас к ситуации начала XX в., ко времени работы Тораманяна и Марра.

В начале 1998–2004 гг. натурные исследования в кооперации с Университетом Анкары предприняла французская археологическая экспедиция под руководством сначала Н. Фошер (N. Faucherre), затем Ж.-П. Майе (J.-P. Mahé). Проведенные фрагментарные раскопки и обмеры, внимательное наблюдение за памятниками дали определенный результат, но работы оказались прерванными из-за политических осложнений между Турцией и Францией. С точки зрения изучения Смба́товых стен исключительно полезными являются публикации участников

этой экспедиции, в частности Ж.П. Майе, Ф. Дангле и Н. Протэ, в которых раскрыта стратиграфия строительства Главных, Двинских или Шахматных ворот и некоторых башен (Mahé & others 1999; Dangles, Prouteau 2005; Dangles 2012).

Изучение автором данной статьи этих фортификаций не было первостепенным при почти регулярных посещениях Ани с 2001 по 2023 г., однако постепенно был накоплен материал, способствующий сложению собственной оценки. Неповторимый образ Анийских стен привлекает, прежде всего, величием архитектурно-художественного замысла, торжественной монументальностью форм, той гармонией, в которой эта фортификация пребывает с ландшафтом так называемого Нового города и его доминантами, не менее величественными и исключительно элегантными соборами. Очевидно, что в совокупности вся эта застройка соответствует образности столичного города (рис. 3). На раскрытие роли Смба́товых стен в градостроительной идее Ани и вопросов, связанных с символично-художественными и образными характеристиками, были направлены собственные публикации и исследования коллег, с которыми подобные вопросы часто обсуждались (Kazaryan 2020; Баева 2023; Матевосян 2010; Казарян, Матевосян 2025). Вместе с тем постепенно произошло осознание невозможности описания планово-пространственной структуры, декоративного оформления этих стен без более четкого представления поэтапного развития их архитектуры. Несомненно, что только посещения Ани делают нас способными критически оценить результаты ранее проводившихся исследований, в том числе краткие заметки ученых начала XX в.



Рис. 4. Северо-западный угол Смбатовых стен. Башня № 4. Фото А. Казаряна, 2013

с исключительно скупом иллюстрированием.

Очевидно, что за нынешними формами основной оборонительной линии с высокими башнями сохраняются остатки первоначальных стен, гораздо более низких. Если с показом изменений на плане дело требует тщательного осмотра и фиксации, то задача объемного представления и выяснения оригинальных и промежуточных высот и форм завершения стен более сложная ввиду плохой сохранности и неоднократных перестроек верхних участков конструкций, а также в связи с проведением некачественной и предвзято направленной реставрацией Смбатовых стен в конце XX в.²

Важнейшей составляющей при теоретической реконструкции первоначальных стен является уточнение вопроса о завершении их зубцами или мерлонами. Н.Я. Марр кратко сообщает, что «Зубцы Сымбатовых стен наблюдаемы были

еще в 1893 г. (т.е. участниками второй кампании Анийской археологической экспедиции — А. К.), а летом 1911 г. совершенно независимо от этого обратил на них внимание архитектор Тораманян» (Марр 1934: прим. 253). Следует напомнить, что зубцы на квадратной в плане Цахкоцадзорской башне упоминал Орбели, их, среди прочих, отметил Тораманян (рис. 4), и именно на них обратили внимание французские специалисты, впервые опубликовав обмерный чертеж (рис. 5). Собственная фотофиксация автора данной статьи позволяет уточнить решение вопроса о местах присутствия и количестве зубцов на этой и других башнях и воротах. Но прежде полезно сравнить результаты наиболее полноценных наблюдений Тораманяна и участников французской экспедиции.

В заметке «Об анийских стенах» Т. Тораманян перечисляет места, где сохранились остатки первоначальных зубцов,

² Фонд содействия историческому наследию под руководством В. Ариоба в 1998 г. обратился в суд с требованием остановить эти работы (Zeitlian Watenpauh 2014: 538). По сей день они не возобновляются.

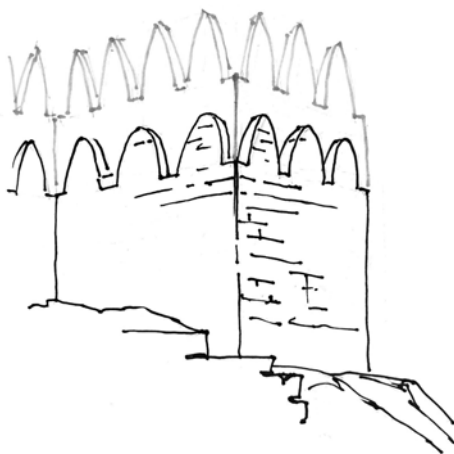


Рис. 5. Башня № 4. Вид с северо-востока, графическая реконструкция на время конца X и середину XI в.



Рис. 6. Башня № 18. Внутренняя сторона. Фото А. Казаряна, 2022

с внутренней стороны основной линии стен (Тораманян 1948: 106, 107)³:

- на внутреннем фасаде Двинской двери, 2 шт.;
- на стене, примыкающей к западной башне у Двинской двери, 4 шт. Камни зубцов утрачены, и только отпечаток на бетоне сохраняет их форму;
- на прямолинейной стене, примыкающей к башне (буквально к столбу башни), расположенной к западу от Двинской двери, 5–6 шт.;
- в полукружии второй башни к западу от Главной двери, край одного зубца;
- в полукружии башни, которая 7-я по счету на запад от Главной двери и 3-я от Карсской двери, 8 зубцов, которые еще в эпохи Багратуни или Мануче были заполнены кладкой, и непосредственно над которыми устроено еще 8 зубцов⁴ (башня № 18. На самом деле, в нижнем ряду насчитывается 6 зубцов-мерлонов, в верхнем после средневекового ремонта с закладкой зубцов сохранились остатки 4-х, — А. К.) (рис. 6, 7);
- над Карсской дверью, 2 шт. (рис. 8);
- на квадратной в плане, 5-й к западу от Карсской двери башне, снаружи (рис. 4, 5). Поскольку эта башня (Цахкоцадзорская в описании Орбели или башня № 4, — А. К.) не была охвачена поздней стеной, она содержит зубья, заполненные в дальнейшем кладкой, и, вероятно, имела еще один ряд зубьев, которые ныне отсутствуют. Два зубца находятся на восточном фасаде и (два) на том, который обращен к северу⁵ (на самом деле, на восточном фасаде виден и край третьего зубца, в основном прикрытого позднейшей обкладкой прямолинейной стены-куртины; на северном четко прочитываются три мерлона, — А. К.).

Несмотря на приведенные уточнения, работу Тораманяна следует считать исключительно полезной. Однако ее результаты почти не учитывались. Причиной можно считать отсутствие сопровождавшего эту заметку иллюстративного материала. На единственной фотографии низкого качества нельзя разглядеть ни кладки, ни форм башни. Наверняка эту информацию учли и верифицировали на месте

³ Перечисление подытоживает выводы Тораманяна с максимальным сохранением переданной им информации.

⁴ «Ավագ դռնէն արևմուտք 7-րդ և 4-րորդ դռնէն 3-րդ բուրգին ներսէն կիսաբլորայրակին մեջ հայտնի է բուրգին ատամները թվով ութ հատ, որոնք ամենայն հավանականությամբ դարձյալ Բագրատունի կամ Մանուկեան շրջանին մեջ ցածր համարվելով մեջտեղեղը լեցվելով վերստին վրան շինված են նույն ձևով և նույն թվով ատամներ հիներուն անմիջապէս գագաթին հավասարությամբ» (Тораманян 1948: 107).

⁵ «4-րորդ դռնէն դեպի արևմուտք 5-րդ բուրգը, որ քառակուսի է և երեսն հետո պատ ավելացված չէ, կերևա հին ատամները միայն մեջտեղեղը հետո լեցված և հավանաբար վրան ավելացված ուրիշ ատամներ, որոնք այժմ չկան, եռկու ատամ ունի դեպի արևելք նայող ճակատը և դեպի հյուսիս նայող ճակատը» (Тораманян 1948: 107).



Рис. 7. Башня № 18.
Внутренняя сторона.
Фрагмент с двумя рядами мерлонов. Фото А. Казаряна, 2005



Рис. 8. Карсские ворота
со стороны города.
Фото А. Казаряна, 2005

участники недавней французской экспедиции. Отмечено это без полной уверенности, поскольку ни в одной из трех подготовленных ими статей не фигурируют ссылки на публикации коллег, разработавших ту же проблематику в начале XX в., и значит все эти три публикации, несмотря на содержание в них хорошо подобранного фактического материала, находятся вне поля научного дискурса и могут создавать ложное впечатление о степени новизны проведенного исследования. В то же время среди достижений Ж.П. Майе, Ф. Дангле и Н. Протэ и публикуемых ими сведений интересны те, которые не повторяют информацию Тораманяна, а являются дополнением к ней:

- новое представление плана всей оборонительной линии с уточнениями мест обстройки оригинальных отрезков стен и башен позднейшими сооружениями (*Mahé & others* 1999: 740, fig. 7);
- установление 4-х строительных периодов, с представлением графической схемы последовательного наращивания конструкций на одном конкретном участке стен. В частности, предложено рассматривать вторую, внешнюю стену дополнением к оригинальной структуре для повышения уровня защиты города. Замысел двойных стен с входами-ловушками фактически не был связан с первоначальной идеей (*Mahé & others* 1999: 740, 741);
- уточнение видов строительной техники, в том числе с заливкой бутовой кладки между слоями блоков не только известково-песчаным раствором, но и глиноземом (*Mahé & others* 1999: 741, 742, fig. 8) (рис. 9);
- выявление трех башен, пристроенных к изначальной длинной стене в западной части фортификаций, между Главными и Карсскими воротами, обнаружение в одной из них, башне № 20, односторонней надписи «Князя князей Ашота», идентификация этой личности с одним из сыновей Гагика Багратуни и отнесение этих башен ко времени около 1020 г. (*Mahé & others* 1999: 736–740, fig. 4, 5, 9);
- подтверждение присутствия зубцов в кладке башни № 18 (*Mahé & others* 1999: fig. 13; *Dangles* 2012: 193, fig. 3), уточнение количества зубцов на квадратной башне № 4 (Цахкоцадзорской), с публикацией обмера ее северного фасада (*Dangles* 2012: 192, fig. 2, pl. II);

- выявление зубцов с внешней стороны башни № 42 к востоку от Главных ворот (*Mahé & others* 1999: 742, 743, fig. 12) (рис. 10);

- выявление строительных периодов с показом на чертежах на Главных (*Dangles* 2012: 199, pl. III) и Двинских воротах (*Dangles, Prouteau* 2005: pl. II).

По оценке французской экспедиции, стена Смбата проходила одной линией и имела редко или на большом расстоянии стоящие друг от друга башни, а двойной и с большим числом башен фортификация стала позднее, причем не за один этап перестройки. К какому времени относится ров, остатки которого были видны в начале XX в., археологи не уточняют, но надо полагать тесную связь строительства этого рва с передней линией стены. Не приводится и аргументации к ее датировке. Можно согласиться с имеющейся разницей в строительной технике оригинальных Смбатовых стен основного ряда и стен переднего ряда. Первые возведены из грубо тесаных блоков охристого туфа, с крупными следами камнетёсного топора, с неровными, местами невертикальными швами между камнями, и отличаются массивностью бутобетонного заполнения, в котором активно присутствуют крупные камни-валуны черного базальта или андезита. Вторые стены выведены из чисто тесанных, идеальной формы блоков охристого туфа, с аккуратной выкладкой бутового заполнения колотыми камнями той же породы. Стены поставлены на кладку из больших камней грубо колотого базальта. Именно в такой технике выстроены участки стен и башни XIII в., примыкающие к первой стене. Строительство этой дополнительной, сильно пониженной по сравнению с основной, стены с одновременными башнями французские коллеги хронологически помещают между работами в XI в. и укреплениями основной стены в XIII в. (*Mahé & others* 1999: 740, fig. 2, 7). Но не была ли она создана одновременно с реконструируемыми и добавляемыми башнями первой стены, точно датированными началом XIII в. и имеющими идентичную со второй стеной строительную технику? Вопрос остается открытым. В отличие от укрепления отдельных башен и участков первой стены, возведения при ней новых башен, таких как башня Закаре в восточной оконечности основной стены, эта дополнительная линия стен и башен



Рис. 9. Башня № 8
с внутренней стороны.
Фото А. Казаряна, 2005

на своем основном протяжении была создана единовременно и по единому замыслу. Несомненно, строительство ее требовало больших вложений за счет казны правителя или сбора средств с состоятельных горожан.

Но вернемся к тем участкам, которые по всеобщему признанию принадлежат эпохе царя Смба́та. Кроме характерной для них техники кладки грубоотесанным охристым туфом и плавного сужения форм башен кверху, эти стены и башни завершались зубцами или мерлонами. Как видно из историографического обзора, их остатки прослеживали на разных участках основной стены все ученые, исследовавшие фортификации в натуре. Зубцы крупные, с большими промежутками между ними, и начинаются с платформ, на которой стоял воин. Мерлоны имеют форму перевернутой повышенной параболы или, другими словами, напоминают глухое поле арки. Вычерчивание такого зубца осуществляется дугами, про-

веденными из трех центров, с большим диаметром для очерчивания боковых сторон и с маленьким диаметром верхней, почти полукруглой дуги. Утрированно этот силуэт мог напоминать формы некоторых арок городских ворот и Анийского собора, почему мерлоны в среде города могли выглядеть очень органично. Элементы набирались кладкой в 5 рядов, аналогичной кладке стены под ними. Только верхний, 5-й ряд представлял собой макушку зубца, созданную из цельного камня в виде скульптурной формы. В башнях они были уже глубины стены, предоставляя возможность использования отступа для устройства платформы, которая, скорее всего, была деревянной.

Не во всех местах, отмечавшихся Т. Тораманяном, можем сейчас обнаружить эти зубцы, например, их сейчас нет на Двинских или Шахматных воротах, хотя фотографии начала XX в. подтверждают существование на внутреннем фасаде двух мерлонов



Рис. 10. Башня № 42
с внешней стороны.
Фото А. Казаряна, 2019

(рис. 11). Существенно, что в принципиально важных для нашего исследования местах они сохранились. В большинстве случаев они видны с внутренней, обращенной к городу стороне. Например, на Карсских воротах, выше проездной арки, или в глубине некоторых башен. Всюду их остатки в результате последующих перестроек были взяты в так называемую рубашку, охвачены новой кладкой, и только с внешней стороны оказались в сердцевине позднейших конструкций (рис. 12). Особенно хочется обратить внимание на два исключительных случая присутствия зубцов снаружи: на башне № 4 или Цахкоцадзорской квадратного основания в западном углу стен и на башне № 42, находящейся между Главными и Шахматными воротами. В первом случае башня не была обстроена, но позднейшая кладка между зубцами присутствует (Тораманян 1948: 106, 107; Dangles 2012: 192, fig. 2, pl. II). Во втором случае позднейшая обстройка округлой башни была затем разрушена, на обнажившейся оригинальной основе видна кладка с чередованием трех высоких рядов грубоотесанных камней с узким рядом тычковых, и видны аналогичные мерлоны, тоже заложенные. При последней реставрации турецкими специалистами была восстановлена «рубашка», но оставлена видимой верхняя зона с мерлонами. Фотографию до этой перестройки публикуют французские коллеги (Mahé & others 1999: fig. 12) (рис. 10).

Как видно, закладка расстояний между зубцами кладкой при первой перестройке обеих башен была нацелена на повышение стены и не сопровождалась обстраиванием этих башен снаружи, от самого основания. Имеется текстовая информация о высоте мерлонов, равной около 2 м (Mahé & others 1999: 742). Однако выглядят они ниже, и на обмере западной башни едва достигают 1 м, и еще между ними изначально был вставлен каменный блок, сокращающий степень возвышения над стеной.

Самой интересной, также раскрывающей секрет первых укрепительных работ на Смбатовых стенах, является внутренняя поверхность упоминавшейся еще Тораманяном башни № 18 (рис. 6, 7). Тут в теле башни, обросшей с внешней стороны кладкой XIII в., сохраняются, словно в инкрустированном виде, и зубцы параболической формы, и расположенный выше них ряд зубцов стрельчатой формы. Очевидно, что между строительными периодами X и XIII вв. существовал еще один, которому должны принадлежать верхние мерлоны и кладка ниже них, в два ряда, и закладка расстояний между нижними. Необычна форма верхних зубцов, напоминающая даже не пересечение дуг большого диаметра в верхней точке, а почти треугольник, высокий и остроконечный. Если нижние зубцы состояли из пяти рядов кладки, то верхние — из четырех. Техник и материалом добавленная зона



Рис. 11. Шахматные ворота. Вид со стороны города. Фотооткрытка (URL: <https://www.vanker.org/fiche/monuments/ani-remparts/#anciennes-photos>)

не отличается от основной, за исключением чуть более мелких рядов кладки. Сравнивая мерлоны двух уровней, мы можем судить об изменении стилистики армянской архитектуры: нижние, параболические с округлыми или полукруглыми верхними блоками могут сравниваться со стилистикой конца X в., проявленной в некоторых арках монументальных зданий, а верхние, остроконечные, с нововведениями в анийский стиль в первой половине XI в. Это качество может служить оправданием высказанного Марром мнения о данном повышении стен при византийском управлении, в соответствии с информацией в надписи катепана Аарона на стене Анийского собора. Оценивая характер этого строительства, следует добавить, что, поскольку мерлоны нижнего ряда были чуть ли не вдвое уже стены, на которую они опирались, а стена и мерлоны XI в. были выстроены в толщину нижних зубцов, особой устойчивостью новая надстройка обладать не могла. Неудивительно, что она не стала надежной защитой от вторгнувшихся в страну сельджуков в 1064 г., и тем более ожидаемыми выглядят масштабные мероприятия по расширению и повышению стен и башен как при Шеддадидах, так и при Закаридах.

Все места примыкания округлых башен X–XI вв. к оригинальным прямо-

линейным стенам в верхних зонах разрушены настолько, что не сохранили зубцов-мерлонов. Однако есть догадка о том, как стыковались мерлоны стен и башен, исходя из остатка одного зубца на квадратной западной башне. Там крайний, скрытый за стеной XIII в. зубец должен был завершаться полностью, и между ним и зубцом на смежной стене, скорее всего, оставался промежуток для ведения стрельбы между ними, с угла. Аналогично внешние углы этой башни были свободны от зубцов и тоже предназначены для стрельбы по атакующему город врагу.

Однако самым удивительным является то, что кладка выше первых зубцов в башне № 18 совершенно гладкая, не содержит ни выступов, ни кронштейнов, ни лунок для устройства площадки для воинов. Не могла же идея катепана Аарона по повышению стен превратить их в декоративную преграду? Вопрос звучит не очень странно, если учитывать и форму верхних мерлонов, слабо устойчивых, не прикрывающих защитников, и с увеличенными расстояниями между ними по сравнению с расстояниями в нижнем ряду.

К вопросу о структуре мерлонов нижнего ряда обращались французские коллеги, отметив, что характер промежутков, из которых воин-защитник стреляет, будучи видимым в весь свой рост, соответству-

ет древней парфянской и сасанидской традициям, с той разницей, что формы мерлонов в Ани выглядят более обобщенными (Mahé & others 1999: 742–744). Можно заметить, что эта редкая форма, напоминающая перевернутую параболу или силуэт возвышенной арки, кажется, не имеет прямых аналогий в крепостном зодчестве Армении. На Востоке в целом можно назвать пару относительных аналогий, в основном очень поздних, но позволяющих говорить о широкой традиции, от произведений которой до нас дошли лишь отдельные фрагменты и которая, будучи не очень распространенной, все же оказалась стойкой к выживанию и периодическому прорастанию.

Первый пример — это завершение стен и ворот Дербента, основанных под покровительством сасанидов в V–VII вв. и в дальнейшем неоднократно перестраивавшихся. Первоначальные зубцы имели характерные для сасанидской архитектуры ступенчатые формы. Перестройка верхних участков стен включала создание парапета и новых зубцов стрельчатой формы (рис. 13), которые С.О. Хан-Магомедов относит ко времени не ранее XIII в. (Хан-Магомедов 2002: 176, рис. 1036, 113).

Вторым примером служат городские стены Бухары, относящиеся к XVI в., которые пострадали в советское время, а в 2009–2012 гг. в части Самаркандских ворот восстановлены. Эти и другие, например, ворота Салляхона в Бухаре, известные по архивным фотографиям, содержали четкий ряд высоких мерлонов аналогичного типа.

Похожие формы мерлонов изображены на двух сценах Входа в Иерусалим из армянских рукописей, предположительно имевших анийское происхождение: Ахпатского евангелия 1211 г., иллюминированного художником Маргаре в Ани (Матенадаран, UU 6288, с. 166), и Гандзасарского Красного евангелия первой половины XIII в. художника Абаса (Университет Чикаго, рукопись 949, с. 66) (рис. 14). Особенно близки анийским зубьям те, которые изображены на второй миниатюре⁶.

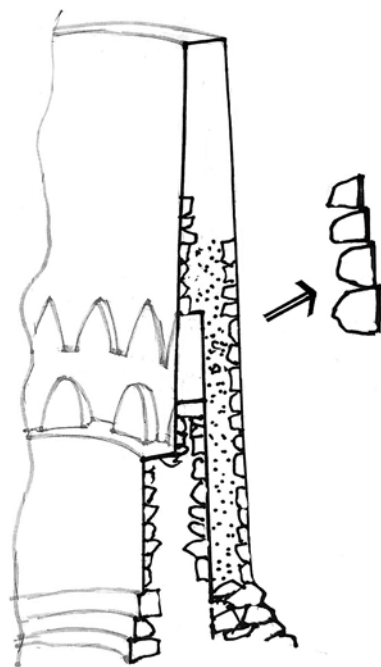


Рис. 12. Схематический чертеж разреза стены башни № 8 с показом стратиграфии строительных слоев

тюре⁶. Возможно, эти примеры воспроизводили именно детали анийских стен, но даже если это не так, сам факт присутствия такого типа мерлонов на этих миниатюрах и на памятниках средневековой архитектуры в Дербенте и Бухаре свидетельствует о популярности подобных форм как в армянской, так и иранской традициях, и, безусловно, мы обязаны вспомнить об общности этих традиций, имевшей древние корни и сохранявшейся вплоть до Новейшего времени.

Тем не менее при типологической близости форм в перечисленных памятниках очевидно своеобразие анийских мерлонов — и первоначальных, и устроенных в результате первой перестройки Смбаговой стены. Их силуэты в виде повышенной параболической и в виде откровенно стрельчатой арки представляются неповторимыми.

⁶ Выражаю искреннюю признательность д.и.н. К.А. Матевосяну (Институт древних рукописей Матенадаран, Ереван) за обращение внимания на эти памятники рукописного искусства и предоставление качественных иллюстраций. Ранее присутствие зубцов, похожих на анийские, в иллюстрации рукописи было отмечено в докладе сотрудников Матенадарана С. Манукян и Г. Чатян «Новонайденный фрагмент рукописи анийской школы: анализ зубчатой формы крепостных стен Ани» (Անիի մանրանկարչական դպրոցի նորահայտ իր փափակիչ (Անիի փարիսպների ատամնափոր շարվածքի հարցի բնութագրում)), представленном на Международной конференции «Археологическая школа Ани». Ереван: Музей истории Армении, 2024. URL: [https://mgsu.ru/news/Mezhdunarodnoesotrudnichestvo/NIUMGSUvystupilsoorganizatorommezhdu](https://mgsu.ru/news/Mezhdunarodnoesotrudnichestvo/NIUMGSUvystupilsoorganizatorommezhduнародноynauchnoykonferentsiivArmenii/?sphrase_id=707752)

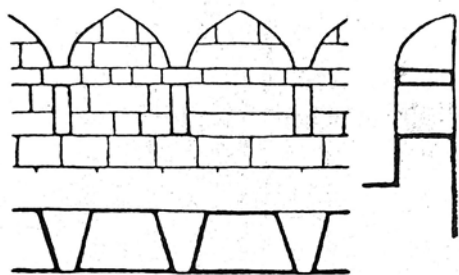


Рис. 13. Чертеж мерлонов на стене Дербентской крепости (Хан-Магомедов 2002)

Наконец, оценивая качество кладки на древнейших участках, кроме башен из крупных грубоотесанных блоков туфа, необходимо упомянуть кладку на одной из башен, № 8, из камней светло-серого тона, более мелких, но также грубо отесанных (рис. 9). Французские коллеги приводят этот пример, отмечая заливку бута глиноземным раствором, и относят данную башню ко времени строительства стен при Смбае. То есть считают ее одно-временной башням из охристого туфа, завершавшимся мерлонами. Это выглядит весьма сомнительным, и, скорее всего, мы имеем дело с более древним артефактом. Если так, то можно выдвинуть предположение о былом, предшествовавшем эпохе Смбата существовании оборонительного укрепления по линии, которую строители конца X в. восстановили и надежно укрепили в результате масштабных работ. Такая версия перекликается с попытками поиска исторических свидетельств и сохранившегося фактического материала в пользу существования жизни на территории города Ани на пространстве от Ашотовых стен до Смбатовых задолго до строительства Нового города при царе Смбае.

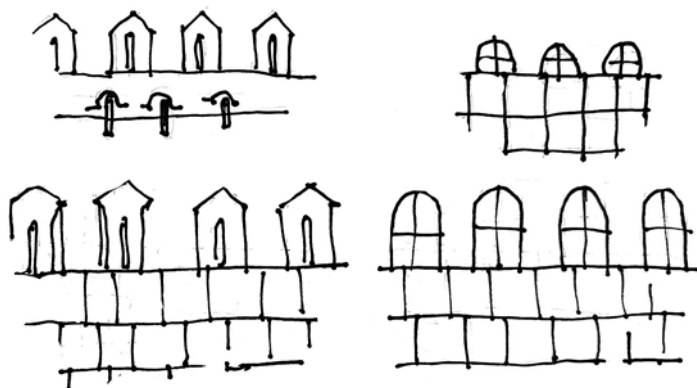
Хочется обратить внимание еще на одно обстоятельство, которое позволяет расширить представления об образе Смбатовых стен в X–XI вв. Ныне устоялась оценка о принадлежности всех высоких стен и башен, видимых, прежде всего, при подходе к городищу, а также украшающих их рельефов, хачкаров, орнаментов из полихромной кладки к первым десятилетиям XIII в. Тем не менее мы вправе задавать себе вопрос о том, насколько такая оценка соответствует истине, и можно ли распро-

странять ее на все без исключения фрагменты архитектурного декора этих стен? Вопрос этот оправдан в том числе и в связи с отмеченным в начале статьи напоминанием Марра о характере описанных Степаносом Таронцем стенах конца X в. Уже тогда они были украшены хачкарами, — один из типов размещения хачкаров предполагал их включение в стену, с дополнительным обрамлением или без него. Традиция представления рельефных процветших крестов в армянской архитектуре восходит к раннему христианству, и в анийских храмах X–XI вв. она воплотилась во включение хачкаров в кладку стен, как это видим под фронтоном кафедрального собора (*Donabédian* 2020, fig. 17.6) и на юго-западной грани церкви Спасителя, а также на постройках монастыря Оромос (*Mahé* 2015)⁷. Примером присутствия рельефного процветшего креста в Смбатовых стенах конца X в. служит крест в нише при Шахматных воротах. При обстройке первоначальных стен часть хачкаров могла быть перенесена в новую наружную кладку, ведь некоторые из ныне присутствующих в ней обладают стилистическими качествами эпохи Багратидов, как, например, опубликованный в альбоме об Ани хачкар (*Карапетян* 2011: ил. 590).

Аналогично, среди рельефных изображений на нынешних стенах можно заметить необычное по объемной пластике, почти скульптурное изображение орла на западной оконечности стен, в кладке XIII в. Художественные характеристики этого орла перекликаются, прежде всего, с рельефами орлов в нишах на южном фасаде Анийского собора, что позволяет допускать создание рельефа в конце X в. для размещения на первоначальных Смбатовых стенах, после чего он был повторно помещен в стену XIII в. (*Kazaryan, Kondrateva, Loshkareva* 2025). Сложнее с оценкой геральдической композиции с рельефом барса и инкрустированным полихромным крестом. Если крест и его подножие определенно свидетельствуют о создании в эпоху XII–XIII вв., то сам рельеф в связи с обобщенной пластикой форм, кажется, можно отнести к анийскому зодчеству рубежа X–XI вв., вспоминая близкие особенности пластики орлов на соборе и статуи шаханшаха Гагика Багратуни на храме св. Григора Лусаворича (около 1001 г.). Примечательна и красно-

⁷ В дальнейшем эта традиция размещения хачкаров на стенах монастырских построек обретает широкий охват, в том числе в центрах армянской диаспоры (*Donabédian* 2020; *Kazaryan* 2021).

Рис. 14. Типы мерлонов, нарисованных в миниатюрах: слева — Ахпатского евангелия; справа — Гандзасарского Красного евангелия. Схематический рисунок



ватая тональность туфа этого рельефа, который отличается от используемых на Смбатовых стенах золотисто-охристых камней и соответствует оттенку туфа, применявшегося при сооружении Ашотовых стен Ани. Не означает ли это вероятного создания рельефа для оформления стены времени шаханшаха Смбата и вторичного использования этого рельефа в XIII в., уже в сочетании с характерными чертами архитектурного декора этой эпохи (Казарян, Матевосян 2025: 167)?

Проведенное исследование позволило уточнить важные вопросы начального развития основной системы фортификаций Ани, называемой в научной литературе Анийскими, Смбадовыми или Северными стенами, с особым выявлением стадии строительства, осуществленного по повелению царя Смбата II Багратуни. В результате с учетом выдвинутого предположения о существовании укреплений на данной линии еще до этого строитель-

ства, в начальный период, т.е. в эпоху Багратидов и связанного с ней периода византийского управления можно выделить четыре строительных фазы:

- досмбадовый период;
- время масштабного строительства при Смбаде;
- добавление башен князем князей Ашотом около 1020 г.;
- при византийском управляющем Аароне в середине XI в.

Сделаны предположения о датировках отдельных участков стен некоторых рельефов. Стены второго и четвертого периодов оказались особо интересными в связи с содержанием в них остатков мерлонов, рассуждения о которых и поиск аналогов позволяют по-новому оценивать архитектуру этого фортификационного сооружения как произведение своей эпохи и в контексте со средневековой культурой на иранском Востоке.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Асратян 2011 — Հաշիւաբանի Մ.Մ. Անիի ճարտարապետությունը (Асратян М.М. Архитектура Ани) // Историко-филологический журнал. 2011. № 3. С. 3–27.
- Баева 2023 — Баева О.В. Ани: градостроительная идея Нового города и ее преемственность // Проект Байкал. 2023. № 20 (76). С. 184–189. DOI: 10.51461/issn.2309-3072/76.2170
- Казарян 2021 — Казарян А.Ю. Хачкары в храмах донских армян: наследие крымской традиции // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2021. № 2 (17). С. 209–232.
- Казарян, Матевосян 2025 — Казарян А.Ю., Матевосян К.А. Смбадовы стены Ани // Проект Байкал. 2025. № 3 (85). С. 162–168.
- Карпетян 2011 — Карпетян С. Ани — 1050. Иллюстрированный альбом. Ереван: Фонд изучения армянской архитектуры, 2011 (на арм., англ. и рус. яз.).
- Март 1934 — Март Н.Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М.-Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934.
- Матевосян 2010 — Մաթևոսյան Կ. Անի-Շիրակի պատմության էջեր (Матевосян К.А. Страницы истории

- Ани-Ширака). Ереван: Святой Эчмиадзин, 2010.
- Мнацаканян 1982 — Մնացականյան Ս.Խ. Կարպետաց վարպետներ — Մանուել, Տրդատ, Մոմիկ (Мнацаканян С.Х. Каменных дел мастера. Мануэл. Трдат. Момик). Ереван: изд-во АН Арм. ССР, 1982.
- Орбели 1910 — Орбели И.А. Краткий путеводитель по городищу Ани (с планом) / сост. И. Орбели. СПб.: тип. Импер. Акад. наук, 1910 (Анйская серия № 4).
- Орбели 1911 — Орбели И.А. Развалины Ани: история, современное состояние, раскопки. СПб.: Изд. журнала «Нева», 1911.
- Степанос Таронский 1864 — Всеобщая история Степаноса Таронского, Асохика по прозванию, писателя XI столетия / пер. с арм. и объяс. Н. Эммина. М.: Лазаревский институт восточных языков, 1864.
- Токарский 1961 — Токарский Н.М. Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван: Армгосиздат, 1961.
- Тораманян 1942 — Թորամանյան Թ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության (Тораманян Т. Материалы по истории армянской архитектуры). Т. 1. Ереван: АРМФАН, 1942.
- Тораманян 1948 — Թորամանյան Թ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության (Тораманян Т. Материалы по истории армянской архитектуры). Т. 2. Ереван: АРМФАН, 1948.
- Халпахчян 1974 — Խալփախչյան Հ. Հայաստանի պաշտպանական կառույցների հատակագծման կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները (Халпахчян О. Композиционные особенности планировки оборонительных сооружений Армении) // Հայկական արվեստ; Հ. 1. Հին և միջին դարեր (Армянское искусство. Т. 1. Древние и средние века). Ереван, 1974. С. 23–35.
- Хан-Магомедов 2002 — Хан-Магомедов С.О. Дербентская крепость и Даг-Бары. М.: Ладья, 2002.
- Breccia Fratadocchi 1997–1998–1999 — Breccia Fratadocchi T. Notes on Armenian military architecture // Environmental design. Trails to the East. Essays in memory of Paolo Cuneo / eds. M. Calia, M.A. Lala Comneno, F. Cresti, A. Petruccioli. No. 1–2. Rome: Dell'Oca Editore, 1997–1998–1999.
- Brosset 1861 — Brosset M.-F. Le ruines d'Ani, Capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides. Atlas Général. СПб., 1861.
- Dangles 2012 — Dangles Ph. The Northern wall of Ani: Birth and evolution of the capital fortification // Ani as political and civilizational centre of Medieval Armenia (Yerevan, November 15–17, 2011): International Conference. Collection of papers. Yerevan: "Gitutium" Publ. House of the NAS RA, 2012. P. 189–202.
- Dangles, Prouteau 2005 — Dangles Ph., Prouteau N. Sondages archéologiques sur l'enceinte nord d'Ani // Revue des Etudes arméniennes. Vol. XXIX. Paris, 2005. P. 503–533.
- Donabédian 2020 — Donabédian P. Spécificité typologique des khatchkars diasporiques : les petites plaques à croix murales // Armenia Between Byzantium and the Orient: Celebrating the Memory of Karen Yuzbashian (1927–2009) / eds. by B. Outtier, C.B. Horn (Texts and Studies in Eastern Christianity, 16). Leiden: BRILL, 2020. P. 307–444. DOI: 10.1163/9789004397743_019
- Kazaryan 2020 — Kazaryan A. The City of Ani: Constructing a Medieval Capital in the Christian Orient // Architecture and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean. Studies in Honor of Robert G. Ousterhout / ed. V. Marinis, A. Papalexandrou, J. Pickett. Turnhout: Brepols Publishers, 2020. P. 241–252.
- Kazaryan, Kondrateva, Loshkareva 2025 — Kazaryan A.Yu., Kondrateva A.A., Loshkareva E.A. The Images of Eagles in the Context of the Architecture of the Ani Cathedral and the El'Adhra Cathedral in Hah // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 15. Ed. by S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova, A.V. Zakharova. СПб.: изд-во Санкт-Петербургского университета, 2025. С. 180–193. DOI: 10.18688/aa2515-2-15
- Mahé et al. 1999 — Mahé J.-P., Faucher N., Karamagarali B., Dangles Ph. L'enceinte urbaine d'Ani (Turquie orientale): problèmes chronologiques // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 143e année. 1999. No. 2. P. 731–756. DOI: 10.3406/crai.1999.16036
- Mahé 2015 — Mahé J.-P. Croix et xač'k'ar de Horomos // Horomos Monastery: Art and History / ed. by E. Vardanyan. Paris: ACHCByz, 2015. P. 301–324.

Texier 1842 — Texier F.M.Ch. Description de l'Arménie et de la Perse, de la Mésopotamie. Paris: Typ. de F. Didot frères, 1842.

Zeitlian Watenpaugh 2014 — Zeitlian Watenpaugh H. The Cathedral of Ani, Turkey:

From Church to Monument // Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities across the Islamic World / ed. M. Gharipour. Leiden: E.J. Brill, 2015. P. 460–473, 528–530.

REFERENCES

- Hasratian M.M. Anii tcartarapetutiune (Architecture of Ani). *Historical-Philological Journal*, no. 3, 2011, pp. 3–27 (in Armenian).
- Baeva O. Ani: gradostroitel'naya ideya Novogo goroda i ee preemstvennost' (Ani: An urban planning idea for the New City and its continuity). *Project Baikal*, no. 20 (76), 2023, pp. 184–189 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. Khachkary v khramakh donskikh armian: nasledie krymskoi traditsii (Khachkars in the temples of the Don Armenians: the legacy of the Crimean tradition). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 2 (17), 2021, pp. 199–216 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu., Matevosyan K.A. Smbatovy steny Ani (Smbat's walls of Ani). *Project Baikal*, no. 3 (85), 2025, pp. 162–168 (in Russian).
- Matevosyan K.A. *Ani-Shiraki patmutian ejer (The pages of the history of Ani-Shirak)*. Yerevan: Holly Etchmiadzin Publ., 2010 (in Armenian).
- Mnatsakanyan S.Kh. *Varpetats varpetner — Manuel, Trdat, Momik (Masters of Masters: Manuel, Trdat, Momik)*. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ., 1982 (in Armenian).
- Karapetyan S. *Ani — 1050. Illustrated album*. Yerevan: Research on Armenian Architecture Foundation Publ., 2011 (in Armenian, English and Russian).
- Tokarskii N.M. *Arkhitectura Armenii IV–XIV vv. (The Architecture of Armenia of the 4th–14th Centuries)*. Yerevan: Armgosizdat Publ., 1961 (in Russian).
- Breccia Fratadocchi T. (1997–1998–1999). Notes on Armenian military architecture. *Environmental design. Trails to the East. Essays in memory of Paolo Cuneo*, no. 1–2. Eds. M. Calia, M.A. Lala Comneno, F. Cresti, A. Petruccioli. Rome: Dell'oca Editore.
- Dangles Ph. The Northern wall of Ani: Birth and evolution of the capital fortification. *Ani as political and civilizational centre of Medieval Armenia (Yerevan, November 15–17, 2011): International Conference. Collection of papers*. Yerevan: "Gitutium" Publ., 2012, pp. 189–202.
- Dangles Ph., Prouteau N. Sondages archéologiques sur l'enceinte nord d'Ani. *Revue des études arméniennes*, vol. XXIX, 2005, pp. 503–533.
- Donabédian P. Spécificité typologique des khachkars diasporiques: les petites plaques à croix murales. *Armenia Between Byzantium and the Orient: Celebrating the Memory of Karen Yuzbashian (1927–2009)*. Eds. B. Outtier, C.B. Horn (Texts and Studies in Eastern Christianity, 16). Leiden: BRILL Publ., 2020, pp. 307–444. DOI: 10.1163/9789004397743_019
- Kazaryan A. The City of Ani: Constructing a Medieval Capital in the Christian Orient. *Architecture and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean. Studies in Honor of Robert G. Ousterhout*. Eds. V. Marinis, A. Papalexandrou, J. Pickett. Turnhout: Brepols Publ., 2020, pp. 241–252.
- Kazaryan A.Yu., Kondratyeva A.A., Loshkareva E.A. The Images of Eagles in the Context of the Architecture of the Ani Cathedral and the El'Adhra Cathedral in Hah. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 15. Eds. S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova, A.V. Zakharova. St. Petersburg: St. Petersburg University Press Publ., 2025, pp. 180–193. DOI: 10.18688/aa2515-2-15
- Mahé J.-P. Croix et xac'k'ar de Horomos. *Horomos Monastery: Art and History*. Ed. E. Vardanyan. Paris: ACHCByz Publ., 2015, pp. 301–324.
- Mahé J.-P., Faucherre N., Karamagarali B., Dangles Ph. L'enceinte urbaine d'Ani (Turquie orientale): problèmes chronologiques. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 143e année, no. 2, 1999, pp. 731–756. DOI: 10.3406/crai.1999.16036
- Zeitlian Watenpaugh H. The Cathedral of Ani, Turkey: From Church to Monument. *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities across the Islamic World*. Ed. M. Gharipour. Leiden: E.J. Brill Publ., 2015, pp. 460–473, 528–530.

О.В. Баева

ДВЕ УНИКАЛЬНЫЕ ПОСТРОЙКИ В АНИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РАСКОПОК Н.Я. МАРРА)¹

Статья посвящена анализу двух интересных, ныне утраченных, объектов гражданской архитектуры средневекового Ани — «зала с колоннадой» и «дома с часовней», открытых археологической экспедицией Н.Я. Марра в начале XX в. На основе текстовых и графических материалов проводится комплексное исследование их архитектурно-конструктивных особенностей, функционального назначения и датировок. Несмотря на первоначальную атрибуцию «зала с колоннадой» Н.Я. Марром как частного жилища, его конструкция со сводами позволяет поставить под сомнение эту гипотезу и предположить его общественное назначение. «Дом с часовней» анализируется как уникальный пример синтеза жилого и сакрального пространств. Проводятся типологические параллели с традиционным народным жилищем (глхатун) и с монастырским гавитом Амазаспа в Ахпате, что позволяет включить анийский объект в общий процесс развития армянской архитектуры, для которого был характерен поиск синтеза мирского и религиозного начал. Исследование демонстрирует разнообразие и сложность гражданского зодчества Ани, а также многослойность исторической застройки, отражающей эволюцию городской среды.

Ключевые слова: Ани, гражданское зодчество, архитектура, Армения, Средние века, Н.Я. Марр, жилище

O.V. Baeva

TWO UNIQUE BUILDINGS IN ANI (BASED ON MATERIALS FROM N.Y. MARR'S EXCAVATIONS)

This article analyses two interesting, now lost, examples of civil architecture from medieval Ani: the "Colonnaded Hall" and the "House with a Chapel", which were discovered by the archaeological expedition of N.Y. Marr in the early 20th century. A comprehensive study of their architectural and structural features, functional purposes, and dating is conducted based on textual and graphic materials. Despite N.Y. Marr's initial attribution of the "Colonnaded Hall" as a private dwelling, its vaulted construction calls this hypothesis into question and suggests a public function. The "House with a Chapel" is analysed as a unique example of the synthesis of residential and sacred spaces. Typological parallels are drawn with traditional vernacular dwellings (glkhatun) and with the monastic gavit of Amazasp at Haghpate Monastery, thereby integrating the Ani structure into the broader development of Armenian architecture, which was characterized by a search for a synthesis of secular and religious elements. The research demonstrates the diversity and complexity of civil architecture in Ani, as well as the multi-layered nature of its historical development, reflecting the evolution of the urban environment.

Keywords: Ani, civil architecture, architecture, Armenia, Middle Ages, N.Y. Marr, dwelling

ВВЕДЕНИЕ

Ани, ныне лежащий в руинах средневековый армянский город, по праву снискал славу «города 1001 церкви». Его

монументальные храмы, оборонительные и инженерные сооружения давно стали объектом пристального внимания исследователей, сформировав в исто-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта гранта Российского научного фонда «Архитектура и монументальное искусство Ани как феномен мировой художественной культуры. Становление столичной школы армянского зодчества X–XIV веков», № 22-18-00354-П, в Национальном исследовательском Московском государственном строительном университете (НИУ МГСУ). URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00354/>

риографии устойчивый образ великого и процветающего города (*Казарян 2023*). Однако за тенью этих выдающихся зданий и сооружений практически полностью скрылась иная, не менее важная сторона его жизни — городская повседневность. Гражданская архитектура Ани, представленная жилыми домами, остается одной из наименее изученных областей его наследия. Только в последние годы вышло несколько работ, посвященных анализу жилищ (*Баева, Казарян 2022; Баева, Казарян 2023; Баева, Казарян 2024*), что стало возможным, в том числе, благодаря новым открытиям турецких археологов (*Karamağarali 1999; Arslan 2021*).

Однако и эти новые исследования нельзя признать достаточными, поскольку основаны они на весьма ограниченном фактическом материале. Основная причина такого пробела в наших знаниях кроется в незначительных масштабных археологических работ, направленных на раскрытие гражданских зданий города, а также в разрушениях, постигших город в период средневековья и последующего запустения. Кроме того, как отметил Н.Я. Марр, Ани страдал от «факта самопоедания»: его ранние постройки становились строительным материалом для жилищ поздних эпох (*Марр 1934: 112*). Например, дворец князя Абулгариба был разобран на строительный материал самими жителями в XIV в. (*Марр 1915*). В этой связи особую ценность должны были бы представлять немногие уцелевшие памятники. Однако и они зачастую не дают объективной картины. Так, Дворец парона — одна из редких сохранившихся гражданских построек — был искажен в процессе реставрации, проводившейся турецкими специалистами. В результате у историков архитектуры практически нет ясных и целостных памятников жилищного зодчества, что не позволяет составить полное представление о них. Из-за сложной исторической судьбы самого Ани и недоступности натурального материала многие из важных вопросов так и не получили должного развития в науке XX–XXI в.

В этой связи исключительную ценность приобретают дошедшие до нас материалы археологической экспедиций под руководством Н.Я. Марра, работавшей на городище в конце XIX – начале XX в. В частности, издававшиеся в тот пе-

риод отчеты, которые затем в обобщенном виде также легли в основу его монографии. Эти свидетельства остаются актуальным источником для современных исследований, поскольку содержат часто невосполнимые в связи с утратой натурального археологического материала данные, требующие критического переосмысления и интеграции в современную науку.

В настоящем исследовании будут проанализированы данные нескольких археологических компаний, содержащие описание раскопок интересных объектов гражданской архитектуры: «зала с колоннадой» близ мечети Абу-Маамрана и «жилого дома с часовней» у церкви Спасителя, которые к настоящему времени недоступны для натурального обследования. Н.Я. Марр неоднократно указывал на их уникальность, но, несмотря на высокую научную значимость, эти объекты так и не стали предметом отдельного изучения.

Таким образом, проблема данного исследования заключается в необходимости ликвидировать указанный пробел. Целью статьи является анализ указанных объектов — архитектурно-планировочных и конструктивных решений, возможного функционального назначения, хронологии и исторического контекста, — что позволит приблизиться к пониманию повседневной жизни и строительной культуры средневекового анийского общества.

ЗАЛ С КОЛОННАДОЙ

Поскольку сам объект не сохранился и не доступен для натурального изучения, то основным источником для его исследования является отчет Анийского музея за 1917 г., описывающий результаты раскопок 1915 г. (*Отчет 1917*). Находка недалеко от мечети Абу-Маамрана относительно хорошо сохранившегося на момент раскопок зала с пилонами имеет исключительную ценность. В тексте отчета указывается на редкость подобной находки и отмечается, что «монументальных памятников армянского гражданского зодчества, ясных и по структуре, и по назначению, не сохранилось» (*Отчет 1917*). Это наблюдение, высказанное самими археологами, подчеркивает исключительность обнаруженного здания. Документ также содержит первоначальную атрибуцию:

РАЗРѢЗЪ ПО А-В.

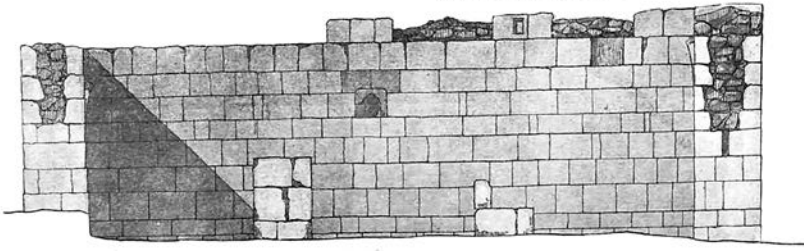


Рис. 4. Залъ съ колоннадой частнаго зданія. Внутренняя раздѣлка стѣны.

РАЗРѢЗЪ ПО С-Д

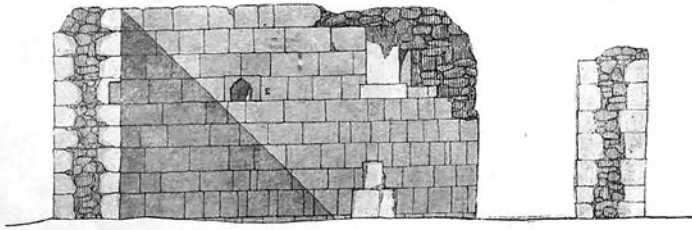


Рис. 5. Залъ съ колоннадой частнаго зданія. Внутренняя раздѣлка стѣны.

а

ПЛАНЪ.

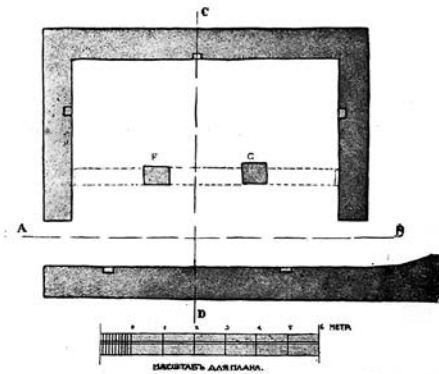
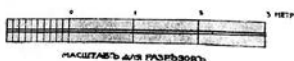
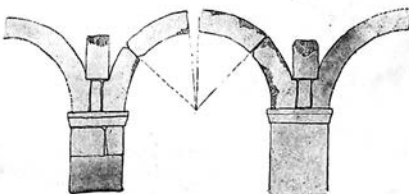


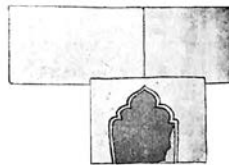
Рис. 2. Залъ съ колоннадой частнаго зданія.

АРКА МЕЖДУ СТОБАМИ Р-С



б

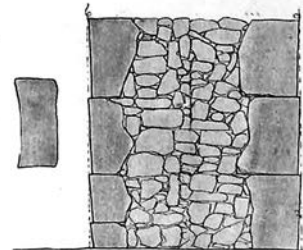
НИША А В.



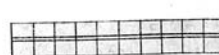
РАЗРѢЗЪ НИШИ



КЛАДКА СТѢНЪ.



КАМЕНЬ СВОДА.



с

Рис. 1. Обмерные чертежи зала съ колоннадой (Отчет 1917)

«частное здание, по-видимому, простого анийского гражданина» (Отчет 1917).

К тексту прилагаются три листа с чертежами, которые служат основным визуальным источником для анализа. Эти чертежи фиксируют размеры и конструктивные детали сохранившихся руин, высокое качество обработки камня и специфику архитектурных элементов.

Указанный отчет содержит нескольких ключевых тезисов, которые будут подробно рассмотрены в статье. Во-первых, функция здания как «частного жилища простого анийского гражданина». Во-вторых, его высококачественное исполнение и конструктивная система, включающая своды, опирающиеся на пилоны. В-третьих, стратиграфические данные предоставляют хронологические рамки для датировки постройки и позволяют оценить наложения культурных слоев в городе.

В отчете особо отмечается, что здание «было сооружено с большой тщательностью по всем правилам строительного искусства» (Отчет 1917). Визуальное подтверждение этому содержится на фиксационных чертежах. Показана кладка стен, выполненная из хорошо отесанных каменных блоков, уложенных достаточно ровными рядами. Некоторые промежутки между крупными блоками заполнены более мелкими, неправильной формы камнями, что является типичным для региона. Сечения также показывают, что кладка стен была выполнена с характерной для армянской архитектуры забутовкой. Эта кладка сочетает прочность крупного блока с эффективностью бутобетонного заполнения (рис. 1, а).

Стены помещения сохранились на высоту около 3 м. Отсутствие оконных проемов позволяет сделать вывод о системе верхнего освещения. Вероятнее всего, источником света служил специальный проем в перекрытии — ердик, что является распространенным приемом в традиционной архитектуре региона. Такое решение создавало направленный сверху световой поток, обычно обеспечивая достаточное освещение без нарушения целостности стен.

Зал был прямоугольный в плане, примерно 8,8 на 6,5 м (около 57 м²) (рис. 1, б). Его пропорции, с соотношением длины к ширине примерно 1,4:1, создают гармо-

ничное и сбалансированное пространство.

Внутри, вдоль центральной оси, расположены два пилона (F и G). Помещение перекрывалось сводами, подпружные арки которых опирались на эти прямоугольные пилоны и стены. Сводьы, как предполагал Н.Я. Марр, были коробовыми² (Отчет 1917).

Наиболее интересным аспектом изучения этого здания является его интерпретация как частного владения простого анийского гражданина. Н.Я. Марр утверждал, что оно «не культового и не общественного назначения, и не дворец», подчеркивая сугубо бытовой характер постройки. Это предположение считалось основополагающим для понимания социального контекста. Если даже рядовое жилище было столь тщательно построено, это свидетельствовало бы о высоком благосостоянии горожан и широком распространении передовых строительных технологий.

Однако архитектура зала позволяет поставить эту гипотезу под сомнение. В армянском средневековом зодчестве системы сводов, включая полуциркульные, поддерживаемые опорами и стенами, были обычны для культовых и общественных зданий: церквей, гавитов, трапезных и караван-сараяв. Подобная инженерная логика использована и в раскопанном зале, что, как правило, характерно для более значимых монументальных построек, а не для рядового жилища. При этом в жилой архитектуре каменные своды практически не встречаются (известны единичные образцы, например, один зал во дворце Багратидов в Ани). Перекрытия жилищ — как дворцов, так и обычных домов — были деревянными. Об этом свидетельствуют археологические остатки лишь каменных баз и редких каменных капителей от колонн, чьи деревянные стволы не сохранились.

Несмотря на первоначальное заключение Н.Я. Марра, высокий уровень исполнения и сходство с общественными сооружениями делают гипотезу об общественном назначении зала вполне обоснованной. Это могла быть часть более крупной общественной постройки, например караван-сарая или другого гражданского объекта. Возможно, изучение этого здания предоставляет еще одну

² Представляется, что под коробовым сводом Н.Я. Марр имел в виду обычный полуциркульный.

возможность (наряду с Дворцом парона (Баева, Казарян 2023)) для реконструкции архитектурного ландшафта средневекового Ани, демонстрируя, что граница между частным и общественным в городской среде могла быть весьма размытой.

Датировка осуществлялась Н.Я. Марром на основе стратиграфического положения здания относительно других объектов. Оно было возведено «на древнем, первоначальном грунте Ани», а его верхние ряды кладки достигают «уровня основания минарета, возведенного на засыпанной анийской почве» (минарет снабжен персидской надписью, датированной 595 годом хиджры (1198/1199 гг.)). Фундамент здания находится на одном уровне с фундаментом церкви, датированной Н.Я. Марром предположительно VIII в. (Отчет 1917).

Анализ этих данных позволяет сделать несколько принципиальных выводов. Тот факт, что верхние ряды кладки зала достигают уровня фундамента минарета, построенного на «засыпанной почве», указывает на значительный подъем уровня культурных отложений между временем постройки зала и возведением минарета. Расположение фундамента на одном уровне с фундаментом предполагаемой церкви VIII в. может служить потенциальной ранней возможной датой для начала застройки данного участка.

О.Х. Халпахчьян, упоминавший этот зал в своей монографии, датировал его VIII–IX вв. Однако детального анализа его руин автор не проводил (Халпахчьян 1971). А вместе с тем на чертежах зафиксирована одна важная деталь, которая позволяет поставить под сомнение такую раннюю для археологических находок Ани датировку. Это ниши в стене. Такие ниши характерны для архитектуры Ани и использовались как декоративный и функциональный элемент — для установки масляной лампы или как небольшая полка (Казарян, Баева 2024). Многолопастная арка этой ниши имеет стрельчатое завершение (рис. 1, с). Подобные арки стали применяться в Ани, как представляется, не ранее XIII в., тем более что о каких-то признаках разновременных кладок Н.Я. Марр не упоминает и на архитектурных чертежах они не обозначены. Поэтому вполне обоснована будет мысль, что мы имеем дело вовсе не с ранним образцом гражданской архитектуры, как того хотелось бы, и, возможно, зал должен быть датирован XIII в., как

и большинство известных нам сегодня гражданских построек Ани.

ДОМ С ЧАСОВНЕЙ

Дом с часовней был раскрыт в ходе XII археологической кампании (1913 г.) (Марр 1915). Сама компания имела конкретную цель — найти дворец князя Абулгариба, который должен был находиться рядом с церковью Спасителя. Исследователи подходили к раскопкам с определенным «романтическим покровом всяких заманчивых ожиданий», надеясь обнаружить монументальные сооружения, символизирующие расцвет города (Марр 1934). Однако реальность, открывшаяся в процессе работ, оказалась совершенно иной. Вместо величественного дворца археологи обнаружили разрозненные и полуразрушенные постройки. В отчете отмечается, что «раскопки совлекли романтический покров... и обнажили печальную, но действительную историю строительства как с южной стороны, так вообще вокруг всего храма Спасителя» (Марр 1934: 112). В процессе работ было зафиксировано пять групп построек, среди которых были жилые дома, маслодавильня, хлебные амбары, части звонницы, часовенка и церковь св. Соргиса (Марр 1915).

Объект, обозначенный как «жилой дом с часовней», представляет собой уникальное в контексте Ани здание, которое входило в первую группу построек, расположенную к северо-западу от церкви Спасителя. Этот комплекс оказался особенно интересным, поскольку он входил в структуру, состоящую из трех основных сооружений: мавзолея против Гайледзорских ворот, четырехугольного двора или зала, и жилого дома с часовней.

Первым в хронологическом порядке и по степени архитектурной значимости памятником, описанным в отчете, является мавзолей, расположенный напротив Гайледзорских ворот. Особо подчеркивается его ценность, поскольку до сих пор ни в Ани, ни в других частях Армении не было известно «другого надгробного или поминального памятника таких же размеров» (Марр 1934: 114).

К сожалению, на момент раскопок памятник находился в крайне разрушенном состоянии. Его детали были «безжалостно расхищены еще в древности», что, как отмечается в документе, делало мечты о его реконструкции весьма отдаленными. Тем не менее уцелевший нижний ярус высо-

той до 2,5 м позволил зафиксировать ряд важных архитектурных деталей, описанных Н.Я. Марром.

Датировка мавзолея, предложенная в отчете, основывается на комплексном анализе уцелевших фрагментов. Обломки крестных камней и других декоративных элементов, найденных в забутовке, содержали мотивы, характерные для X в. Орнаментация капителей повторяла рисунки капителей церкви, откопанной во время XI кампании и датированной XI в. Н.Я. Марр подчеркивает, что камни на упавшей глыбе «недостаточно чисто тесаны» и потому не относятся к XII–XIII вв. Таким образом, два критерия — стилистическая датировка орнаментальных мотивов и технический анализ качества обработки камня — позволили ему отнести постройку к XI в. или несколько более раннему периоду (Марр 1934: 114, 115).

Взаимосвязанность построек описываемой группы проявляется особенно четко в случае с четырехугольным двором или залом, который был пристроен к мавзолею. Его восточная стена была возведена вплотную к древнему памятнику, физически вовлекая его в свою конструкцию. Зал являлся более поздним сооружением по отношению к мавзолею. По сравнению с мавзолеем, кладка его стен была выполнена из камней, «довольно тщательно тесаных», что позволило его датировать XII–XIII вв. (Марр 1934: 114, 115). Эти временные рамки совпадают с периодом расцвета анийской архитектуры и культуры.

История использования этого зала представляет собой пример трансформации пространства, отражающий ключевые моменты в судьбе самого города Ани. Изначально, в XII–XIII вв., это был «несомненно, жилой дом» без сводчатого верха, с земляным перекрытием на деревянных столбах. Однако с упадком и запустением города его функция кардинально изменилась. Зал был превращен в кладбище, о чем свидетельствуют могильные плиты, устилавшие пол «местами в два яруса».

В поздний период истории города зал был вновь заселен, но уже «новыми обитателями». Помещение с надгробными плитами вновь стало жилым. Таким образом, архитектурная стратиграфия зала — переход от жилого дома к некрополю, а затем к примитивному жилищу — представляет собой буквальный срез истории

Ани, где падение архитектурного вкуса и строительного мастерства напрямую отражают социально-экономический и культурный упадок города.

На запад от северной двери четырехугольного зала расположена самая интересная постройка этой группы: «жилой дом с часовней». Это открытие имеет фундаментальное значение для понимания частной архитектуры и религиозной жизни средневековой Армении.

Главной особенностью дома является интеграция небольшого религиозного пространства в жилой интерьер. Маленькая часовня с алтарной абсидой «выходит в большой зал анийского жилого дома». К югу от часовни находится небольшая комнатка, которая, несмотря на внешнее сходство с приделом или дяконником, предположительно, «возникла как будто случайно» в результате заложения двери. Сам зал имел единственный вход с юга, а в его северной стене располагалась ниша.

Две двери в северной стене зала вели в две отдельные комнаты. Северо-западная комната была оборудована тоном (очагом), а в ее южной стене находились две простые ниши. Здесь же было найдено каменное обрамление слухового окна. Северо-восточная комната имела тондир с «аком» или трубой, расположенный в углублении, куда вели две или три ступени. Наличие этих бытовых элементов, как считал Н.Я. Марр, подтверждает жилое назначение постройки. Также можно говорить о выделении функциональных зон.

Подобно четырехугольному залу дом с часовней также пережил несколько этапов использования. На основании всех имеющихся данных — археологического отчета и полевых кроков — считается, что дом изначально был задуман как единый жилой комплекс, а перестройки относились к более поздним периодам его использования. В отчете четко различаются изначальная постройка и более поздние изменения. Позже дом использовался для захоронений, о чем свидетельствуют «погребения, также не современные эпохе, когда строился дом». В конечном итоге, когда зал потерял свое значение и как усыпальница, в нем также появились «новые обитатели», которые вновь использовали его в качестве жилья.

История поздних пристроек к дому с часовней является наиболее вырази-

тельным свидетельством упадка. Отчет описывает ряд пристроек с южной стороны дома, выполненных «грубой кладкой». Далее, по направлению на запад, качество кладки ухудшается еще больше, превращаясь в «грубейшее» и, наконец, в «бесформенно сложенную кучу камней». Эта физическая деградация архитектуры отражает неуклонное падение «и вкуса, и искусства» у последних обитателей Ани, которые сменили «истых анийцев», и является наглядным археологическим отпечатком культурного и социального упадка, который пережил город.

Три обнаруженных разновременных постройки — мавзолей, зал и дом с часовней — представляют собой единое, многослойное археологическое свидетельство. Они формируют четкую хронологическую стратиграфию, которая демонстрирует эволюцию участка на протяжении столетий. Последовательность событий выглядит следующим образом: сначала был построен монументальный мавзолей в XI в. или ранее, затем в XII–XIII вв. к нему был пристроен тщательно выложенный зал, и, наконец, рядом с залом был возведен дом с часовней. Эти постройки являются свидетельством того, что Ани был постоянно меняющимся городом, где старые здания не только разрушались, но и включались в новые архитектурные ансамбли и новые жизненные циклы.

В отчете дом назван жилым. Н.Я. Марр подчеркивает, что это был «тип постройки до сих пор неизвестный». Это говорит о том, что данное строение не вписывается в известную типологию.

Однако О.Х. Халпахчян писал, что сочетание дома с часовней «несомненно, являлось результатом влияния народного жилища — глхатуна, с которым объединен тонратун с апсидальной формой плана и купольным покрытием. Уместно вспомнить также глхатуны с семейными молебнями в Золакаре и Мартуни, очевидно, существовавшие и в средние века; их тип в жилище Ани получил воплощение в более развитой, монументальной форме» (Халпахчян 1971: 80, 81).

Нам известны планы глхатунов с тонратуном Высокой Армении, зафиксированные Лисицианом. Если посмотреть на них, то их сравнительный анализ с объектом из Ани демонстрирует удивительное сходство. Сам Лисициан писал по этому поводу, что армянский тонратун напоминает церковную апсиду и наблюдается

«ближайшая связь храмовых традиций с чисто местными народными архитектурными навыками» (Лисициан 1936: 273).

Однако в нашем случае существует важнейшее отличие часовни от тонратуна — функциональное. Поскольку полукруглая в плане форма тонратуна происходит именно из его функции — помещение для врытого в землю круглого тонира, тогда как в Ани тонир в апсиде не зафиксирован, даже с учетом поздних «варварских» перестроек. Поэтому мы неизбежно должны согласиться с Н.Я. Марром и отнести данную форму к культовым и признать в ней часовню.

Аналоги анийского дома с часовней — европейские частные оратории или домовые церкви в православии, встроенные в дома знати. Таким образом, если исходить из того, что дом с часовней представлял жилое пространство, то памятник является архитектурным выражением универсального для элит стремления к персонализации и приватизации сакрального, демонстрируя, что это имело место и в Ани.

Вместе с тем в самой армянской традиции известны сурбы. Это одновременно и святилища, и культовые объекты, которые могут быть как общинными, так и семейными. Зачастую домашние и общинные святилища фактически заменяют церкви, где верующие совершают ритуальные действия для того, чтобы использовать силу святынь в своих повседневных нуждах (Крюкова 2023). Домашняя молебня представляет архитектурный элемент традиционного армянского жилища. В глхатуне в стене имелась особая апсидная ниша, в которую помещали «святого дома» (Марутян 2001). Помимо главного дома сурб мог располагаться и в примыкающих к нему пристройках, например, в тонратуне или в гоме или специально построенных для него помещениях и зданиях.

Однако несмотря на такую известную и до сих пор сохраняющую свое значение практику, с точки зрения архитектуры точных аналогов, обнаруженного в Ани дома не зафиксировано.

Архитектурное решение здания и его близость к важной городской церкви Спасителя побуждают к поиску более широких типологических параллелей. Можно предположить, что дом принадлежал представителю духовенства или даже являлся частью монастырских построе-

ек. В целом все группы построек вокруг церкви Спасителя могли быть связаны с храмом, который, очевидно, выполнял разнообразные функции — культовые, культурно-просветительские и имел свою собственность. Эти функции диктовали необходимость наличия разнообразных взаимосвязанных построек — часовен, усыпальниц, гавитов.

В этом ключе продуктивно сравнение с монастырским гавитом Амазаспа (1257 г.) в Ахпате, который отличается тем, что представляет собой помещение с небольшой часовней у восточной стены. Если принять предложенную Н.Я. Марром трактовку анийского памятника как жилого дома, т.е. о сопоставлении с гавитом демонстрирует сходную архитектурную концепцию — объединение светского зала и культового пространства под одной кровлей, — реализованную в двух принципиально различных вариантах.

Если же предположить, что комплекс имел не жилое, а общественное назначение (притвор, гостевой или соборный дом при церкви Спасителя), то параллель с Ахпатом раскрывается иначе. Здесь можно говорить о поглощении единой типологической модели в разных контекстах — в монастырском комплексе и в городской среде. Объединяющим началом служит функциональность: зал для собраний, непосредственно связанный с малой часовней. При этом в обоих случаях гавит предстает не как второстепенная пристройка, а как композиционно самостоятельное ядро, включающее в себя небольшое сакральное пространство.

Следовательно, вне зависимости от окончательных выводов о функции постройки, ее сопоставление с сурбами и гавитом Амазаспа позволяет включить этот уникальный анийский объект в общий процесс развития армянской архи-

тектуры, для которого характерен поиск синтеза мирского и религиозного начал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к материалам экспедиции Н.Я. Марра в очередной раз подтвердило их исключительную ценность и высокий научный потенциал. Они остаются важным и часто единственным источником для реконструкции прошлого и открывают новые перспективы для исследований.

Проведенный архитектурно-типологический анализ позволил не только пересмотреть хронологию «зала с колоннадой», отнести его к более позднему периоду (XIII в.), но и поставить вопрос о его функциональном назначении. Выявленное противоречие между монументальной конструкцией зала и его первоначальной трактовкой как рядового жилья еще раз подчеркивает размытость границ между частным и общественным в архитектуре Ани, что требует дальнейшего осмысления.

Изучение «дома с часовней» раскрыло его как уникальный для Ани, но типологически связанный с армянской и общеевропейской традицией пример синтеза сакрального и светского. Это позволяет интегрировать зодчество Ани в более широкий контекст средневековой архитектуры. История объекта, отражающая упадок, последующую трансформацию и примитивное обживание, служит метафорой исторической судьбы самого Ани.

Уникальность рассмотренных построек подчеркивает разнообразие и сложность анийского зодчества. Дальнейшее изучение гражданских зданий города является необходимым условием для реконструкции полной и многогранной картины жизни его населения и средневековой архитектуры Армении.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Баева, Казарян 2022 — Баева О.В., Казарян А.Ю. Жилища средневекового города Ани. Историография и результаты исследований // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12. С. 123–134. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-12/byzantine-and-eastern-christian-art/10928.html> (дата обращения: 10.08.2025).
- Баева, Казарян 2023 — Баева О.В., Казарян А.Ю. Дворцовые постройки

Ани. Предварительные итоги изучения // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2023. Вып. 13. С. 185–199. DOI: 10.18688/aa2313-2-15 (дата обращения: 10.08.2025).

- Баева, Казарян 2024 — Баева О.В., Казарян А.Ю. Об одном типе восточного жилого дома в городе Ани — средневековой столице Армении // Жилищное строительство. 2024. № 12. С. 62–70. DOI: 10.31659/0044-4472-2024-12-62-70 (дата обращения: 10.08.2025).

- Казарян 2023 — Казарян А.Ю. Русские путешественники об архитектурном наследии Ани // Проект Байкал. 2023. № 20 (75). С. 153–160. DOI: 10.51461/pb.75.31
- Казарян, Баева 2024 — Казарян А.Ю., Баева О.В. Тема ниши в домах жителей Ани — крупнейшего христианского города в Армении // Жилищное строительство. 2024. № 11. С. 14–20. DOI: 10.31659/0044-4472-2024-11-14-20 (дата обращения: 10.08.2025).
- Крюкова 2023 — Крюкова Н.В. Почитание сельских святынь в современной Армении: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2023.
- Лисициан 1926 — Лисициан Ст. Крестьянские жилища Высокой Армении // Известия Кавказского историко-археологического института. 1926. Т. IV. С. 55–70.
- Марр 1915 — Марр Н.Я. XII археологическая кампания в Ани // Записки Восточного отделения Императорского русского археологического общества. Т. 22. Петроград: тип. Императорского академии наук, 1915 г. С. XVIII–XIX.
- Марр 1934 — Марр Н.Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М.; Л., 1934.
- Мурятян 2001 — Мурятян А. Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը [Армянские святыни и святыни. Истоки, типы, культ] / ред. С. Арутюнян, А. Калантарян. «Հայաստան» երկա՛ն, հրատ., 2001. Р. 337–346 (на арм.).
- Отчет 1917 — Отчет Анийского музея за 1915 г. / сост. Н.Я. Марр. Петроград: изд. Анийского музея древностей, 1917.
- Халпахчян 1971 — Халпахчян О.Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М.: Изд-во литературы по строительству, 1971.
- Arslan 2021 — Arslan M. Anadolu'da ilk selçuklu mimarisi: Ani [The first Seljuk architecture in Anatolia: Ani]. Konya: Palet Yayinlari, 2021 (на тур.).
- Karamağarali 1999 — Karamağarali B. The Discovery of two Medieval Houses in Ani // Erdem. 1999. Sayı 34. P. 129–134. URL: <https://erdem.gov.tr/tam-metin-pdf/444/eng> (дата обращения: 10.08.2025).

REFERENCES

- Baeva O.V., Kazaryan A.Yu. Zhilishcha srednevekovogo goroda Ani. Istoriografiya i rezul'taty issledovaniy (Dwellings of the Medieval City of Ani. Historiography and Research Results). *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2022, no. 12, pp. 123–134. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-12/byzantine-and-eastern-christian-art/10928.html> (in Russian).
- Baeva O.V., Kazaryan A.Yu. Dvortsovye postroiiki Ani. Predvaritel'nye itogi izucheniia (Palace Architecture of Ani: Preliminary Results of the Study). *Actual Problems of Theory and History of Art*, no. 13, 2023, pp. 185–199, DOI: 10.18688/aa2313-2-15 (in Russian).
- Baeva O.V., Kazaryan A.Yu. Ob odnom tipe vostochnogo zhilogo doma v gorode Ani — srednevekovoi stolitse Armenii (About One Type of Oriental Residential Building in the City of Ani, the Medieval Capital of Armenia). *Housing Construction*, 2024, no. 12, pp. 62–70. DOI: 10.31659/0044-4472-2024-12-62-70 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. Russkie puteshestvenniki ob arkhitekturnom nasledii Ani (Russian Travellers On the Architectural Heritage of Ani). *Project Baikal*, 2023, no. 20 (75), pp. 153–160. DOI: 10.51461/pb.75.31 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu., Baeva O.V. Tema nishi v domakh zhitelei Ani — krupneishego khristianskogo goroda v Armenii (The Theme of the Niche in The Houses of The Residents of Ani, the Largest Christian City in Armenia). *Housing Construction*, 2024, no. 11, pp. 14–20. DOI: 10.31659/0044-4472-2024-11-14-20 (in Russian).
- Arslan M. *Anadolu'da ilk selçuklu mimarisi: Ani (The first Seljuk architecture in Anatolia: Ani)*. Konya: Palet Yayinlari, 2021 (in Turkish).

Е.И. Кононенко

«ТЕНЬ ПОРТИКА»: К ВОПРОСУ ОБ ОФОРМЛЕНИИ ФАСАДА ЗЕЛеной МЕЧЕТИ В БУРСЕ

Зеленая мечеть в анатолийской Бурсе — часть мемориального комплекса Мехмеда I, хрестоматийный памятник XV в., имеющий обширную историографию и оцениваемый как водораздел в истории раннеосманского зодчества. Ее реставрация Л. Парвилле после землетрясения 1855 г. и последующая публикация стали отправной точкой для формирования османского архитектурного историзма, само сооружение послужило важнейшим образцом для сложения неоосманского стиля. До сих пор, однако, нет единого мнения о первоначальной композиции главного (северного) фасада и наличии портика (*son cemaat yeri*), необходимого для типологического соответствия мемориальному назначению здания. В то же время к моменту возведения Зеленой мечети уже сформировался тип османской улу-джамии, не подразумевавшей наличия фасадного портика, но отнесение рассматриваемого памятника к этой модели противоречит как функции, так и планировке айванной мечети, тип которой сложился ранее именно в султанских мемориальных комплексах Бурсы. Ряд сохранившихся элементов позволил основоположнику типологии османской культовой архитектуры А. Курану выдвинуть тезис о незавершенности строительства, реконструировать Зеленую мечеть с фасадным портиком и на этом основании однозначно отнести ее к «типу Бурсы». В литературе закрепилось мнение, что изначально запланированный портик не был возведен из-за смерти заказчика.

Имеющиеся текстовые и изобразительные источники заставляют усомниться в правомерности подобной реконструкции, внимательнее отнестись к романтизированным повновениям памятника и представлениям о нем на этапе восстановительных работ, отмечая, что уже в эпоху «османского Ренессанса» восприятие здания не соответствовало его реальному состоянию.

Ключевые слова: Зеленая мечеть, Бурса, Мехмед I, реставрация, портик, Леон Парвилле, Осман Хамди

Е.И. Kononenko

“THE SHADOW OF THE PORTICO”: ON THE DESIGN OF THE FACADE OF THE GREEN MOSQUE IN BURSA

The Green Mosque in Bursa, Anatolia, is part of the Mehmed I Memorial Complex, a textbook monument of the 15th century, with an extensive historiography and considered a watershed in the history of Early Ottoman architecture. Its restoration by L. Parvillee after the earthquake of 1855 and subsequent publication became the starting point for the formation of Ottoman architectural historicism, and the building itself served as an important model for the development of the neo-Ottoman style. However, there is still no consensus on the original composition of the main (northern) façade and the presence of a portico (*son cemaat yeri*), necessary for typological compliance with the memorial purpose of the building. At the same time, by the time of the construction of the Green Mosque the type of Ottoman ulu-cami had already been formed, which did not imply the presence of a façade portico, but the attribution of the monument in question to this model contradicts both the function and the layout of the iwan mosque, the type of which had developed earlier in the sultan's memorial complexes of Bursa. A number of surviving elements allowed the founder of the typology of Ottoman religious architecture, A. Kuran, to put forward the thesis about the incompleteness of the construction, to reconstruct the Green Mosque with a façade portico and on this basis to unambiguously attribute it to the “Bursa type”. The opinion has become entrenched in the literature that the originally planned portico was not erected due to the death of the customer.

The available textual and pictorial sources make us doubt the legitimacy of such a reconstruction, and take a closer look at the romanticized renovations of the monument and the ideas about it at the stage of restoration work, noting that already in the era of the "Ottoman Renaissance" the perception of the building did not correspond to its actual state.

Keywords: Green Mosque, Bursa, Mehmed I, restoration, portico, Leon Parvillee, Osman Hamdi

Зеленая мечеть (тур. *Yeşil Cami*, Йешил-джами) в Бурсе — один из самых известных архитектурных памятников Турции, «визитная карточка» Бурсы — азиатской столицы Османского государства. Это сооружение нашло отражение в путевых заметках османских и европейских путешественников (начиная со знаменитого источника XVII в. — «Сейяхат-наме» Эвлии Челеби), многократно запечатлено на гравюрах, картинах, фотографиях, открытках, имеет обширную научную историографию (Кононенко 2017/1: 336–346; Oğuzoglu 2019: 151–223). Тем не менее в истории архитектуры этого знаменитого и, казалось бы, прекрасно изученного здания остаются вопросы — либо поставленные исследователями, но оставшиеся без ответа, либо по разным причинам попросту обойденные вниманием.

Особое место Зеленой мечети в османской культуре определено не только (а возможно, и не столько) ее архитектурными достоинствами, но и двумя факторами, относящимися скорее к идеологии, — во-первых, обстоятельствами ее возведения и, во-вторых, историографической традицией, берущей начало в конце XIX в. Оба этих фактора описаны в литературе (Ayverdi 1972: 46–94; Budak 2018: 67–85; Ersoy 2007: 79–115; Oğuzoglu 2019: 24–45, 126–149; St. Laurent 1986: 247–282), что позволяет не останавливаться на них подробно, но лишь кратко напомнить.

Йешил-джами является частью мемориального комплекса (*куллие*) султана Мехмеда I Челеби (1413–1421), заложенного в 1412 г. (Кононенко 2016/1: 133–148). В османской и турецкой историографии Мехмед I оценивается как «второй создатель Османского государства»: ему, младшему из сыновей Баязида I, удалось не только победить в братоубийственной войне после поражения османов от Тимура в Анкарской битве 1405 г., но и объединить уделы братьев, вновь подчинить отделившиеся княжества-бейлики и вернуть большую часть Анатолии под власть Дома Османа. Подобная роль в истории правящей ди-

настии и государства обеспечила особое внимание к мемориалу Мехмеда I и сделала его гробницу (Йешил-тюрге, оформленную зелеными изникскими изразцами, давшими название всему комплексу) объектом паломничества.

Наряду с другим прославленным памятником — Улу-джами, большой городской мечетью Бурсы, построенной Баязидом I, — Зеленая мечеть неизменно привлекала к себе внимание путешественников и заслуживала отдельных упоминаний в путевых заметках, но если описания Улу-джами из-за необычности композиции и грандиозности интерьера обладали некоторой конкретикой, то Йешил-джами характеризовалась предельно расплывчато, — не в последнюю очередь из-за незрелости самой традиции художественных описаний в османской литературе. Так, Эвлия Челеби сознательно отказался от попыток отразить изящество этого сооружения («...Желающие похвалить его беспомощно не могут подобрать слов», «Мы не способны описать михраб и минбар, поскольку даже ангелы небесные не смогли бы сделать это», и т.п. (Evliya Çelebi 2006: 15, 16)). Архитектурные особенности и достоинства декора Зеленой мечети оставались своего рода «фигурой умолчания» — их признавали, ими восхищались, но их не фиксировали и не вербализировали.

До середины XIX в. Зеленая мечеть неоднократно ремонтировалась и поновлялась, причем подобные работы проводились в меру ограниченного вакуфного финансирования¹ и сообразно вкусам ответственных лиц, не слишком заботившихся о сохранении первоначального состояния памятника (что в целом было характерно для османских «реставраций») (Kazici 2022; Ayverdi 1972: 49–54; Oğuzoglu 2019: 126–149; Erdoğan 2023). Так, гравюра по рисунку М. Севима 1852 г. демонстрирует, что над знаменитым резным порталом находился малофункциональный навес, а к окну слева от входа был пристроен не-

¹ Вакф — неотчуждаемое имущество, переданное на благотворительные цели под контролем специального фонда на правах доверительного управления.

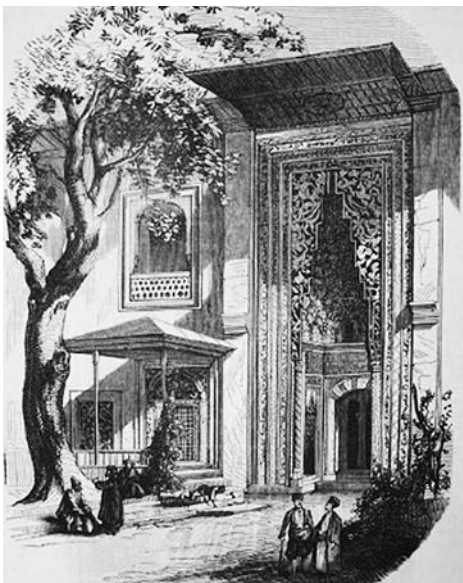


Рис. 1. Портал Зеленой мечети. Гравюра по рисунку М. Севима, 1852 (Budak 2018)

большой павильон неизвестного назначения (рис. 1).

В феврале и апреле 1855 г. памятники Бурсы сильно пострадали от экстремальных землетрясений и сопровождавших их пожаров (Oğuzoğlu 2001; Oğuzoğlu 2019: 132–134). Участие Османской империи в Крымской войне не позволяло проводить серьезные реставрационные работы, средств хватало только на расчистки, и комиссии, зафиксировавшие обрушение куполов и трещины в стенах Зеленой мечети, рекомендовали ее разобрать, — на что, к счастью, денег тоже не нашлось (Parvillée 1874: 14). Активные восстановительные работы начались лишь в 1863 г. по инициативе просветителя Ахмеда Вефика-паши, назначенного инспектором Западной Анатолии. Новый администратор сумел привлечь к своему проекту Л. Парвилле, французского архитектора и декоратора, ранее оформившего Османский павильон на парижской Всемирной выставке 1867 г. (St. Laurent 1986)² Парвилле, ученик и последователь Э. Виолле-ле-Дюка, был сторонником не исторически достоверной реставрации, но скорее романтизированной реконструкции, а отсутствие документов заставляло его отталкиваться от схожих сооружений Бурсы, представлений заказчика, а также технических и финансовых воз-

можностей проекта. Приходится признать, что реализация инициативы Ахмеда Вефика по «спасению Бурсы» изначально была нацелена на имитацию, а принятие решений и ход работ оказались недостаточно документированы; даже зафиксированный после землетрясения план Зеленой мечети, которым мог руководствоваться Парвилле, не соответствует более ранним описаниям и отличается от последующего состояния здания. Сопоставление источников показывает, что в ходе работ были изменены проходы в помещении в северной части здания и оформление оконных проемов, расположение лестниц внутри угловых помещений заставило добавить второй минарет (уже в начале XX в. «реконструированные» Парвилле минареты были перестроены), во входной зоне, превращенной в аналог нартекса, появились колонны-сполии (Ayverdi 1972: 48–51; Budak 2018: 68–83; Yavaş 2009).

Однако несмотря на недостаточную аргументированность и субъективность принятых при реставрации Зеленой мечети решений именно это ее состояние, предложенное Парвилле, оказалось закреплено в качестве нормативного. В рамках подготовки к Всемирной выставке 1873 г. в Вене османские власти издали фундаментальный труд *Usul-i Mi'mari-i Osmani* («Основы османской архитектуры»), призванный стать ориентиром в формировании национального архитектурного историзма (неосманского стиля) (Usul 1873; Ersoy 2007; Roberts, Williams 2021; Кононенко 2022: 370, 371; Кононенко 2024: 291–293). Эта задача, а также презентационный характер издания требовали акцентирования наиболее характерных, сохранившихся и изученных памятников, способных визуализировать представления о славном прошлом. По целому ряду причин, среди которых не последнюю роль играли восприятие роли Мехмеда I и романтизация «периода Бурсы» как эпохи становления и восстановления Османского государства, акцент сместился с «имперских» мечетей Стамбула на недавно отреставрированные анатолийские памятники. Учитывая, что одним из авторов «Usul» стал Л. Парвилле, центральное место в книге (и, соответственно, во всей истории османского зодчества) заняла именно Зеленая мечеть: если великим постройкам Синана было отведено 10 листов

² В фундаментальной «Османской архитектуре» Д. Кубана работы Парвилле в Бурсе датированы 1835 г. (Kuban 2010: 97), что, очевидно, является просто опечаткой, поскольку реставратор родился в 1830 г.

иллюстраций, то Йешил-джами оказалась представлена на 32 листах (*Usul* 1873: 26–42; *Ersoy* 2007: 130). Уже этого было достаточно, чтобы обеспечить комплексу Зеленой мечети репутацию едва ли не главного памятника всей османской архитектуры.

В 1874 г. Л. Парвилле опубликовал собственную монографию «Турецкая архитектура и декор XV века» с предисловием Э. Виолле-ле-Дюка (*Parvillée* 1874; *St. Laurent* 1986). Формирование раннеосманского зодчества было представлено как сложение отработанной «греческой» конструкции, продуманного «арабского» декора и высочайшего «персидского» ремесла, и подобное сочетание европейской технологии и исламской программы оформления вполне соответствовало официальной риторике османских властей. Нет ничего удивительного, что основным аргументом Парвилле вновь оказался комплекс Йешил, представленный как средоточие всех достижений османской культуры, еще не «испорченной» подражанием византийским образцам.

В последней четверти XIX в. Зеленая мечеть в глазах османов стала национальным символом, прекрасно визуализировавшим идеи османизма, — не случайно ее портал и интерьеры снова и снова становятся фоном для картин ориенталиста Жерома, вдохновителя «османского Ренессанса» Османа Хамди, исторического живописца С. Хлебовского, она описывается П. Лоти и М. Ренаром, к ней привлекают внимание путешественники для пассажиров «Восточного экспресса» (*Acuna* 2013: 11–15, 21–23; *Topalli* 2011; *Кононенко* 2024: 305; *Dutemple* 1883; *Delbeuf* 1906). Изменение риторики с османистской на тюркистскую, Младотурецкая революция 1908 г. и провозглашение республики в 1923 г. мало изменили восприятие: в националистической историографии тюркского искусства Зеленая мечеть оставалась рубежным памятником и неизменным объектом исследований истоков турецкой культуры (*Glück* 1922; *Galip* 1932; *Taeschner* 1933); при этом самым «объектом» оставалась реконструкция Л. Парвилле, и даже «отец турецкого искусствоведения» Дж. Арсевен опирался на прорисовки французского реставратора и оценки «*Usul*» (*Arseven* 1939: 142–144).

Только в конце 1960-х гг. — через столетие после реставрации Парвилле — А. Куран был вынужден задаться вопросом о месте Зеленой мечети в типологии раннеосманской культовой архитектуры.

Исходя из назначения (мемориальная мечеть столичного султанского *куллие*) и композиции (повышенные михрабная и боковые ячейки, открывающиеся в центральную со световым фонарем, а также угловые помещения-*табхана*, предназначенные для уединения дервишей), Куран уверенно отнес Йешил-джами к айванным мечетям («тип Бурсы», «мечети Т-образной планировки», *завие*) (*Kuran* 1968: 78–136; *Oğuz* 2006; *Kuban* 2010: 95, 96; *Кононенко* 2022: 61–71). Именно здания этого типа преобладали в частном заказе в Анатолии на протяжении XVI–XV вв.; этот же тип был перенесен османами на Балканы. В султанских *куллие* Бурсы и Эдирне и до, и после Мехмеда I возводились исключительно айванные мечети, и первые молитвенные здания завоеванного Константинополя (возведенные в 1460-х гг. мечети Махмуд-паша, Мурад-паша, Рум Мехмед-паша) полностью соответствовали этому типу. Баязид II, правнук Мехмеда Челеби, закладывая в 1481 г. мечеть в Амасье, остался верен «типу Бурсы», хотя одновременно (1484–1488) в своем *куллие* в Эдирне возводил здание с единым купольным залом и большим двором, окруженным купольными галереями (тип «большой османской мечети») (*Кононенко* 2022: 100–116) (рис. 2).

Однако типологическую чистоту Йешил-джами нарушает отсутствие портика на северном (входном) фасаде. Такой портик — обычно из пяти купольных ячеек (в ранних образцах крайние ячейки могли перекрываться сомкнутыми, зеркальными или крестовыми сводами) является непрямым элементом композиции мечетей «типа Бурсы» (редкие исключения объясняются скромностью заказа и/или руинированным состоянием памятников (*Kuran* 1968: 88, 93, 126)). Функция подобных портиков в не слишком вместительных айванных мечетях аналогична пронаосу и объясняется уже турецким названием *son cemaat yeri* — «место [для] последней общины», т.е. для опоздавших на коллективную молитву: здесь можно разместиться рядами вдоль фасада, не создавая помех тем, кто оказался в молитвенном зале до начала намаза, в стене делаются михрабные ниши, необходимо организуя пространство, но при этом через открытую дверь и окна слышны слова имама, синхронизирующие действия молящихся. Функциональными аналогами раннеосманских *son cemaat yeri* являются *сахны* (открытые

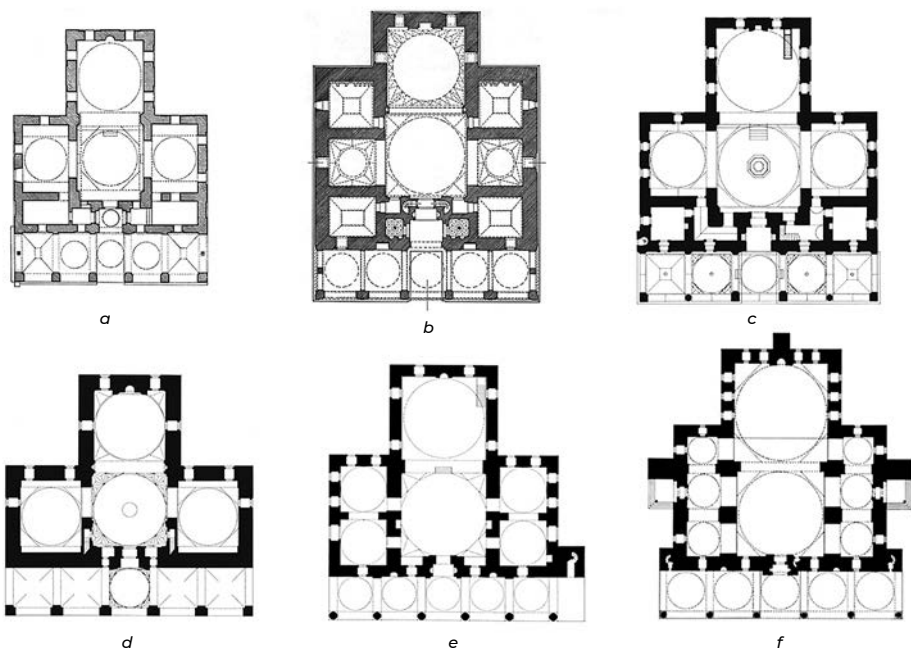


Рис. 2. Планы мечетей «типа Бурсы»: а — Орхание, Бурса, 1339; б — Йилдырым, Бурса, 1390-е гг.; в — Мурад-ие, Бурса, 1426; д — Мурадие, Эдирне, 1435; е — Рум Мехмед-паша, Стамбул, 1459; ф — Баязид II, Амасья, 1481 (Goodwin 2003)

дворы) ранних арабских мечетей, вестибюли и внутренние галереи некоторых сельджуковских культовых сооружений; позже в османских мечетях для расширения молитвенного пространства использовались дворы, окруженные галереями (Katoğlu 1966; Кононенко 2017/1: 268).

Облицованный мрамором северный фасад Йешил-джамии лишен подобного портика, и очевидно, что здание не имело его изначально: во-первых, портик вне зависимости от его высоты и композиции закрывал бы и балконы помещений второго этажа, и (это, пожалуй, главное) роскошный резной портал, зафиксированный до землетрясения (в частности, на рисунке М. Севима); во-вторых, конструктивная функция сводов аналогичных портиков в других раннеосманских мечетях (компенсация распора куполов в северном направлении) в Зеленой мечети выполняется мощными пилонами портала; в-третьих, никто из тех, кто описывал здание, равно как и те, кто фиксировал стоимость ремонтных работ, ни словом не упомянул о каком-либо портике (Oğuzoglu 2019: 172–205).

Необходимо оговорить, что в анатолийской архитектуре к моменту возведения комплекса Йешил существовали мече-

ти, лишенные выделенных *son cemaat yeri*, но они относятся к другому типу — *улу-джамии*, большие городские молитвенные здания, наиболее показательным среди которых стала Улу-джами Бурсы; по ее образцу (в редуцированном виде) сразу же были построены Эски-джами в Эдирне (1403–1414) и Улу-джами в караманидском Аксарая (1409–1430-е гг.) (Кононенко 2016/2; Кононенко 2017/1: 315–325, 412–416; Кононенко 2017/2). Иные функции, масштаб, вместительность и градостроительное значение таких зданий обусловили серьезные отличия от айванных мечетей — портиком «для опоздавших» было уже не обойтись, дополнительным местом для размещения молящихся в праздничные дни служили прилегающие городские площади (не случайно во всех случаях рядом с *улу-джами* располагались базары, также претендовавшие на открытые пространства). Сильно повышенный портик мечети в Эдирне, — позднейшее добавление, что выдают как его материал и конструкция, так и воспроизводящая ее Буюк-джами в Софии (1451–1494), не имевшая портика (Тулешков 2006: 46–50).

Зеленая мечеть, располагавшаяся в пригородном *куллие*, никак не могла претендовать на статус *улу-джамии*. Отсут-

ствие портика, нарушающее очевидную принадлежность здания к «типу Бурсы», не смутило А. Курана: в предлагаемой типологии он дополнил использованный Л. Парвилле план пунктирной реконструкцией портика из 5 ячеек, перекрытых куполами, а также выполнил разрез — с гипотетическим портиком, подпружные арки центральной ячейки которого должны срезать углы профилированной рамы портала (Kuran 1968: 114–117) (рис. 3). В тексте Куран указал (не в качестве гипотезы, а в виде исходной посылки), что типичный для раннеосманских айванных мечетей пятичастный портик был запланирован, но проект оказался упрощен после смерти Мехмеда I.

Концепция «тени портика», логично объясняющая несоответствие имеющегося сооружения стройной типологии Курана, не встретила никаких возражений; тезис о незавершенности и реконструкции «первоначального» плана воспроизведены в ряде изданий разных лет (Orbay 1983: 16; Kuban 2010: 98; Freely 2011: 46). На этом фоне, однако, Э.Х. Айверди, дотошный исследователь и реставратор памятников раннеосманского зодчества, именно на рубеже 1960–1970-х гг. готовивший к изданию специальный том, посвященный постройкам Мехмеда I и Мурада II (один из восьми запланированных), насыщенный обмерами и реконструированными планами, на полусотне страниц, отведенных Зеленой мечети, предпочел воздержаться от публикации ее плана (Ayverdi 1972: 46–94).

Г. Гудвин, автор обобщающей монографии об османской архитектуре, подго-

товленной синхронно с исследованиями Курана и Айверди (ее первое издание вышло в 1971 г.), охарактеризовал Йешилджами как водораздел в развитии раннеосманского культового зодчества и проследил появление использованных в ней планировочных, конструктивных и декоративных решений на основе широкого круга аналогов, оговаривая изменения, внесенные реставрацией Парвилле; при этом опубликованный в книге план комплекса Йешил не учитывал графические реконструкции (Goodwin 2003: 59–66). Отсутствие северного портика Гудвин назвал «трагедией Зеленой мечети» и также связал с изменением проекта после смерти заказчика (Goodwin 2003: 64). Действительно, новому 17-летнему султану Мураду II пришлось срочно и решительно отстаивать легитимность своей власти, нарушая пункты отцовского завещания (Elam 2015: 35; Uzunçarşılı 1958); однако ни Курана, ни Гудвина не смутило, что в мечети и мавзолее Мехмеда I продолжались дорогостоящие программные оформительские работы, а фасад был не только облицован мрамором (по образцу предшествующих мечетей Баязида), но и приобрел уникальный роскошный резной портал (Ayverdi 1972: 84–92; Yavaş 2009; Kuban 2010: 97), что мало напоминает «сворачивание проекта».

Следует обратить внимание на странный факт: описывая «трагедию Зеленой мечети», в следующем же абзаце Г. Гудвин привел перевод надписи над входом, гласящей, что здание мечети было завершено в 822 г. хиджры, и сам указал, что последний месяц (зуль-хиджа) этого года соответствует декабрю 1419 – январю 1420 г.

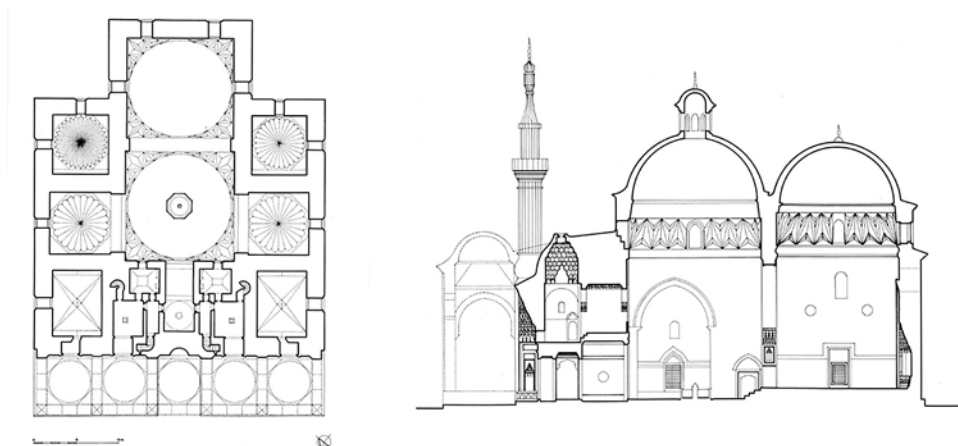


Рис. 3. Зеленая мечеть в Бурсе. План и разрез с реконструируемым портиком (Kuran 1968)



Рис. 4. Зеленая мечеть. Северный фасад. Фото автора, 2011



Рис. 5. Мечеть Йилдырым в Бурсе. Портик. Фото автора, 2011

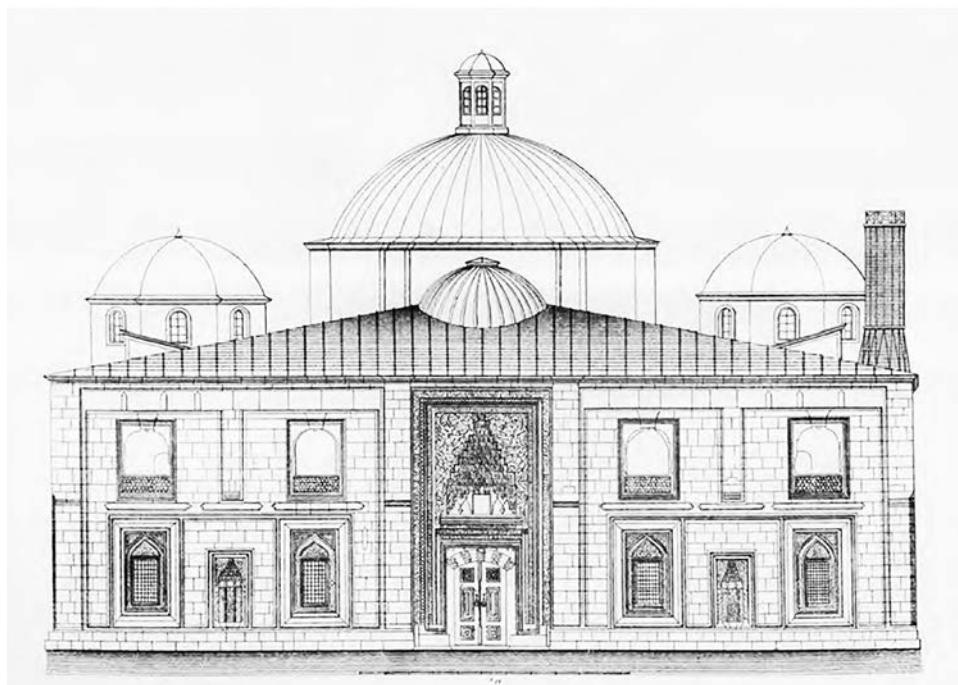


Рис. 6. Фасад Зеленой мечети. Прорисовка из *Usul-i Mi'mari-i Osmani* (Usul 1873)

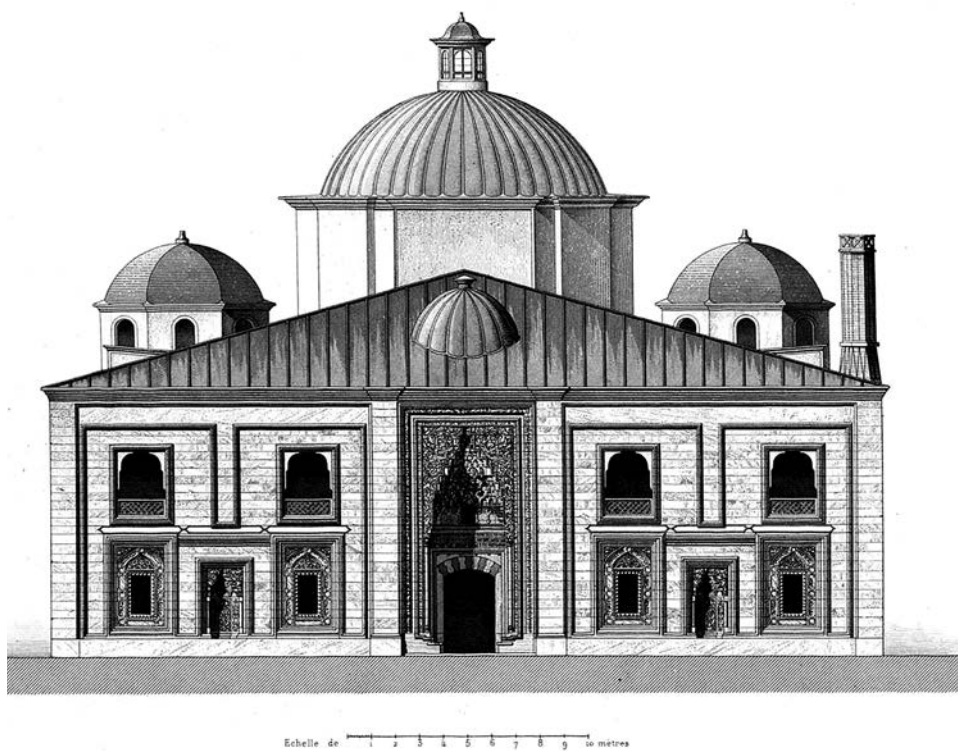


Рис. 7. Фасад Зеленой мечети. Прорисовка (Parvillée 1874)

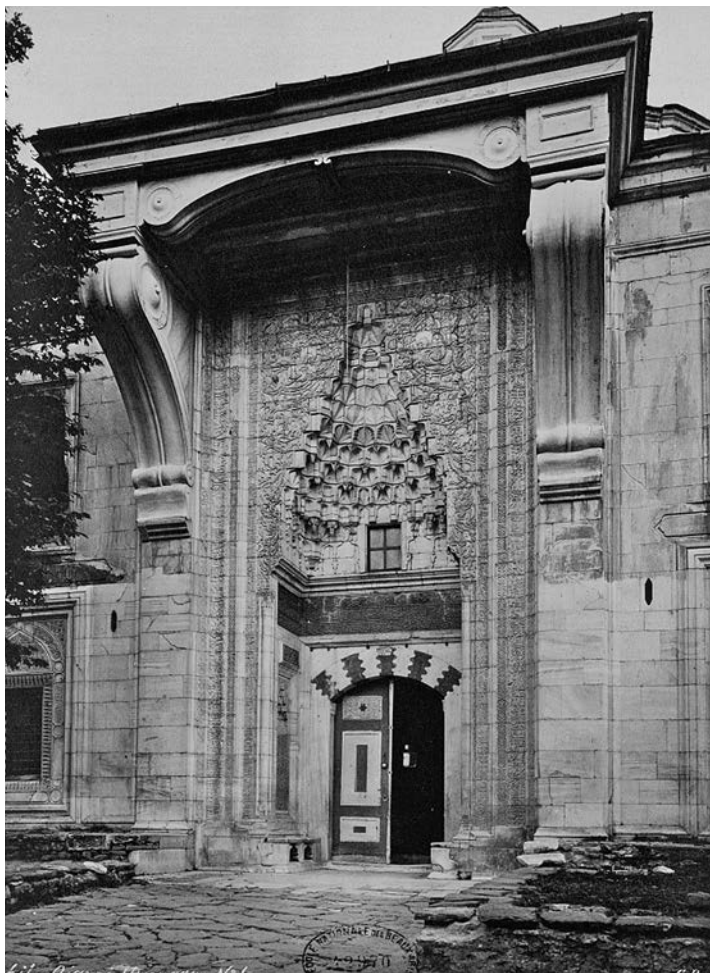


Рис. 8. Портал Зеленой мечети. Фото Г. Берггрена, 1879 (Oğuzoglu 2019)

(Goodwin 2003: 64). При этом датой смерти Мехмеда I источники называют 23 джумада 824 года хиджры³. Таким образом, помещенная на фасаде надпись однозначно указывает на завершение постройки за полтора года до смерти султана.

Исходя из этого, отсутствие портика Йешил-джамии приходится считать не «трагедией», вызванной неожиданной сменой власти и сокращением расходов, но программным решением заказчика. О причинах этого решения трудно судить, но, очевидно, вопросы типологического соответствия здания для мастеров Мехмеда I не были приоритетными. Не исключено, что, имея пред глазами две расположен-

ные по соседству мечети своего предшественника — айванную Йилдырым-джамии и зальную Улу-джамии, обе облицованные мрамором, — Мехмед I мог пытаться совместить эти два типа, тем более что мечеть пригородного куллии не предполагала аншлага молящихся, а оформление портала и оконных проемов тонкой резьбой, изящное членение фасада уплощенными пилястрами, ритм балконов, окон и михрабных ниш придавали постройке более строгий и роскошный вид, чем привычная аркада портика, и впечатление могло быть принесено в жертву ограниченной функциональности *son cemaat yeri*.

³ Поскольку в исламском лунном календаре есть два идущие подряд месяца, носящие название *джумада* (*джумада аль-уля* и *джумада ас-сани*, он же *джумада аль-ахир*), разночтение в переводе этой даты в привычное григорианское летоисчисление достигает месяца — от 26 мая до 25 июня 1421 г. (Alderson 1956: 169, table XXV; İnalçık 2003), однако для нашей темы это расхождение не принципиально.

Главным аргументом в пользу запланированного портика для Курана явились консоли, выступающие на пилястрах на середине высоты северного фасада: именно на них, по его мнению, должны были опираться пять подпружных арок куполов (*Kuran* 1968: 115) (рис. 4). Однако ныне существующие фрагменты пят упираются в плиты мраморной облицовки и по конструкции отличаются от ближайшего (как по времени, так и по расстоянию) аналога — Йылдырым-джамии (рис. 5). Очевидно, что облицовка северного фасада мечети мраморными плитами с михрабами на месте пилястр, высокой рамой портала, вентиляционными отверстиями над крайними балконами и разрывами плит карниза должна была стать «точкой невозврата» при решении вопроса о строительстве портика: облицовка не только исключала появление портика, но делала консоли на пилястрах нефункциональными.

На самом раннем известном изображении северного фасада Зеленой мечети — рисунке М. Севима 1852 г. (рис. 1) — хорошо видны консоли на пилястрах, обрамляющих раму портала (при этом пропорции портала оказываются более вытянутыми). Это изображение однозначно свидетельствует, что консоли существовали до землетрясения 1855 г. и последующей реставрации Л. Парвилле. Необходимо отметить, что, фиксируя наличие консолей, М. Севим не изображает опирающиеся на них фрагменты арок.

Следующее по времени изображение фасада Йешил-джамии содержится в «*Usul*» 1873 г. — на тщательной прорисовке зафиксированы консоли, находящиеся на середине высоты всех пилястр; при этом уже нет ни навеса над порталом, ни легкого павильона слева от входа (рис. 6). Исходя из задач издания, о которых уже говорилось, именно такое состояние мечети должно было восприниматься как эталонное.

Интересно, что в собственной монографии, вышедшей через год, Л. Парвилле поместил иную прорисовку фасада Зеленой мечети, не только переместив небольшой купол над вестибюлем, но и отказавшись от консолей на пилястрах (рис. 7). Вероятно, архитектор имел собственное представление о том, как должен выглядеть реставрируемый им памятник, и эта идеализированная реконструкция исключала какие-либо предположения о былом наличии портика.



Рис. 9. Интерьер церкви св. Иоанна Златоуста в Бейоглу, Стамбул. Гравюра из газеты *L'illustration* от 30.12.1854 (Aoki Girardelli 2011)

Между тем и прорисовка в «*Usul*», и иллюстрация в книге Парвилле не соответствовали реалии, возникшей в результате реставрации. Целый ряд фотографий и сделанных на их основе открыток и книжных гравюр (фотоснимок Г. Бергрена 1879 г., датируемая 1870-ми гг. фотография К. Феттеля, фронтиспис книги Э. Дютампля 1883 г., снимок ателье «*Sebah & Joallier*» 1894 г. и т.д. (*Oğuzoglu* 2019: 130; *Durak* 2017: 509, 510; *Dutemple* 1883; *Özdemir* 2015)) демонстрируют, что над входом в Зеленую мечеть был сделан сильно вынесенный каменный козырек, оформленный пологой аркой и поддерживаемый массивными волютами, опиравшимися на те самые консоли (рис. 8). Э. Айверди, реконструируя последовательность ремонтных работ в мечети по вакуфной документации, отнес появление этого элемента (определенного им как дань «рококо») к «реставрации» 1775 г. (*Ayverdi* 1972: 53; *Oğuzoglu* 2019: 129), однако, во-первых, такая датировка противоречит рисунку М. Севима, во-вторых, мало соответствует запоздалому интересу османских мастеров к европейскому архитектурному декору (*Кононенко* 2022: 281–323); кроме того, маловероятно, чтобы подобная добавленная конструкция уцелела при землетрясении 1855 г.

А. Будак обратила внимание на то, что аналогичные волюты использованы в проекте стамбульской церкви св. Иоан-

на Златоуста, выполненном Л. Парвилле совместно с Г. Фоссатти в 1854 г. (*Budak* 2018: 76; *Aoki Girardelli* 2011: 69, 72) (рис. 9). Исследовательница оговорила, что сходство оформления входа в Зеленую мечеть и интерьера церкви не доказывает авторство Парвилле, но лишь «помогает понять подход архитектора» (*Budak* 2018: 76).

Очевидно, что мощный навес не мог появиться ранее масштабных восстановительных работ 1860-х гг., и если его автором был Парвилле, то сам реставратор по каким-то причинам воспринимал данный элемент как чужеродный и предпочел и в «*Usul*», и в собственной книге «реконструировать» его отсутствие, причем в последнем случае — даже без намека на «тень портика». Это же мнение разделял и Осман Хамди — вопреки фотографиям 1870–1890-х гг., на его картине 1882 г. пилястры по сторонам портала Йешил-джами представлены и без волют, и без опорных консолей, тридцатью годами ранее зафиксированных М. Севимом (рис. 10); художник, визуализировавший исторические ориентиры «османского Ренессанса», также счел необходимым «очистить» фасад здания от очевидного архитектурного излишества (*Кононенко* 2024: 294–310). Правда, следует отметить, что композиция картины заставила Хамди-бея «опустить» уровень земли и «пристроить» к portalу лестницу, также противоречащую как документам, так и реконструкциям.

Несоответствие «вестернизированного» навеса облику здания, воспринимавшегося — во многом благодаря тем же Парвилле и Хамди — как эталон раннеосманской архитектуры (*Acuna* 2013: 11–15; *Кононенко* 2024: 305), было настолько очевидно, что уже в начале XX в. при очередной «исторической реставрации» он был убран, однако фрагменты консолей на пи-



Рис. 10. Осман Хамди. Перед Зеленой мечетью (*Yeşil Cami Önü*). 1882. Холст, масло. 185 × 100. Частная коллекция

лястрах оставлены, заставляя предполагать незавершенность проекта и видеть «тень портика». Все дальнейшие работы в Йешил-джами (включая масштабную реставрацию 2010-х гг.) сохраняли северный фасад именно в этом состоянии (*Oğuzoglu* 2019: 136), а ее «незавершенный» *son cemaat yeri* остается ментальной реконструкцией, посильно восстанавливающей соответствие «типу Бурсы».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Кононенко 2016/1 — *Кононенко Е.И.* Роль куллии в планировке раннеосманской Бурсы // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. № 1 (6). С. 133–148.
Кононенко 2016/2 — *Кононенко Е.И.* Улуджами: история, особенности, возможности // Исламоведение. 2016. № 2. С. 73–83.

Кононенко 2017/1 — *Кононенко Е.И.* Анатolianская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
Кононенко 2017/2 — *Кононенко Е.И.* Улуджами Аксарая: между Османами и Караманом // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2017. № 1 (8). С. 150–164.

- Кононенко 2022 — Кононенко Е.И. Эволюция архитектуры османской мечети. М.: Прогресс-Традиция, 2022.
- Кононенко 2024 — Кононенко Е.И. Осман Хамди как соавтор «османского Ренессанса» // Искусствознание. 2024. № 3. С. 252–287.
- Тулешков 2006 — Тулешков Н. Архитектурното изкуство на старите Българи. Т. 2. Османско средновековие и възраждане. София: Арх&Арт, 2006.
- Acuna 2013 — Acuna K. Osman Hamdi Bey and the Green Mosque: Architectural Imagery in the Construction of an Ottoman Historical Narrative. N.Y.: State University of New York, 2013.
- Alderson 1956 — Alderson A.D. The Structure of the Ottoman Dynasty. Oxford: Clarendon Press, 1956.
- Aoki Girardelli 2011 — Aoki Girardelli M. Léon Parvillée's Early Years in Istanbul: Cezayirliolu Mansion and the Church of Surp Krikor Lusavoriç in Kuzguncuk // 14th International Congress of Turkish Art, Paris, 19–21 September 2011. Paris: Collège de France, 2011. P. 89–95.
- Arseven 1939 — Arseven C.E. L'art turc: depuis son origine jusqu'à nos jours. İstanbul: Devlet Basımevi, 1939.
- Ayverdi 1972 — Ayverdi E.H. Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II Sultan Murad Devri 806–855 (1403–1451). C. II. İstanbul: Baha Matbaası, 1972.
- Budak 2018 — Budak A. Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nin 1855 Depremi Sonrası Çizilmiş Planı ve Leon Parvillée Tarafından Gerçekleştirilen Onarımlar // Mediterranean Journal of Humanities. 2018. Vol. VIII. No. 1. P. 67–85.
- Delbeuf 1906 — Delbeuf R. De Constantinople a Brousse et a Nicee. Constantino-ple: [s.n.], 1906.
- Durak 2017 — Durak S., Vural Arslan T., Fetil-ahoglu I., Sağlık C. Reading the transformation of Ottoman sultan complexes in Bursa in urban and architectural scale since 19th century // European Journal of Sustainable Development. 2017. Vol. 6. No. 3. P. 491–518.
- Dutemple 1883 — Dutemple E. En Turquie d'Asie. Notes de voyage en Anatolie. Paris: G. Charpentier, 1883.
- Elam 2015 — Elam N. Byzantine eye-witnesses of Anatolian power-breakers during the years of 1421–1423 // International Journal of Arts and Commerce. 2015. Vol. 4. No. 3. P. 30–49.
- Erdoğan 2023 — Erdoğan M.A. Financial Resources of the Complex of Çelebi Sultan Mehmed in Bursa in 1453 // Prof.Dr. Zeki Arıkan Anisina Tarih Tasarımları. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2023. P. 87–97.
- Ersoy 2007 — Ersoy A. Architecture and the search for Ottoman origins in the Tanzimat period // Muqarnas. 2007. Vol. 24. P. 79–115.
- Evliyâ Çelebi 2006 — Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa — Bolu — Trabzon — Erzurum — Azerbaycan Kafkasya — Kırım — Girit. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2006.
- Freely 2011 — Freely J. A History of Ottoman Architecture. Southampton, Boston: WIT Press, 2011.
- Galip 1932 — Galip R. Türk İrk ve Medeniyet Tarihine Umumî Bir Bakış // Birinci Türk Tarih Kongresi. Konferanslar ve Müzakere Zabıtları. Ankara: Maarif Vekâleti, 1932. P. 376–388.
- Glück 1922 — Glück H. Die Kunst der Osmanen. Leipzig: E.A. Seemann, 1922.
- Goodwin 2003 — Goodwin G. A History of Ottoman Architecture. L.: Thames & Hudson, 2003 [1971].
- İnalcık 2003 — İnalcık H. Mehmed I // İslam Ansiklopedisi. C. 28. Ankara: TDV Yayınları, 2003. P. 391–394.
- Katoğlu 1966 — Katoğlu M. 13 Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plan Tipi ve "Son Cemaat Yeri" // Türk Etnografya Dergisi. 1966. No. 9. P. 81–100.
- Kazici 2022 — Kazici Z. Osmanlı Vakıf Medeniyeti. İstanbul: Bilge Yayınları, 2003.
- Kuban 2010 — Kuban D. Ottoman Architecture. Woodbridge: Antique Collectors Club, 2010 [2007].
- Kuran 1968 — Kuran A. The Mosque in Early Ottoman architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Oğuz 2006 — Oğuz Z. Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization. Ankara: METU, 2006.
- Oğuzoğlu 2001 — Oğuzoğlu Y. Osmanlı Arşivi Kayıtlarına Göre 1855 Bursa Depremi // Bursa Yöresi'nin Depremselliği ve Deprem Tarihi / ed. N. Abacı. Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2001. P. 81–88.
- Oğuzoglu 2019 — Oğuzoglu Y. Bursa Yeşil Cami. Green Mosque of Bursa. İstanbul: Printcenter, 2019.
- Orbay 1983 — Orbay I. Bursa. İstanbul: The Aga Khan Awards, 1983.

- Özdemir 2015 — Özdemir N. Fotoğraflan
Önce Bursa: Gravürler. Bursa: T.C. Bursa
Valiliği, 2015.
- Parvillée 1874 — Parvillée L. Architecture et
décorations turques au XVe siècle. Paris:
A. Morel, 1874.
- Roberts, Williams 2021 — Roberts M.,
Williams S. A Monumental Book:
Ottoman Architecture at 1873 Vienna
World's Fair // Art in Translation. 2021.
Vol. 13. No. 1–3. P. 2–33.
- St. Laurent 1986 — St. Laurent B. Léon Par-
villée: His Role as Restorer of Bursa's
Monuments and His Contribution to
the Exposition Universelle of 1867 //
L'Empire ottomane, la république de
Turquie, et la France / eds. H. Batu,
J.-L. Bacque-Grammont. Istanbul, 1986.
P. 247–282.
- Taeschner 1933 — Taeschner F. Die Jesil Gami
in Brussa ihre Historischen Inschriften
und ihre Künstler // Der Islam. 1932–1933.
Bd. 20–21. P. 139–168.
- Topalli 2011 — Topalli E. A meeting of two
painters from West and East: Stanis-
law Chlebowski's and Osman Hamdi
Bey's paintings of the Green Mosque //
The Art of the Islamic world and the ar-
tistic relationships between Poland
and Islamic countries. Krakow: Polish
Institute of World Art Studies, Manggha
Museum, 2011. P. 347–356
- Usul 1873 — Usul-i Mi'mari-i Osmani. L'archi-
tecture Ottomane. Die ottomanische
Baukunst. Istanbul: Imprimerie et lith-
ographie centrales, 1873.
- Uzunçarşılı 1958 — Uzunçarşılı İ.H. Sultan İkin-
ci Muradın Vasiyetnâmes // Vakıflar Der-
gisi. 1958. No. 117. P. 1–23.
- Yavaş 2009 — Yavaş D. Bursa Yeşil Camide
Yapılan Onarımlar // Türk Dünyası
Araştırmaları Dergisi. 2009. C. 183.
P. 589–598.

REFERENCES

- Kononenko E.I. Rol' kullie v planirovke ranne-
osmanskoï Bursy (The Role of the Kulliye
in the Planning of Early Ottoman Bursa).
*Voprosy vseobshchei istorii arkhitek-
tury (Questions of the History of World
Architecture)*, no. 1 (6), 2016, pp. 133–148
(in Russian).
- Kononenko E.I. Ulu-dzhami: istoriia, osoben-
nosti, vozmozhnosti (Ulu-jami: History,
Features, Possibilities). *Islamovedenie
(Islamic Studies)*, vol. 2, 2016, pp. 73–83
(in Russian).
- Kononenko E.I. *Anatoliiskaia mechet' XI–XV vv.
Ocherki istorii arkhitektury (Anatolian
Mosque of the 11th–15th Centuries. Es-
says on the History of Architecture)*.
Moscow: Progress-Traditsia Publ., 2017
(in Russian).
- Kononenko E.I. Ulu-dzhami Aksaraia: mez-
du Osmanami i Karamanom (Ulu-cami
of Aksaray: between the Ottomans
and Karaman). *Voprosy vseobshchei is-
torii arkhitektury (Questions of the His-
tory of World Architecture)*, no. 1 (8), 2017,
pp. 150–164 (in Russian).
- Kononenko E.I. *Evolutsiia arkhitektury os-
manskoï mecheti (Evolution of Otto-
man Mosque Architecture)*. Moscow:
Progress-Traditsia Publ., 2022 (in Rus-
sian).
- Kononenko E.I. Osman Khamdi kak soavtor
“osmanskogo Renessansa” (Osman
Hamdi as the Co-Author of the “Otto-
man Renaissance”). *Iskusstvoznanie
(Art Studies)*, vol. 3, 2024, pp. 252–287
(in Russian).
- Tuleshkov N. *Arkhiturnoto izkustvo na sta-
rite B"lgari. T. 2. Osmansko srednoveko-
vie i v"vrazhdane (The Architectural Art
of the Old Bulgarians. Vol. 2. Ottoman
Middle Ages and Revival)*. Sofia: Arh&Art
Publ., 2006 (in Bulgarian).
- Acuna K. *Osman Hamdi Bey and the Green
Mosque: Architectural Imagery in
the Construction of an Ottoman His-
torical Narrative*. N.Y.: State University
of New York Publ., 2013.
- Alderson A.D. *The Structure of the Ottoman
Dynasty*. Oxford: Clarendon Press Publ.,
1956.
- Aoki Girardelli M. Léon Parvillée's Early Years
in Istanbul: Cezayirlioğlu Mansion
and the Church of Surp Krikor Lusavoriç
in Kuzguncuk. *14th International Con-
gress of Turkish Art, Paris, 19–21 Septem-
ber 2011*. Paris: Collège de France Publ.,
2011, pp. 89–95.
- Arseven C.E. *L'art turc: depuis son origi-
ne jusqu'à nos jours*. İstanbul: Devlet
Basımevi, 1939.
- Ayverdi E.H. *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve
II Sultan Murad Devri 806–855 (1403–
1451). (The Çelebi and Sultan Murad II
eras in Ottoman architecture, 806–855*

- (1403-1451)), vol. II. İstanbul: Baha Matbaası Publ., 1972 (in Turkish).
- Budak A. Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nin 1855 Depremi Sonrası Çizilmiş Planı ve Leon Parvillée Tarafından Gerçekleştirilen Onarımlar (The Plans of Bursa Green Mosque and its Tomb, Drawn Following the 1855 Bursa Earthquake, and the Restoration Work Carried out by Leon Parvillée). *Mediterranean Journal of Humanities*, vol. VIII, no. 1, 2018, pp. 67-85 (in Turkish).
- Durak S., Vural Arslan T., Fetillahoglu I., Sağlık C. Reading the Transformation of Ottoman sultan Complexes in Bursa in Urban and Architectural Scale Since 19th Century. *European Journal of Sustainable Development*, vol. 6, no. 3, 2017, pp. 491-518.
- Elam N. Byzantine Eye-Witnesses of Anatolian Power-Breakers During the Years of 1421-1423. *International Journal of Arts and Commerce*, vol. 4, no. 3, 2015, pp. 30-49.
- Erdoğan M.A. Financial Resources of the Complex of Çelebi Sultan Mehmed in Bursa in 1453. *Prof. Dr. Zeki Arıkan Anısına Tarih Tasarımları*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık Publ., 2023, pp. 87-97.
- Ersay A. Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period. *Muqarnas*, vol. 24, 2007, pp. 79-115.
- Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa — Bolu — Trabzon — Erzurum — Azerbaycan — Kafkasya — Kırım — Girit (In Modern Turkish, Evliya Çelebi Travelogue: Bursa — Bolu — Trabzon — Erzurum — Azerbaïjan — Caucasus — Crimea — Crete). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. Publ., 2006 (in Turkish).
- Freely J. A *History of Ottoman Architecture*. Southampton, Boston: WIT Press Publ., 2011.
- Goodwin G. A *History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson Publ., 2003 [1971].
- İnalçık H. Mehmed I. *İslam Ansiklopedisi*, c. 28. Ankara: TDV Yayınlar Publ., 2003, pp. 391-394 (in Turkish).
- Katoğlu M. 13 Yüzyıl Konyasında Bir Cami Grubunun Plan Tipi ve "Son Cemaat Yeri" (Plan Type and "Narthex" of a Group of Mosques in 13th-Century Konya). *Türk Etnografya Dergisi*, vol. 9, 1966, pp. 81-100 (in Turkish).
- Kazıcı Z. *Osmanlı Vakıf Medeniyeti (Ottoman Foundation Civilization)*. İstanbul: Bilge Yayınları Publ., 2003 (in Turkish).
- Kuban D. *Ottoman Architecture*. Woodbridge: Antique Collectors Club Publ., 2010 [2007].
- Kuran A. *The Mosque in Early Ottoman architecture*. Chicago: University of Chicago Press Publ., 1968.
- Oğuz Z. *Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization*. Ankara: METU Publ., 2006.
- Oğuzoğlu Y. Osmanlı Arşivi Kayıtlarına Göre 1855 Bursa Depremi (The 1855 Bursa Earthquake According to Ottoman Archive Records). *Bursa Yöresi'nin Depremselliği ve Deprem Tarihi (Seismicity and Earthquake History of the Bursa Region)*. Ed. N. Abacı. Bursa: Uludağ Üniversitesi Publ., 2001, pp. 81-88 (in Turkish).
- Oğuzoğlu Y. *Bursa Yeşil Cami. Green Mosque of Bursa*. İstanbul: Printcenter Publ., 2019.
- Orbay I. *Bursa*. İstanbul: The Aga Khan Awards Publ., 1983.
- Özdemir N. *Fotoğraftan Önce Bursa: Gravürler*. Bursa: T.C. Bursa Valiliği Publ., 2015.
- Roberts M., Williams S. A Monumental Book: Ottoman Architecture at 1873 Vienna World's Fair. *Art in Translation*, vol. 13, no. 1-3, 2021, pp. 2-33.
- St. Laurent B. Léon Parvillée: His Role as Restorer of Bursa's Monuments and His Contribution to the Exposition Universelle of 1867. *L'Empire ottomane, la re'publique de Turquie, et la France*. Eds. H. Batu, J.-L. Bacque-Grammont. İstanbul Publ., 1986, pp. 247-282.
- Topalli E. A meeting of two painters from West and East: Stanislaw Chlebowski's and Osman Hamdi Bey's paintings of the Green Mosque. *The Art of the Islamic world and the artistic relationships between Poland and Islamic countries*. Krakow: Polish Institute of World Art Studies, Manggha Museum Publ., 2011, pp. 347-356.
- Uzunçarşılı İ.H. Sultan İkinci Muradın Vasiyetnâmesi (Sultan Murad II Wills). *Vakıflar Dergisi*, no. 117, 1958, pp. 1-23 (in Turkish).
- Yavaş D. Bursa Yeşil Camide Yapılan Onarımlar (Restorations of Bursa Green Mosque). *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, no. 183, 2009, pp. 589-598 (in Turkish).

И.С. Румянцев

ЦЕРКОВЬ ИЛЬИ ПРОРОКА НА ИЛЬИНСКОЙ ГОРЕ 1655–1656 ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРЫ ПОСАДА НИЖНЕГО НОВГОРОДА

В XVII в. Нижний Новгород стал крупным художественным центром. Начало непрерывно-му интенсивному каменному строительству здесь положил царь Михаил Фёдорович, за-казавший шатровый Михайло-Архангельский собор (1628–1631 гг.) в кремле. Художествен-ный язык этого памятника, а также ансамбля нижегородского Вознесенского Печерского монастыря (1630–1640 гг.) повлиял на формирование архитектурной школы на посаде Нижнего Новгорода, где с середины столетия местное купечество начало возводить ка-менные церкви. Первым храмом этой школы является церковь Жён Мироносиц на По-чайне (1649 г.), ставшая образцом для последующих церквей посада. Всего в настоящее время сохранилось только три памятника этой архитектурной традиции. Еще один из них — церковь Ильи Пророка на Ильинской горе, построенная в 1655–1656 гг. Облик этого памятника был сильно искажен в XIX–XX вв. Старые фото позволяют представить первоначальный облик церкви и выявить ее архитектурные особенности, среди кото-рых: монументальный, тяжеловатый образ, кокошники, отличающиеся правильной полу-круглой формой и глубокой профилировкой и происходящие через посредничество Мироносицкой церкви из Михайло-Архангельского собора. Проведенное исследование показывает, что церковь Ильи Пророка является упрощением храма Жён Мироносиц, но одновременно представляет собой новую камерную вариацию его композиции и об-раза. Ильинская церковь повлияла на ряд последующих церквей архитектурной школы посада Нижнего Новгорода, занимая в ней значимое место.

Ключевые слова: Нижний Новгород, архитектура посада, зодчество XVII века, «узорочье», церковь Жён Мироносиц на Почайне, церковь Ильи Пророка на Ильинской горе

I.S. Rumiantsev

THE CHURCH OF ELIJAH THE PROPHET ON ST. ELIJAH'S HILL 1655–1656 IN THE CONTEXT OF ARCHITECTURE OF NIZHNY NOVGOROD POSAD

In the 17th century Nizhny Novgorod became a major art centre. The beginning of continuous intensive stone construction here was laid by Tsar Mikhail Fedorovich, who ordered the tent-roofed Cathedral of St. Michael in the Kremlin. The artistic language of this monument, as well as the ensemble of the Nizhny Novgorod Pechersky Ascension Monastery, combined with the Moscow type of pillar-less church, influenced the formation of an architectural school in Nizhny Novgorod Posad, where from the middle of the century the local merchants began to erect stone churches. The first church of this school is the Church of the Holy Myrrhbearers on Pochaina, which became a model for subsequent churches in the posad. Currently, only three monuments of this architectural tradition have been preserved. Another of them is the Church of Elijah the Prophet, built in 1655–1656. The appearance of this monument was greatly distorted in the 19th–20th centuries. Old photos allow us to present the original ap-pearance of the church and reveal its architectural features, including: a monumental image, kokoshniks with their regular semicircular shape and deep profiling. These features go back to the Church of the Holy Myrrhbearers. The conducted research shows that the Church of Eli-jah the Prophet is a simplification of the Church of the Myrrh-Bearing Women, but at the same time represents a new chamber variation of its composition and image. St. Elijah's Church influenced a number of subsequent churches of the architectural school of Nizhny Novgorod Posad, occupying a significant place in it.

Keywords: Nizhny Novgorod, architecture of the posad, architecture of the 17th century, "Uzorochoye", Church of the Holy Myrrhbearers on Pochaina, Church of Elijah the Prophet on St. Elijah's Hill

История каменного строительства в Нижнем Новгороде началась в XIII в., но она была прерывистой: судя по немногочисленным памятникам XIII–XVI вв. здесь еще не возникла устойчивая местная архитектурная традиция. Коренным образом ситуация изменилась в XVII в., после того как город сыграл ключевую роль в организации Второго ополчения и освобождении Москвы от интервентов. В 1628–1631 гг. царь Михаил Фёдорович выступил в роли заказчика нового каменного шатрового Михайло-Архангельского собора в кремле, видимо, являвшимся первым городским соборным храмом, построенным в Русском государстве после Смуты. В это же время свою строительную деятельность начинают нижегородские монастыри. Так, в 1631–1640-х гг. был построен крупный четырехстолпный собор Вознесенского Печерского монастыря. К художественному языку этих двух памятников, может быть, в силу их значимости, особого почитания обратились заказчики и строители церквей на территории посада.

Первым каменным храмом посада является церковь Жён Мироносиц на Пochaйне, построенная в 1649 г. Нижегородский летописец называет строителем храма его священника, отца Михаила (*Шайдакова* 2006: 160; *Гациский* 1886: 59). Обычно священники не выступали в роли заказчиков церквей. Однако, согласно обнаруженным Н.Ф. Филатовым сведениям, причт Мироносицкой церкви владел несколькими лавками на городском торгу и получал с них дополнительный к государственной руге доход (*Филатов* 1979: 123). Также известно, что священник отец Михаил получил царскую льготную грамоту на беспошлинный провоз строительного материала из Балахны в Нижний: «Мироносицком попе Михайле с купленново балахонсково кирпичю и с извести 43 рубли 16 алтын з деньгою ... таможенных пошлин иметь не велено» (*Филатов* 1979: 123). Это означает, что причт Мироносицкой церкви участвовал в строительстве не только в роли его организатора, но, видимо, и финансировал возведение храма. Однако без вкладов влиятельных прихо-

жан, какого-то крупного купца строительство, скорее всего, не обошлось.

Церковь Жён Мироносиц принадлежит к типу бесстолпного храма, перекрытого сомкнутым сводом, пришедшему из Москвы. Но образ памятника и его художественный язык, как уже было сказано ранее, восходят к собору Вознесенского Печерского монастыря и Михайло-Архангельскому собору. Из Вознесенского собора Мироносицкая церковь унаследовала монументальный характер, тяжеловатый силуэт, чрезвычайно редкий для посадских храмов подклет с расположенным в нем теплым храмом, приземистое пятиглавие, имитирующее световое при помощи подражающих окнам ниш, декор барабанов с точным повторением мотива двойной арочки и плоских колонок. Из Михайло-Архангельского собора было заимствовано членение фасадов лопатками на равные прясла, кокошники идеально правильной полукруглой формы с глубокой дробной профилировкой, двухчастный антаблемент с поясом узких прямоугольных нишек и поребриком. Церковь Жён Мироносиц повлияла на последующее строительство на территории посада и стала первым памятником местной архитектурной школы (*Румянцев* 2025: 8, 9).

Церковь Жён Мироносиц является единственным хорошо сохранившимся образцом местной архитектурной традиции. Остальные постройки либо дошли до нас в сильно искаженном виде, либо не сохранились. Как принадлежащие к школе точно могут быть идентифицированы сохранившаяся церковь Рождества Иоанна Предтечи на Торгу, декор которой искажен, но которая сохранила свой монументальный образ и силуэт, а также утраченные, но известные по фотографиям церковь Благовещения на Благовещенской площади и колокольня церкви Космы и Дамиана. В то же время церковь Успения на Ильинской горе, скорее всего, была построена заново в 1715 г. после пожара и не соответствует летописному памятнику 1672 г. (*Румянцев* 2025: 459–472).

Более проблемной является идентификация архитектурных особенностей сохранившейся церкви Ильи Пророка



Рис. 1. Церковь Ильи Пророка на Ильинской горе в Нижнем Новгороде (1655–1656). Вид с запада. Фото И. Румянцев, 2025

на Ильинской горе (рис. 1), сильно искаженной в XIX–XX вв. Архитектуре этого памятника до сих пор не было посвящено отдельного исследования, она лишь кратко охарактеризована в работах С.Л. Агафонова и Н.Ф. Филатова (Агафонов 1969, Филатов 1979, Филатов 1996). Вероятно, одной из причин этого стало упомянутое сильное искажение памятника в позднейшее время, заслонившее его оригинальные архитектурные черты. Во-вторых, недостаточная степень изученности архитектуры нижегородского посада в целом затрудняет определение места церкви Ильи Пророка в русском зодчестве XVII в.

В связи с этим цель этой статьи — ответить на вопрос: принадлежит ли церковь Ильи Пророка к местной посадской традиции, или является столичным «гостем» на посаде Нижнего Новгорода, или же она вовсе не соответствует летописной постройке и представляет собой памятник начала XVIII в., сменивший предшественника, возможно, погибшего от пожара 1715 г.?

Согласно Нижегородскому летописцу, церковь Ильи Пророка была построена в 1655–1656 гг. и является третьей по хронологии каменной церковью посада: «В лето 7163-м и во 7164-м годах в Нижнем Нове-

граде на Ильинской горе строена церковь каменная пророка божия Ильи, а строил тое церковь поп Степан тое ж церкви» (Шайдакова 2006: 177, 178; Гациский 1886: 61). Здесь наблюдается та же ситуация, когда заказчиком храма назван священник. Вероятно, как и в случае церкви Жён Мироносиц, священник организовал строительство, причт храма участвовал в финансировании, но ключевое значение все равно имели средства прихожан.

Первые поновления Ильинской церкви произошли уже в XVIII в. после пожаров, особенно 1717, 1762-го гг. (Макарий 1857: 136). В XIX в. была перестроена трапезная и алтарная часть, к церкви был добавлен придел, основание колокольни обстроено, декор четверика почти полностью изменен, добавлены позднейшие боковые главы. В XX в. все главы и верхний ярус колокольни были разобраны.

Все эти перестройки почти до неузнаваемости изменили облик Ильинской церкви (рис. 2). Сегодня храм производит впечатление небольшой камерной постройки, загроможденной множеством позднейших дополнений. Возникает желание связать архитектуру Ильинской церкви со старой Вознесенской церковью 1715 г., которая имела схожий камерный

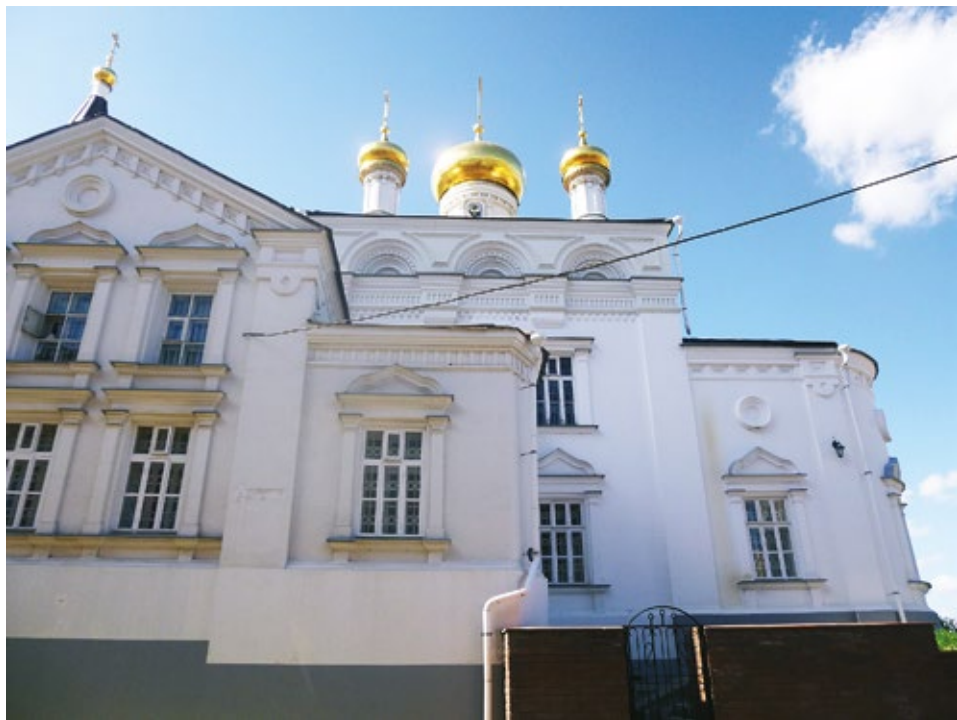


Рис. 2. Церковь Ильи Пророка. Южный фасад. Фото И. Румянцева, 2025

размер, ту же легкость, неразделенный лопатками фасад. Но это сравнение неверно, о чем свидетельствуют фотографии А.О. Карелина начала 1870-х гг., сделанные до перестройки храма (рис. 3, 4). Сохранились также изображения церкви на литографии Д. Быстрицкого 1850-х гг. и на акварели из альбома А.О. Карелина и И.И. Шишкина, но они более условны, поэтому обратимся напрямую к фотографиям.

Церковь Ильи Пророка принадлежит к тому же типу бесстолпного храма, перекрытого сомкнутым сводом (рис. 5). Небольшой четверик с одной крупной абсидой, трапезная и колокольня расположены на одной оси «кораблем». Четверик возвышается над остальными объемами, он имеет монументальный вид, а потому не кажется таким камерным, как сегодня. Он не приземист и не лишен вертикальности.

Первоначальная трапезная была квадратной в плане и равной по размеру основному объему, что повторяет соотношение четверика и трапезной церкви Жён Мироносиц. Само расположение объемов на одной оси Ильинской церкви не кажется чем-то особенным, однако церковь Жён

Мироносиц является одним из самых ранних памятников с такой композицией и, вероятно, в Ильинской церкви оно является следствием ориентации на местный памятник, а не на столичное зодчество. Перед колокольной Ильинской церкви также располагался небольшой объем притвора, который, видимо, является воспоминанием о крыльце-всходе церкви Жён Мироносиц, ведущем в верхний храм. Ильинская церковь уже не обладает подклетом, и необходимости в крупном крыльце здесь нет, но какой-то небольшой объем, обрамляющий вход, все же был сделан. Само же отсутствие подклета следует рассматривать как заметное упрощение по сравнению с церковью Жён Мироносиц, которое, впрочем, могло быть связано с уменьшением размера самого храма и меньшим богатством прихода.

Одноабсидность Ильинской церкви является специфической особенностью. В 1640–1650-е гг. такое решение было редким. Более характерно оно для боковых приделов крупных приходских церквей, а не для самостоятельного храма. Редким аналогом и возможным прообразом такого решения можно рассматривать церковь Троицы в Никитниках. Ее основной



Рис. 3. Церковь Ильи Пророка. Фото А.О. Карелина, 1870-е гг. Фрагмент

объем имеет одну крупную высокую абсиду, которая, однако, дополнена аналогичными абсидами приделов, создающими ложную трехабсидность.

Завершается церковь Ильи Пророка одной стройной световой главой с четырьмя окнами по сторонам света. Судя по отсутствию аркатурно-колончатого пояса на барабане, по трактовке его карниза,

она, вероятно, не первоначальная и появилась в результате ремонта после одного из пожаров. Каким было первоначальное завершение церкви, мы не знаем. Видимо, был возможен и пятиглавый вариант аналогично церкви Жён Мироносиц и Рождества Иоанна Предтечи на Торгу.

Фотографии позволяют частично представить устройство фасадной декорации



Рис. 4. Церковь Ильи Пророка. Вид с запада. Фото А.О. Карелина, 1870-е гг.

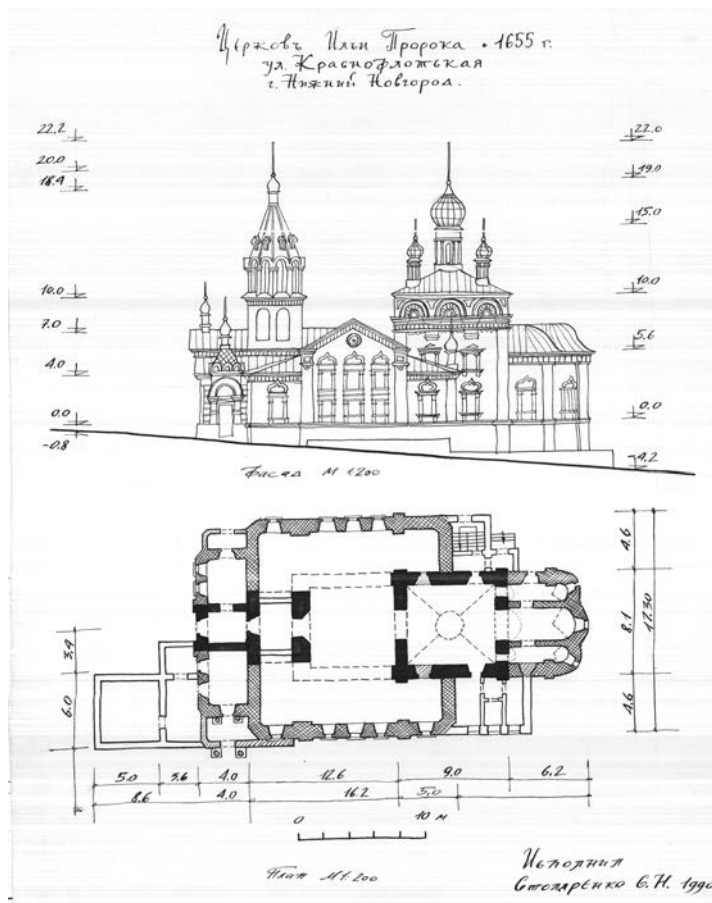


Рис. 5. Церковь Ильи Пророка. Южный фасад и план. Чертеж С.Н. Столяренко, 1990 г. ГКУ ГАСДНО. Ф. Р-5. Оп. 4-6. Д. 10. Л. 1

церкви Ильи Пророка. На одной из фотографий церковь запечатлена с юго-восточного угла (рис. 3). Южный фасад сильно засвечен, хорошо виден восточный. Фасад завершен кокошниками правильной полукруглой формы с глубокой дробной профилировкой. Они являются прямой цитатой из церкви Жён Мироносиц, которая, в свою очередь, унаследовала эту форму из Михайло-Архангельского собора. Такие же кокошники заметны на южном фасаде и хорошо видны на западном, запечатленном на еще одном старом фото (рис. 4). В позднейшее время кокошники Ильинской церкви также были искажены. Ниже расположен декоративный антаблемент, содержащий поребрик. Антаблемент Ильинской церкви упрощен по сравнению с антаблементом Мироносицкой и утратил верхний регистр с поясом узких прямоугольных нишек.

На восточном фасаде смутно прослеживаются лопатки, членящие фасад

на равные прясла. Кровля абсиды почти полностью их скрывает, поэтому мы не будем утверждать, что это именно срединные лопатки. Скорее всего, это удлиненные раскреповки, аналогичные тем, что хорошо видны на фото западного фасада. На южном фасаде лопаток, вероятно, также не было, ни на фото, ни на акварели они не прослеживаются. Не будем воспринимать это как серьезное упрощение. Вероятно, речь идет просто о другом варианте композиции церкви Жён Мироносиц, более камерном. Но и в этом варианте достаточно полно проявились особенности предшествующего памятника. То есть мы видим то же стремление структурировать фасад, придать постройке монументальный образ, использованы и интерпретированы те же формы, но более упрощенные. Соответственно, церковь Ильи Пророка стоит в одном ряду с другими церквями посада и принадлежит его архитектурной школе. Наличники



Рис. 6. Церковь Ильи Пророка. Внутреннее пространство. Фото И. Румянцева, 2025

окон фасада утрачены при их растеске и уже отсутствуют на фотографиях, однако сохранился наличник окошка абсиды с простым килевидным кокошником, характерный для этого времени.

Отдельного внимания заслуживает колокольня исследуемой церкви. Основу ее композиции составлял крупный квадратный в плане четверик, который в верхней части имеет открытую площадку с двумя арочными проемами на каждой стороне. Выше расположен небольшой восьмерик, открытый узкими арками и увенчанный шатром. Вероятно, композиция этой колокольни с крупным четвериком, прорезанным парными арками в верхней своей части, подсказана колокольней Вознесенского Печерского монастыря, которая имеет похожую композицию с высоким четвериком с двумя рядами парных окон на фасадах. Монастырская колокольня, в свою очередь, вероятно, восходит к колокольне Михайло-Архангельского собора (Тарабарина 2006: 54). Так, колокольня церкви Ильи Пророка продолжает линию более ранних нижегородских колоколен. Примечательно, что в архитектуре церкви Ильи Пророка, несмотря на то что ее облик в целом подсказан Мироносицкой церковью, еще присутствует прямое

обращение к местным памятникам 1630–1640-х гг., проявившееся в устройстве колокольни.

Внутреннее пространство церкви Ильи Пророка камерное, но не кажется тесным. Из-за небольшой площади четверика пространство развивается в высоту, эту небольшую устремленность вверх подхватывает высокий сомкнутый свод (рис. 6). Храм хорошо освещен через два ряда окон (растесанных в позднейшее время). Также свет поступает через открытую внутрь световую главку, но неясно, является ли такое решение первоначальным, или же световое отверстие было проделано в своде в XVIII в.

Таким образом, церковь Ильи Пророка соответствует своей летописной датировке 1655–1656 гг. и принадлежит к архитектурной школе посада Нижнего Новгорода, где занимает важное место. Ее архитектура является прямым продолжением форм церкви Жён Мироносиц на Почайне, но, что особенно важно, церковь Ильи Пророка можно рассматривать одновременно как упрощение церкви Жён Мироносиц и как другую, более камерную, вариацию ее композиции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- ГКУ ГАСДНО — Государственный архив специальной документации Нижегородской области. Ф. Р-5. Оп. 4–6. Д. 10.
- Агафонов 1969 — Агафонов С.Л. Горький, Балахна, Макарьев. М.: Искусство, 1969.
- Гациский 1886 — Гациский А.С. Нижегородский летописец. Н. Новгород: Типография губернского правления, 1886.
- Макарий, архимандрит 1857 — Макарий, архимандрит. Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб.: Археологическое общество, 1857.
- Румянцев 2025 — Румянцев И.С. О датировке и происхождении форм композиции и декора церкви Успения на Ильинской горе в Нижнем Новгороде // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 1. Ч. 1. С. 459–472.
- Румянцев 2025 — Румянцев И.С. Церковная архитектура нижегородского посада XVII века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 74. Сохранение культурного наследия СПб., 2025. С. 3–24.
- Тарабарина 2006 — Тарабарина Ю.В. К вопросу об источниках типологии русских шатровых колоколен XVII века // Искусствознание. 2006. № 2. С. 47–60.
- Филатов 1979 — Филатов Н.Ф. Каменное зодчество в социально-экономической жизни Нижнего Новгорода 20–80-х годов XVII века: дис. ... канд. ист. наук. Горький, 1979.
- Филатов 1996 — Филатов Н.Ф. Купола, глядящие в небеса. Н. Новгород: Издательство Нижегородского института экономического развития, 1996.
- Шайдакова 2006 — Шайдакова М.Я. Нижегородские летописные памятники XVII в. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета, 2006.

REFERENCES

- Agafonov S.L. *Gor'kii, Balakhna, Makar'ev (Gorky, Balakhna, Makariev)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969 (in Russian).
- Rumiantsev I.S. O datirovke i proiskhozhdenii form kompozitsii i dekora tserkvi Uspenii na Il'inskoj gore v Nizhnem Novgorode (On the Dating and Origin of The Forms of Composition and Decoration of The Church of The Assumption on St.Elijah's Hill In Nizhny Novgorod). *Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova (Bulletin of the Russian State University of Design and Applied Arts Named after S.G. Stroganov.)*, 2025, no. 1/1, pp. 459–472 (in Russian).
- Rumiantsev I.S. *Cerkovnaya arkhitektura nizhegorodskogo posada XVII veka (Church Architecture of the Nizhny Novgorod Posad of the 17 th century)*. *Nauchny'e trudy Sankt-Peterburgskoj akademii xudozhestv (Scientific Works of the St. Petersburg Academy of Arts)*, vol. 74, 2025, pp. 3–24 (in Russian).
- Tarabarina Yu.V. K voprosu ob istochnikakh tipologii russkix shatrovyx kolokolov XVII veka (On the Question of The Sources of Typology of Russian Tent Bell Towers of the 17th Century). *Iskusstvoznaniye (Art Studies Magazine)*, 2006, no. 2, pp. 47–60 (in Russian).
- Filatov N.F. *Kamennoe zodchestvo v sotsial'no-ekonomicheskoi zhizni Nizhnego Novgoroda 20–80-kh godov XVII veka (Stone Architecture in the Socio-economic life of Nizhny Novgorod in the 20s–80s of the 17th century): dissertation of the candidate history of Sciences*. Gorky, 1979 (in Russian).
- Filatov N.F. *Kupola, gliadiashchie v nebesa (Domes Looking into The Sky)*. Nizhny Novgorod: House of the Nizhny Novgorod Institute of Economic Development Publ., 1996 (in Russian).
- Shaidakova M.Ia. *Nizhegorodskie letopisnye pamiatniki XVII veka (Nizhny Novgorod Chronicle Monuments of the XVII Century)*. Nizhny Novgorod: House of Nizhny Novgorod State University Publ., 2006 (in Russian).

АРХИТЕКТУРА НОВОГО
И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

*Architecture
of Modern History*

В.Л. Щербаткина

БЮРО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ АНТВЕРПЕНА: ПРИМЕР ОРГАНИЧНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ТРАДИЦИИ И СОЦИАЛЬНОЙ ФУНКЦИИ¹

В рамках комплекса зданий антверпенской Королевской академии изящных искусств здание Бюро благотворительности (Bureel van Weldadigheid) является охраняемым объектом архитектурного наследия Бельгии. Проект Бюро, выполненный В. Дюрле в 1886 г., является одним из его самых известных и значительных общественных проектов. Специфической особенностью оформления фасада здания является использование традиционных орнаментов бешлагверк и ормушель, а также элементов ювелирного орнамента, характерных для построек немецких и нидерландских мастеров XVII в. Целью статьи является комплексный анализ подобного рода памятника архитектуры с позиций стремления сохранения традиционных ценностей как в узком, архитектурном, так и в более широком, социальном контексте.

Ключевые слова: архитектурный орнамент, бешлагверк, архитектура Бельгии XIX в., Антверпен, фасад, Бюро благотворительности, Виктор Дюрле

V.L. Shcherbatkina

BUREEL VAN WELDADIGHEID IN ANTWERPEN: EXAMPLE OF HARMONIC INHERITANCE OF ARCHITECTURAL TRADITION AND SOCIAL FUNCTION

As part of the complex of buildings of the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp, the Bureau of Charity (Bureel van Weldadigheid) is a protected architectural heritage site in Belgium. The Bureau, designed by V. Durler in 1886, is one of his most famous and significant public projects. A specific feature of the building's facade design is the use of traditional Beschlagwerk and Ormuschel ornaments, as well as elements of jewelry ornamentation characteristic of the buildings of German and Dutch masters from the 17th century. The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of this type of architectural monument from the perspective of preserving traditional values in both a narrow architectural and a broader social context.

Keywords: architectural ornament, Beschlagwerk, architecture of Belgium in the 19th century, Antwerpen, facade, Bureel van Weldadigheid, Victor Durler

Здание антверпенского Бюро благотворительности (Bureel van Weldadigheid) располагается по адресу Блиндештрат, 9 и в рамках комплекса Королевской академии изящных искусств является охраняемым объектом архитектурного наследия Бельгии. Проект Бюро был выполнен в 1886 г. в стиле необарокко архитектором Виктором Дюрле (отцом), работавшим в Антверпене с конца 1850-х гг. до 1900 г., и является одним из его самых известных

и значительных общественных проектов (рис. 1).

Сам архитектурный и исторический комплекс Академии, основанной еще в 1663 г. по инициативе Д. Тенирса Младшего на базе Гильдии святого Луки и первоначально занимавшей один из этажей здания городской фондовой биржи, расположен на участке, ограниченном пересечением улиц Мутсардштрат, Блиндештрат, Венусштрат и Штадсваг. С середины

¹ Исследование выполнено в рамках плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН на 2025 г.

Рис. 1. Фасад Бюро
благотворительности,
Антверпен.
Архитектор В. Дюрле.
1886–1890 гг. (URL:
[https://beeldbank.
onroerenderfgoed.be](https://beeldbank.onroerenderfgoed.be))



XV в. здесь располагался францисканский монастырь, часть территории которого в 1810 г. после конфискации Наполеон передал Академии. Остатки некоторых монастырских строений — церкви, монастырского корпуса — сохранились до сих пор и в совокупности с постройками XIX и XX вв. составляют ядро нынешнего академического комплекса. Решающую роль в формировании его современного облика бесспорно сыграла реконструкция в стиле неоклассицизма, осуществленная в XIX в. В частности, в период между 1839 и 1843 гг. городским архитектором Антверпена, профессором Академии Пьером Брюно Бурла здесь были возведены въездной павильон, дом директора, галерея и другие постройки. Бывшая монастырская церковь была превращена в музей, основу собрания которого составила коллекция Гильдии св. Луки. Коллекция систематически пополнялась и к 1875 г. насчитывала 750 произведений искусства, перенесенных впоследствии в Королев-

ский музей изящных искусств Антверпена (Koninklijke 2021).

Что же касается построек, расположенных непосредственно на Блиндештрат, то они вместе с восточным и южным коридорами монастырского корпуса в начале XIX в. перешли в ведение Управления благотворительностью, которому вместе с Администрацией моленных домов с 1796 г. были поручены забота о бедных и об общественном благосостоянии, а также управление общественными моленными домами (в 1925 г. оба учреждения объединились в Комиссию общественной помощи, предшественницу нынешних Общественных центров социальной помощи Бельгии — OCMW²).

В 1802 г. Управление благотворительностью разместилось в бывшем монастырском лазарете и гостевых комнатах. Они были переоборудованы в офисы, помещения для раздачи гуманитарной помощи и рабочие дома, так называемые «благотворительные ателье», а точнее в ковровую фабрику и соломенную мастерскую.

² Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn.



а



б

Рис. 2. Фасад Бюро благотворительности. Деталь. Фото В. Щербаткиной, 2019 г.

По совместному заказу Бюро благотворительности и антверпенского отделения Бельгийской национальной лиги по борьбе с туберкулезом, основанного в 1898 г., на средства антверпенского политика и предпринимателя Артура ван ден Неста по соседству с Бюро на Блиндештрат была построена туберкулезная лечебница с баней и прачечной. Здание было спроектировано в 1906 г. Фердинандом Дермондом и Эдмондом Й. Тиком и завершено в 1907 г., а в 1922–1923 гг. комплекс был дополнен третьим зданием, получившим название «Свет и воздух» ("Licht en Lucht"), где до 1985 г. располагалась Фламандская ассоциация здоровья органов дыхания и борьбы с туберкулезом.

Фасад Бюро, сочетающий в себе классическую регулярность членений и характерную для архитектуры Северного Ренессанса и барокко насыщенность декоративными элементами, с первого взгляда привлекает к себе внимание и является бесспорным украшением как самой Блиндештрат, так и Антверпена в целом. Именно такими проектами, помимо участия в строительстве социального жилья, и знаменит В. Дюрле, построивший здесь многочисленные городские дома в неоклассическом стиле с использованием элементов ренессансного декора. В 1878 г. архитектором были разработаны

первые проекты здания, которые были отклонены городскими властями из-за высокой себестоимости и технологических трудностей, сопряженных с вписыванием его в существующую застройку, и только в 1886 г. был одобрен существующий и поныне проект в стиле необарокко. В июне 1887 г. по результатам открытого тендера строительство было поручено подрядчику Торфсу, который завершил строительство в 1890 г. (*De Bruyn, Manderyck 2003: 36–62*).

Бюро представляет собой двухэтажное здание с мансардной крышей. В основе его фасада лежит симметричная композиционная схема. Сам фасад, его центральная часть и портал, расположенный на центральной оси, фланкированы рустованными тосканскими пилястрами. Портал венчает надпись «BUREEL VAN WELDADIGHEID», а расположенное над ним окно второго этажа — герб Антверпена. Декоративные элементы сосредоточены в обрамлениях регулярно расположенных окон первого и второго этажей и трех слуховых окон, а также в орнаментальных поясах.

Центральное окно второго этажа фланкировано ионическими колоннами, украшенными лентами руста (рис. 2, а). Сандрики остальных сформированы волютами из рольверка, замковые камни украшены «бриллиантами». Вдоль карниза

также тянется ряд квадратных «бриллиантов». Предпоследние окна в ряду венчают картуши, боковые элементы которых стилизованы под ушки, характерные для ормушеля³ (рис. 2, b).

Орнаментальные акценты в оформлении первого этажа смещены к центральному portalу. Два окна, стилизованные под входы, снабжены треугольными сандриками, украшенными башенками с шарами, зафиксированными на элементах орнаментального пояса, разделяющего этажи. На боковых гранях обрамления расположены две пары ушек, над верхней — картуш, очертания которого сформированы бешлагверком⁴. Горизонтальная пластина, расположенная в центре картуша, с четырех сторон окружена заклепками.

Слуховые окна на вспомогательных осях оформлены рустованными тосканскими колоннами, лучковыми сандриками, волютами из бешлагверка и парой полусферических «драгоценных камней». Центральное окно снабжено треугольным сандриком, украшено «драгоценными камнями» и фланкировано фантазийными опорами, по форме напоминающими гермы.

Между этажами на протяжении всего фасада расположен орнаментальный пояс из стилизованных под бешлагверк табличек, украшенных элементами ювелирного орнамента.

Существует мнение, что при проектировании Бюро благотворительности источником вдохновения для В. Дюрле послужили корпус иезуитского братства начала XVII в. и профессорский дом на площади Хендрика Консианса (*Inventaris*) (в 1879 г. иезуиты вновь приобрели бывшее здание братства, которое было отреставрировано городским архитектором Х. Денсом, а в 1883 г. в нем открылась библиотека). И действительно, Бюро демонстрирует определенное сходство с ними с точки зрения стиля, структуры и некоторых деталей. Однако в оформлении фасадов иезуитских корпусов отсутствуют орнаментальные элементы, являющиеся изюминкой фасада Бюро: свойственные, в первую очередь, северной ренессансной архитектуре — рольверк, бешлагверк, картуши и ювелирный орнамент. Если же в поисках вероятных источников вдохновения архитектора обратиться к теоретическим

произведениям его предшественников, то в этом ключе представляется интересным сравнить его подход с идеями Йозефа Фурттенбаха, продемонстрированными в трактате «*Architectura civilis...*» (Furttenbach 1628), изданном в Ульме в 1628 г. (рис. 3).

На средства своей обеспеченной семьи, желавшей ему судьбы коммерсанта, Й. Фурттенбах в 1607 г. в возрасте 16 лет отправился в Италию. В Милане он изучал итальянский язык, провел 7 лет в Генуе. Влияние флорентийского архитектора Джулио Париджи сыграло решающую роль в его дальнейшем решении стать архитектором. В 1620 или в 1621 г. Й. Фурттенбах вернулся на родину, где сочетал успешную деятельность коммерсанта, а затем и муниципального чиновника (в 1631 г. возглавил департамент муниципального строительства Ульма, в 1636 г. стал сенатором и советником городского совета) с написанием архитектурных трактатов (*Architectural Theory* 2003: 526). «*Architectura civilis...*» — самое раннее произведение Й. Фурттенбаха, по сути, представляющее собой типологию зданий, главная роль в которой отводится дворцам и резиденциям знати.

Отношение исследователей к творчеству Й. Фурттенбаха неоднозначно. В частности, Х.-В. Круфт относит его к авторам, в произведениях которых отражен системный подход к архитектуре, противопоставляя их множеству популярных в XVII–XVIII вв. ордерных книг, где «ордер был представлен исключительно орнаментальным». «Осведомленность об архитектуре Италии, демонстрируемая Генрихом фон Шикхардом и Элиасом Холлем, нашла свое письменное выражение только в работах следующего поколения, а именно, во всеобъемлющих произведениях Йозефа Фурттенбаха (1591–1667), коммерсанта и городского архитектора города Ульма» (Kruft 1994: 172). Х.-В. Круфт указывает на него как на первого архитектора, попытавшегося, руководствуясь принципом функциональности, внедрить итальянскую модель в практику Центральной Европы, однако признает, что создать цельную и законченную картину архитектурной теории Й. Фурттенбаху не удалось (Kruft 1994: 172, 173).

³ Подробно об орнаменте ормушель см. (Попова 2022).

⁴ Подробно об орнаменте бешлагверк см. (Попова 2023).



Рис. 3. Furttenbach J.
"Architectura civilis...", 1628
(Tafeln). Титульный лист
(Furttenbach 1628)

По словам Э. Форссмана, пытаясь теоретически осмыслить конфликт между национальной склонностью к декору и монументальным строительством, Фурттенбах считал критерием хорошей архитектуры соответствие внешних и внутренних членений здания и, по крайней мере теоретически, выступал против «украшательства», однако в итоге так и не смог абстрагироваться от традиционных североευропейских способов архитектурной репрезентации. Его фасады, часто называемые им «heroische»⁵ (что, однако, по мнению Х.-В. Крүфта, следует понимать как «большой» или «великолепный»), представляли собой, по словам Э. Форссмана, «причудливую смесь из взаимоисключающих элементов...» (Forssman 1956: 193–195). Так, например, на иллюстрации

R 6 "Architectura civilis" представлен регулярный по структуре фасад, обрамления окон одного из рядов которого полностью сформированы ормушелем, а фасад с иллюстрации R 21, наряду с такой же регулярной структурой и правильными рядами итальянских окон, демонстрирует тот же набор орнаментальных элементов, который В. Дюрле использует в оформлении фасада Бюро благотворительности (рис. 4). Это рустованные опоры, применение элементов орнамента в обрамлениях и украшениях окон (Й. Фурттенбаха — это ормушель, у В. Дюрле — преимущественно бешлагверк), орнаментальные пояса вдоль карнизов этажей с элементами ювелирного орнамента, имитирующими драгоценные камни. Именно эклектичность подхода Й. Фурттенбаха позволяет

⁵ нем. «героический».

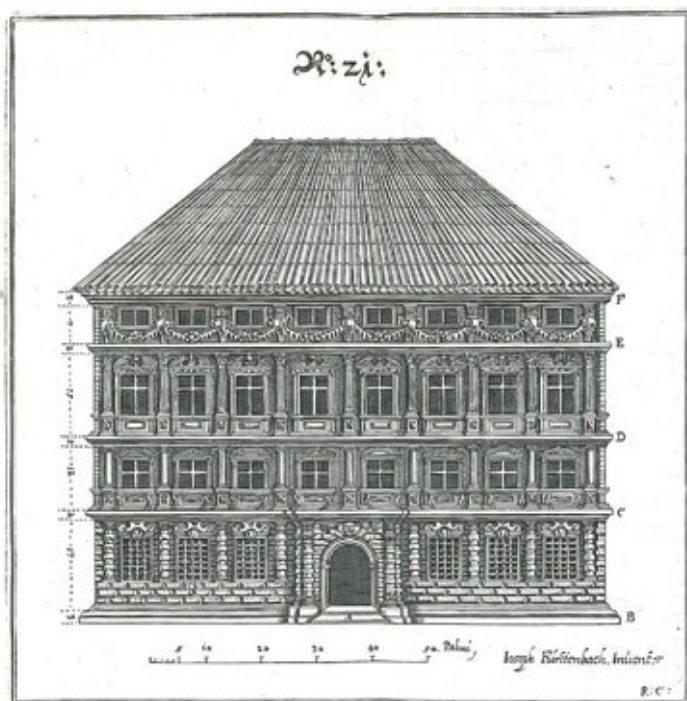


Рис. 4. Furttenbach J.
"Architectura civilis...".
1628 (Tafeln). Лист 21
(Furttenbach 1628)

соотнести его со свойственным XIX в. историзмом В. Дюрле. Использование последним именно этих элементов, переживших столетия и адаптировавшихся в творческих изысканиях архитекторов к новым веяниям и стилям, свидетельствует о его бережном и уважительном отношении к исторической памяти и делает облик Бюро одновременно столь узнаваемым и уникальным.

Наряду с демонстрацией следования архитектурной традиции, Бюро благотворительности являет собой и образец преемственности в области своего функционального назначения, символической точкой отсчета которого можно считать расположение его на месте помещения монастырского лазарета. На протяжении веков здание использовалось в социальной сфере: организации помощи малообеспеченным слоям населения, оказании разного рода социальных услуг, обеспечении безопасности граждан и защиты их прав. Однако, помимо управления с конца XVIII в. сиротскими приютами, домами престарелых и больницами, Бюро благотворительности играло важную роль в сфере строительства государственного жилья, которым в немалой степени занимался В. Дюрле. В период с 1865 по 1922 г.

в Антверпене было застроено несколько районов, при проектировании которых повышенное внимание уделялось вопросам комфорта и гигиены. Дома, возведенные в районе Стайфенберг, были снабжены водопроводом и канализацией, что по тем временам являлось большим достижением — на Всемирной выставке в Париже в 1889 г. район был награжден золотой медалью в номинации социальной экономики. Арендаторами домов являлись «... самозанятые работники всех мастей..., а также владельцы магазинов и клерки — самое разношерстное население». Аналогично был урбанизирован и район Пестхоф. В 1875 г. Управление благотворительностью получило от муниципального правительства Антверпена 1,5 млн долларов на строительство жилья для рабочих вблизи Сан-а-дю-Сюд-д'Анверс. В 1877 г. бюро объявило конкурс, который выиграл Ж.-Б. Верекен. С 1882 г. Бюро построило здесь 267 домов для рабочих и 28 магазинов (*Interwar Architecture*).

В период с 1946 по 1963 г. здание Бюро было отдано под муниципальную службу общественных работ и народную библиотеку, с 1970 по 1994 г. — под управление городской полиции. Сейчас в зданиях комплекса, отреставрированного в 2000–

2002 гг., располагаются факультеты и аудитории Академии и кампус Антверпенского университета.

Проект реставрации, разработанный архитектором Р. де Брекеелеером в 1998 г. и реализованный на практике под руководством архитектора Х. Херманса, на текущий момент подводит

итог истории вдумчивого и бережного сохранения этого объекта культурного, архитектурного и исторического наследия, несущего в себе воплощенные свидетельства творческого труда архитекторов нескольких столетий и до сих пор в полной мере служащего Антверпену и его жителям.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Попова 2023 — Попова В.Л. Бешлагверк. Исторические аспекты в современном прочтении // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2023. № 2 (21). С. 38–44.
- Попова 2022 — Попова В.Л. Ормушель: некоторые теоретические и практические аспекты // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2022. № 1 (18). С. 83–97.
- Architectural Theory* 2003 — Architectural Theory from the Renaissance to the Present. Köln: Taschen GmbH, 2003.
- De Bruyn, Manderyck 2003 — De Bruyn M., Manderyck M. Renovatie en herbestemming van drie historische panden aan de Blindestraat tot Hogeschool Antwerpen, Monumenten en Landschapen. No. 22.2. 2003. P. 36–62.
- Forssman 1956 — Forssman E. Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in der nordischen Säulenchbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956.
- Furttenbach 1628 — Furttenbach J. Architectura civilis: Das ist: Eigentliche Beschreibung, wie man nach bester form, und gerechter Regul, Fürs Erste: Palläst, mit dero Lust: und Thiergarten, darbey auch Grotten: So dann Gemeine Bewohnungen: Zum andern, Kirchen, Capellen, Altär, Gotshäuser: Drittens, Spitäler, Lazareten und Gotsäcker aufführen unnd erbawen soll... Durch Josephum Furttenbach...Ulm, 1628.
- Interwar Architecture* — het Bureel van Weldadigheid van // Interwar Architecture. URL: https://www.huispeeters.be/?page_id=2404 (дата обращения: 05.09.2025).
- Inventaris* — Агентство по охране недвижимого наследия. Фландрия. URL: <https://inventaris.onroerendergoed.be/erfgoedobjecten/4851> (дата обращения: 05.09.2025).
- Koninklijke* 2021 — Koninklijke Academie voor Schone Kunsten — Open Monumentendag 2021 // Antwerpen.be. URL: <https://magazine.antwerpen.be/open-monumentendag-2021/koninklijke-academie-voor-schone-kunsten> (дата обращения: 05.09.2025).
- Kruft* 1994 — Kruft H.-W. History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present. Princeton Architectural Press, 1994.

REFERENCES

- Popova V.L. Beshlagverk. Istoricheskie aspekty v sovremennom prochtenii (Beschlagwerk: Historical Aspects in Modern Interpretation). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 2 (21), 2023, pp. 38–44 (in Russian).
- Popova V.L. Ormushel: nekotorye teoreticheskie i prakticheskie aspekty (Ohrmuschel: Some Theoretical and Practical Aspects). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, no. 1 (18), 2022, pp. 83–97 (in Russian).
- Architectural Theory from the Renaissance to the Present*. Köln: Taschen GmbH Publ., 2003.
- De Bruyn M., Manderyck M. *Renovatie en herbestemming van drie historische panden aan de Blindestraat tot Hogeschool Antwerpen, Monumenten en Landschapen*, no. 22.2, 2003, pp. 36–62.
- Kruft H.-W. *History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Princeton Architectural Press Publ., 1994.

М.В. Соколова

«ЗАМЕТКИ О ГРАЖДАНСКОЙ И ЖИЛОЙ АРХИТЕКТУРЕ» ДЖ.Г. СКОТТА КАК ЗЕРКАЛО ЗАГОРОДНОГО ЖИЛОГО СТРОИТЕЛЬСТВА ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Статья посвящена сочинению видного британского архитектора Дж.Г. Скотта «Заметки о гражданской и жилой архитектуре» и, в частности, рассмотренным в ней автором проблемам загородного жилого строительства. Дж.Г. Скотт на протяжении всей своей долгой жизни сочетал активное занятие архитектурной практикой в самых разных областях строительства с теоретическим осмыслением процессов, происходящих в современной ему архитектуре. Таким образом, рассматриваемая книга стала результатом многолетнего опыта в том числе и в области проектирования самых разных по своим масштабам объектов жилой архитектуры, от скромного коттеджа до аристократических резиденций. В главе, посвященной этой сфере архитектурной деятельности, автор обсуждает вопросы, связанные с приоритетными задачами и проблемами архитектуры загородного жилища. Этот материал представляет несомненный интерес для историка викторианской архитектуры и заслуживает детального рассмотрения, поскольку в сочинении Дж.Г. Скотта как в зеркале отражены важнейшие проблемы и тенденции викторианского зодчества.

Ключевые слова: Дж.Г. Скотт, британская архитектура, английский загородный дом, викторианская эпоха, теория архитектуры

M.V. Sokolova

G.G. SCOTT'S "REMARKS ON CIVIL AND DOMESTIC ARCHITECTURE" AS A MIRROR OF SUBURBAN COUNTRY HOUSE CONSTRUCTION IN THE HIGH VICTORIAN ERA

The article explores the work "Remarks on Civil and Domestic Architecture" by British architect G.G. Scott, and in particular, its overview of suburban residential construction. Throughout his long career, G.G. Scott combined active engagement with a wide range of construction disciplines with a theoretical understanding of contemporary architectural processes. Thus, this book is the result of years of experience in designing residential buildings of varying scales, from modest cottages to aristocratic residences. In the chapter devoted to this area of architectural activity the author discusses issues related to the priorities and design solutions for suburban housing. This material is of undoubted interest to historians of Victorian construction, as G.G. Scott's work reflects important issues and features of Victorian architecture.

Keywords: G.G. Scott, British architecture, English country house, Victorian era, architectural theory

Теоретическое наследие британских архитекторов викторианского времени представляет собой интереснейший и вплоть до настоящего времени недостаточно исследованный материал, значительно обогащающий наше представление об архитектуре эпохи историзма,

характерных для английских зодчих этого времени вкусовых пристрастиях и эстетических предпочтениях. В отечественной литературе вплоть до последнего времени эта тема оставалась практически неразработанной, и лишь сравнительно недавно вышел ряд статей, посвященных

«отцу готического возрождения», Огастесу Пьюджину (Дегтярёв 2017; Дегтярёв 2018), а также опубликован его основной труд, снабженный вступительной статьей С.С. Ванеяна (Пьюджин 2012).

В зарубежной и, в первую очередь, безусловно, в британской историографии дело обстоит несколько лучше. Здесь прежде всего надлежит вспомнить классические работы Н. Певзнера (Pevsner 1969; Pevsner 1972) по истории английской архитектурной мысли эпохи и сборник статей, посвященных британской архитектурной теории, вышедший в свет под редакцией Дж. Саммерсона (Summerson 1968). Значительно позже этой же теме посвятит свой труд Д. Уоткин (Watkin 1990), а К. ван Эк (Van Eck 2003) выпустит антологию британской архитектурной теории. Что же касается более узконаправленных исследований, то здесь наибольшее освещение еще в середине XX столетия получила проблематика готического возрождения (Boex 1957; White 1962) и, в частности, труды О.У.Н. Пьюджина (Stanton 1954). Однако впоследствии, хотя интерес к этой проблематике не угасал, архитектурная теория готического возрождения чаще рассматривалась не как отдельная материя, а в рамках разговора о явлении в целом (Brooks 1999).

Однако следует заметить, что, во-первых, архитектурная теория викторианского времени отнюдь не сводится только к проблемам готического возрождения, а во-вторых, помимо фигуры О. Пьюджина, безусловно, очень яркой и интересной, внимания заслуживает и еще целый ряд авторов, таких как Роберт Керр (Kerr 1865), Чарльз Истлейк (Eastlake, 1970) Ричард Норман Шоу (Shaw, Jackson 1892), которые, будучи не только историками и теоретиками архитектуры, но и активно работавшими архитекторами, рассматривали проблему, в том числе, и под углом возможного приложения своих теоретических выкладок в своей строительной практике.

В этой связи интерес представляет и книга Джорджа Гильберта Скотта «Заметки о гражданской и жилой архитектуре» (Scott 1857). Она увидела свет в 1857 г., в эпоху, которую в британской историографии принято именовать высоковикторианским периодом. За два десятилетия правления королевы Виктории страна достигла финансовой стабильности и процветания, что, в свою очередь,

привело к своеобразному буму в области строительства. Важно, однако, что в это время, когда страна находится на пике своего экономического развития, в некотором роде на пике оказываются и сами особенности викторианской эпохи, ее нравственные ценности и приоритеты. Они-то как в зеркале и отражены в сочинении, которое нам предстоит рассмотреть.

Пару слов надо сказать о самом авторе. Джордж Гильберт Скотт, без преувеличения можно сказать, — ключевая фигура в архитектурной среде своей эпохи, он возглавляет крупнейшую мастерскую, из которой выходят сотни проектов, относящихся фактически ко всем видам гражданского и церковного строительства. Обладая феноменальной работоспособностью, он находил время для написания книг, наиболее интересными из которых представляются его мемуары и сочинение, являющееся предметом нашего исследования.

Книга представляет собой достаточно увесистый том объемом более трехсот страниц, что не удивительно, если принять во внимание, что автор поставил своей задачей осветить самые разнообразные сферы строительной деятельности, исключив из области своего изучения в данном случае, как явствует из названия, лишь архитектуру церковную. В данной статье мы выбрали для рассмотрения лишь один раздел этого сочинения, посвященный загородному строительству. Такой выбор обусловлен тем, что именно в этой сфере, на взгляд автора, наиболее интересно преломляется и находит отражение характер и дух эпохи в силу того, что здесь происходит пересечение общественных идей с индивидуальными вкусами и предпочтениями заказчика.

«Бог создал природу, а люди города» (Scott 1857: 112), — начинает эту главу Г. Скотт со вполне традиционной для викторианского времени отсылки к религиозно-нравственным ценностям. Однако подобное, казалось бы, очевидное противопоставление божественного, нерукотворного, совершенного несовершенным созданием рук человеческих звучит в устах автора не столь банально, как может показаться на первый взгляд. Эта антитеза нужна ему, чтобы доказать преимущество того стиля в архитектуре, который он именует готическим (что

именно подразумевается под этим термином, будет рассмотрено нами несколько позже). Обращаясь к своим оппонентам, утверждавшим, что подобный стиль идеален для сельской местности, однако малопригоден для города, архитектор показывает, что подобное обвинение звучит комплиментом. Замечая мельком, что вообще-то лучшие творения готической архитектуры находятся как раз в городах и, таким образом, не город сам по себе, а уродливая современная городская среда находится с этим стилем в несоответствии, Г. Скотт делает вывод, что как раз способность такой архитектуры вписаться в природный ландшафт, т.е. находиться в гармонии с творениями Божиими, является доказательством ее совершенства (Scott 1857: 113, 114).

Однако в отличие, например, от Дж. Рескина, автор нашего сочинения был не писателем и художественным критиком, а практикующим архитектором, поэтому, отдав должное викторианской традиции фактически по любому поводу апеллировать к божественному авторитету, он переходит к практической стороне дела. И в первую очередь его интересует вопрос: в чем специфика загородной среды в отличие от городской и насколько хорошо современные проектировщики ее учитывают и используют? Ответ, найденный автором, укладывается во всего одно слово: свобода. Если в городе существует масса ограничений, связанных и с официальными предписаниями (красная линия улицы, этажность и т.д.), и с ситуацией уже существующей застройки, то как раз за городом эти ограничения отсутствуют, что дает архитектору возможность свободно избирать и местоположение, и планировку проектируемого строения (Scott 1857: 115, 116).

Оба аспекта для викторианских архитекторов чрезвычайно важны. Можно вспомнить, что выпустивший свое сочинение «Дом джентльмена» всего несколькими годами позже Р. Керр также уделяет внимание в своем разборе гипотетического проекта вопросу о постановке дома (Kerr 1865: 312–320) и так же, как и Г. Скотт, призывает заказчика принимать во внимание не только природные условия, но и виды, которые будут открываться как на дом, так и из самого дома. Следует отметить, что и здесь Г. Скотт не в силах удержаться от свойственного викторианцам морализаторства, утверждая, что без-

нравственно ставить свой дом так, чтобы закрывать соседям красивые виды, забывая, что они являются общим достоянием, и по этой же причине нехорошо располагать помещения для прислуги так, чтобы лишать их невинного утешения этими видами любоваться (Scott 1857: 116).

Однако ключевым аспектом проекта является, безусловно, план. И здесь автор предостерегает архитекторов (а книга все же в первую очередь адресована своим коллегам) от двух существующих в современной ситуации крайностей. Одна связана со стародавней традицией так называемого прямоугольного плана, который предполагал, что в целях экономии материалов все помещения должны быть вписаны в прямоугольник. Неудобства такого решения подробно расписаны автором, доказывающим, что такая экономия является мнимой: подобное решение повлечет за собой скорее всего необходимость симметрии в планировке, а это, в свою очередь, потребует наличия лишних, ненужных помещений. Другая, напротив, связана с пониманием модной еще с начала столетия живописности как абсолютного хаоса в планировочном решении. В подтверждение своих мыслей Г. Скотт приводит длинные цитаты из сочинений Дж. Рескина и О. Пьюджина (Scott 1857: 117, 118). Именно у последнего он заимствует мысль, что живописность ни в коем случае не должна быть искусственной, напротив, она должна непосредственно вытекать из функциональности, на чем «отец готического возрождения» постоянно настаивал. И в этом случае разумное стремление к компактности не будет входить в противоречие с определенной степенью асимметрии и живописности. Насколько актуальны были замечания автора можно судить, обратившись к конкретным загородным домам этого времени, в некоторых из которых действительно композиция имеет тенденцию разваливаться, превращаясь в конгломерат мало связанных между собой объемов.

Далее автор разделяет загородное жилое строительство на три категории, исходя из социального положения и материального достатка владельцев. Речь последовательно идет о загородной вилле, коттедже, принадлежащем сельским жителям, и большом господском доме. В первую очередь автор останавливается на вилле как подходящем варианте для че-

ловека со средним достатком. Здесь надо заметить, что сам этот термин ко времени написания книги претерпел существенные изменения на протяжении столетия с небольшим. Как замечает Дж. Саммерсон о виллах викторианского времени, «эти виллы... опускают древнее слово «вилла» на уровень, несопоставимый с тем, на котором когда-то лорд Берлингтон построил первую и наипрекраснейшую из английских вилл в Чизике полтора столетия назад. В конце концов... это слово римского происхождения, вызывающее ассоциации с аристократизмом, было опущено в грязь Уолхэм Грин и втоптанно в трясину Лейстона» (Summers 1948: 63). У. Купер в стихотворении «Убежище» насмехается над владельцем подобного рода сооружения:

*Suburban villas, highway-side retreats,
That dread the encroachment
of our growing streets,
Tight boxes, neatly sashed, and in a blaze
With all the July sun's collected rays,
Delight the citizen, who, gasping there,
Breathes clouds of dust and calls
it country air...
There, pinion'd in a parlour snug and small,
Like bottled wasps upon a southern wall,
The man of business
and his friend's compress'd
Forget their labours, and yet find no rest¹.*

Г. Скотт был такого же мнения о подобных сооружениях, посвятив виллам, расположенным в непосредственной близости от столицы, язвительные строки: «Безусловно, нет ничего более неуклюжего, чем виллы, построенные близ Лондона!.. Алчность землевладельцев, с одной стороны, и тупость арендаторов, с другой, приводит к тому, что прекрасные поля близ Лондона с каждым днем превращаются в нечто дурацкое и отвратительное благодаря застройщикам, в чьи бесовские руки мы отданы: и если люди настолько глупы, что готовы отправиться жить за четыре мили от Лондона, при этом получив в свое распоряжение не больше земли, чем это возможно на Сити роуд или в Пентонвилле, я и не знаю, можем ли мы ожидать чего другого» (Scott 1857: 124, 125). Дороговизна земли и, как следствие этого, крошечные земельные участки, на которых единствен-

ным путем увеличения площади застройки становится рост высотности, создают странную ситуацию, при которой эту категорию жилья скорее стоит отнести к городскому, а не к загородному, из чего вытекает необходимость нормативных актов, регулирующих подобного рода строительство, дабы оно не обезображивало среду.

Это для автора своего рода антипример. Отвечая на вопрос «как надо?», архитектор настаивает, что здесь все зависит от индивидуальных потребностей и возможностей заказчика, однако общим правилом должна быть некая золотая середина между излишней формальностью и нарочито деревенским обликом жилища. Как истинный викторианец, ставя комфорт во главу угла, Г. Скотт настаивает, чтобы при этом незабытым осталось использование таких преимуществ сельской жизни, как связь с природой и широкое применение местных материалов.

Истинным викторианцем архитектор выступает и когда заводит речь о коттеджах для арендаторов. Чувство социальной ответственности, понятие долга перед ближними — вот те настроения, которыми проникнуты эти строки книги. Пренебрегать заботой о бедных слоях населения означает, по мысли автора, сидеть на действующем вулкане, готовом в любую минуту активизироваться и привести к тяжелым социальным потрясениям (Scott 1857: 134). Именно в отношении этого рода зданий Г. Скотт дает наиболее подробные рекомендации, полагая, что в данном случае забота о комфортном и достойном размещении семей арендаторов ложится на плечи землевладельца. Современному читателю идеи автора, предлагающего обеспечить каждое домовладение по крайней мере одной общей комнатой, тремя спальнями плюс сараем с кладовой, могут показаться некой филантропической утопией, но если обратиться к истории викторианских благотворительных проектов и вспомнить, например, лорда Толлмэша с его вошедшими в поговорку «тремя акрами земли и коровой впридачу», поскольку именно таким бонусом он одаривал каждого из своих арендаторов-новоселов, который в совокупности передал в дар

¹ «Пригородная вилла, убежище близ большой дороги, Страшась посягательства наших растущих городов, тесные коробки с аккуратными наличниками в сиянии всех лучей июльского солнца улаживают горожанина, который, вздохнув здесь, вдыхает клубы пыли, называя их сельским воздухом. Тут, кружась в уютной маленькой гостиной, зажатые, как осы в бутылке над южной стеной, бизнесмен и его приятели забывают о своих трудах, но не обретают отдохновения» (пер. автора).

250 коттеджей, истратив на это баснословную сумму в 280 тысяч фунтов, пожелания архитектора покажутся уж не столь нереальными.

Преимущества такого рода коттеджной архитектуры Г. Скотт видит в первую очередь в том, что она исторически выросла из естественных потребностей владельцев. Именно поэтому, полагает архитектор, в этой сфере строительства как ни в какой иной необходимо обращение не просто к национальной, а к локальной традиции, в частности, использование таких традиционных материалов, как фахверк, соломенные кровли и т.д. Этими строками своей книги автор предвосхитил появление целого направления в викторианской архитектуре, так называемого *vernacular style*. Термин этот на русский язык иногда переводится как «сельский стиль», что не вполне точно, поскольку, помимо значения «сельский», это слово может переводиться как «местный». И как раз обращение к локальным традициям того или иного региона играет очень важную роль в творчестве таких мастеров, работавших в этом направлении, как Дж. Деви, У. Несфилд и Р.Н. Шоу.

Наконец, завершает эту главу разговор об усадебном доме. Причем автор сразу оговаривается, что речь идет как о достаточно скромном жилище сельского сквайра, так и о резиденциях аристократии, а внешний облик подобного жилища во многом определяется как социальным положением, так и материальным достатком владельца и, соответственно, необходимой степенью представительности. «Провидением поставлен он в положение власти и достоинства, — пишет Г. Скотт о владельце подобного дома, — и никакая ложная скромность не должна удерживать его от того, чтобы выразить это, тихо, но весомо, в характере своего жилища» (Scott 1857: 142). В этой фразе, за которой воображение сразу рисует читателю препирательство между архитектором и заказчиком по поводу немислимо раздутый сметы проекта (повседневная реальность викторианского времени), ключевыми словами, на самом деле, являются «тихо, но весомо». Так, далее автор будет настаивать на том, что фасадную композицию достаточно украсить двумя-тремя башнями, и то, если они функционально необходимы. Стоит представить себе современные date написания книги многочисленные проек-

ты, отличающиеся избыточностью декора и кричащим дурновкусием дорвавшегося до больших денег нувориша, чтобы оценить эту фразу автора. Вслед за ней вновь следуют его увещевания ко владельцу, не забывать, что дом его — своеобразный духовный центр округи, прибежище для обиженных и несчастных. Именно поэтому, давая весьма общие рекомендации относительно облика такого дома: удачное расположение, хорошо продуманный план, высокое качество материала и строительных работ, т.е. вещи само собой очевидные, автор особенно выделяет курсивом высоту здания, подчеркивая, что оно должно масштабно выделяться над округой.

Переходя к более детальным рекомендациям, автор рассматривает вопрос о гипотетическом прототипе подобного сооружения. И вот здесь он возвращается к вопросу, с которого начиналась глава, вопросу о стиле: почему «готика» предпочтительнее палладианской традиции? Социальный аспект вновь выходит на передний план в ответе автора. Оказывается, что корень проблемы лежит не только в том, что последняя является чужой, не имеющей корней в национальной истории и плохо вписывающейся в национальный ландшафт. Она воспринимается автором как «холодная и гордая» (Scott 1857: 147), не приглашающая, а отталкивающая, предназначенная для тех землевладельцев, которые готовы превратить все свое поместье в парк или пространство для охоты, игнорируя интересы сельских жителей, что, по мысли Г. Скотта, совершенно аморально.

Однако при обращении к национальному прототипу также возможна серьезная ошибка, как пишет архитектор. Аббатство или замок, бравшиеся в качестве образца проектировщиками предшествующих десятилетий, малопригодны для подражания в силу элементарного несовпадения функции подобных зданий с назначением современного жилища. В качестве альтернативы Г. Скотт предлагает дом елизаветинской поры, таким образом используя термин «готика» (вполне в традиции предшествующих десятилетий) весьма расширительно и, по сути, синонимично понятию «национальное наследие». Однако, если обратиться к конкретным рекомендациям, которые следуют далее, обнаруживается, что лишь общая планировочная структура дома, кстати, симметричная

в целом и желательно организованная вокруг внутреннего двора, напоминает подлинные тюдоровские постройки. В остальном же архитектор предлагает внедрение в структуру дома таких знаковых элементов, как большой холл, капелла и галерея, из них лишь последняя обязана своим происхождением елизаветинской эпохе, остальные много более древние. А говоря о декоре и приводя длинный список возможных его элементов, автор решительно предостерегает проектировщиков от буквального подражания тому или иному историческому стилю и советует лишь передавать его дух, действуя

не в ущерб современному комфорту и стилистической целостности проекта. Завершает главу бегло очерченный автором гипотетический проект подобного рода среднестатистического дома, где опытный архитектор дает читателю блистательный мастер-класс по проектированию.

Дж.Г. Скотт не вошел в историю как выдающийся архитектор, скорее его колоссальное наследие осталось в ней как показательный образец викторианского зодчества. Однако его книга, рассмотренная нами, дает, как представляется, ключ к пониманию, какими идеями это зодчество вдохновлялось.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Дегтярёв 2017 — Дегтярёв В.В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // *Обсерватория культуры*. 2017. № 14 (4). С. 445–451.
- Дегтярёв 2018 — Дегтярёв В.В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и готика как неостиль // *Культура и искусство*. 2018. № 4. С. 8–15.
- Пьюджин 2012 — Пьюджин О. Истинные принципы острокопечной, или христианской архитектуры // *Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2012. № 1 (7). С. 126–170.
- Boex 1957 — Boex A. *From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design*. Oslo & NY., 1957.
- Brooks 1999 — Brooks C. *The Gothic Revival*. London: Phaidon Press, 1999.
- Eastlake 1970 — Eastlake C.L. *A History of the Gothic Revival*. London: Longmans, Green, 1872 (Reprint: NY., 1970).
- Kerr 1865 — Kerr R. *The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace*. London: J. Murray, 1865.
- Pevsner 1969 — Pevsner N. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames & Hudson, 1969.

- Pevsner 1972 — Pevsner N. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Oxford, 1972.
- Scott 1857 — Scott G.G. *Remarks on Secular and Domestic Architecture*. London: J. Murray, 1857.
- Shaw, Jackson 1892 — Shaw R.N., Jackson T.G. *Architecture, a Profession or an Art?* London: J. Murray, 1892.
- Stanton 1954 — Stanton P. *Pugin's Principles of Design versus Medievalism* // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1954. № 13. P. 20–25.
- Summerson 1948 — Summerson J. *The London Suburban Villa: Architectural Review*. CIV, 1948.
- Summerson 1968 — *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner* / ed. J. Summerson. London: The Penguin Press, 1968.
- Van Eck 2003 — Van Eck C. *British Architectural Theory 1540–1750: An Anthology of Texts*. Vancouver: Ashgate, 2003.
- Watkin 1990 — Watkin D. *The Rise of Architectural History*. London: Architectural Press, 1990.
- White 1962 — White J.F. *The Cambridge Movement, the Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Cambridge, 1962.

REFERENCES

- Degtiarev V.V. *Arkhitektori Ogastes Uelbi P'judzhin i gotika kak neostil'* (Architect Augustus Welby Pugin and the Gothic as a Neo-style). *Kul'tura i iskusstvo (Culture and Art)*, no. 4, 2018, pp. 8–15 (in Russian).
- Degtiarev V.V. *Arkhitektori Ogastes Uelbi P'judzhin i antikvarnaia traditsi-*

- ia* (Architect Augustus Welby Pugin and the Antique Tradition). *Obseratoriia kul'tury (Observatory of Culture)*, no. 14 (4), 2017, pp. 445–451 (in Russian).
- Istinnye printsipy ostrokonechnoi, ili khristianskoi arkhitektury (The True Principles of Pointed or Christian Architecture). *Vestnik PSTGU. Seriya 5: Voprosy*

istorii i teorii khristianskogo iskusstva (Bulletin of the St. Petersburg State University. Series 5: Questions of the History and Theory of Christian Art.), no. 1 (7), 2012, pp. 126–170 (in Russian).

Brooks C. *The Gothic Revival*. London: Phaidon Press Publ., 1999.

Eastlake C.L. *A History of the Gothic Revival*. London: Longmans, Green Publ., 1872.

Pevsner N. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Oxford Publ., 1972.

Pevsner N. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames & Hudson Publ., 1969.

Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner. Ed. Summerson J. London: The Penguin Press Publ., 1968.

Van Eck C. *British Architectural Theory 1540–1750: An Anthology of Texts*. Vancouver: Ashgate Publ., 2003.

Watkin D. *The Rise of Architectural History*. London: Architectural Press Publ., 1990.

White J.F. *The Cambridge Movement, the Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Cambridge, 1962.

Н.Ю. Васильев

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ ВИКТОРА КАЛМЫКОВА ДЛЯ КИРГИЗСКОЙ АССР. ЧАСТЬ 1

Архитектор Виктор Калмыков оказался в числе тех выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, кто стал известен еще будучи старшекурсником и дипломником. Реальная же практическая работа архитекторов-визионеров в 1930-е гг. не всегда соответствовала масштабам и амбициям учебных и конкурсных проектов. Тем не менее в замыслах строек первых пятилеток выделяется несколько еще не до конца осмысленных архитектурно-градостроительных проектов, реализованных частично, либо оставшихся только на бумаге. Исследовательская работа и проекты Виктора Калмыкова для Киргизии, выполненные им в 1933 г., остались практически неизвестными, будучи опубликованными лишь фрагментарно. Дальнейшая творческая судьба архитектора не была связана с подобными градостроительными замыслами.

В проекте для Киргизской СССР Виктор Калмыков предлагает разные способы организации селитьбы, различая их по принципам местности (к примеру, горные бальнеологический и равнинный кумысный курорты), степени оседлости населения, промышленной и сельскохозяйственной занятости, использования традиционных или новаторских морфотипов — юрты или круглого дома сетчатой конструкции (по образцу дома Мельникова). Вместе каждый тип складывается в особенный пространственный рисунок-паттерн, из которых, в свою очередь, складывается лента расселения, напоминающая в мелком масштабе традиционный орнамент, но обусловленная логикой вентиляции и инсоляции, зонирования и плотности, традициями землепользования при возделывании земли или выпасе скота и т.п.

Ключевые слова: советская архитектура, Средняя Азия, Киргизия, градостроительство, соцгород, типология, жилище

N.Yu. Vassiliev

VICTOR KALMYKOV URBAN PLANNING PROJECTS FOR KIRGIZ ASSR. PART 1

Architect Viktor Kalmykov was among those graduates of VKhUTEMAS-VKhUTEIN, who became famous even being a student. The actual practical work of visionary architects in the 1930s did not always correspond to the scale and ambitions of educational projects and competition entries. Nevertheless, in the plans of the construction projects of the First Five-year Plan, there are several not yet fully known architectural and urban planning projects, partially implemented or remaining only on paper. Viktor Kalmykov's research work and projects for Kyrgyzstan, carried out by him in 1933, remained virtually unknown, being published only in fragments. The further creative fate of the architect was not connected with such urban planning scale at all.

In the project for the Kyrgyz ASSR, Viktor Kalmykov suggests different ways of organizing settlements, distinguishing them according to the principles of the landscape (for example, mountain balneological and lowland kumys resorts), the degree of settlement of the population, industrial and agricultural employment, the use of traditional or innovative morphotypes — a yurt or a round house with a lattice design (modeled after the Melnikov house). Together, each type forms a special spatial pattern, which in turn forms a ribbon of settlement, resembling a traditional ornament on a small scale, but determined by the logic of ventilation and insolation, zoning and density, traditions of land use in cultivating land or grazing livestock, etc.

Keywords: Soviet architecture, typology, Central Asia, Sotsgorod, dwelling, urban planning

ВВЕДЕНИЕ

Выставочные альбомы Виктора Калмыкова, представленные им летом 1933 г. на отчетных мероприятиях комплексной среднеазиатской экспедиции Академии наук СССР (далее — АН) и Академии коммунального хозяйства (работавшей в 1932 г. по приглашению правительства КирАССР), представляют собой картонные листы 42 × 42 см, склеенные «гармошкой» по 9 листов, всего 18 композиций.

Таким образом, альбом такой мог быть экспонирован в виде двух длинных непрерывных лент, просматриваемых слева направо, или же позволял последовательное его перелистывание. Материал основы — черная фактурная бумага для художественных работ, наклеенная на картонную основу. Часть графики выполнена цветными (белым и зеленым) карандашами по бумаге, часть наклеена в виде черно-белых фотографических репродукций схем, чертежей и макетов, выполненных Калмыковым. Сохранность и местоположение этих материалов не установлены. Вклеенные в альбомы фотографии так же имеют некоторые утраты, но в целом сохранились достаточно полно.

Согласно публикации (Хан-Магомедов 2011: 79, 80), доклад Калмыкова в АН назывался «Организация населенных пунктов в Киргизской АССР в связи с размещением производительных сил и перспективами развития народного хозяйства Киргизии во вторую пятилетку» и включал следующие пункты:

- методология устройства населенных мест Киргизской АССР;
- основные принципы жилых кварталов, как новых поселений, так уже в существующих городах;
- типы общественных и жилых сооружений;
- методология районной планировки.

К настоящему времени планировочные материалы не выявлены и станут основой следующей части или частей данной статьи по мере их обнаружения и осмысления.

ПРОБЛЕМАТИКА

Виктор Калмыков представляет в альбомах свое видение экономико-географического, промышленного и функционального зонирования Киргизской АССР, а вместе с ним перспективные, с его

точки зрения (как участника комплексной экспедиции АН), архитектурно-планировочные решения для селитьбы, двух типов курортов (горного бальнеологического и равнинного кумысного) и промышленных территорий. В своих разработках он опирается на опыт непосредственного изучения местной строительной традиции, наличия строительных материалов, доступности технологий и методов производства. Между тем его формальный метод основывается не только на анализе климатических, социальных и экономических условий, но и опыте проектной деятельности советской архитектуры 1920 – начала 1930-х гг., начиная с проекта Соцгорода Чарджуй, в создании которого он принимал непосредственное участие, и кончая общеизвестными постройками советских зодчих в Москве. Типология жилища в предложениях Калмыкова для Чарджуя и данных альбомах рассмотрена в публикациях Верхотурова (Верхотуров 2021), создавшего и современные графические реконструкции проектов Калмыкова, основываясь на публикации С.О. Хан-Магомедова (Хан-Магомедов 2011: 117–119), не опубликовавшего, впрочем, полного вида и исчерпывающего набора графики рассматриваемых в настоящей статье альбомов, но лишь существенную их часть. Опыты начала 1930-х гг. в советском градостроительстве Средней Азии затронуты так же в работах Ю.Л. Косенковой (Косенкова 2018) и Е.Г. Малиновской (Малиновская 2020), историографический охват которых не включал в себя подробное рассмотрение проекта Калмыкова ввиду очень поздней его первой публикации (статьи самого Калмыкова 1933–1934 гг. посвящены в большей степени анализу народной и исторической архитектуры Средней Азии). Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел.

Первый альбом озаглавлен «Архитектурно-планировочные проблемы расселения Ср. Азии. 5. Типы новых поселений», архитектор Виктор Калмыков. В данной статье будет рассмотрено все представленное и сохранившееся в альбомах проектное предложение, в его градостроительных и художественных аспектах с целью поместить его в контекст архитектуры первой половины 1930-х гг. и ввести в научный оборот.

СОСТАВ ПРОЕКТОВ И АЛЬБОМОВ

Практически все проектные предложения в альбомах носят абстрактный характер, т.е. они не привязаны к конкретной местности, однако на последней странице дается схема, озаглавленная «Планировка микрорайона» со схемой (масштаб схемы указан как 1:250000, экспликация частично утрачена и не поддается расшифровке) течения отдельного участка реки Чу с селитьбой в ее пойме и ориентиром — станцией Благовещенка, однако на современных картах Благовещенка обнаруживается лишь около реки Кек-Арт, заметно западнее (рис. 1).

На 2023 г. в Киргизии работают две несоединенных ветки железной дороги, соединенных: северная с железными доро-

гами Казахстана и южная — Узбекистана. Северная ветка железной дороги на перегоне от Фрунзе до станции Кант была построена в 1932 г., планы ее продления до озера Иссык-Куль были известны (проект разрабатывался Лентранспроектом с 1937 г.), фактически же к 1941 г. железнодорожные пути были проложены только до станции Быстровка. Участники экспедиции АН и сам Калмыков не могли не знать об этих планах и, судя по всему, именно поэтому большую часть своих предложений архитектор размещает в виде линейной схемы вдоль бассейна реки Чу и строящейся железной дороги. Здесь чувствуется влияние линейной схемы Николая Милютина (Милютин 1930) не только в части географических условий, но и об-



Рис. 1. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Планировка микрорайона». Частное собрание. Здесь и далее дается в оригинальной компоновке (размер оригинала 42 × 42 см, бумага, бромсеребряные фотографии, цветные карандаши)

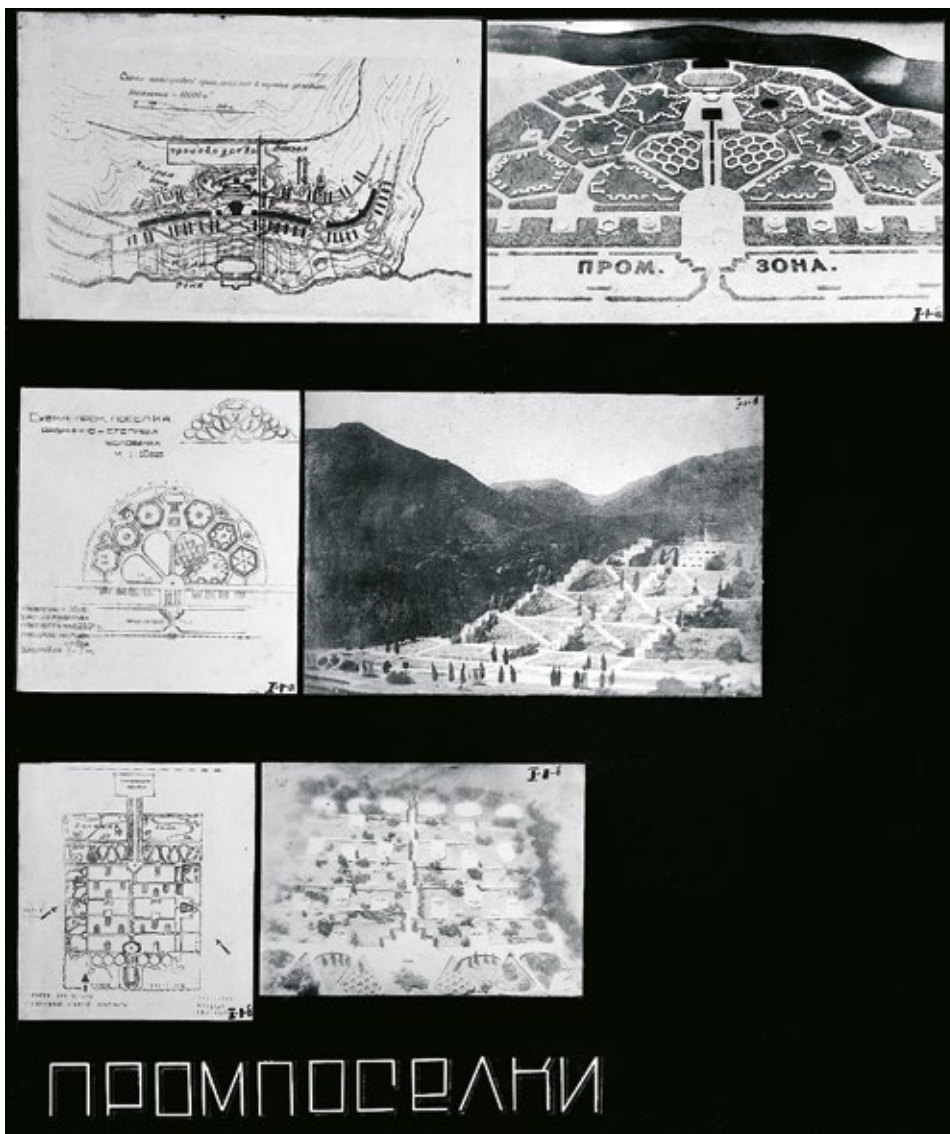


Рис. 2. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Промпоселки». Частное собрание

щей установке советского экономического планирования на развитие обрабатывающей промышленности, невозможной без оседлого населения — долина Чу (административно — Чуйская область) к востоку от Пишпека (с 1926 по 1991 г. Фрунзе) была территорией приоритетного расселения русских переселенцев (Немешина 2002), очевидно представлявших более подходящий трудовой ресурс, чем кочевое и полукочевое население.

К сожалению, детальная схема географического зонирования на сосед-

ней странице частично утрачена — в северо-западной своей части и локализовать точнее место размещения проектных предложений не представляется возможным, заметим только, что на схеме Калмыкова отмечена и идущая поперек долины реки железная дорога с пометкой «Алма-Ата» на северной ее ветке, очевидно, так и не построенная, но, вероятно, обсуждавшаяся в ходе работ комплексной экспедиции АН.

Итак, как же структурированы сами альбомы? Сразу после обложки идет за-

головок «Промпоселки» и фотокопии макетов и схем, фотографии макетов только маркированы¹, а схемы подписаны: «Схема панировки промпоселка в горных условиях. Население ~ 10 000 ч.» и «Схема промпоселка в равнинно-степных условиях» и третья «Схема промпоселка в пустынно-степной местности». Каждой схеме соответствует фотография макета, однако, вероятно, из композиционных соображений более крупный отпечаток фотомакета поселка в равнинно-степных условиях поставлен к схеме поселка в горных условиях и наоборот.

Схема промпоселка в горных условиях наиболее напоминает линейную схему Милютина с одним существенным отличием — в ней выделяется центральная зона на оси между рекой (на которой показана площадь с периметральной застройкой с абрисом римского форума), двойной серпантин эспланады, селитьбы с лентой жилых домов, администрация и производственная зона вдоль железной дороги. Таким образом, культ.[урная] зона снизу вдоль реки и зеленая зона сверху вдоль железной дороги отделяют селитьбу от промышленности. Уже тут в схемах показаны пятнами застройки «функционалистские» ленты строчной застройки и потенциально более выразительные общественные зоны — площади с набережной у реки и зрелищного здания трапециевидной формы. На макете этого типа, впрочем, показаны только поставленные ступенями по склону дома и диагональные дороги серпантина, пересекающие террасы ландшафта (рис. 2).

Следующая схема не менее любопытна, для равнинно-степных условий Калмыков предлагает радиально-вверную схему на 28 000 человек, с плотностью 250 человек/га и площадью собственно селитьбы в 110 га. Указана так же высота застройки в 1 и 2 этажа. Согласно схеме, линейная промышленная зона прерывается овальной площадью, соединенной со станцией на железной дороге. С площади радиально расходятся пять улиц (эта схема хорошо известна в генеральных планах промышленных городов и районов от Растяпино (Дзержинска) до Ураламаша). Непосредственно вдоль промышленной зоны показана озелененная

лента с участками отдельно стоящих объемов общественных зданий социально-бытового назначения (у Милютина это и столовые, и детские дошкольные учреждения и клубы).

Улицы, идущие от площади (центральная имеет арык, ведущий к квадратному бассейну на следующей площади, уже трапециевидной формы), образуют кварталы каплевидной формы, а следующие за ними гексагональной отделены бульваром. За шестью гексагональными кварталами опять зеленые зоны, выходящие к реке, посреди которых показаны отдельные объемы общественных зданий, скорее всего школы. За второй площадью, прямо по оси, соединяющей промзону и реку, поставлены объем дома культуры и овальный стадион за ним, за которым — явно искусственная гавань, отгороженная от основного течения реки пирсами. Обозначений на схеме мало, по середине овальной площади показаны четыре вытянутых здания «Административный район», для каплевидных секторов указана этажность в 1 этаж, для гексагональных — в 2 этажа. Периферия подписана «Культ.[урная] зона».

Симметрично относительно главной оси площадей внутри кварталов показана застройка, ее планировочные принципы варьируются: на части — это сетка шестиугольников с дворами, на части — зигзагообразные или П-образные дома с дворами, открывающимися внутрь кварталов. Гексагональные кварталы имеют резервуары для воды по центру. Несмотря на отличие форм, очевидно, что по площади пятна застройки и плотности все варианты близки друг к другу.

Наконец, третья схема имеет свои особенности при общей осевой же компоновке. Производственная зона (железная дорога тут не показана, но, вероятно, предполагается) соединяется озелененной с двух сторон широкой улицей, пересекающей зеленую зону, с площадью. Первая полоса тут состоит из каплевидных кварталов, сориентированных попарно в противоположные стороны, как и на предыдущих схемах, абсолютной привязки по сторонам света Калмыков не дает², только отмечает приоритетное направление ветра. Схема наименее де-

¹ Ввиду отсутствия в настоящий момент текстовой части индексы вида I-II-a вряд ли стоит рассматривать специально вне объясненной классификации.

² В условиях Чуйской долины это должно быть меридиональное направление главной оси и широтное для реки и железной дороги.



Рис. 3. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Планировка колхоза». Частное собрание

тальна, к каплевидным кварталам близка подпись «Административный центр», но, вероятнее, она относится к зигзагообразным зданиям на площади. Дальше ось улицы сделана изломанной, она пересекает 5 полос прямоугольных кварталов, в каждом из которых помещено от 1 до 3 жилых зданий (их форма на макете сильно отличается), и заканчивается овальной площадью с двумя общественными зданиями дугообразной формы. Переходит площадь к стадиону с трибунами U-образной формы, открытыми в сторону главной улицы. Слева от кварталов показана озелененная территория меньших общественных зданий, справа — площадь с трапециевидным зрелищным зданием. На макете можно рассмотреть тип застройки — периметральный или гексагональной сеткой на каплевидных участках, чередованием ступенчатых многоэтажных и S-образных

низкоэтажных в прямоугольных кварталах. Данные по плотности и количеству жителей на схеме отсутствуют (рис. 3).

На следующей странице, озаглавленной «Совхоз», красуется тезис, сходный с планировочными принципами промышленных поселений, где предприятия четко локализованы в пространстве. «Жилой сектор совхоза архитектурно должен быть ориентирован на поля». Графика альбома поясняет, как именно это должно быть сделано (рис. 4).

В ручной графике дается планировочная схема (масштаб 1:5000) полеводческого совхоза на ~3000–4000 человек, дополняется она фотографией макета и фотокопией районной схемы с пояснениями-диаграммами. В основе схемы совхоза шесть гексагональных кварталов, сгруппированных вокруг шестиугольной же площади, административный центр, животноводче-

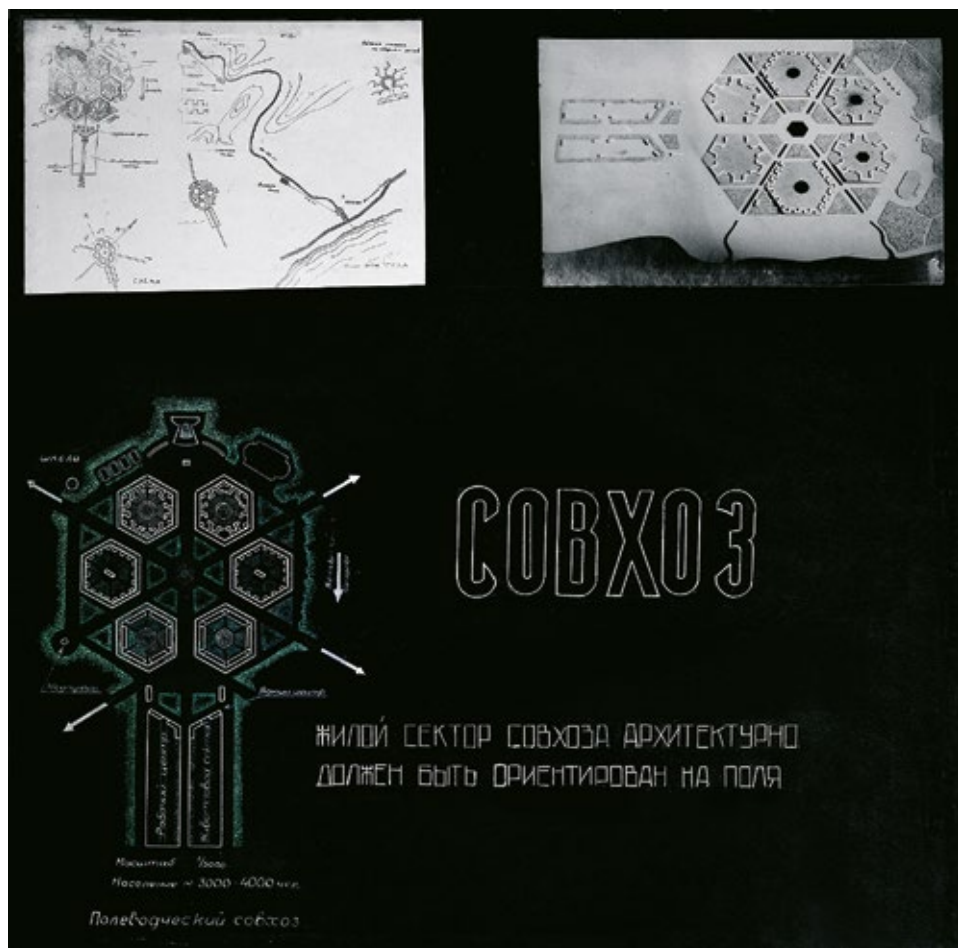


Рис. 4. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Совхоз». Частное собрание

ский сектор и рабочий центр вынесены на наветренную сторону (внизу на схеме), а культурная зона, стадион, школа и медпункт окружают поселок по кругу. Периметральная жилая застройка повторяет такую же в промпоселках, а сам поселок совхоза нанизан на дорогу, а что необычно — так это разделение совхоза в пространстве на показанный детально поселок близ реки, озера и большой дороги, отнесенную от нее на 7–8 км зимнюю базу, а в 40–50 км летнюю стоянку из сборных домов и летнюю базу на пастбищах в горах. Все это вполне соответствует полукочевому образу жизни сельских районов региона.

Следующую пару страниц, скомпонованную как цельный разворот, Калмыков посвящает «Планировке колхоза для оседающих кочевников». Слева — это круп-

ная фотокопия линейного рисунка вида колхоза с птичьего полета и линейная же схема планировки и два аксонометрических вида жилых домов. Планировка имеет осевую структуру, Административный центр сформирован из ступенчатой в плане площади, окруженной зигзагообразной формы, слева направо ее пересекает транзитная дорога, по другую от нее сторону указаны Рабочий двор и Животноводческий сектор. От площади отходит озелененная улица, от которой на некотором отдалении друг от друга отходят перпендикулярные проезды к группам усадеб, в каждом из которых вокруг водного резервуара расположены по 7 отдельно стоящих домов. Между поселками выделено место под огороды и виноградные сады, куда ведут дороги из центров круглых групп, а на главной улице выделены не-

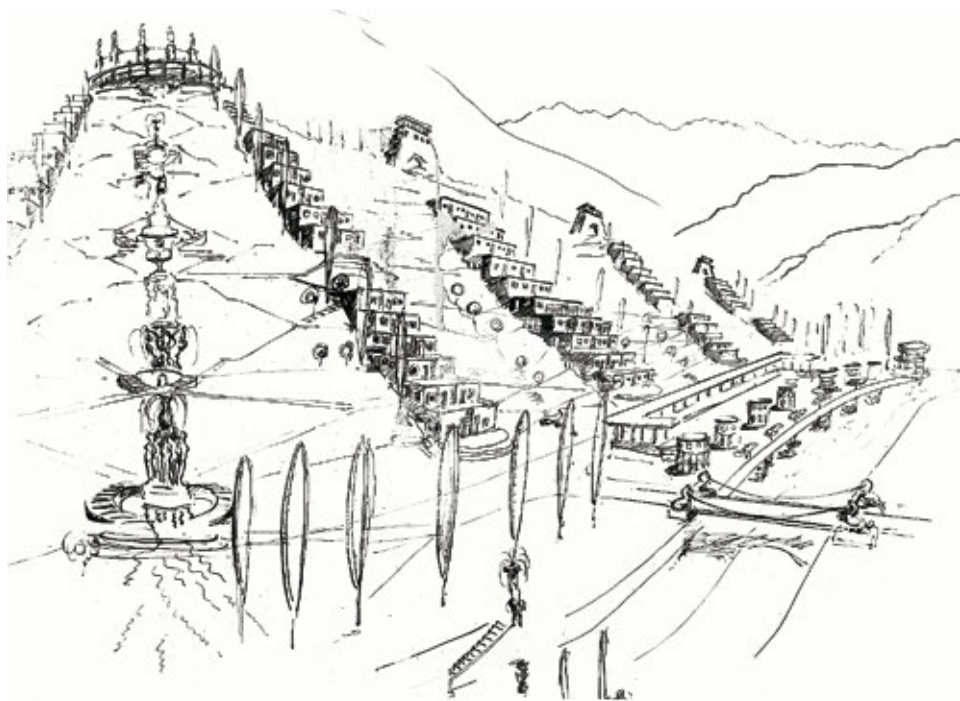


Рис. 6. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Бальнеологический курорт в горах». Частное собрание

лены круглые, шести- и восьмигранные здания, соединенные сеткой криволинейных дорожек, выходящих к главной улице, пляжу, аэрию и солярию, поставленных около уреза воды. Архитектор здесь же дает пояснение: «Основной принцип планировки жилого сектора: жилые комплексы расположены пейзажно среди парка». Кроме схемы на этой странице помещены целых три фотографии макетов, все они изображают несколько отличную от графической схемы планировку: жилье представлено круглыми домами, поставленными по углам гексагональных участков с водоемом по центру каждый. На переднем плане, около уреза воды показан летний театр в виде греческого театрона без высокой сцены. Такой античный мотив, как и «кристаллографическое» увлечение многоугольниками более известно

в наследии советской архитектуры в работах Ивана Леонидова для Южного берега Крыма и Артека и санатория НКТП в Кисловодске, но рассматриваемый проект Калмыкова предшествует крымским проектам Леонидова (рис. 6).

На следующем листе представлены три фотографии горного бальнеологического курорта (судя по всему, это другие ракурсы макета, представленного на развороте с промышленными поселками). Здесь также видны ретроспективные мотивы и приемы — диагональные дорожки по склонам напоминают терренкуры санаториев Минеральных Вод и Черноморского побережья, лестницы между террасами имеют осевую компоновку, начинаясь от крупных объектов на вершине горы или же спускаясь к большому театру. Архитектурные же решения очень

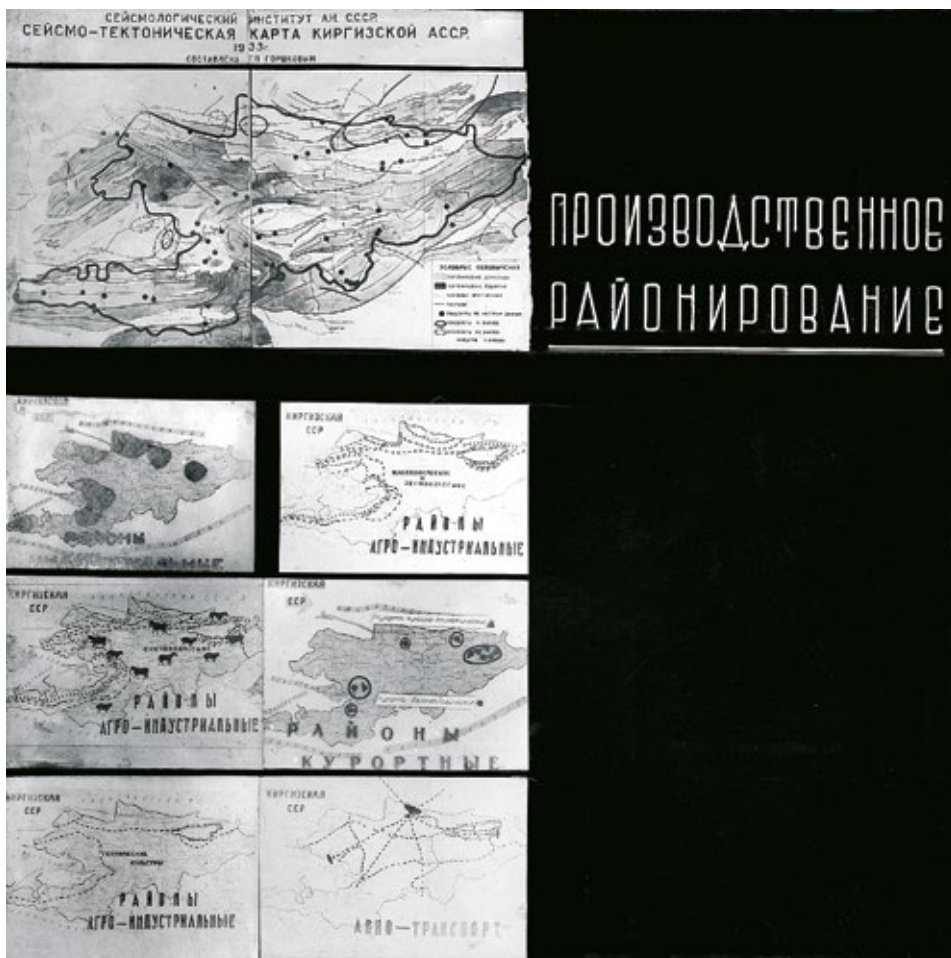
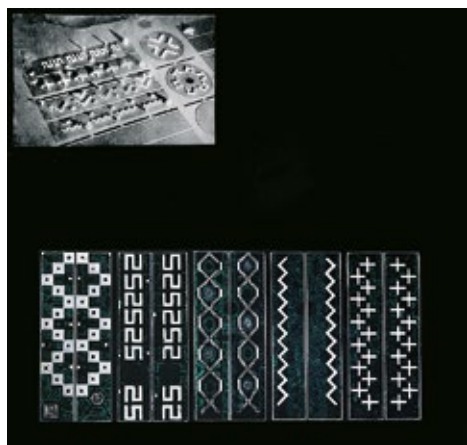


Рис. 7. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Производственное районирование». Частное собрание

своеобразны — из общественных зданий различимы два цилиндрических здания по схеме Мельникова и большая ротонда с кольцевой крышей и увенчанными то ли вазами, то ли скульптурой и пилонами. Жилье сделано ступенчатыми блокированными домами, они фланкированы лестницами, а крыша нижнего служит площадкой перед входом для расположенного выше. Ниже по склону, к третьей и четвертой сверху террасе, эти дома сделаны уже не рядами, а поодиночке, узкой «лесенкой».

На обороте этого листа помещены репродукции графики — перспективы, схемы генплана и еще одна фотография с эффектно смонтированным снеговым горным хребтом. Перспективный вид дает больше понимания архитектурных решений — тут видны скульптуры и фонтаны,

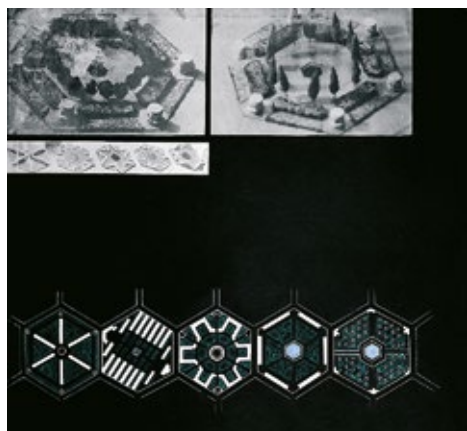
поставленные между двойными дугообразными барочными маршами лестниц, вставшие на дыбы лошади в опорах моста через ручей в основании горы. Архитектурные решения тут также более детализированы, и есть отсутствующие на макете элементы — вместо мельниковских цилиндров рядом с ротондой поставлены трапециевидные симметричные многэтажные здания с перголами, сами ступенчатые жилые дома имеют характерные круглые и квадратные окна с фасками и лишены какой-либо асимметрии, ожидаемой в компоновке параллелепипеда с плоской кровлей в условиях сухих субтропиков и европейской архитектуры корбюзиянского «стиля». Вдоль ручья появились также цилиндрические дома, намекающие на мельниковскую компоновку, а вдоль склона — П-образный в плане



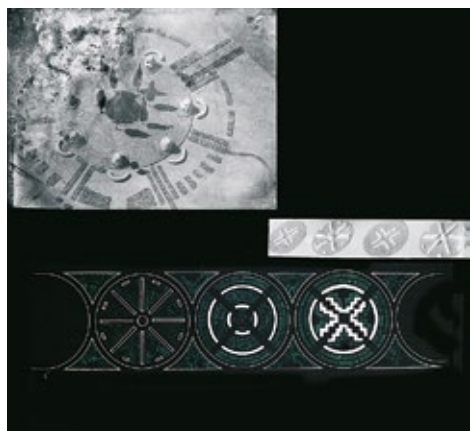
a



b



c



d

Рис. 8. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Типы застройки». Частное собрание

навес на колоннах, напоминающий греческие стои. Ценней же всего на этом листе — схема планировки, в ней приводятся технико-экономические показатели: население ~2000–3000 человек, площадь курорта в 60 га, плотность 50 чел/га. Вдоль склона и против направления ветра расположены хозяйственная и административные части, разделенные барочного типа площадью, по ее периметру в форме прямоугольника и овала поставлены какие-то здания, дальше идут жилые корпуса по склону, стадион, культурная зона с большим театроном, снова жилье и лечебная зона под ним... По главной поперечной оси показана парадная эспланада с промежуточными площадками лестницы, ведущей от театрона к Т-образному общественному зданию. В целом эта схема заметно отличается в деталях от представленной и на макете, и на пер-

спективном рисунке, к тому же, несмотря на подпись, ниже театрона и всей общественной зоны показан будто бы берег большого водоема. Так или иначе, тут присутствует любопытный синтез барочных принципов организации площадей и осевых улиц, нанизанных на них общественных пространств, но не в плотной городской застройке, а в ландшафте, причем отчетливо не европейском, с принципами свободной планировки, модернистским функциональным зонированием и опорой на местные традиционные архитектурно-строительные решения, обусловленные, в первую очередь, климатом. Это верно и для остальных приведенных выше частей проекта (рис. 7).

Продолжается альбом страницей, озаглавленной «Производственное районирование», на которой приведены семь схем, охватывающих всю республику,

на самой крупной — Сейсмотектонической карте Киргизской АССР, указан составитель — Г.П. Горшков, сотрудник Сейсмологического института АН СССР и виднейший советский геолог. Остальные схемы оставлены без ссылок, они посвящены районированию республики по основным сельскохозяйственным культурам, а также схеме авиационного транспорта. По всей видимости здесь Калмыков выступил лишь как график-оформитель. На следующей странице помещены две небольшие физико-географические схемы и крупная достаточно подробная карта районной планировки. Завершает альбом уже упомянутая графическая схема части долины реки Чу.

Второй альбом посвящен типизации поселений, проектной схеме промышленного города, в том числе и варианту реконструкции существующего, а не постройки нового поселения (рис. 8, а).

Первые пять страниц без подписей представляют различные по форме типы городского ткани, вернее, своеобразных планировочных модулей застройки, представленных и в линейной графике, и в фотографиях макетов. Первый вариант — ленты из пяти разных «узоров» — низкоэтажных домов (применены В. Калмыковым и его соавтором Л. Гриншпуном в конкурсном проекте бригады АРУ соцгорода Чарджуй 1931 г., (Верхотуров 2021; Калмыков, Гриншпун 1931)) с внутренними дворами, S-образной, пилообразной и зигзагообразной блокировки, а также крестообразной в плане для домов переменной этажности (если первые напоминают проект Леонидова для Магнитогорья 1930 г., то последний скорее дома ЗиСа Игнатия Милиниса 1932 г., но все в меньшем масштабе). Ленты сменяют кварталы равнобедренных треугольников со строчной меридиональной и вариантами замкнутой или же частично разорванной застройки, потом следуют шестигранники, много раз примененные им в проектах первого альбома, за ними — каплеобразные, в фото к которым Калмыков дает конкурсный проект бригады АРУ жилого комбината для соцгорода Автостроя (Ладовский 1931). После «капель» идут кольца, но и с тем типом застройки, что указывает скорее на городской, чем разрезженный сельский усадебный тип (рис. 8, а–с).

Наконец Калмыков помещает в альбом фоторепродукцию большой таблицы. Оза-

главлена страница «Типизация поселений», а таблица почти в 20 столбцов «Схема применения основных положений общего метода проектирования к типам поселений». Увы, шрифт в таблице неразборчив, но графические пояснения позволяют понять, что в этой сводной схеме архитектор пометил все основные типы планировочных элементов, представленных в обоих альбомах, а также генпланы, где они применяются. На той же странице дана схема генерального плана реконструкции существующего города, он не подписан, но в нем безуспешно узнается столица Киргизии Фрунзе (Бишкек) в сетке кварталов конца XIX в., вытянутой с севера на юг зеленой зоне с Военной площадью, казармами и Казенным садом (у Калмыкова — ПкиО), поймой реки и т.п. Несколько в духе Лучезарного Города Ле Корбюзье (Коэн 1991) прямо поверх кварталов и с их укрупнением Калмыков наносит ленты своих планировочных единиц — гексагонов и капель, оставив, впрочем, большую часть старой застройки, но так же в укрупненных в несколько раз кварталах (на схеме нанесены новые красные линии), с юга указаны «вуз.район», «культ.зона», а с запада, вдоль железной дороги — «пром.зона» (рис. 8, d).

Следующий разворот озаглавлен «Пром-город», кроме фото макетов здесь две линейных схемы, одна чем-то напоминает план Фрунзе, но понятый абстрактно, по ТЭП там 43 000 человек населения и 300 га, кварталы вытянуты между ирригационными каналами и промзоной в несколько рядов, в отличие от реального Фрунзе они повернуты на 90 градусов, вероятно, эта схема, напоминающая и схемы Милютина, и Ле Корбюзье, была наложена на существующий план столицы с корректировками. Вторая схема на этой странице повторяет в общих чертах меньшую (масштаб указан в 1:10000, часть этой схемы утрачена, очевидно, она начерчена на бумаге альбома в повторение меньшей фотокопии с некоторыми изменениями), указано 50 000 населения, площадь в 300 га и плотность в 170 человек на гектар. Город представляет собой 5 лент, четыре из них занимают жилые кварталы, пятую — зеленый диаметр со стадионом, граничащий с парком культуры и отдыха. Арыки показаны идущими вдоль кварталов и параллельно направлению ветров, обозначено также «Развитие сооружения по вертикали к центру» — повышение

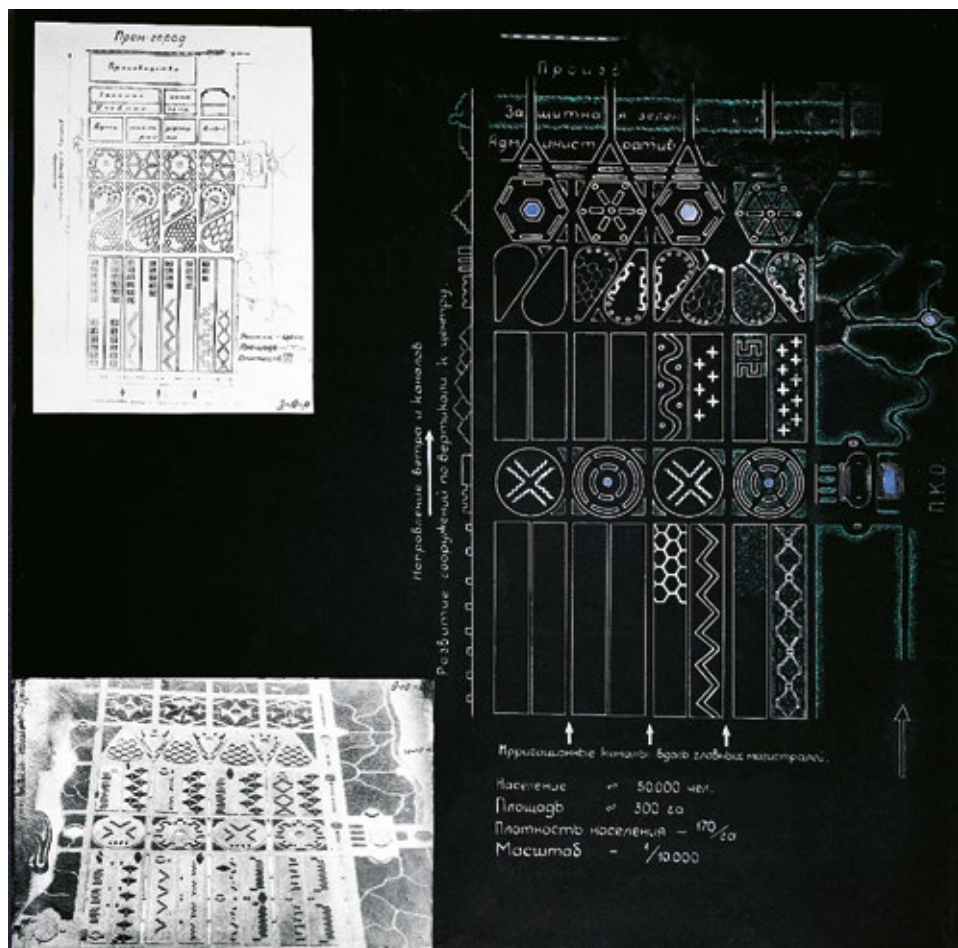


Рис. 9. Страница альбома Виктора Калмыкова. 1933. «Промгород». Частное собрание

этажности и плотности к верху схемы, где пояс административных зданий отделен зеленой зоной от промзоны и железной дороги. На другой странице разворота дана другая версия компоновки производственного города (население 30 000 чел. при площади в 200 га и плотности 150 чел/га), не линейно-ортогональная, а веерная, с тремя лучами улиц, расходящимися от вокзальной площади. В ней также любопытно чередование типов кварталов, правильные гексагоны и «капли» показаны только в дальней части, где основные магистрали расходятся достаточно широко. Размещение культурной зоны, администрации и производства сделано согласно направлению ветра — под ветром культурная зона, потом жилые кварталы, потом администрация, потом производство вдоль железной дороги.

В целом же схема проработана меньше, чем прямоугольные, и фотографий макета к ней не приводится (рис. 9).

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ВЫВОДЫ

По рассмотренным материалам видно, что Виктор Калмыков отталкивался от пространственной конфигурации и архитектурного решения жилых ячеек для создания градостроительных построений большей сложности и большего масштаба. Сами жилые единицы группировались в различные по форме композиции, ставшие модулями художественно-осмысленного построения генеральных планов поселений. Некоторая геометричность и «абстрактность» этих построений искупалась проведенными им в натуре обследованиями климатических, социокультурных

и других условий Киргизской АССР. Тем не менее в его предложениях присутствуют и общие для советской архитектуры середины 1930-х гг. мотивы, среди которых и стремление к «геометризации» форм, и осмысление античных образцов, и мышление единым ансамблем, и влияние градостроительных схем таких теоретиков, как Николай Милютин и Ле Корбюзье. Здесь можно сделать заключение, что работа Калмыкова не велась изолированно, и, несмотря на его глубокое погружение в климат, народные традиции, экономику, проблематику перехода к оседлости и т.д., он оставался молодым архитектором широкого кругозора, не замыкавшимся на узком понимании формотворческой задачи. Социальная и функциональная сторона вопроса при рассмотрении творчества членов АСНОВА и АРУ зачастую оказывается в тени, в отличие от теоретических работ, манифестов и проектов их основных творческих оппонентов — конструктивистов. При обращении всего лишь к представленным выше материалам становится очевидной новая, большая глубина архитектурного, градостроительного и, шире, жизнеустроительного потенциала самого Виктора Калмыкова, а также его коллег и учителей.

Другая формальная сторона планировочных построений Калмыкова — их сходство с национальными орнаментами, рас-

пространственными в ковроткачестве, тканях для халатов и т.п. В послевоенное время, время модернизма, к примеру, в проектах восстановления Ташкента после землетрясения 1966 г. подобные схемы будут встречаться в планировках микрорайонов, ввиду очень небольшой известности работ Калмыкова уместнее говорить тут не о преемственности, но о сходном мышлении архитекторов разных поколений.

Сам рисунок плана пятна застройки внутри квартала определенной геометрической формы определяется и толщиной жилой секции, и системой «углов» и поворотов блокированных сегментов, и соотношениями ветрозащиты. А согласно традиционному укладу и делению кварталов застройки на обособленные и частично самоуправляемые махалли, часть многоугольников квартала имела свои бассейны для воды внутри замкнутого периметра застройки — своеобразного защищенного от транзита чужаков пространства.

За скобками остается вопрос реакции в АН и вне ее (в советских плановых органах) на предложения Калмыкова, если таковые вообще последовали и были зафиксированы. Но даже без них предложения архитектора ценны своей архитектурной и проектной мыслью, композиционным мышлением на всех уровнях — от верстки альбомов до градостроительного зонирования Киргизской АССР.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Верхотуров 2021 — Верхотуров Ф.В. Периоды деятельности членов объединения архитекторов-урбанистов в Средней Азии (1925–1930 гг.) // *Architecture and Modern Information Technologies*. 2021. № 3 (56). С. 39–63. URL: https://marhi.ru/AMIT/2021/3kvart21/PDF/03_verkhoturov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2021-3-39-63
- Калмыков 1931 — Калмыков В., Гриншпун А. Чарджуй // *Советская архитектура*. 1931. № 1–2. С. 36–43.
- Косенкова 2018 — Косенкова Ю.Л. Особенности градостроительства в союзных республиках // *Советское градостроительство 1917–1941*. Книга 2-я / под ред. Ю.Л. Косенковой. М.: Прогресс-традиция, 2018. С. 522–633.
- Козн 1991 — Козн Ж.-Л. Ле Корбюзье и мистика СССР: теории и проекты для Москвы. 1928–1936. М.: Арт-Волхонка, 2012.
- Ладовский 1931 — Ладовский Н.А. Планировка Автостроя и Магнитогорска в вузе // *Советская архитектура*. 1931. № 1–2. С. 21–26.
- Малиновская 2020 — Малиновская Е.Г. Национальные школы XX века — социокультурные и профессиональные парадигмы формирования архитектуры столиц. Центральноазиатский контекст // *Academia*. Архитектура и строительство. 2020. № 3. С. 66–81.
- Милютин 1930 — Милютин Н.А. Соцгород: Проблема строительства социалистических городов. М.; Л.: Государственное издательство, 1930.
- Немешина 2002 — Немешина Л.И. Русские в Кыргызстане: научно-исследовательские статьи и материалы. Бишкек: Кыргызско-Российский Славянский университет, 2002.
- Хан-Магомедов 2011 — Хан-Магомедов С.О. Виктор Калмыков. М.: С.Э. Гордеев, 2011.

REFERENCES

- Verkhoturov F.V. Periody deiatel'nosti chlenov ob"edineniia arkhitektorov-urbanistov v Srednei Azii (1925–1930 gg.) (Periods of Activity of Members of the Association of Urban Architects in Central Asia (1925–1930)). *Architectures and Modern Information Technologies*, no. 3 (56), 2021, pp. 39–63. DOI: 10.24412/1998-4839-2021-3-39-63 (in Russian).
- Kosenkova Iu.L. Osobennosti gradostroitel'stva v soiuznykh respublikakh (Features of Urban Planning in the Union Republics). *Sovetskoe gradostroitel'stvo 1917–1941 (Soviet Urban Planning 1917–1941)*. Second Book. Ed. Yu.L. Kosenkova. Moscow: Progress-tradition Publ., 2018, pp. 522–633 (in Russian).
- Cohen J.-L. *Le Corbusier'e i mistika SSSR: teorii i proekty dlia Moskvy (Le Corbusier and the Mystique of the USSR)*. Moscow: Art-Volkhonka Publ., 2012 (in Russian).
- Malinovskaia E.G. Natsional'nyi shkoly XX veka — sotsiokul'turnye i professional'nye paradigmy formirovaniia arkhitektury stolits. Tsentral'noaziatskii kontekst (Young National Schools of the XX Century — Socio-Cultural and Professional Paradigms for Forming the Capital Architecture. Central Asian context). *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo (Academia. Architecture and Construction)*, no. 3, 2020, pp. 66–81 (in Russian).
- Nemeshina L.I. *Russkiye v Kyrgyzystane: Nauchno-issledovatel'skiye statii i materialy (Russians in the Kyrgysta: Scientific research papers and materials)*. Bishkek: Kyrgyz-Russian Slavic University Publ., 2002 (in Russian).
- Khan-Magomedov S.O. *Victor Kalmykov*. Moscow: S.E. Gordeev Publ., 2011 (in Russian).

М.В. Нащокина

САНТА-ФЕ: РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА ГОРОДА. НАЧАЛО XX – XXI ВЕК

Город Санта-Фе, основанный испанцами в 1610 г., является вторым по древности городом США и самым высокогорным. Тысячи лет назад здесь жил народ Anasazi, а с XI в. в окрестных долинах и на горах появилось немало индейских пуэбло (исп. — деревня), враждовавших с кочевыми индейцами: апачами, команчами, навахами и ютами. Несколько пуэбло располагались на месте Санта-Фе. В 1848 г. после успешной войны с испанцами будущие штаты Нью-Мексико и Калифорния были аннексированы США. Толчок к развитию города дала постройка в 1880-х гг. железной дороги, тогда же был сделан его генеральный план. В 1912 г. Санта-Фе стал столицей штата Нью-Мексико.

Сначала развитие города шло по привычной общеамериканской схеме, в архитектуре использовались все популярные тогда стилизации эклектики. Однако в начале 1900-х гг., благодаря археологу и антропологу Э.Л. Хьюитту (1865–1946), исследователю индейских общин и первому директору Музея Нью Мексико, в городе родился интерес к архитектуре индейских пуэбло. Заинтересовавшись необычной эстетикой индейских жилищ вокруг Санта-Фе, группа историков и архитекторов во главе с Хьюиттом стала катализатором создания нового стиля города. Стилизовать традиционные саманные постройки индейских пуэбло с характерными закругленными углами и плоскими кровлями удалось архитектору Исааку Раппу, с 1909 г. работавшему в Санта-Фе. Он и стал родоначальником особого стиля города. В 1916–1917 гг. Рапп создал ключевые здания — Музей изобразительных искусств Санта-Фе и школу, ставшие точкой отсчета в трансформации городской застройки в так называемом адоби-стиле, который используется до сих пор благодаря поддержке городских властей и местных дизайнеров. Его применение и сформировало уникальный образ Санта-Фе — города, не похожего на другие.

Ключевые слова: архитектура Санта-Фе XX–XXI вв., архитектура индейских пуэбло, архитекторы И. Рапп и М. Колтер, трансформация городской среды в адоби-стиле

M.V. Nashchokina

SANTA FE: THE BIRTH OF THE IMAGE OF THE CITY. THE BEGINING OF THE 20th – 21st CENTURY

The South American city of Santa Fe, founded by the Spanish in 1610, is the second-oldest city in the United States and the highest. Thousands of years ago, the Anasazi people lived here, and since the 11th century, many Indian pueblos (Spanish for “village”) have appeared in the surrounding valleys and mountains, fighting with nomadic Indians: Apache, Comanche, Navajo and Utah. Several pueblos were located on the site of Santa Fe. In 1848, after a successful war with the Spanish, the future states of New Mexico and California were annexed by the United States. The construction of a railway in the 1880s gave a boost to the city’s development, and a master plan was created. In 1912, Santa Fe became the capital of the state of New Mexico.

Initially, the city’s development followed a typical American pattern, with eclectic architectural styles being popular at the time. However, in the early 1900s, thanks to the archaeologist and anthropologist E.L. Hewitt (1865–1946), a researcher of Native American communities and the first director of the New Mexico Museum, interest in Native American pueblo architecture began to emerge in the city. Inspired by the unique aesthetics of Native American dwellings around Santa Fe, a group of historians and architects led by Hewitt became the catalyst for the creation of a new style for the city. The architect Isaac Rapp, who worked in Santa Fe since 1909, managed to stylize the traditional adobe buildings of the Pueblo Indians, with

their characteristic rounded corners and flat roofs. He became the founder of the city's distinctive style. In 1916–1917, Rapp designed key buildings such as the Santa Fe Museum of Art and a school, which served as a starting point for the transformation of the city's architecture into the so-called adobe style, which is still used today with the support of the city authorities and local designers. Its use has shaped the unique image of Santa Fe, a city unlike any other.

Keywords: architecture of Santa Fe 20th – 21st centuries, architecture of Native American pueblos, architects I. Rapp and M. Colter, transformation of the urban environment in the adobe style

Южноамериканский город Санта-Фе — столица штата Нью-Мексико¹, был основан испанцами в 1610 г., является вторым по древности городом США. Однако культурные корни этих мест гораздо глубже — народ анасази [TheAnasazi] (предшественник индейцев пуэбло — деревня по-испански — пуэбло), по данным антропологов, поселился здесь тысячи лет назад. С XI в. нашей эры на месте Санта-Фе располагалось несколько индейских пуэбло. Испанские конкистадоры дважды² предпринимали попытки завоевать эти территории, наконец, в 1610 г. это им удалось, и второй испанский губернатор дон Педро де Перальта основал в горной долине на небольшой речушке Санта-Фе новый город. С подачи прибывших сюда в 1609 г. испанских миссионеров он получил духовное название Санта-Фе — город Святой Веры, или, точнее, Королевский город Святой Веры Франциска Ассизского (La Villa Real de la Santa Fé de San Francisco de Asís).

Дальнейшая история города была тесно связана с продолжавшимися конфликтами с индейцами и войной Соединенных Штатов с Испанией, в результате которой эта территория в 1848 г. стала 47-м шта-

том США³. Общее развитие Санта-Фе шло сначала по привычным общеамериканским архитектурным принципам, которые олицетворяли собой прогресс. Особый толчок развитию города дала постройка в 1880-х гг. железной дороги. Тогда же был сделан генеральный план города⁴, старая фотосъемка показывает его постепенную реализацию с постройками в неогреческом, готическом, восточном стилях, в стиле королевы Анны, Тюдоров или в стилистике Ричардсона (рис. 1). В 1890-х гг. до Америки добрались идеи английского движения «Искусств и ремесел». В это же время возник интерес к национальным особенностям архитектуры южных штатов Америки — в Калифорнии родился так называемый «калифорнийский стиль Миссии», особенно развившийся после выставки 1893 г. в Чикаго. Помимо неоклассического Капитолия с высоким куполом в 1900-е гг. в Санта-Фе построили примечательный Храм масонов Шотландского обряда в мавританском стиле Миссии (Хант&Бернс, 1911–1912), уже далеко от его калифорнийского варианта. Старые высотные доминанты и немногие сохранившиеся традиционные дома испанских поселенцев из самана, казалось, подтал-

¹ Город Санта-Фе — столица штата Нью-Мексико. От других американских штатов Нью-Мексико отличается значительной долей латиноамериканцев (44,5%), большинство из которых родилось здесь и является потомками испанских поселенцев XVI–XVIII вв. (примерно 17% латиносы родились за пределами США). Доля коренных американцев — индейцев в процентном отношении является второй по численности в стране после Аляски. Около 63,96% населения штата говорит дома на английском, 28,85% — на испанском, 3,5% — на навахо. Крупнейшие города штата — Альбукерке (546 тыс. чел.) — экономический центр штата, Лас-Крусес (97,6 тыс. чел.), Рио-Ранчо (87,5 тыс. чел.) и Санта-Фе (75,7 тыс. чел.). По состоянию на 2019 г. в Санта-Фе проживало уже 84 683 чел. URL: wikipedia.org

² Хуан де Оньяте предпринял первую попытку колонизации региона в 1598 г., создав будущую провинцию Санта-Фе-де-Нуэво-Мексико в составе Новой Испании. Столицей провинции он объявил небольшой городок Сан-Хуан-де-лос-Кабальерос к северу от нынешнего Санта-Фе (*Santa Fe: Pillars*).

³ Со времени существования в составе независимой Мексики (1821–1880) город был конечной станцией торговой дороги американских поселенцев через несколько штатов — [SantaFeTrail]. После войны с Мексикой за независимость город стал расти. Республика Техас объявил его своей территорией после отделения от Мексики в 1836 г. В 1846 г. Соединенные Штаты объявили войну Мексике и оккупировали город. В 1848 г. Нью-Мексико и Калифорния были аннексированы США, но еще на протяжении тридцати лет индейцы навахо, апачи и команчи периодически нападали на город (*Santa Fe: Pillars*).

⁴ Старая часть Санта-Фе отсчитывается от центральной квадратной площади, как в любом мексиканском городе, что не характерно для американских (обычно там улицы отсчитываются от реки или моря). В ее центре стоит обелиск. К началу XX в. в городе сохранялось несколько важных исторических памятников и новых строений: Дворец губернаторов на Плазе (сохранен с 1610 г.) — старейшее административное здание страны, испанские по происхождению церковь св. Мигеля и монастырь Гуаделупе, викторианская часовня сестер Лоретто (1872) и католический собор Св. Франциска (1869) в неороманском стиле.



Рис. 1. Панорама строящегося города Санта-Фе. Фото 1904 г. (Wilson 1997: 18, 19)

кивали к дальнейшему использованию в Санта-Фе «стиля Миссии», который представлялся вполне подходящим для Нью-Мексико из-за его испанских корней. Этот стиль даже включал некоторые элементы индейской саманной архитектуры. Пионером их использования стала талантливая архитектор Мэри Колтер⁵. Однако архитектурное развитие пошло иным путем.

Важно отметить, что с 1890-х гг. началось исследование архитектуры индейских пуэбло, и к началу XX в. Санта-Фе стал ведущим центром изучения материальной культуры индейцев Северной Америки. В Нью-Мексико и сейчас располагается несколько десятков индейских резерваций, среди которых некоторые, предположительно, основаны еще в середине XV в., например знаменитое пуэбло Таос. Возглавили эти исследования Музей Нью-Мексико и отделение школы Американской археологии, основанной в Санта-Фе в 1907 г. Вдохновителем изучения индейской культуры и первым директором музея стал американский археолог и антрополог Эдгар Ли Хьюитт (1865–1946)⁶.

В Музее вокруг Хьюитта образовалась группа единомышленников из трех студентов-археологов (Насбаум, Чапман

и Морли), ведущих исследования культуры анасази, архитектора Исаака Раппа и художника Карлоса Виерра. Археологические исследования Насбаума и Морли стали основой к выставке «Нового — старого Санта-Фе», одной из целей которой было развитие туристической привлекательности города. В качестве экспоната этой выставки была представлена модель романтической реставрации портика Дворца губернатора по проекту Сильвануса Морли, которая, в конце концов, была осуществлена в натуре и, фактически, стала одной из первых построек в новом, еще невиданном стиле Санта-Фе (1912–1915) (рис. 2). Одновременно мэр города привлёк Хьюитта и Морли к разработке нового плана города. Работы начались с тотального переименования улиц с английских на испанские.

За учеными последовали писатели и художники, и город быстро получил общенациональную известность как идеальное место для работы художников. Однако интеллектуалы и коммерсанты города продолжали мечтать о таком архитектурном стиле, который станет визитной карточкой Санта-Фе, сформировалось даже общественное движение, объединенное идеей красоты города. Мечту воплотил

⁵ Мэри Колтер создала в 1904 г. в Гранд Каньоне в Аризоне примечательный дом Хоппи, который дал толчок к дальнейшим экспериментам на темы архитектуры индейских пуэбло (Crattan 1992: 13–19).

⁶ Эдгар Ли Хьюитт — исследователь общин Нью-Мексико и юго-западной части Соединенных Штатов. Получил докторскую степень по археологии в Женеве (Швейцария).



Рис. 2. Исторический Дворец губернатора (после реставрации), Фото М. Нащокиной, 2014

в реальность самый выдающийся зодчий
Санта-Фе того времени — Исаак Рапп
(1854–1933), который в 1909 г. полностью

переехал для работы в Санта-Фе. Именно
ему суждено было стать создателем стиля
Санта-Фе (Bleiler, Strong 2012: 52).



Рис. 3. Музей изобразительных искусств в Санта-Фе. Архитектор И. Рапп. 1916–1917. Фото М. Нащокиной, 2014



a



b

Рис. 4. Музей изобразительных искусств в Санта-Фе (a). Служебный вход и внутренний двор (b). Фото М. Нащокиной, 2014



Рис. 5. Школа для глухих в Санта-Фе. Архитектор И. Рапп, 1917 (Bleiler, Strong 2012: 51)

Работая вместе с братом⁷, Рапп построил в городе в 1916–1917 гг. два знаковых сооружения — Музей изобразительных искусств Санта-Фе (Bleiler, Strong 2012: 43, 51) (рис. 3, 4) и школу (рис. 5), в которых обозначились все приемы строительства из глины, напоминавшие формы индейских жилищ и ставшие вскоре основой архитектурного языка нового стиля. В 1921 г. в центре города появилась знаковая гостиница Ла Фонда (архитекторы — братья Рапп и Хенриксон (Wilson 1997: 138–139)), эффектные стильные интерьеры которой позднее создала М. Колтер (Grattan 1992: 46–54) (рис. 6). Эти сооружения обозначили собой перелом в развитии архитектуры города. С помощью этих людей был намечен путь дальнейшего архитектурного развития города, основанный на особой этнической идентичности. В 1920–1930-х гг. в Санта-Фе обитало немало художников, архитекторов и прочих деятелей искусства, которым необычный стиль очень понравился. Зданий в стиле пуэбло становилось все больше, постепенно все городское строительство стало вестись по подобию саманных строений индейцев. Более того, в этом стиле были кардинально переделаны даже вполне обыкновенные протестантские и католические храмы (рис. 7), а также некоторые эклектические постройки в центре города.

Стиль Санта-Фе называют также адобистилем. Адоби (adobe) — это смесь высушенной земли и глины с соломой, которая когда-то использовалась испанцами и индейцами. Глина имела большое значение в жизни индейцев. Из-за отсутствия в этих местах деревьев с большими стволами, подходящими для строительства, свои жилища индейцы строили из глины. Вначале намазывался один горизонтальный слой глины. Ему давали высохнуть под солнцем, и после этого следовал другой. Таким образом, стена поднималась все выше и выше. На такое строительство уходило много времени, пока испанцы не подсказали индейцам идею кирпичей. Кирпичи адоби были тоже весьма своеобразные — очень большие, с арматурой из мелких веток и соломы внутри. За счет огромного размера кирпичей стены старых зданий достигают двух метров толщины, что для местных погодных условий как нельзя кстати.

Из этого материала, оранжевого, охристого или коричневого цвета, выстроена большая часть зданий в Санта-Фе. Этот принцип действует до сих пор, поэтому городская среда выглядит единой и очень органичной. Современная «глинобитность» достигается за счет особой техники и технологии stucco — это уже не глинобитные стены, а многослойная цементная

⁷ Исаак Рапп, основавший на рубеже веков собственное бюро в штате Колорадо (1888), затем в 1892 г. объединившись со своим младшим братом Вильямом, руководившим отделением их общей фирмы «Рапп & Рапп» в Лас Вегасе (Нью-Мексико).



а



б

Рис. 6. Гостиница Ла Фонда. Архитекторы И. Рапп, В. Хенриксон, 1921. Фото М. Нащокиной, 2014



a



b

Рис. 7. Церковь Богородицы Гваделупской: а — фото 1880–1881 г. (Wilson 1997: 57); б — фото М. Нащокиной, 2014



Рис. 8. Частный дом в Санта-Фе. Фото М. Нащокиной, 2014

штукатурка, армированная металлической сеткой. Любопытно, что цвет верхнего слоя штукатурки тоже строго регламентирован городом — он может быть только из утвержденной палитры земляных цветов. В городе ничего не выбивается из единого лаконичного облика. Дома все низкие, часто огорожены забором-стеной из того же материала. В такой адоби-забор может быть встроена «ретро» деревянная дверь или ворота, иногда настоящие, чаще замысловатые подделки под старину. При этом необычные объекты современного искусства встречаются на каждом шагу, но единство среды от этого не страдает.

Уникальный облик Санта-Фе всегда активно поддерживали городские власти, которые понимали его значимость для развития туризма и коммерции. Они не давали городу расти «вширь», искусственно ограничивая количество населения, и «ввысь». Город в исторической части до сих пор остается ниже колокольни Кафедральной Базилики, т.е. примерно 15 м. Лишь недавно вышло разрешение на постройку зданий до 17 м высотой — несколько отелей с огромным трудом выбили себе исключения, но их можно пересчитать на трех пальцах одной руки.

Законы бережно охраняют наследие и облик Санта-Фе, застроенного саманными или псевдосаманными бетонными зданиями в стиле «пуэбло».

В XX в. в Санта-Фе приняли закон, согласно которому, в исторической части города можно строить только в адоби-стиле, поэтому в центре города прохожего повсюду окружают неровные «глинобитные» стены. Современный стиль «пуэбло» продолжает варьировать характерные приемы и необычную эстетику традиционных саманных домов индейцев, которые до сих пор встречаются на территории штата в индейских резервациях. Основной отличительной чертой является то, что здания имеют закругленные, ступенчатые формы с покатыми углами и асимметричные параметры. Все новые жилые здания (рис. 8), гостиницы (рис. 9, 10), мотели, банки, стоянки для машин, гаражи, новый музей, театр и даже аэропорт в Санта-Фе стилизованы под постройки индейских пуэбло. Здесь можно увидеть здание банка с кривыми окошками разного размера, расположенными на разной высоте. Спальные районы, близкие к центру, тоже строятся в этом стиле, да и в отдаленных районах люди строят дома в таком же сти-



Рис. 9. Гостиница «Лоретто» в Санта-Фе. Фото М. Нащокиной, 2014

ле, поскольку спрос и цена на такой дом при продаже выше.

Не только внешний облик новых построек, но и их интерьеры подчиняются эстетике стиля Санта-Фе, что предоставляет безграничные возможности для творчества современных дизайнеров, создателей мебели, посуды, тканей и других предметов быта. Издаются специальные журналы «Santa Fe style». Благодаря необыкновенной творческой активности населения в июле 2005 г. ЮНЕСКО присвоила Санта-Фе статус креативного города народного искусства, ремесел и дизайна — первому, получившему это звание в Соединенных Штатах.

Таким образом, древняя строительная традиция исторических жителей этой территории — индейцев пуэбло, стала ключом к преобразованию всей старой городской среды и к образам новых зданий. На протяжении всего одного столе-

тия (первая четверть XX — начало XXI в.) силами разных архитекторов и дизайнеров был создан привлекательный художественный облик города, который, хотя и стилизует приемы саманных построек индейцев, имеет мало общего с исторической реальностью.

Санта-Фе сегодня — это не только крупный центр промышленности и торговли, но и один из самых известных туристических центров региона, его называют «американским Таити в пустыне»⁸. По масштабам своей культурной инфраструктуры Санта-Фе уступает только Нью-Йорку и Лос-Анджелесу. В нем более 250 музеев и галерей⁹. Большая часть выставочных залов, на которых представлены работы мастеров со всего юго-запада США, находится на улице Каньон-Роуд. Гордостью Санта-Фе считается Оперный театр, собирающий на летние фестивали классической музыки тысячи туристов. Капитолий,

⁸ Туризм является второй по важности отраслью экономики. Множество памятников архитектуры и красота окружающих его пейзажей привлекают в Санта-Фе сотни тысяч туристов. В 45 мин езды от города расположена знаменитая Национальная лаборатория в Лос-Аламасе (ЛАНЛ), где было создано первое на Земле атомное оружие (URL: academic.ru).

⁹ Самыми лучшими являются Музей Нью-Мексико, рассказывающий о долгой истории развития города, Музей народного искусства, в котором собраны памятники искусства народов Америки, самый старый в штате Музей изобразительных искусств, расположенный в здании постройки 1918 г., Музей индейского искусства и культуры с богатейшей коллекцией экспонатов, посвященных навахо, апачам и пуэбло (относящихся к культуре анаги), собственный институт, музей известной американской художницы Джорджии О'Киф, и, наконец, музей американских индейцев на Камино-Лехо. Огромный интерес также представляют уникальные здания и старинные храмы, выполненные из самана.



Рис. 10. Новая гостиница «Эльдорадо» в Санта-Фе. Фото М. Нащокиной, 2014

в отличие от губернаторского дворца, самый новый проект такого рода, тем не менее, построенный по древним традициям в виде индейского символа «зиа», обозначающего солнце, и напоминает круглое индейское святилище — киву.

Сегодня Санта-Фе часто называют самым дорогим городом США, здесь прекрасный климат, замечательная экология, что привлекает знаменитостей и богатых людей — в городе самое большое количество миллионеров на душу населения среди всех американских городов. Уникальная современная архитектура в стиле пуэбло теперь резко выделяет Санта-Фе на фоне прочих городов Нью-Мексико. Созданная на протяжении всего одного столетия и продолжающая развиваться городская среда и необычный образ города фактически являются основным магнитом интеллектуального и туристического интереса.

Так, в 1910–1920-х гг. на юге США сформировалась новая региональная архитектурная традиция, называемая теперь мифом Санта-Фе (Wilson 1997: 115). Сам по себе этот факт беспрецедентен — ведь в 1900–1910-е гг. во всем мире и, особенно, в странах Восточной Европы появилось немало так называемых неостилей, стилизовавших традиции народной архитектуры. В России — это неорусский стиль.

Однако ни один из этих мимолетных стилей не породил долговременной архитектурной традиции как этот неоиндейский стиль. Саму возможность и успешность подобного архитектурного развития демонстрирует, пожалуй, только пример Санта-Фе.

Этот опыт представляет большой интерес для нашей страны, ведь вопросы сохранения исторической среды, ее приспособления к современной городской жизни, ее сочетания с новым строительством в последние 50 лет являются предметом постоянных обсуждений и споров (Бондаренко 2014: 79). Как восполнять утраты в исторической застройке? Как заполнить брешь в сложившихся архитектурных ансамблях? Хотя спектр строительных возможностей современных архитекторов стал гораздо шире, вопросы допустимости воссозданий и стилизации облика исторических зданий в нашей современной культуре ясного ответа так и не получили и по-прежнему кажутся второсортными. Опыт Санта-Фе показывает возможность последовательного волевого формирования художественного образа города на основе образности исторической городской среды на протяжении всего ста лет, а также значимость просвещенной художественной воли и доверия к архитекторам-творцам. Эти

принципы, обусловившие рождение уникального образа города Санта-Фе, неплохо было бы применять при реконструкции наших исторических городов, которым

нередко не хватает рационального и одновременно творческого отношения к на-
следию.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бондаренко 2014 — Бондаренко И.А. Архитектурное единство городской среды: созвучия и диссонансы // ACADEMIA. Архитектура и строительство. 2014. № 3. С. 77–82.
- Bleiler, Strong 2012 — Bleiler L., Strong C. Santa Fe Art and Architecture. The Martin Foundation for the creative Arts. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2012.
- Grattan 1992 — Grattan Virginia L. Mary Colter — Builder Upon the Red Earth.

- Grand Canyon, Arizona, 1992.
- Santa Fe: Pillars — Santa Fe: Pillars/Legendary History and Culture. URL: <https://www.santafe.org/visiting-santa-fe/about-santa-fe/history/> (дата обращения: 26.03.25).
- Wilson 1997 — Wilson C. The Myth of Santa Fe. Creating A Modern Regional Tradition. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

REFERENCES

- Bondarenko I.A. Arkhitekturnoe edinstvo gorodskoi sredy: sozvuchiia i dissonansy (Architectural Integrity of Urban Environment: Consonances and Discordances). ACADEMIA. Arkhitektura i stroitel'stvo (ACADEMIA. Architecture and Construction), no. 3, 2014, pp. 77–82 (in Russian).
- Bleiler L., Strong C. Santa Fe Art and Architecture. The Martin Foundation for the Cre-

- ative Arts. Charleston, South Carolina: Arcadia Publ., 2012.
- Grattan Virginia L. Mary Colter — Builder Upon the Red Earth. Grand Canyon, Arizona, 1992.
- Wilson C. The Myth of Santa Fe. Creating a Modern Regional Tradition. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

А.С. Куцак

СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННО-ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОРОЖДЕНИЯ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ В АРХИТЕКТУРЕ ДЖОНА ХЕЙДУКА

Статья написана в русле исследований, посвященных изучению особенностей проектного мышления современных архитекторов. Рассматривается проектный метод Джона Хейдука (1929–2000 гг.) — архитектора второй половины XX в., признаваемого одной из центральных фигур 1960–80-х гг., в настоящий момент крайне известного только в узких кругах архитектурной теории и педагогики. Оригинальность творчества архитектора, за счет которой Хейдук утверждается мастером, связывалась исследователями с образами и сюжетами из сказок, литературы, фольклора. Его называли режиссером, драматургом, поэтом. В контексте его работ обсуждали возможность архитектуры работать в области фантазии и воображения. Однако в ходе анализа построек, проектов, отдельных чертежей Хейдука были обнаружены такие закономерности построения архитектурного объекта, в рамках которых образы и сюжеты, расцениваемые исследователями как первичный творческий импульс архитектора, являются лишь результатом системы пространственно-геометрических отношений, выстроенных им в проектном процессе. В статье предпринимается попытка объяснить найденный механизм порождения внеархитектурных тем из специфически архитектурного материала — пространственных и геометрических построений.

Ключевые слова: проектный метод, тематизация геометрии, современная архитектура, Джон Хейдук

A.S. Kutsak

THE SYSTEM OF SPATIAL-GEOMETRIC CONSTRUCTIONS AS A TOOL FOR GENERATING IMAGES AND PLOTS IN THE ARCHITECTURE OF JOHN HEJDUK

This article is part of a research effort exploring the design thinking of contemporary architects. It examines the design method of John Hejduk (1929–2000), an architect of the second half of the 20th century recognized as one of the central figures of the 1960s–80s, currently known only within narrow circles of architectural theory and education. The originality of the architect's work, which established Hejduk as a master, has been linked by researchers to characters and themes from fairy tales, literature, and folklore. He has been called a film director, a playwright, a poet. The possibility of architecture operating in the realm of fantasy and imagination has been discussed in the context of his work. However, an analysis of Hejduk's buildings, projects, and individual drawings has revealed regularities in his architectural objects within which the images and plots, considered by researchers to be the architect's primary creative impulse, are merely the result of a system of spatial and geometric relationships constructed by him while the design process. The article attempts to explain the mechanism of generation of extra-architectural themes based on specifically architectural material — spatial and geometric constructions.

Keywords: design method, thematisation of geometry, contemporary architecture, John Hejduk

Статья направлена на изучение проектов и построек Джона Хейдука с точки

зрения авторской модели построения архитектурных объектов, основанной на сво-

их собственных внутренних правил организации. В качестве объекта исследования архитектура Хейдука была выбрана в связи со специфическим позиционированием его проектного метода среди подходов других современных архитекторов второй половины XX в. Несмотря на то, что он считается одной из ключевых и характерных фигур в архитектуре 1960–80-х гг., исследователи и коллеги всегда утверждали автономность его архитектурного подхода (Perez-Gomez 2016: 376). Его работа достаточно трудно поддавалась классификации и в существующей литературе была представлена вне конкретных манифестов. Архитектор не был причислен к какому-либо концептуальным направлениям (и, как следствие, не вполне подходил под тематически направленные исследования, его творчество оставалось малоизученным). Несмотря на то, что Хейдук признается крайне влиятельным архитектором, — в том числе в связи с его преподаванием в Купер-Юнион (1964–2000 гг.), — у него сравнительно немного реализованных проектов: около десятка построек на территории Европы и несколько временных проектов-инсталляций (Cardani 2020: 218). Эти особенности и противоречия в том числе были вызваны спецификой наследия архитектора. Дело в том, что основной объем его работ составляют сотни нарисованных или начерченных от руки архитектурных набросков и проекций (рис. 1). Все они хронологически относятся к проектам или целым сериям проектов, которые он последовательно разрабатывал. К ним относятся нереализованные проекты и конструкции, созданные без технического задания и заказчика, а также постройки, схемы фасадов, планов, аксонометрий, разрезов, раскрашенные простыми или цветными карандашами. Все это — самоценный результат архитектурной деятельности, выходящий за рамки значения стандартного предпроектного процесса. Несмотря на особую значимость эскизов, ручных чертежей и рабочих схем к проектам, такой формат работы все-таки достаточно нетипичен для архитекторов.

Вперемешку с архитектурными чертежами архив Хейдука состоит из рисунков ангелов, херувимов, зверей, людей (рис. 2). Среди сюжетов порой появляется смерть. Архитектор давал всем зарисовкам и проектам названия, например: «Расширение времени», «Побег», «Танец», «Взгляд на нее», «Субъект/объект», «Празднова-

ние», «Крах смерти», проекты: «Няня», «Охранник», «Садовник», «Башня справедливости», «Дом для двух братьев», «Дом для художника», «Дом 0, 30, 45, 60, 90», «Дом 3/4» и др. Во многих его проектах может быть отмечена некоторая антропоморфность конструкций: в крышах угадываются уши, в окнах — глаза, в колоннах — ноги, щупальца и т.д. Эти и другие особенности архитектурных объектов Джона Хейдука давали основание критикам рассматривать его архитектуру с точки зрения задачи создания сказок, историй (Hejduk, Shapiro 1987; Soberg 2012: 113). В том числе к исследованиям работ мастера привлекали концепцию карнавальной культуры М.М. Бахтина (Haas 1996: 10; Бахтин 1979: 140). Однако подобный подход явился скорее непосредственной реакцией на сами образы, чем объяснением механизма их появления в архитектуре автора. Вместе с тем многие исследователи прямо указывали на то, что мир образов архитектуры Хейдука не может быть структурирован, не имеет никакой системы и не поддается логичному описанию (Bergh 1993: 23). Можно утверждать, что суждения критики исходили из идеи о «магической» необъяснимости его архитектуры.

Необходима проверка обозначенных выше положений о проектном методе Джона Хейдука, который все чаще упоминается в контексте современной теории и истории, но связывается с темой создания воображаемых миров с помощью архитектуры (Hejduk, Shapiro 1991: 74; Rattenbury 2020). Несмотря на обилие многих исследовательских заметок выводы, модель построения архитектурного объекта в них не была сформулирована, а в некоторых работах, как было указано, подчеркнуто оставлена без системы. Настоящая статья и ее методы направлены на решение именно этого вопроса: найти устойчивые закономерности проектных построений архитектора, которые могли бы объяснить прежде всего саму архитектуру автора, лишь затем уточнить в ней роль сюжетов и образов.

На основе изучения аналитических работ, рассматривавших архитектуру Хейдука, таким образом был сделан вывод, что их результатом зачастую становились списки повторяемых сюжетов, героев, монстров, символов и т.д. — достаточно далеких тем от архитектурного проектирования (Haas 1996: 9). В настоящей статье мы утверждаем, что при исследовании архитектурных

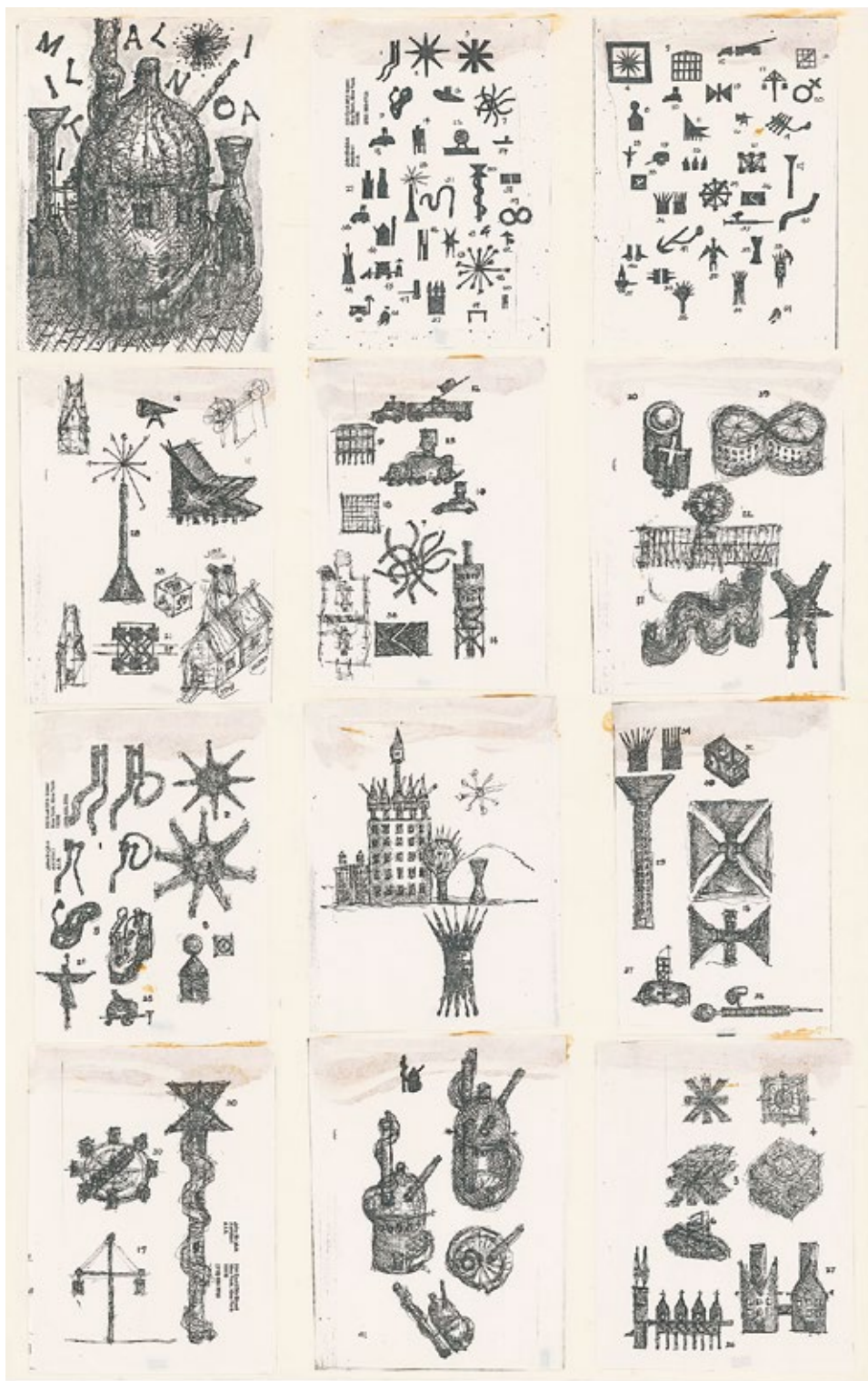


Рис. 1. Д. Хейдук. Бовиса. Коллаж из рисунков, 1982 (John Hejduk fonds, CCA)



Рис. 2. Д. Хейдук. Берлинская ночь. Рисунок, 1991 (Hejduk 1993: 163)

объектов Хейдука, с точки зрения архитектурных построений, выстраивается целая система совершенно иных инвариантов. Одной из устойчивых особенностей этой системы действительно является иносказательность, но представленная не как «репертуар» образов, которые использует архитектор, а как система конкретных пространственно-геометрических схем, диктующих такие топологические отношения между их элементами, которые могут быть соотнесены с внеархитектурными образами и сюжетами, и в их основе могут быть обнаружены те же отношения. Не только образы, но и литературные приемы высту-

пают в проектах Хейдука как изначально вычерченные. В этом чертеже обнаруживается структурный и художественный смысл приема, представленный как в литературе, так и в архитектуре. Найденный механизм работает во многом за счет своей системности как инструмент порождения образов и сюжетов. Это не случайное совпадение одной или двух схем, а их взаимосвязанное единство, в котором каждая схема занимает свое место. Последующий текст направлен на объяснение заявленных тезисов.

В проектом наследии Хейдука обнаруживаются проекты — внешне непохожие друг на друга, в основе которых, тем не менее, лежит одна и та же схема, описывающая пространственное положение и некоторые геометрические свойства входящих в них элементов. Рассмотрим пример подобной группировки архитектурных концепций мастера.

Проект конструкции с распятым ангелом из каталога «Бовиса» (рис. 3) — это подъемный механизм, в котором архитектор создает несколько стадий движения фигуры распятого ангела при переводе из горизонтального положения в вертикальное. Подобный сюжет с движением встречается не только в «Бовисе». Многие проекты церквей у Хейдука содержат инсталляции с поднятием креста. Во всех случаях архитектор отражает сразу все стадии движения одновременно. Они угадываются в элементах конструкции, в ее поперечных связях или в буквальном построении нескольких крестов. Основной закономерностью таких проектов является

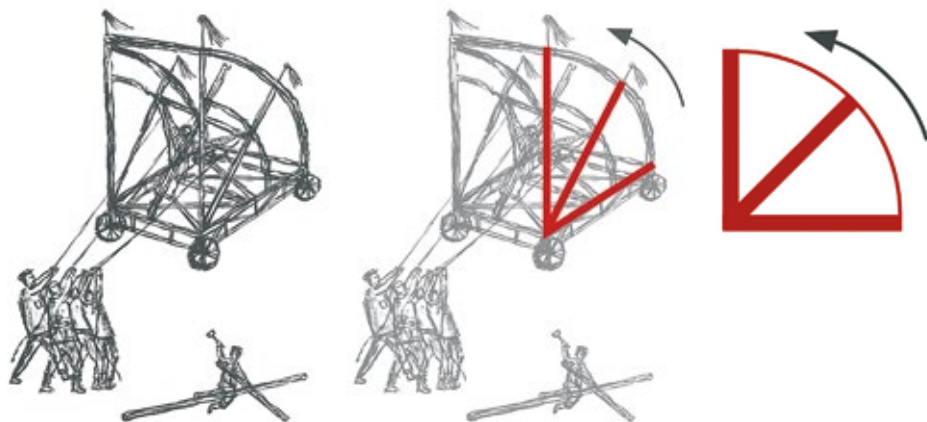


Рис. 3. Д. Хейдук. Бовиса. Рисунок распятого ангела, 1986 (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

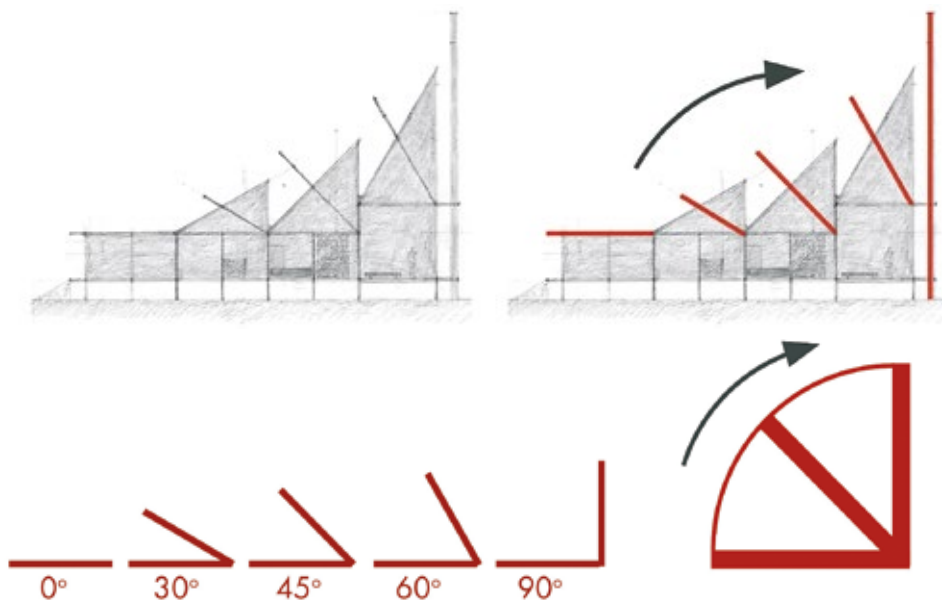


Рис. 4. Д. Хейдук. Проект Дома «0, 30, 45, 60, 90», 1979–1983 (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

фигура, образованная поворотом элемента на 90 градусов, с шагом в 45 градусов.

Ту же схему можно увидеть и в проекте Дома «0, 30, 45, 60, 90», где угол наклона элементов крыши последовательно изменяется: от горизонтального до вертикального положения (рис. 4). Каждая комната дома здесь последовательно, одна за другой смещается, но, несмотря на это, сохраняется абстрактная точка, относительно которой осуществляется общий поворот конструкции. Завершающая построение комната, поворот крыши которой составляет 90°, превращается в вертикальную отдельно стоящую стену.

Впоследствии та же схема обнаруживается в других проектах, расширяя возможности ее реализации в архитектуре мастера. В проекте Дома-студии для Потсдамского печатника данная схема используется для объяснения взаимного расположения крыш уже в последовательности, состоящей из отдельных построек (рис. 5). Примечательно, что в эскизах рядом Хейдук рисует ее в слитном виде (из чего мы можем сделать вывод, что для него эта последовательность разнонаправленных плоскостей крыш означает то же самое, что и единый развернутый веер).

По схожему принципу в проектах архитектора могут быть выделены и другие часто повторяющиеся схемы. Каждая из них

описывает пространственно-геометрическую, можно сказать топологическую, закономерность построения архитектурного объекта. Этот уровень повторений оказывается самым устойчивым уровнем образования его проектов. В разных вариантах именно по отношению к нему изменяются форма, материал, масштаб элементов. Приведена таблица всех найденных пространственно-геометрических схем в архитектурных концепциях Дж. Хейдука. Следует отметить, что этот список можно считать законченным и достаточным и что любой проект сможет найти в этом списке свою основу.

На этом первом этапе анализа схемы существуют как простой список выявленных закономерностей. Пока они остаются в таком виде, их моделирующая роль для архитектуры остается неполной, так как, хотя закономерности и повторяются с высокой частотностью, каждая из них, взятая по отдельности, почти ничего еще не объясняет. Дальнейший анализ выявляет несколько группировок, составленных из них. Имеются схемы, в состав которых входят одинаковые повторяющиеся элементы, и схемы с принципиально различающимися элементами (перебор круга, квадрата, треугольника). Каждая схема имеет фиксированное количество элементов (1, 2, 3, 4 и т.д.).

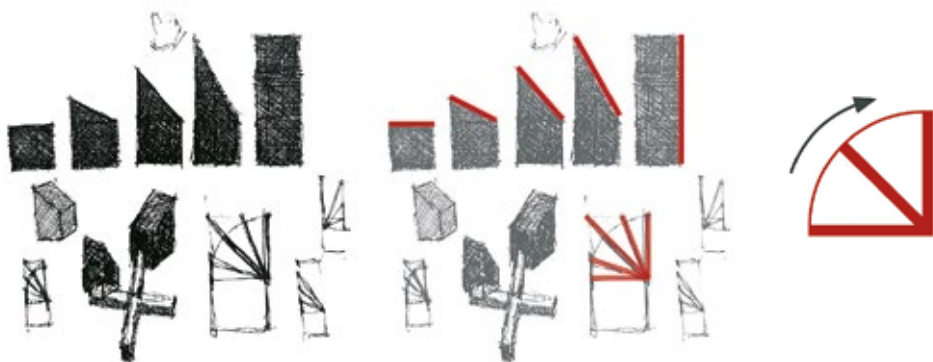


Рис. 5. Д. Хейдук. Дом-студия для Потсдамского печатника. Эскизы к проекту, 1991 (John Hejduk fonds, CCA). Аналитические схемы А. Куцак

Внимательное наблюдение за схемами и попытки объяснить их появление приводят к идее, что в основе каждой из них лежит одна из трех геометрических операций поворота, копирования или отражения. На основании этого можно утверждать, что схемы № 6 и 7 не эквивалентны друг другу (несмотря на то, что графически они обе похожи на веер). В проектах, где они были выявлены, можно отметить, что для схемы № 6 всегда выделяется вертикальная ось симметрии, относительно которой происходит зеркальное отражение элементов, а схема № 7 образована последовательным движением элемента по кругу (как в проекте с поднятием креста). Основной принцип разбиения схем на группы формируется, исходя из пространственных отношений, которые за ними стоят. Так, из всего списка выделяются три группы: «поворота»; «копирования»; «отражения». В соответствии с таким разделением, все схемы выстраиваются в систему расходящихся рядов, отражающих последовательную трансформацию от простейшей к более сложным схемам. Соответственно, образуются ряды операций: «поворота»; «копирования»; «отражения» (рис. 6).

В каждом ряду происходит развитие в количественном отношении, от одного элемента к множеству. Причем центральный элемент, означающий единицу, является общим для всех рядов. Он выражает базовую группу простых закономерностей с осью (схема № 1). Отдельная группа схем отражает качественные изменения, происходящие с составляющими ее компонентами. Они также образуют последовательности: инверсия какого-то качества у двух элементов (схема № 10); три разных

элемента, расположенных последовательно (схема № 11); группа разных элементов, расположенных хаотично (схема № 12). Мы будем называть полученную модель трансформационной моделью пространственно-геометрических схем или пространственных построений в архитектуре Дж. Хейдука.

Выявление столь стройно выстроенной системы выделяет результаты настоящего исследования как достаточно необычные, если их рассматривать исходя из представленных в обзоре существующих тезисов об архитектуре Дж. Хейдука: большое многообразие форм, фигур, образов; хаотичность, внесистемность, необъяснимость; мифы и мистика как основные принципы. Напротив, в нашем исследовании в основе всех проектов обнаруживается практически математическая матрица ограниченного количества пространственно-геометрических формул. Операции «поворота», «копирования», «отражения»; количественные последовательности и трансформации — это основные свойства, за счет которых схемы отличаются друг от друга, чтобы иметь возможность впоследствии сложиться в общую модель. Именно на основе этой модели затем удается обнаружить, как образы и сюжеты становятся частью архитектурных проектов Дж. Хейдука.

Одну из простейших схем Хейдука образуют два одинаковых симметричных элемента, поставленных рядом — схема № 2 в таблице. Пример ее самой часто встречающейся реализации — один проект, составленный из двух, поставленных рядом и как бы одинаковых домов. Исходя из трансформационной модели построений архитектора, можно говорить

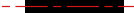
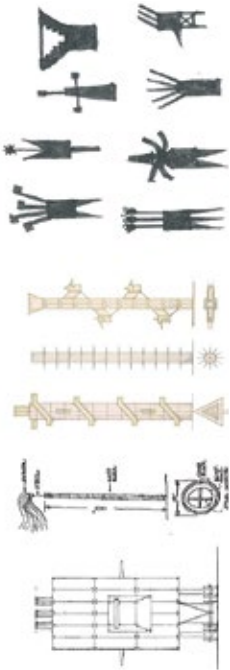
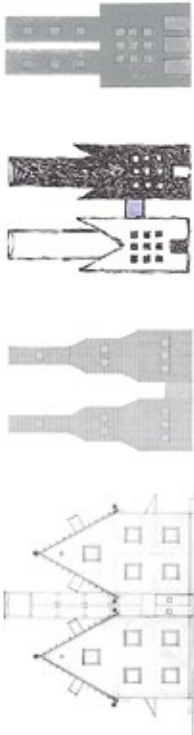
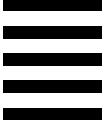
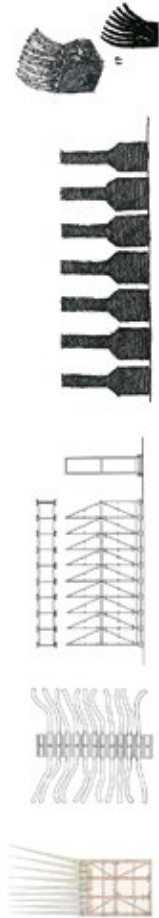
Схема		Проекты, в которых она представлена
1. Отдельно стоящий высокий симметричный элемент		
2. Два одинаковых симметричных элемента рядом		
3. Три симметричных элемента, центральный из которых отличается по размеру (выше или ниже, больше или меньше)		
4. Ряд одинаковых элементов на равном расстоянии (от пяти и больше)		

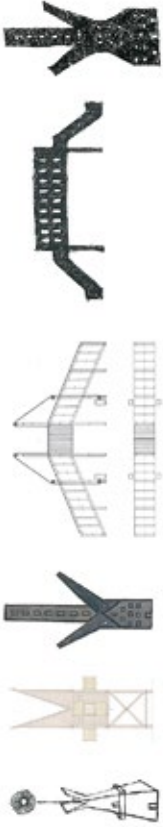
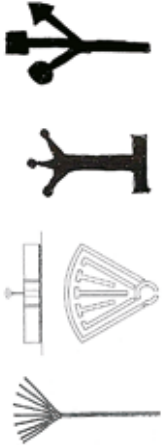
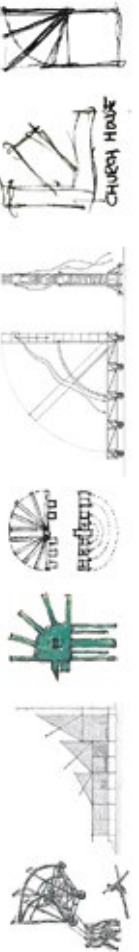
Схема	Проекты, в которых она представлена
5. Галочка, соединенная снизу, полученная отражением наклоненного элемента по центральной оси. Иногда ось маркируется отдельным, другим элементом	
6. Веер из элементов с центральной вертикальной осью	
7. Фигура, образованная поворотом элемента на 90° с шагом в 45° (зачастую представлена как несколько положений поднимаемого элемента из горизонтального положения в вертикальное)	
8. Четыре элемента, скопированные под 90° со смещением центральной точки поворота	

Схема		Проекты, в которых она представлена	
9. Ряд элементов, расходящихся по кругу от центральной точки (принцип солнечных лучей)			
10. Два разных элемента с противопоставленной друг другу характеристикой			
11. Три разных элемента в ряду (зачастую круг, квадрат, треугольник)			
12. Три разных элемента, расположенных со смещением и смежно друг к другу			



Рис. 6. Трансформационная модель пространственно-геометрических схем в архитектуре Джона Хейдука. Аналитическая схема А. Куцак

о том, что один симметричный дом и два симметричных дома, поставленных рядом — принципиально отличные для мастера схемы. Это происходит потому, что они занимают свое определенное место, найденное в системе закономерностей. Для установления этой разницы между ними особое значение приобретает количественная категория, которая лежит в основе каждого расходящегося ряда в общей системе пространственных схем. Поскольку изменяется количество элементов в группировках: от одного к двум, к трем, к четырем, к N -му (уже неисчислимому, по сути), то к ним последовательно применяются и операции «поворота», «копирования», «отражения» (в некоторых рядах то или иное число пропускается ввиду невозможности его осуществления или незначимости). Можно привести отдельную специальную подборку проектов Дж. Хейдука для демонстрации количе-

ственной комбинаторики, использованной в его проектном методе (рис. 7).

Чем два одинаковых дома, поставленных рядом в одном проекте у Дж. Хейдука, отличаются от строительства по одинаковым проектам, с которыми мы постоянно сталкиваемся при всяком типовом строительстве? Дело в том, что, попадая в художественную систему мастера, любая количественная закономерность становится осмысленной и получает собственную семантическую характеристику. Ее художественное значение мы можем объяснить через структурную аналогию с литературным приемом двойничества. В литературе двойники встречаются, например, в «Алисе в стране чудес» Л. Кэрролла — Траляля и Труляля; в «Повелителе мух» У. Голдинга — близнецы Эрик и Сэм; в «Ревизоре» Н.В. Гоголя — Бобчинский и Добчинский. У Ю.М. Лотмана один из вариантов двойничества в литературном произведении связан с буквальным «повторением и ду-

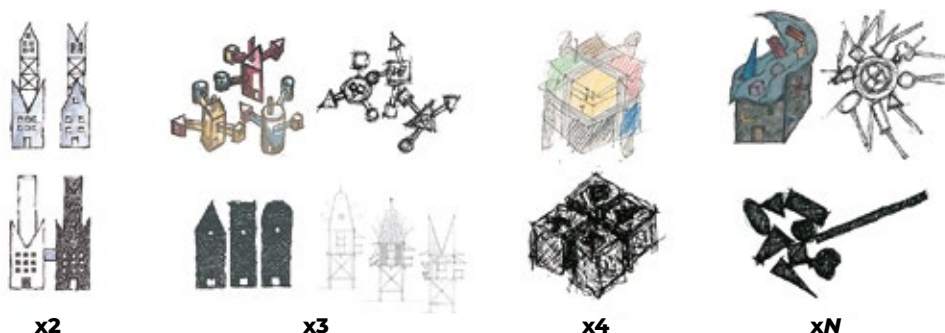


Рис. 7. Группы проектов Д. Хейдука, распределенные по принципу значимого количества элементов (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

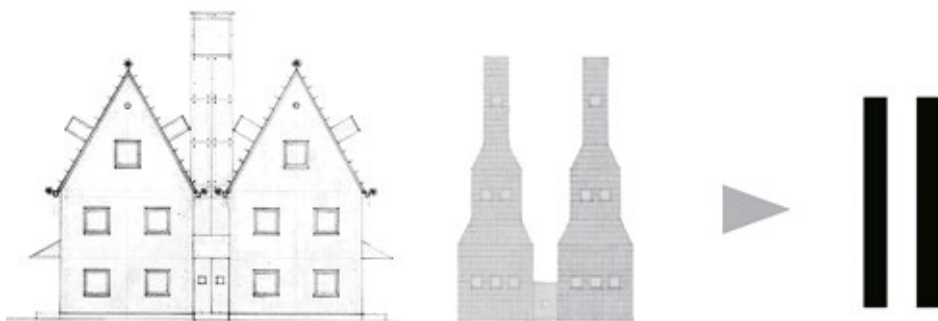


Рис. 8. Абсолютные двойники в архитектуре Д. Хейдука (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

блированием героев в пространстве» (Лотман, Минц, Мелетинский 1980).

Принцип абсолютного двойничества был теоретически разработан Л.С. Выготским в его исследовании «Гамлета» У. Шекспира. По Выготскому Гильденстерн и Розенкранц представляют собой систему двух героев, особым образом исполняющих одну роль. Двойники не могут быть просто заменены одной личностью, как не могут быть и разделены или сведены к простой итерации каждого из них. «То, что они делают вдвоем, не мог бы сделать никто один: удивительный художественный прием — два придворных на одно лицо и роль их такая же», — пишет В.С. Выготский (Выготский 1987: 281). Подобно происходящему в художественном тексте, в архитектуре Дж. Хейдука два одинаковых дома, поставленных рядом (по сравнению с проектами, обладающими качествами самостоятельностью единицы), становятся двойниками и разрабатывают ту же самую тему дублирования (рис. 8). У Дж. Хейдука встречается и вариант, при котором смысл двойничества состоит в том, чтобы «на базе сходства выявить различие», как, например, принципиальное различие по схеме № 10 (рис. 9) (Лотман 2010: 312).

Другая аналогия, основанная на количестве и на пространственном положении архитектурных элементов, может быть выявлена при сравнении схем № 1

и 4 (в том числе и схемы № 12 как пример ее трансформации с помощью смещений и замены одинаковых элементов на последовательность из другого ряда). Исходя из системы архитектора, в этих схемах в образовании основного смыслового содержания задействованы пространственные оппозиции: «один/много»; «организованное/неорганизованное»; «уникальное/разное». В литературе те же схемы, но только на ином материале и при другом культурном способе кодирования: «необычность, исключительность/пошлость, заурядность»; «осуществляется антитеза «гений/толпа» (Лотман 1970: 51). У Дж. Хейдука герой — это тоже отдельный уникальный элемент, оказывающийся в центре всей модели, а толпа — упорядоченный ряд одинаковых фигур или неупорядоченный ряд совершенно разных фигур (рис. 10).

Рассмотрим в качестве примера одну из работ Дж. Хейдука, где само название проекта отсылает к литературным текстам (мифам) — «Восхождение Икара, нисхождение Персефоны» (рис. 11). Проект представляет собой здание, состоящее из двух корпусов, разделенных стеной и соединенных небольшим коридором. Корпуса отличаются цветом, но совпадают по основной структуре организации объема. Персефона может быть противопоставлена Икару по пространственному признаку,



Рис. 9. Двойники с противопоставленными признаками в архитектуре Д. Хейдука (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

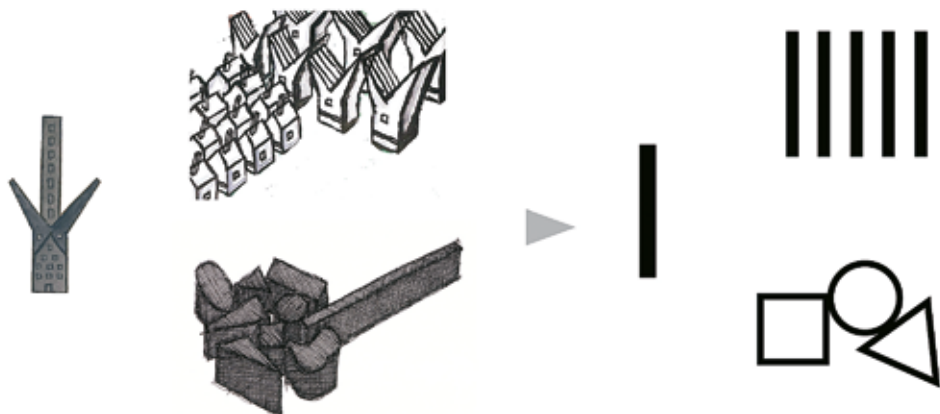


Рис. 10. Герой и толпа в архитектуре Д. Хейдука (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

который мастер использует в названии: Икар поднимается на гору, чтобы разбиться, а Персефона спускается в царство мертвых к Аиду. Аналогично архитектор противопоставляет друг другу две части дома через стену. Икар и Персефона соотносятся с противоположными сторонами дома. Несмотря на то, что визуальное инверсия вверх – вниз не считается, тем не менее, она лежит в основе проекта. Ставя в основу построения пространственные закономерности, Хейдук связывает между собой два греческих мифа, как бы сравнивая их друг с другом, моделируя движение героев в разные стороны.

Итак, в архитектурных проектах Джона Хейдука обнаруживаются построения, в которых поэтические образы обретают пространственную основу для своего раз-

вертывания. Не только универсальные художественные отношения, положенные в основу мышления¹, которые могут быть представлены как приемы литературы, живописи, архитектуры и т.д., но и сложные сюжеты (такие как мифы про Икара и Персефону) перекодируются в рамках архитектурной дисциплины и получают свое новое пространственное выражение. Геометрия становится основой для сюжетов, характеров, мотивов, в которых можно увидеть и осмыслить те же геометрические отношения.

Про механизм работы подобных универсальных отношений, относительно которых в художественных текстах может происходить надстройка других смыслов, писал Ю.М. Лотман на примере двойничества: «... двойник представляет собой

¹ Универсальность устойчивых художественных отношений, таких как, например, дублирование, повтор, изучалась в рамках теории искусства Ю.М. Лотманом, Б.М. Эйхенбаумом, В.Б. Шкловским и др.

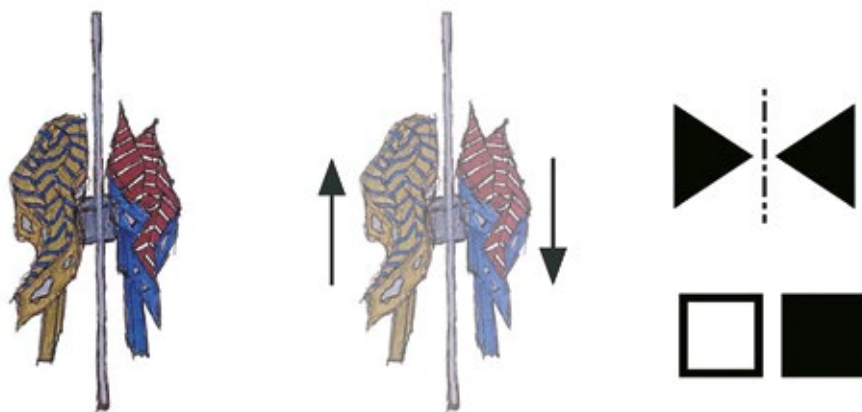


Рис. 11. Д. Хейдук. «Восхождение Икара, нисхождение Персефоны». Графика к проекту (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

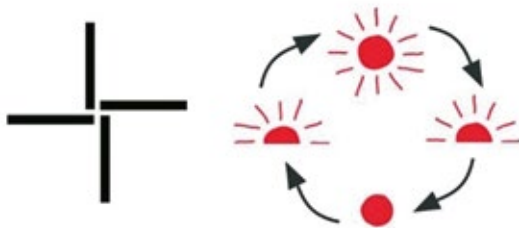
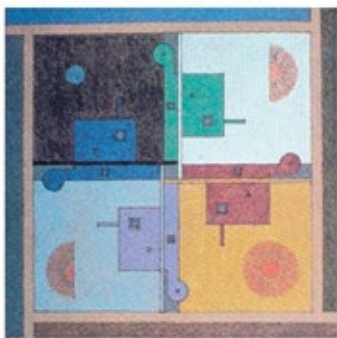


Рис. 12. Д. Хейдук. Проект Дома «Север, Восток, Юг, Запад», 1974–1979 гг. (John Hejduk fonds, CCA). Аналитическая схема А. Куцак

сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии *правого* – *левого* может получать интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и прочее), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» (Лотман 1992: 116). Отметим, что в архитектуре Дж. Хейдука интерпретация пространственно-геометрических инвариантов происходит двумя способами. Первый из них, все-таки основной, — архитектурная интерпретация, при которой замена элементов инварианта происходит с помощью обращения к ряду архитектурных категорий. Собственно, в каждом проекте схемы Дж. Хейдука реализуются за счет каких-то архитектурных элементов. Второй способ интерпретации его топологических инвариантов — поиск образов на то же геометрическое основание. В одном из эскизов к проекту Дома «Север, Восток, Юг, Запад» этапы движения солнца и луны повторяют мотив расположения стен — схема № 8 (рис. 12). Все образы, монстры и сюжеты в архитектуре Дж. Хейдука появляются только на этом этапе перекодировки его

основных пространственно-геометрических схем.

Основное пространственно-геометрическое содержание устойчивых проектных схем Дж. Хейдука и все их перекодировки в образы и сюжеты, которые были рассмотрены ранее, таким образом обусловлены принципом принадлежности к единой трансформационной модели построений архитектора. В современной архитектуре — в ряде популярных «концептуальных» архитектурных направлений — наблюдаются попытки использовать некоторые формы и конструкции из проектов Дж. Хейдука. Однако ни одна повторенная фигура не достигает того художественного впечатления, какое имеет место в оригинальном проекте автора, поскольку теряет свою связанность с системой всех его авторских схем, в неразрывной зависимости от которых она пребывает. По схожему принципу к своему геометрическому смыслу в архитектуре мастера привязано и художественное значение образов, сюжетов, мифов, которые (как мы, надеюсь, смогли показать) образуются на ее основе, а не наоборот. Обнаруженная модель построения архитектурных объектов Джона Хейдука работает как инструмент порождения образов и сюжетов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- John Hejduk fonds — John Hejduk fonds, 1947–2000, predominant 1947–1996 // Canadian Centre for Architecture. URL: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/381969/john-hejduk-fonds>
- Бахтин 1979 — Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
- Выготский 1987 — Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.
- Лотман 1970 — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Лотман 1992 — Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.
- Лотман 2010 — Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010.
- Лотман, Минц, Мелетинский 1980 — Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов

- мира: энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 220–226.
- Bergh 1993 — Bergh W. Seven Memos on the Geometry of Pain // *Soundings* / ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli, 1993. P. 18–23.
- Cardani 2020 — Cardani L. John Hejduk vis-à-vis Aldo Rossi // Aldo Rossi, perspectives from the world. *Theory, Teaching, Design and Legacy* / ed. M. Bovati, M. Caja, M. Landsberger, A. Lorenzi. Milan: Biblioteca Di Architettura, 2020. P. 218–226.
- Hays 1996 — Hays K.M. Hejduk's Chronotope (an introduction) // *Hejduk's Chronotope* / ed. K.M. Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1996. P. 7–21.
- Hejduk 1985 — Hejduk J. *Mask of Medusa: Works, 1947–1983* / ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli, 1985.
- Hejduk 1989 — Hejduk J. *Riga; Vladivostok; Lake Baikal: A Work* / ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli, 1989.
- Hejduk 1993 — Hejduk J. *Soundings* / ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli International, 1993.
- Hejduk, Shapiro 1987 — Hejduk J., Shapiro D. *The Collapse of Time and Other Diary Constructions*. London: Architectural Association, 1987.
- Hejduk, Shapiro 1991 — Hejduk J., Shapiro D. Conversation between John Hejduk and David Shapiro: The architect who drew angels // *Architecture and Urbanism*. 1991. No. 1. P. 3–134.
- Perez-Gomez 2016 — Perez-Gomez A. John Hejduk's Critical and Poetic Architecture // *Timely Meditations, Selected Essays on Architecture*. Vol. 1. Montreal: RightAngle International, 2016. P. 375–401.
- Rattenbury 2020 — Rattenbury K. The Fantastical World of John Hejduk and the Widow's House // *Royal Academy of Arts*. 2020. No. 154. P. 58–60.
- Soberg 2012 — Soberg M. John Hejduk's Pursuit of an Architectural Ethos // *Footprint*. 2012. No. 10. P. 113–128.

REFERENCES

- Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo (Problems of Dostoevsky's poetics)*. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1979 (in Russian).
- Vygotskij L.S. *Psikhologiiia iskusstva (Psychology of Art)*. Moscow: Pedagogika Publ., 1987 (in Russian).
- Lotman Ju.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta (Structure of an Artistic Text)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970 (in Russian).
- Lotman Ju.M. *Kul'tura i vzryv (Culture and Explosion)*. Moscow: Gnozis Publ., 1992 (in Russian).
- Lotman Ju.M. *Semiosfera (Semiosphere)*. Saint Petersburg: Iskusstvo – SPB Publ., 2010 (in Russian).
- Lotman Ju.M., Minc Z.G., Meletinskij E.M. *Literatura i mify (Literature and Myths). Mify narodov mira: Entsiklopediia (Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia)*, vol. 1. Moscow, 1980, pp. 220–226 (in Russian).
- Bergh W. Seven Memos on the Geometry of Pain. *Soundings*. Ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli Publ., 1993, pp. 18–23.
- Cardani L. John Hejduk vis-à-vis Aldo Rossi. *Aldo Rossi, perspectives from the world. Theory, Teaching, Design and Legacy*. Ed. M. Bovati, M. Caja, M. Landsberger, A. Lorenzi. Milan: Biblioteca Di Architettura Publ., 2020, pp. 218–226.
- Hays K.M. Hejduk's Chronotope (an introduction). *Hejduk's Chronotope*. Ed. K.M. Hays. New York: Princeton Architectural Press Publ., 1996, pp. 7–21.
- Hejduk J. *Mask of Medusa: Works, 1947–1983*. Ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli Publ., 1985.
- Hejduk J. *Riga; Vladivostok; Lake Baikal: A Work*. Ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli Publ., 1989.
- Hejduk J. *Soundings*. Ed. K. Shkapich. New York: Rizzoli International Publ., 1993.
- Hejduk J., Shapiro D. *The Collapse of Time and Other Diary Constructions*. London: Architectural Association Publ., 1987.
- Hejduk J., Shapiro D. Conversation between John Hejduk and David Shapiro: The architect who drew angels. *Architecture and Urbanism*, no. 1, 1991, pp. 3–134.
- Perez-Gomez A. John Hejduk's Critical and Poetic Architecture. *Timely Meditations, Selected Essays on Architecture*, vol. 1. Montreal: RightAngle International Publ., 2016, pp. 375–401.
- Rattenbury K. The Fantastical World of John Hejduk and the Widow's House. *Royal Academy of Arts*, no. 154, 2020, pp. 58–60.
- Soberg M. John Hejduk's Pursuit of an Architectural Ethos. *Footprint*, no. 10, 2012, pp. 113–128.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

About the authors

Баева Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, советник РААСН, профессор кафедры «Основы архитектуры и художественных коммуникаций» Института архитектуры и градостроительства Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (НИУ МГСУ), научный сотрудник ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». Автор более 50 научных публикаций, в том числе 3 научных монографий.

Васильев Николай Юрьевич, кандидат искусствоведения, генеральный секретарь ДОСМОМО Россия, советник РААСН, доцент кафедры «Основы архитектуры и художественных коммуникаций» Института архитектуры и градостроительства Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (НИУ МГСУ), профессор МГАХИ им. Сурикова. В 2004 г. окончил МГХПУ имени С.Г. Строганова, в 2007 г. — аспирантуру НИИТАГ РААСН. Автор книг: «Архитектура Москвы 1920-х – начала 1930-х. Справочник-путеводитель» (2011, в соавторстве с Е. Овсянниковой, М. Евстратовой, О. Паниным), «Архитектура Москвы периода НЭПа и Первой пятилетки» (2014, в соавторстве с Е. Овсянниковой), «Architects of Russian Avantgarde. 01 Boris Velikovsky», «Коллаж в архитектуре и дизайне. Каждый видит по-своему» (2018), «История архитектуры Москвы. Конец XIX века – первая половина 1930-х» (2019), «Лестница в санатории Наркомтяжпрома» (2019), «Архитектура дома Наркомфина вчера и сегодня» (2023) и др.

Владимирова Дарья Владимировна, научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ); аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Казарян Армен Юрьевич, доктор искусствоведения, академик РААСН, почетный член РАХ, иностранный член НАН Армении, директор Института

архитектуры и градостроительства Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (НИУ МГСУ). Лауреат премии за сохранение европейского культурного наследия Europa Nostra (2014), Макарьевской премии и премии Тороса Тораманяна (2016). Автор многочисленных статей, книг и глав монографий, в том числе 4-томника «Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции» (Москва, 2012–2013). Руководит исследовательскими проектами по грантам европейских и российских научных фондов. Последний из них направлен на изучения архитектуры Ани, средневековой столицы Армении.

Ковалев Андрей Николаевич, независимый исследователь. В круг интересов входят и темы, существующие на стыке истории астрономии и религии, математики и искусства. Автор соответствующих публикаций в журналах «Genesis: исторические исследования», «Культура культуры», «Математическое образование», «Теория и история искусства» и «Вопросы всеобщей истории архитектуры».

Коновалова Нина Анатольевна, кандидат искусствоведения, советник РААСН, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ). Главный редактор журнала «Современная архитектура мира». Лауреат профессиональных наград, в том числе медали «За преданность содружеству зодчих» (2024), диплома Форума Международного союза архитекторов (2011), дипломов фестиваля «Зодчество» (2011, 2014, 2023). Автор более 100 научных публикаций, в том числе монографии «Современная архитектура Японии: традиции восприятия пространства» (М.; СПб., 2017). Научные интересы: архитектура Японии, сохранение традиций в современной архитектуре, архитектурные эксперименты на Всемирных выставках.

Конonenko Евгений Иванович, доктор искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института

искусствознания. Автор монографий «Анатолийская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры» (М., 2017), «Эволюция архитектуры османской мечети» (М., 2022) и более 80 публикаций и лекционных курсов по культуре Древнего мира, средневекового Востока, методике научной работы. Область научных интересов: культура Древнего Востока, искусство стран ислама, мусульманская (в том числе современная) архитектура Турции.

Куцак Анастасия Сергеевна, преподаватель вечернего факультета Московского архитектурного института (государственная академия), соискатель степени кандидата архитектуры кафедры «Советской и современной зарубежной архитектуры».

Нащокина Мария Владимировна, доктор искусствоведения, академик Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), Почетный член Российской Академии художеств (РАХ); главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. С 1986 по 1994 г. была координатором Международной программы ЮНЕСКО по изучению, сохранению и реставрации архитектурного наследия Модерна (Ар Нуво) Югандии. Основные направления исследований — русская архитектура и искусство Нового времени. Автор 450 статей и книг об истории русской и европейской архитектуры и искусства. С 2000 г. — заместитель Председателя воссозданного Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ), научный редактор сборников ОИРУ «Русская усадьба».

Румянцев Иван Сергеевич, аспирант кафедры «История отечественного искусства» исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Сардаров Армен Сергеевич, архитектор, теоретик и практик. Доктор архитек-

туры, профессор. Главный научный сотрудник Белорусского национального технического университета (БНТУ). Автор 25 научных книг и более 200 других научных работ, более 150 реализованных объектов мемориальной, ландшафтной архитектуры и дизайна.

Соколова Мария Васильевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (МГУ).

Тарханова Светлана Валерьевна, кандидат искусствоведения, археолог, куратор отдела архитектурных деталей в Национальном Хранилище при Израильском Управлении Древностей, с 2009 по 2020 г. — старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»), с 2017 по 2021 г. — научный сотрудник Института Археологии в Еврейском Университете в Иерусалиме, участник ряда археологических экспедиций, включая мега-проекты в Бейт-Шемеше и Явне (Израиль), автор более семидесяти научных статей по ранневизантийской архитектуре и археологии, четырех научно-популярных книг по мировой истории архитектуры.

Шукуров Шариф Мухаммадович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН. В Российской академии государственной службы при президенте РФ читает годичный курс по истории искусства XX в. Автор двух десятков книг по истории и теории искусства Ирана.

Щербаткина Вера Львовна, старший научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ).

Baeva Olga Vladimirovna, Dr. in the History of Arts, Professor of the Institute of Architecture and Urban Planning of the Moscow State University of Civil Engineering (National Research Univer-

sity), Researcher at the St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Industry. She is an author of more than 50 publications, including 3 scientific monographs.

Address: Yaroslavskoe Shosse, 26, 129337, Moscow, Russian Federation

Contact: olabaeva@mail.ru

Vassiliev Nikolai Yur'ievich, Candidate in the History of Arts, Associate Professor Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU), Professor Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov. Graduated from Moscow Stroganov University (2004). Main books: "Moscow Avantgarde of 20–30s. Guidebook", 2011 (with E. Ovsyannikova, M. Evstratova, O. Panin); "Moscow Architecture of NEP and First Five-Year Plan", 2013 (with E. Ovsyannikova and T. Vorontsova); "Russia High-Rise", 2014; "Masters of Soviet Modernism. Igor Vasilievsky", 2015 (with O. Kazakova); "Architects of the Russian Avantgarde: OI Boris Velikovsky", 2017 (with E. Ovsyannikova); "Moscow Bread Factory No. 9", 2019; "Everyone Sees it Differently. Collage in Architecture and Design", 2019; "The Park Staircase in the NKTP Health Resort", 2020 (with E. Ovsyannikova), "Moscow Architecture History from The End of XIX Century Towards First Half of the 1930s", "The Architecture of the Narkomfin Building Yesterday and Today", 2023.

Address: Yaroslavskoe Shosse, 26, 129337, Moscow, Russian Federation

Contact: nikolai@vassiliev.net

Vladimirova Daria Vladimirovna, researcher of the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (NIITIAG).

Address: Dushinskaya Street, 9, 111024, Moscow, Russian Federation

Contact: vlaria01@mail.ru

Kazaryan Armen Yur'ievich, Dr. in the History of Arts, academician of RAASN, honorary academician of the Russian Academy of Arts, and the member of the Armenian Academy of Sciences, Director of the Institute of Architecture and Urban Planning of the Moscow State University of Civil Engineering (National Research University). His four-volume study "Church Architec-

ture of the Seventh Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition" (Moscow, 2012–2013, in Russian) was honored with the Europa Nostra Award (2014) and with the Toros Toramanian Award (2016). He is an author of numeral articles, books and chapters. He is a head of several Russian and European grants, the last of which focused on a large study of the architecture of Ani, the medieval capital of Armenia.

Address: Yaroslavskoe Shosse, 26, 129337, Moscow, Russian Federation

Contact: armenkazaryan25@yandex.com

Kovalev Andrei Nikolaevich, independent researcher. The range of interests also includes topics that exist at the intersection of the histories of astronomy and religion, mathematics and art. Author of relevant publications in the journals "Genesis: Historical Research", "Culture of Culture", "Mathematical Education", "Theory and History of Art" and "Questions of the History of World Architecture".

Contact: ser.levsha@yandex.ru

Konovalova Nina Anatol'evna, Candidate in the History of Arts, Leading Researcher of the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (NIITIAG). She is a managing editor of the periodical "Contemporary World Architecture". Konovalova was honored with the Medals of loyalty to the Community of Architects, Diplomas of the World Congress of International Union of Architects, of the festival "Zodchestvo" (2011, 2014, 2023). She is an author of the book "Contemporary Architecture of Japan: Tradition of the Space's Perception" (Moscow, 2017) and about 100 scientific publications. Research interests: architecture of Japan, traditions in the contemporary architecture, architectural experiments in the World exhibitions.

Address: Dushinskaya Street, 9, 111024, Moscow, Russian Federation

Contact: phuekirjuko@mail.ru

Kononenko Evgenii Ivanovich, Dr. in the History of Arts, Head of the Department of Asian and African Art of the State Institute of Art Studies. Author of the books "The Anatolian Mosque of the XI–XV centuries. Essays on the History of Architecture" (Moscow, 2017), "The Evolution of the architecture of the Ottoman Mosque" (Moscow, 2022) and more than 80 publications and lecture courses on the culture of the Ancient world, the medieval East, the methods of scientific work. Research interests: the culture of the Ancient East, the art of Islamic countries, Muslim (including contemporary) architecture in Turkey.

Address: Kozitskiy Pereulok, 5, 125009, Moscow, Russian Federation

Contact: J_kononenko@inbox.ru

Kutsak Anastasiia Sergeevna, Moscow Architectural Institute (State Academy), Teacher at the Evening Faculty, Candidate for a PhD in Architecture at the Department of Soviet and Modern Foreign Architecture.

Address: Rozhdestvenka Street, 11/4, 107031, Moscow, Russian Federation

Contact: office@markhi.ru

Nashchokina Maria Vladimirovna, Doctor of Art History, Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAASN), Honorary Member of the Russian Academy of Arts (RAH); Chief Researcher at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. From 1986 to 1994, she was the coordinator of the UNESCO International Programme for the Study, Conservation, and Restoration of the Architectural Heritage of Art Nouveau/Jugendstil. His main areas of research are Russian architecture and modern art. He has authored 450 articles and books on the history of Russian and European architecture and art. Since 2000, she has been the Deputy Chairman of the re-established Society for the Study of the Russian Estate (OSRE), and the scientific editor of the OSRE's collections "Russian Estate".

Address: Prechistenka Street, 21, 119034, Moscow, Russian Federation

Contact: n_maria53@mail.ru

Rumiantsev Ivan Sergeevich, postgraduate student of the Lomonosov Moscow State University, Faculty of History, Department of the History of Russian Art.

Address: Lomonosovsky Prospekt, 27, Building 4, 119234, Moscow, Russian Federation

Contact: isrum2000@yandex.ru

Sardarov Armen Sergeevich, architect, theorist and practical designer. Doctor of science (architecture). Professor. Main researcher in BNTU (Belarusian National Technical University). Author of 25 science books and more than 200 another science works and author of more than 150 realized works of memorial, landscape architecture and design.

Address: Independence Prospekt, 65, 220013, Minsk, Republic of Belarus

Contact: sardarov.armen@yandex.com

Sokolova Maria Vasil'evna, PhD of Arts, senior lecturer Lomonosov Moscow State University (MSU).

Address: Leninskiye gory, 1, 119992, Moscow, Russian Federation

Contact: mar641079992007@yandex.ru

Tarkhanova Svetlana Valer'evna, Ph.D., archaeologist, curator of the architectural elements in the National Treasures Department of the Israel Antiquities Authority, 2009–2020 — senior researcher of Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Town-Planning — the branch of the Federal State Budget Institution "CNIIP of the Ministry of Construction of Russia", 2017–2021 — research associate in the Institute of Archaeology in Hebrew University in Jerusalem, participant of archaeological expeditions including mega-projects in Beth Shemesh and Yavne (Israel), author of more than 70 scientific articles on Early Byzantine architecture and archaeology, 4 scientific-popular books on the history of world architecture.

Address: Beth Shemesh, HaMelacha Str., Israel Antiquities Authority Warehouse, Israel

Contact: svetlanat@israntique.org.il

Shukurov Sharif Muhammadovich, Dr. in the History of Arts, chief research worker of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences;

Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU). Shukurov lectured on the history of the 20th-century art in the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration. He is an author of about a couple dozen books on the history and theory of Iranian art.

Address: Rozhdestvenka Street, 12, 107031, Moscow, Russian Federation

Contact: ripsic@yandex.ru

Shcherbatkina Vera L'vovna, Scientific Research of the Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (NIITIAG).

Address: Dushinskaya Street, 9, 111024, Moscow, Russian Federation

Contact: wepopo@yandex.ru

АВТОРАМ СТАТЕЙ

To the authors of articles

Редакционная или издательская этика — это система правил, которые регулируют взаимоотношения автора, редактора и рецензента. При составлении правил мы руководствовались рекомендациями Комитета по этике научных публикаций (COPE, Committee on Publication Ethics) и Кодексом этики научных публикаций, подготовленным в Комитете по этике научных публикаций.

К публикации в журнале «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (далее — ВВИА) принимаются только оригинальные, ранее неопубликованные научные статьи. Обращаем внимание, что автор несет персональную ответственность за предоставляемый в редакцию текст. Авторы обязуются гарантировать точное цитирование источников, используемых в процессе работы над рукописью статьи. Если авторы использовали работу и/или фрагменты текста других авторов, обязательны соответствующие ссылки на опубликованные работы.

Редакция ВВИА принимает статьи как на русском, так и на английском языке.

ПОРЯДОК ПРИЕМА СТАТЕЙ

Статьи, поступившие в редакцию и удовлетворяющие предъявляемым к рукописям объемам и правилам оформления, проходят рецензирование и редактирование (научное, техническое, стилистическое). Рецензирование и научное редактирование осуществляют специалисты НИУ МГСУ или других учреждений, имеющие квалификацию в соответствующих отраслях науки и ученую степень доктора или кандидата наук, а также члены редколлегии периодического издания ВВИА в соответствии с требованиями к изданию научной литературы. Рецензенты должны быть признанными специалистами по тематике рецензируемых публикаций и иметь за последние три года научные публикации по той же тематике. Рецензии хранятся в редакции издания в течение 5 лет. Редколлегия оставляет

за собой право отклонить статью или вернуть ее на доработку.

Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также направляет копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса. Принадлежность и объем авторских прав на публикуемые в журнале материалы определяются действующим законодательством Российской Федерации.

С авторов взносы за публикацию не взимаются, авторское вознаграждение не выплачивается. Плата с аспирантов за публикации рукописей не взимается. Статьи аспирантов при их подаче в редакцию издания должны сопровождаться отзывом (рекомендацией) научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Материалы для публикации статей передаются в редакцию издания в электронном виде с соблюдением требований, установленных редакцией ВВИА, публикуются в печатном виде. Аннотации и тексты опубликованных статей доступны на странице журнала в интернете, а также на его странице на портале eLibrary.ru (РИНЦ). Рукописи должны соответствовать требованиям оформления, обладать научной новизной, актуальностью, четкостью структуры, логикой изложения материала, обоснованностью выводов, отражать знания автора последней современной литературы по тема-

тике исследования. Во введении статьи должны быть четко сформулированы цель и задачи исследования; в заключении должны быть отображены краткие выводы проведенного исследования. При наличии иллюстраций, они должны быть надлежащего качества со ссылкой на источник. Объем статьи вместе с аннотацией, библиографическим списком и референсами (References) не должен превышать 30 000 знаков с пробелами. Текст должен быть набран с использованием редактора Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта — 12, межстрочный интервал — 1,5.

ПОРЯДОК ОФОРМЛЕНИЯ И КОМПЛЕКТАЦИЯ СТАТЬИ

Материалы статьи должны быть представлены в виде текстового файла под названием «Family.doc» (например, «Ivanov.doc», исключительно латиницей) и файлов иллюстраций. Текстовый файл должен содержать следующую информацию, в последовательном порядке:

- код УДК, его необходимо самостоятельно присвоить в соответствии со справочником УДК по ссылке <http://teacode.com/online/udc>
- Ф.И.О. автора;
- название статьи;
- краткая аннотация статьи (от 200 до 250 слов — строго!);
- ключевые слова к статье (не более 5–7 слов и словосочетаний);
- фамилия, имя автора на английском языке;
- название статьи на английском языке;
- краткая аннотация статьи (от 200 до 250 слов — строго!) на английском языке;
- ключевые слова к статье на английском языке.
- текст статьи;
- библиографический список;
- список использованных в тексте сокращений (РГИА, ДОР и т.д.) с их расшифровкой;
- references;
- список иллюстраций, и в этом списке можно указать пожелания автора по расположению иллюстраций (на ширину колонки, на ширину полосы и т. д.);
- сведения об авторе в виде небольшого рассказа в объеме не более 700 знаков с пробелами, содержащем в начале в строгом порядке, через запятую, без сокращений: Ф.И.О. полностью, ученую степень, научное звание, место работы и должность в именительном падеже. В конце текста указывается почтовый адрес места работы и контактная информация — e-mail, телефон;
- аналогичные сведения об авторе в переводе на английский язык (обязательно).

Ссылки в тексте на источники и литературу (затекстовые) оформляются следующим образом: в круглых скобках курсивом указывается фамилия автора книги или статьи, далее через пробел год издания, после двоеточия — номер страницы(ы), на которую идет ссылка; например: (Грaбapь 1912: 68–96), (Paul 1963: 127–133).

Постраничные примечания оформляются в автоматическом режиме редактора Word и используются только для сведений, которые по каким-то причинам не могут быть помещены в основной текст публикации, а также для переводов иноязычных слов. В тексте примечания в скобках могут помещаться ссылки на литературу.

Иллюстрации принимаются с разрешением не ниже 300 dpi в форматах jpeg или tiff; чертежи должны содержать масштабную линейку, за редкими исключениями.

Количество иллюстраций равняется количеству страниц текста статьи, но не более 15.

Иллюстрации записываются в отдельные файлы, которые должны быть пронумерованы в соответствии со Списком иллюстраций и только цифрой, например: «5.jpeg»; в тексте статьи обязательны ссылки на номера иллюстраций, например: (ил. 5).

Уважаемые авторы ВВИА, при использовании архивных изображений, пожалуйста, убедитесь в том, что у вас есть право на публикацию материалов (договор с правом публикации или разрешение на публикацию на безвозмездной основе).

Лицензионный договор. После того как очередной номер ВВИА будет сформирован, авторам высылается шаблон лицензионного договора, который заключается в том числе для размещения полных текстов статей на сайте НЭБ (Научной электронной библиотеки, РИНЦ — Российский индекс научного цитирования). Его необходимо заполнить, передать в редакцию или выслать по почте на адрес редакции в НИУ МГСУ.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО СОСТАВЛЕНИЮ СПИСКОВ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Списки литературы — основной и второй, именуемый «References», — нужны для индексирования публикаций в РИНЦ и других международных наукометрических базах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

В начале списка по алфавиту располагаются источники. Ниже помещается литература (также по алфавиту): в начале русскоязычные публикации и на других языках, пользующихся кириллицей, затем публикации с использованием латиницы. Список не нумеруется.

Перед каждой позицией списка выносятся фамилия автора (курсивом) и год издания. Эта выноска, используемая в ссылках в тексте статьи, отделяется от полного названия публикации длинным тире. Публикации на языках других алфавитов (араб., арм., греч., груз. и др.) вносятся в список с сокращенной выноской на русском языке, и их место согласуется с алфавитным порядком в русскоязычном списке.

В общий библиографический список должны попасть все архивы, откуда пу-

бликуются иллюстрации, тогда в подписанных подписях ссылка будет на номер из списка (см. ниже рекомендации по подготовке подписей к иллюстрациям).

В библиографическом описании книг и сборников статей указывается место, название издательства и год издания; для журналов и серийных сборников статей — номер выпуска и год издания. Статьи в списке должны сопровождаться указанием их страниц. Для не периодически издаваемых сборников необходимо указывать редактора (Ред. ... или ред.-сост. ...; Ed. by ...).

Ответственность за точность библиографических описаний несет автор публикации. Использование неточных сведений затрудняет подсчет индекса цитируемости системой РИНЦ.

ПРИМЕР ОФОРМЛЕНИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО СПИСКА

Асратян 2000 — Асратян М.М. Армянская архитектура раннего христианства. М.: Инкомбук, 2000.

Григорян 1982 — Григорян В. Малые центричные памятники Армении раннего средневековья. Ереван: Академия наук Армянской ССР, 1982.

Завадская — Завадская И.А. Баптистерии Херсонеса (к истории крещального обряда в ранневизантийский период) // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Вып. 9. 2002. С. 251–272.

Казарян 2005 — Казарян А.Ю. Триконховые крестово-купольные церкви в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О.И. Подобедовой : сб. ст. / отв. ред. М.А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. С. 13–30.

Казарян 2012–2013 — Казарян А.Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века. В 4 т. Т. 1–4. М.: Локус Станди, 2012–2013.

Мальцева 2018 — Мальцева С.В. Триконхи в архитектуре Балкан IV–XII веков // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 32. 2018. С. 34–58.

Мнацаканян 1960 — Մնացականյան Ս.Խ. Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դիրքը (Мнацаканян С.Х. Сюникская школа армянского зодчества). Ереван: изд. Академия наук Армянской ССР, 1960.

Токарский 1946 — Токарский Н.М. Архитектура древней Армении. Ереван: Академия наук Армянской ССР, 1946.

Токарский 1959 — Токарский Н.М. Джрвеж I. Результаты работ Джрвежской археологической экспедиции 1957 г. // Археологические раскопки в Армении. № 8. Ереван: изд. Академия наук Армянской ССР, 1959.

Bell 1910 — Bell G. The Churches and Monasteries of the Tur Abdin // Amida / eds. M. Van Berchem, J. Strjigowsky. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1910. P. 224–261.

REFERENCES

Этот, второй, библиографический список является списком литературы с транслитерацией не «латиноязычных» описаний на латинский алфавит и указанием перевода на английский язык (помещается в скобках вслед за транслитерацией). При транслитерации пользуйтесь сайтом «Транслит по-русски» <https://translit.ru/ru/lc/> (строго по ссылке!).

Порядок публикаций в References должен повторять порядок основного списка, за исключением не используемых в данном случае ссылок на источники. Позиции публикаций не сопровождаются условной краткой формой, как в пер-

вом списке. В References курсивом показываются не авторы, а основные названия публикаций: названия книг, сборников, журналов. После места издания указывается издательство (латиницей — оригинальное название или транслитерация) и ставится слово Publ. Название статьи отделяется от названия журнала точкой; после названия журнала через запятые идут номер выпуска и (или) тома (с обозначениями vol. и no., вне зависимости от языка оригинала), а также страницы (с обозначениями pp., независимо от языка оригинала).

ПРИМЕР ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА REFERENCES

- Hasratian M.M. *Armianskaia arkhitektura rannego khristianstva (Armenian architecture of Early Christianity)*. Moscow: Inkombuk Publ., 2000 (in Russian).
- Grigoryan V. *Malye tsentricheskie pamiatniki Armenii rannego srednevekov'ia (Small centric monuments of Armenia of the Early Middle Ages)*. Erevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1982 (in Russian and Armenian).
- Zavadskaja I.A. Baptisterii Khersonesa (k istorii kreschal'nogo obriada v rannevizantiiskii period) (Baptisteries of Chersonesos (on the History of the Baptismal Rite in the Early Byzantine Period)). *Materialy po arkhologii, istorii i jetnografii Tavrii (Materials on Archeology, History and Ethnography of Tavria)*, vol. 9, 2002, pp. 251–272 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. Trikonkhovye krestovokupol'nye tserkvi v zodchestve Zakavkaz'ia i Vizantii (Triconch Cross-Domed Churches in the Architecture of Transcaucasia and Byzantium). *Vizantiyskiy mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. Pamiati O.I. Podobedovoi (The Byzantine World: The Art of Constantinople and National Traditions. To the 2000th anniversary of Christianity. In memory of O.I. Podobedova)*. Moscow: Severnyi polomnik Publ., 2005, pp. 13–30 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. *Tserkovnaia arkhitektura stran Zakavkaz'ia VII veka: Formirovanie i razvitie traditsii (Church Architecture of the 7th Century in Transcaucasian Countries: Formation and Development of the Tradition)*, vol. 1–4. Moscow: Locus Standi Publ., 2012 (in Russian).
- Mal'tseva S.V. Trikonkhi v architecture Balkan IV–XII vekov (Thiconchs in the Architecture of the Balkans from the 4th to the 6th Centuries). *Vestnik PSTGU. Series 5: Questions of the History and Theory of Christian art*, no. 32, 2018, pp. 34–58 (in Russian).
- Mnatsakanian S.Kh. *Haikakan Tchartarapetutian Siuniki dprotse (Syunik School of Armenian Architecture)*. Yerevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1960 (in Armenian).
- Nalbandian G.A. Kompleks rannesrednevekovykh arkhitekturnykh pamiatnikov Pemzashena (The Complex of Early Medieval Architectural Monuments of Pemzashen). *Voprosy istorii i teorii arkhitektury (Questions of the History and Theory of Architecture)*. Yerevan: Khorurdai grokh Publ., 1985, pp. 9–17 (in Russian).
- Tokarskii N.M. Dzhhrvezh I. Rezul'taty rabot Dzhhrvezhskoi arkhelodicheskoi jekspeditsii 1957 g. (Jrvesh I. Results of the Work of the Jrvezhsky Archaeological Expedition 1957). *Arkheologichesk- ie raskopki v Armenii (Archaeological Excavations in Armenia)*, no. 8. Erevan: Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1959 (in Russian).
- Bell G. The Churches and Monasteries of the Tur Abdin. *Amida*. Eds. M. Van Berchem, J. Strjigowsky. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung Publ., 1910, pp. 224–261.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ ПОДПИСЕЙ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

1) для фотографий

Название объекта, месторасположение (если нужно). Архитектор(ы). Дата постройки. Автор, дата съемки/источник изображения/место хранения

Если съемка архивная или музейная, то обязательно указать место хранения. Если это копия изображения из издания, то это издание указывается в библиографическом списке, и за подписью под иллюстрацией в круглых скобках следует ссылка на публикацию.

Пример:

- *Qingdao, Sankt Michaels Katedrale, SaintMichael's Cathedral, 1931-1934 (photo of the author)*
- *Здание Купеческого банка на Невском проспекте. Архитектор Л. Н. Бенуа. 1901-1902. Фотография А. Вознесенского, 2009 г.*

- *Роминтен. Охотничий дом. Архитектор Х.Х. Мунте (совм. со Сверре и П. Ольсеном)*

- *1891. Фотография 1945 г. РГА КФД*

2) для чертежей

Название объекта. Дата создания. Вид (план, разрез, перспектива и т.д.). Место хранения/источник изображения

Пример:

- *Херсонес. Уваровская базилика. План (Уваров 1854)*

Если известен автор и дата создания конкретного чертежа, обязательно их указывать:

Автор. Название объекта. Дата создания. Вид (план, разрез, перспектива и т.д.). Место хранения/источник изображения

Пример:

- *К. Ф. Шинкель. Театр в Берлине. Рисунок пером, 1919 г. (Schinkel 1821: Tafel 1)*

РЕЦЕНЗЕНТАМ СТАТЕЙ

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции. Рецензент обязан давать объективную и аргу-

ментированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора неприемлема. Рецензент не должен использовать неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, для личных целей.