

ISSN 2712-8237

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

THEORY AND HISTORY OF ARCHITECTURE



Выпуск 2/2022

СОДЕРЖАНИЕ

И.А. Бондаренко

Символы земли и неба в планах избы и храма 3

Е.А. Лошкарева

**К вопросу о типологии барабанов армянских церквей
домонгольского периода Закардской эпохи** 18

Е.С. Лаврентьева

**Храмовый комплекс Святого Гроба Господня в Иерусалиме:
вопросы изучения и постановка новых
исследовательских задач** 29

А.Б. Бодэ

**Перспективы и возможности сохранения памятников русского
деревянного зодчества** 36

А.Б. Якушина

**Преобразования конструктивных и пластических элементов
в пространственных построениях мастеров
русского архитектурно-художественного авангарда** 45

Н.А. Коновалова

**Философия пути в архитектурной концепции
современных музеев Японии** 51

CONTENTS

Igor A. Bondarenko

**Symbols of earth and sky in the plans
of the hut and the temple** 3

Ekaterina A. Loshkareva

**On the question of the typology of Armenian churches
of the pre-Mongol period of the Zakharid era** 18

Elena S. Lavrenteva

**The Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem:
Study issues and formulation of new research problems** 29

Andrey B. Bode

**Prospects and possibilities of preserving monuments
of Russian wooden architecture** 36

Anna B. Yakushina

**Transformations of constructive and plastic
elements in the spatial constructions of the masters
of the Russian architectural and artistic avant-garde** 45

Nina A. Konvalova

**The philosophy of the way in the architectural concept
of modern museums in Japan** 51

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 3–17
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 3-17
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 72.01

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.3-17

Символы земли и неба в планах избы и храма

Игорь Андреевич Бондаренко

Филиал «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (Филиал «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ); г. Москва, Россия

Статья посвящена рассмотрению символических основ планировочной организации русской избы и храма в соотношении с архаической космологией. Устанавливаются черты сходства квадратной клетки с Пуруша-мандалой и диагональными захоронениями сарматов. Показано, что схема плана избы вторит пространственному ядру храма, которое выделяется линиями, соединяющими его алтарь с тремя дверными проемами. Изба отличается от храма отсутствием краеугольных устоев, держащих своды, и несет в себе образ не всего мироздания в целом, а только его ядра. Габаритные размеры избы символизируют меру земли, а диагональные — меру неба, чем и объясняется наделение ее углов особой значимостью.

Ключевые слова: архитектура; пространство; геометрия; ортогонали; диагонали; символика; архаическая космология; земля; небо; изба; храм

Для цитирования: Бондаренко И.А. Символы земли и неба в планах избы и храма // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 3–17 . DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.3-17

Автор, ответственный за переписку: Бондаренко Игорь Андреевич, igor.bondarenko.54@mail.ru

Symbols of earth and sky in the plans of the hut and the temple

Igor A. Bondarenko

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); Moscow, Russian Federation

The article is devoted to the consideration of the symbolic foundations of the planning organization of the Russian hut and temple in relation to archaic cosmology. The similarities of the square cage with the Purusha Mandala and the diagonal burials of the Sarmatians are established. It is shown that the layout of the hut echoes the spatial core of the temple, which is highlighted by the lines connecting its altar with three doorways. The hut differs from the temple in the absence of cornerstones holding the arches, and carries the image not of the entire universe as a whole, but only of its core. The overall dimensions of the hut symbolize the measure of the earth, and the diagonal ones symbolize the measure of the sky, which explains why its corners are endowed with special significance.

Keywords: architecture; space; geometry; orthogonals; diagonals; symbolism; archaic cosmology; earth; sky; hut; temple

For citation: Bondarenko I.A. Symbols of earth and sky in the plans of the hut and the temple. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*, 2022, no. 2, pp. 3-17. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.3-17 (in Russian).

Corresponding author: Igor A. Bondarenko, igor.bondarenko.54@mail.ru

Основой избы служила четырехугольная в плане клеть. Она имела ортогональное конструктивное строение, однако в ее внутреннем пространстве доминировали диагонали, связующие углы. Храмы тоже строились преимущественно призматическими, но их диагонали и угловые компартименты играли второстепенную роль. Чрезвычайно устойчивой традицией было расположение красного угла избы напротив печного. Объяснить ее происхождение простой рациональностью использования помещения невозможно. При повсеместной распространенности принципа нарастания статуса пространственных зон от входа в глубину здания редко где можно найти правило наделения особой значимостью угловых зон. Это выглядит даже странно — расположение мест хозяина и хозяйки по углам — «кутам» или «закуткам» дома.

Подсказка неожиданно обнаруживается в индусской традиции начертания мандалы, лежавшей в основе обрядов строительства (*Тюлина* 2010: 3–38). По диагонали квадратной площадки вписывалась фигура первочеловека Пуруши. Это превращало диагональ в ось симметрии, разделяющей левую и правую стороны. Поскольку фигуру было принято ориентировать головой на северо-восток, а ногами на юго-запад, можно полагать, что так обозначалась граница между светом и тьмой. В самом деле, на северо-востоке начинается утро, а на юго-западе — вечер (рис. 1).

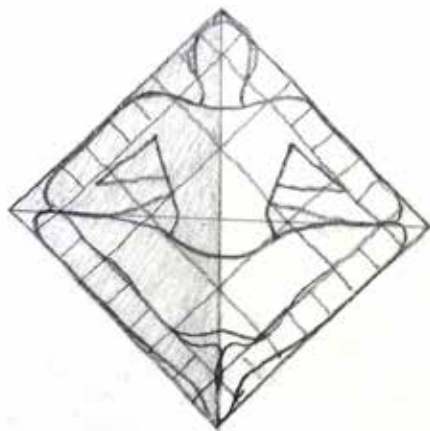


Рис. 1. Мандала с очертаниями диагонально расположенной фигуры Пуруши. Обозначена продольная ось, разделяющая области света от тьмы. Схема автора

Археологам известен обычай ближайших соседей древних славян — сарматов — располагать тела покойников в прямоугольных погребальных камерах тоже по диагонали — из угла в угол (*Максимов* 1966; *Балабанова* 2018; *Гильмитдинова* 2021) (рис. 2). Замечательно, что в одной из русских сказок Баба-Яга предстает лежащей на печи в своей избышке «из угла в угол». Это можно объяснить связью данного персонажа с некрольтом (*Пропп* 1986: 70).

Исследование вопроса показало, что традиция ориентации сакральной фигуры по диагонали квадрата или ромба имела место и в христианском искусстве (рис. 3). Особенно поучительна иконография «Спаса в силах» (рис. 4). Образ Сидящего на престоле заключен в ромб, а еще и в прямоугольник с вогнутыми гранями и заостренными углами, передающими напряжение, с которым происходит раскрытие сакраль-



Рис. 2. Сарматское диагональное захоронение. URL: <https://e-history.kz/media/upload/5085/2016/08/01/8af29e488dd20987f478d789995173a3.jpg>

ного пространства. Об этом же свидетельствует миндалевидная мандорла, раздвигаемая углами ромба. Она обозначает небо, в синеве которого виднеются божественные «силы». В идеале мандорла круглая, а ромб и прямоугольник образуют так называемый «вращающийся квадрат».

Согласно архаической картине мира, земля представлялась статичной и четырехугольной, привязанной к четырем сторонам света, а небо — округлым, заключающим в себе вращающиеся светила. В математически абстрагированном виде такие представления были зафиксированы в средневековых китайских трактатах, где декларируется, что окружность символизирует небо, а квадрат — землю (Шевченко 2021). А вот как написано об этом в древнерусском апокрифе «0 всей твари»: «Небо же есть круговидно комароу, а земля на 4 углы» (Савельева 2009: 427).

«Вращающийся квадрат» с четырьмя диагоналями, одна пара которых представляет собой «прямой», а вторая — «косой» кресты, был космограммой, издревле распространенной в разных



Рис. 3. Ветхий деньми. Русская икона XIII в. Копия. URL: <https://cdn1.ozone.ru/s3/multimedia-w/6155760044.jpg>



Рис. 4. Спас в силах. Икона Дионисия. 1500 г.
 URL: <https://cf2.ppt-online.org/files2/slide/c/Ckf9h32At5zyQq4FVYuUeOgTDBraHORSxmNMiv/slide-1.jpg>

модификациях повсеместно. Логика организации трехмерного пространства подсказывает, что квадрат с вертикальной и горизонтальной осями фиксирует краеугольные массивы, а тот, что развернут по этим направлениям диагоналями, — формирует пространство, разделяющее массу на четыре части. Такая схема отвечает универсальному принципу построения призматических построек с их угловыми опорами и осевыми проходами.

Имеет смысл обратить внимание на «звездчатые» нимбы Саваофа и Премудрости Божией (рис. 5). У них по семь углов. Вспоминается притча Соломона: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» [Притчи, 9.1]. Наверное, совпадение числа углов и столбов не случайно. Но есть еще восьмой — особый — угол. Это местопребывание самого Божества, аналог алтаря храма. Из семи столбов четыре — глухие угловые устои, а три являют собой входные порталы по пространственным осям. Автору доводилось писать об этом при разборе структуры храма Покрова на Рву (Бондаренко 2011).

Интерес для нашего анализа представляет геометрическая структура куба. Если прочертить диагонали на его шести гранях и соединить между собой точки их пересечения, то будут выстроены два врезанных друг в друга тетраэдра с общим ядром в виде восьмигранника — октаэдра, который замечателен тем, что фиксирует своими вершинами оси трехмерного пространства. В ортогональных проекциях получаются опять-таки «вращающиеся квадраты», только разных размеров и свойств. Внутренний квадрат, соответствующий плану октаэдра, своей диагональю определяет диаметр окружности, вписываемой в квадрат внешний, а диагональ последнего соответствует диаметру окружности, описываемой вокруг него.

Куб — это статичное кристаллическое тело. Окружности оживляют его, создавая ощущение течения воды, воздуха, огненных энергий и самого времени. Особенно выразителен в этом отношении спирально круглящийся лабиринт, ключом к построению которого служит фигура, весьма напоминающая срединное сечение куба. Это узнал от одного посвященного дагестанца и сделал достоянием современной науки С.О. Хан-Магомедов (Хан-Магомедов 2000: 10–47). Прямой крест между четырьмя угловыми точками дополняется скобами, в которых улавливается сходство с горизонтальными ребрами октаэдра, только слегка вогнутыми и разомкнутыми по углам. От разомкнутых углов октаэдра и начинается закручивание линий, образующих лабиринт. А концами этих линий служат точки по четырем углам (рис. 6).

Относительно реалистичной ландшафтной интерпретацией угловых массивов могут служить высокие горы, скалы или столбы, подпирающие небо. Тогда долина в пространстве

между ними оказывается базовой плоскостью земли — долом (рис. 7). В Коране есть подкрепляющее эту идею образное выражение: Господь «землю сделал ... ковром, а небо зданием» [Коран 2.20(22)]. Земля, действительно, кажется плоской, небо же — сводчатым, опускающимся своими краями на линию горизонта. На миниатюре к Синайскому списку «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова сохранилась подпись, поясняющая, что землю фланкируют «Столбы неба» (Редин 1916: 112).

Вместе с тем посреди дола существует возвышенность, с которой стекают реки «на все четыре стороны», впадая в моря, представляющие собой заливы океана, омывающего землю по периметру (Редин 1916: 35, 124). Для сравнения можно обратиться опять же к Китаю, где был культ пяти гор — четырех по странам света и одной в центре (Топоров 2010: 309).

Образ центральной горы вызывает довольно определенные ассоциации с тем октаэдром, который заключен в кубе и хранит в себе средокрестие главных пространственных осей. Напрашивается мысль о погружении нижней половины этого октаэдра под поверхность земли и воды, в «пучину морскую». В таком случае его верхняя половина становится привычной для нас четырехгранной пирамидой, которая есть ни что иное, как геометризованная гора. Ее вершина устремлена ввысь, но достигает «горного мира» только тогда, когда путь туда открывается избранным по благоволению свыше. Мифологический образ башни или лестницы до неба подкрепляет предположение о том, что октаэдр знаменует собой тот остров земли, который находит-



Рис. 5. Саваоф с семиконечным нимбом. Икона XVII в. Из Центральной России. URL: <https://content-4.foto.my.mail.ru/mail/sergeiyarushin/20278/h-22371.jpg>



Рис. 6. План куба с октаэдром внутри в сравнении с геометрической основой построения лабиринта. Схема автора

Рис. 7. Земной дол и четыре горы по углам мира. Схема автора

ся посреди космического океана, заключенного в кубообразное здание мира, покрытое сводом. Вместе с тем большой октаэдр может быть осмыслен и как твердь небесная, созданная во второй день творения для разделения вод и образования жизненного пространства с островом земли посередине (Бондаренко 2004).

Вершина купола неба, где пребывает Господь «во славе», назван пророком Иезекиилем «подобием свода», поддерживаемого с четырех сторон херувимами [Иез., 1.22]. А у Козьмы Индикоплова есть миниатюра с такой подписью: «Ангелы, держащие четыре ветра» (Редин 1916: 117). Представления о том, что ветры и крылатые существа держат небо, имеют очень древнее происхождение (Подосинов 2000: 31–60). Очевидно, небесные опоры могли трактоваться и как легчайшие «воздушные столпы».

Получается так, что квадрат, развернутый диагонально и при сужении превращающийся в ромб, символизирует землю, а тот, что стоит прямо и при сужении становится прямоугольником, — небо. Об этом говорят и цвета, использовавшиеся чаще всего на иконах и фресках: красный — земной — ромба и синеватый — небесный — углов прямоугольника.

Четырехугольник земной долины с воздушным пространством над ним не вызывает вопросов. Если вернуться к образу Пуруши, то в подтверждение сказанного надо заметить, что он изображался лежащим именно на земле, точнее упавшим на нее, согласно преданию (Тюлина 2010: 14–15). Но откуда берутся четыре угла и у неба? Это же противоречит сказанному выше о его символе — круге!

Недоумение развевается следующим образом: «окружность неба» имеет диаметр, соответствующий диагонали «квадрата земли» ($1:\sqrt{2}$), т.е. она строится исходя из углов, опираясь на них. В углах четырехугольника осуществляется смычка земли с небом. Это касается не только четырех, но и всех восьми углов «вращающегося квадрата». Но земли разные: одна занимает центр и на своих концах имеет ворота, а другая — вместе с небом первого дня творения — образует глухое ограждение мира снаружи. Поэтому следует признать, что вышеназванный прямоугольник символизирует не пространство неба, преисполненное круговых, вихреобразных движений, а стабильную конструкцию небесной тверди, накрепко соединенную с краями земли, на чем, как раз, и настаивал Козьма Индикоплов (Редин 1916: 35, 110).

Храмовый купол на четырех опорах имеет циркульное основание благодаря парусным сводам, осуществляющим закругление углов. На нем принято изображать евангелистов, символы которых соответствуют ликам иезекииловых херувимов. Но вместо парусов делались и тропы, которые придавали очертаниям проема под куполом восьмигранную форму. При взгляде снизу виделся круг, вписанный во «вращающийся квадрат». А снаружи купол оказывался стоящим на четырехугольном постаменте. При большой толщине он мог достигать и той окружности, которая описывает «вращающийся квадрат» снаружи. Таким образом, символ земли в двух разворотах обнаруживается и высоко вверху — в основании архитектурной конструкции, изображающей небо.

Углубиться в данную тему помогает одна фраза из вышеупомянутого апокрифа «О всей твари», а именно: «Небесной круг боле земного, а земной боле лунного». В другом списке «лунный круг» назван тоже «небесным» (Савельева 2009: 427, 397). Землю хотя и называли четырехугольной, но часто изображали круглой, опоясанной океаном.

Коль скоро у квадрата диагональ является мерой неба, то описанную вокруг него окружность следует признать «кругом неба». А «круг земли» должен измеряться земной мерой, вторящей длине и ширине четырехугольника, т.е. быть окружностью, вписанной

в исходный квадрат. Между этими двумя окружностями образуется кольцо, которое и обозначает небо, охватывающее околоземное пространство. Это кольцо наполнено звездами. Его трактовали как пояс Зодиака.

Но почему же «круг луны» меньше «круга земли», как сказано в апокрифе? Очевидно потому, что он мыслился расположенным в пространстве над земным долом и под куполом небесной.

Луна, Солнце и пять известных испокон веков планет назывались «блуждающими светилами», так как они движутся на фоне вращающегося, но неизменного звездного неба по спиральным траекториям, да еще на разных скоростях и делая петли. До нас дошел целый ряд изображений геоцентрической модели вселенной с семью кольцевыми орбитами этих светил, заключенными во внешний круг зодиакальных созвездий. Правда, поскольку данные изображения восходят к трудам Аристотеля и Клавдия Птолемея, то в их центре изображена земля в виде планеты. В более ранней модели мира земля мыслилась плоской, дискообразной, а средоточием возвышающегося над ней неба служил незыблемый престол бессмертного божества.

Выясняется, что в пределах «круга земли» расположен не один «круг луны». Есть еще орбиты шести светил, а также многих созвездий Северного полушария, стягивающихся к неподвижной Полярной звезде. Этот факт побуждает вести построения последовательно убывающих кругов, вписанных в соответствующие квадраты и описанных вокруг них. По такому принципу довольно последовательно строились планы центрических сооружений в Китае (Шевченко 2021).

В нашем построении исходный квадрат дает меру внешнему «кругу большого неба» и определяет диаметр внутреннего «круга большой земли». «Круг большой земли» одновременно является и «кругом малого неба», коль скоро в него может быть вписан меньший квадрат, подходящий для обозначения того острова суши, который был создан среди вод в третий день творения, согласно первой книги Пятикнижия [Быт. 1.9, 10].

Такое построение подтверждает резонность загадочной сентенции, которую в XII в. увидел и прочитал игумен Даниил в храме Гроба Господня в Иерусалиме: «се пядью моею измеришь небо, а дланью землю» (Сахаров 1849: 15). Соотношение названных русских мер длины близко к тому, что дает приведенное геометрическое построение, особенно, если использовать пядь малую. Государственная система мер, искусственно увязанная Петром I с английской, не может привести к точным и доказательным результатам, однако остается доступным традиционный способ выполнения измерений собственной рукой.

Нам известно, что в мифологии многих народов мира небо и земля представляли как изначально неразлучная супружеская пара (Мифы 1992: 207). Закономерно взаимосвязанные между собой круг и квадрат можно назвать геометрическими выразителями такого союза.

Козьма Индикоплов в духе библейского креационизма настаивал на том, что вселенная была построена как прочное здание, низ которого — земля, а верх — небо (Космологические 2009: 61, 62, 66, 70). Он не признавал идеи многоярусности небес и писал, что во второй день была сотворена только одна твердь небесная, отделившая мир горный от дольного. Принципиальное значение для него имело утверждение о том, что за окружающим наш остров океаном есть земля первого дня творения, где обитали люди до великого потопа (Космологические 2009: 63, 67). Это утверждение встречалось и в античных географических сочинениях (Лукова 1986: 65). На нем строилось понимание того факта, что нет неба без земли, а земли без неба. Козьма Индикоплов подчеркивал это, опираясь на текст

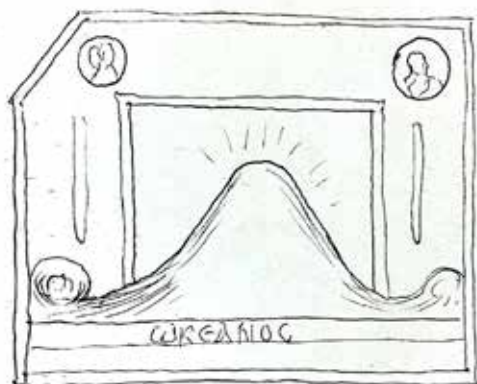


Рис. 8. Вид земли, тверди и столбов неба на миниатюре из Синайского списка «Христианской топографии». Л. 66. Прорись с репродукции в указанной книге Е.К. Редина



Рис. 9. Символы земли и неба, наложенные на очертания крестово-купольного храма. Схема автора

Священного писания и категорически отрицая, даже высмеивая измышления античных философов насчет сферичности небес. Небо не может охватывать собой все. В начале времен Бог сотворил небо и землю, и именно они вместе образуют разнокачественную, но единую оболочку вселенной (*Космологические* 2009: 55–58, 60).

На миниатюрах из сохранившихся списков «Христианской топографии» островная суша предстает в виде высокой горы, вокруг которой обращается Солнце, а значит и Луна, и планеты. По ночам эта гора скрывает за собой дневное светило. Обитаемым у нее оказывается только южный склон. Отсюда остается один шаг до признания нашего горообразного острова шарообразной планетой. Здесь стоит вернуться к описанному выше октаэдру в середине куба, который похож как раз на такой остров, наполовину погруженный в океан (рис. 8).

Для того чтобы сделать этот существенный шаг в развитии древней космологии, вовсе не обязательно было отметить библейскую «плоскостно-комарную» модель мира, как ее называют современные исследователи (*Космологические* 2009). Ведь эта модель относилась ко всей вселенной в целом. Населенная нами земля — всего лишь спасительный островок посреди огромного космического пространства.

Подкупольный квадрат восточно-христианского храма весьма наглядно воспроизводит небесную сень, возвышающуюся над «пяточком» богохранимой земли и окружающую ее по сторонам заодно с кольцом океана, за которым простирается иная земля, где остался покинутый рай. В храме его знаменует алтарь.

Сопоставление показывает, что периметр избы подобен очертаниям того пространственного ядра храма, которое выделяется при соединении его алтаря с тремя точками входов. Только он меньше — уместается в пределах подкупольного квадрата (рис. 9). Значит, у избы нет «столпов неба», над которыми парят херувимы. Она несет в себе образ не всего мироздания, а только его островного ядра.

Можно, пожалуй, отметить ассоциативное сходство избы с горой, курганом или холмом земли, внутри которого оставлена пространственная полость — убежище для человека.

Вероятно, сложение традиционного устройства избы восходит к тем временам, когда люди предпочитали жить в гротах, землянках и полуземлянках с травой на крыше.

Позволительно сравнить избу и с шалашом, юртой. Однако, в отличие от круглых жилищ, изба имеет углы. Наверное, ее древнейшая и наиболее правильная конструкция — квадратный сруб с четырехскатной — пирамидальной — кровлей, заставляющей снова вспоминать об октаэдре внутри куба. Хотя такой тип избы зачастую именовался «круглым» ввиду своей ярко выраженной центричности. В символическом смысле углы избы как будто прикасались к «краям света», к земле и небу «по ту сторону океана» (выражение Козьмы Индикоплова). Между ними протягивалась «мера неба». Вот почему они были столь важны.

В одной из русских былин рисуется ущербный образ жилища без углов: «Стоит то хатенка немудрая, / Немудрая хатенка, безуглая ...» (*Шамбинаго* 1900: 133). Выражаясь метафорически, «мудрость» углов избы обязана своим происхождением Премудрости Божией, недаром отличающейся специфической семиугольной космограммой на нимбе.



Рис. 10. Эбсторфская карта земли. XIII в. URL: https://drevlit.ru/texts/maps/world_1300.jpg

Возникает еще один немаловажный вопрос: почему на иконных образах геометрический символ земли находится не перед ликом Господа, а за ним, на небе? Ответ можно сформулировать так: Он взирает на нас с тверди небесной, которая опирается на землю и потому вторит ее очертаниям (см. выше о конструкции купола на четырех опорах). Кроме того, следует помнить, что в Его горних чертогах тоже есть земля, только чистая и нетленная. В Откровении Иоанна Богослова вышняя земля названа «новой», как и «святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» [Откр. 21.1, 2]. Этот квадратный, точнее кубический, город, длина, ширина и высота которого равны, чистейший до прозрачности, будто золото и стекло одновременно: «чистое золото, подобен чистому стеклу». Также и «Улица города — чистое золото, как прозрачное стекло» [Откр. 21.18, 21].

Вместе с тем известны и совершенно другие изображения, указывающие на расположение Макрокосма за или под нашей грешной землей (Чекин 1999: 130–132). Особенно показательна в этом отношении Эбсторфская карта, на которой по четырем сторонам света нарисованы человеческие ноги, руки и голова (рис. 10) (Чекин 1999: 136–152; табл. 48). В воображении встает образ сверхчеловека, опять-таки вписанный в квадрат, развернутый углами по пространственным осям. Земля будто покоится на нем. Когда-то считалось, что она и возникла из его тела.

В таком случае перед нами предстает не Царь Небесный, а Первопредок, Адам, принадлежащий миру земли, хотя и достигающий меры окружающего ее неба. Это ассоциируется с упомянутыми в начале диагональными захоронениями. О том же свидетельствует древнейшая традиция человеческих жертвоприношений при закладке нового здания (*Байбури* 1993: 158–160). Тело положенного в основание дома родоначальника становилось мистическим средоточием той малой земли, которая была родной и благодатной для его потомков. Данная идея конкретизируется, когда мы вспоминаем о существовании «пупа» земли и многих «пупов» — у каждой локальной земли и у каждой постройки. Становится более понятным, почему гробница великого вождя и царя воспринималась издревле как средоточие магической силы территории, служившей общим домом для рода-племени или государства.

В добавление к сказанному надо упомянуть о редких этнографических данных о том, что в подклете избы сохраняли прах не мужчины, а женщины-прародительницы (*Орфинский* 2009: 275). Тема поклонения «матери-сырой-земле» отсылает нас к эпохе матриархата, ушедшей в прошлое, но не бесследно.

Подытоживая приведенные наблюдения, надо еще раз обратить внимание на тот факт, что три угла избы приходятся на линии входов в храм, сквозь которые открываются верующим главные оси: священные «пути Господни», ведущие к Истине. А в избе, наоборот, эти пути накрепко затворяются, зашиваются в бревенчатых врубках, чтобы не побеспокоить и бережно сохранить, будто в сакральной юдоли, благотворную силу. Плохо, если клеть расшатывается и трещит по швам. Только алтарная апсида сходна с красным углом избы подобной замкнутостью.

Дверные и оконные проемы избы прорубались по сторонам от диагональных осей в стенах, сквозь которые идут другие оси — ортогональные. Пути земные, пути людей направляются по ним. В этой связи хочется вспомнить о двух древнерусских саженях с характерными наименованиями: «прямая» и «косая». Первая — рациональная, человеческая, вторая — иррациональная, богатырская.

Получается так, что подходить к главным пространственным осям избы приходилось с боков, наискосок. Кстати, и в храме молящиеся отходят в сторонку от главных проходов,

жмутся к углам и столбам. Они ведь не ведут богослужение, а приобщаются к нему. А на иконах и фресках мы видим, как благоговейно стоят святые по сторонам от центрального образа. К этому следует добавить, что в избе только главную икону было принято устанавливать на полочку по диагонали красного угла. Усаживаясь за стол, хозяин и хозяйка не заслоняли собой эту икону, а оказывались по отношению к ней в позе предстоятелей.

Все это отвечает глубоко народной традиции сторониться центральных трасс, предназначенных для шествий первых лиц. Простые люди до сих пор рефлекторно ретируются во время таких шествий. В старину сами цари и патриархи пользовались главными улицами и воротами по торжественным случаям. Не потому ли в средневековых и древних поселениях преобладала такая постановка архитектурных доминант, при которой они воспринимались при подходе, по большей части, в три четверти? На это любил обращать внимание в своих лекциях А. В. Бунин. В самом деле, ведь только в градостроительстве барокко и классицизма появились жесткие планировочные лучи, направленные точно по осям ключевых архитектурных объектов, будто целящиеся в них. Патриархальная чинность не допускала такого.

Традиция расположения красного угла по диагонали от печного оказалась удивительно стойкой. Однако ее символическое содержание, в которое автор попытался вникнуть, уже давно стало забываться. Об этом свидетельствует вольное отношение к пропорционированию плановых очертаний срубов. Дело в том, что только в квадрате и ромбе диагонали пересекаются под прямым углом. В прямоугольнике нарушается симметрия сторон относительно линии, соединяющей печь и красный угол. Это нарушает порядок взаиморасположения прямого и косоугольных крестов, лежащих в основе исходной космограммы. Структура храма и сегодня свято хранит в себе эту космограмму. Жилище же стало все больше обмирщаться и строиться вольно, асимметрично, наверное, даже специально, дабы не умалять роль объектов культовых. И тем не менее главные углы избы не перестали вызывать к себе повышенное внимание и почтительное отношение.

Список источников

- Байбурин 1993* — Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб. : Наука, 1993. 237 с.
- Балабанова 2018* — Балабанова М. А., Кривошеев М. В. Диагональные погребения как маркер преемственности в сарматских культурах в первые века нашей эры // Нижневожжский археологический вестник. 2018. Т. 17. № 1. С. 50–75.
- Бондаренко 2004* — Бондаренко И. А. Образ Тверди небесной в традициях храмового зодчества // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования / отв. ред. И. А. Бондаренко. М. : УРСС, 2004. С. 45–63.
- Бондаренко 2011* — Бондаренко И. А. Еще раз о программе возведения храма Покрова на Рву // Архитектурное наследие. Вып. 55 / отв. ред. И. А. Бондаренко. М. : КРАСАНД, 2011. С. 49–58.
- Гильмутдинова 2021* — Гильмутдинова А. Х. Кочевое население Южного Урала второй половины VI–IV вв. до н.э. (по данным археологии) : дис. ... канд. ист. наук. М. : Институт археологии РАН, 2021. 295 с.
-

- Гукова 1986* — *Гукова С.Н.* К вопросу об источниках карты мира Козьмы Индикоплова // Проблемы социальной истории и культуры средних веков : межвузовский сборник. Л. : ЛГУ, 1986. С. 62–75.
- Космологические 2009* — Космологические произведения в книжности Древней Руси : в 2 ч. Часть II. Тексты плоскостно-комарной и других космологических традиций / изд. подг. В.В. Мильков, С.М. Полянский. СПб. : ИД «Миръ», 2009. 623 с.
- Максимов 1966* — *Максимов Е.К.* Сарматские диагональные погребения Восточной Европы // Археологический сборник. Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1966. С. 98–115.
- Мифы 1992* — Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Т. 2 / гл. ред. С.А. Токарев. М. : Советская Энциклопедия, 1992. 719 с.
- Орфинский 2009* — *Орфинский В.П., Гришина И.Е.* Традиционный карельский дом. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2009. 478 с.
- Подосинов 2000* — *Подосинов А.В.* Символы четырех евангелистов: их происхождение и значение. М. : Языки русской культуры, 2000. 171 с.
- Пропп 1986* — *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л. : Из-во ЛГУ, 1986. 364 с.
- Редин 1916* — *Редин Е.К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Ч. I. М., 1916. 35 с.
- Савельева 2009* — *Савельева Н.В.* Апокрифическая статья «О всей твари» и ее бытование в составе древнерусских сборников // Труды отдела древнерусской литературы Т. 60 / отв. ред. Н.В. Поньрко. СПб., 2009. С. 394–436.
- Сахаров 1849* — *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. Т. 2. Кн. 8. Путешествия русских людей. СПб., 1849. С. 15.
- Топоров 2010* — *Топоров В.Н.* Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 495 с.
- Тюлина 2010* — *Тюлина Е.В.* Храм, мир, текст. Вастувидья и традиции пуран : исследование, перевод трактатов по вастувидье, комментарий. М. : Вост. лит., 2010. 253 с.
- Хан-Магомедов 2000* — *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура Дагестана. Вып. 3: Дагестанские лабиринты: к проблеме автохтонности и топологии. М. : Ладыя, 2000. 262 с.
- Чекин 1999* — *Чекин Л.С.* Картография христианского средневековья VIII–XIII вв. Тексты, перевод, комментарий. М. : Восточная литература РАН, 1999. 365 с.
- Шамбинаго 1900* — *Шамбинаго С.* Древнерусское жилище по былинам // Юбилейный сборник в честь В.Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями / под ред. Н.А. Янчука. М., 1900. С. 129–149
- Шевченко 2021* — *Шевченко М.Ю.* Круг и квадрат как основа геометрических построений планировок центрических сооружений в архитектуре Китая // Architecture and Modern Information Technologies. 2021. № 2 (55). С. 77–91. URL: https://marhi.ru/AMIT/2021/2kvart21/PDF/06_shevchenko.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2021-2-77-91

References

- Baiburin A.K. *Ritual v traditsionnoi kul'ture. Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavjanskikh obryadov (Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of east Slavic rites)*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993, 237 p. (In Russian).
- Balabanova M.A., Krivosheev M.V. Diagonal'nye pogrebeniya kak marker preemstvennosti v sarmatskikh kul'turakh v pervye veka nashei ery (Diagonal Burials as a Marker of Succession of Sarmatian Cultures in the First Centuries). *Nizhnevolszhskii arheologicheskii vestnik (The Lower Volga Archaeological Bulletin)*, 2018, vol. 17, no. 1, pp. 50–75 (In Russian).
- Bondarenko I.A. Obraz Tverdi nebesnoi v traditsiyakh khramovogo zodchestva (The Image of the Firmament of Heaven in the Traditions of Temple Architecture). *Khristianskoe zodchestvo. Novye materialy i issledovaniya (Christian architecture. New materials and research)*. Moscow, URSS Publ., 2004, pp. 45–63 (In Russian).
- Bondarenko I.A. Eshche raz o programme vozvedeniya khrama Pokrova na Rvu (Once again about the program for the construction of the Church of the Intercession on the Moat). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2011, vol. 55, pp. 49–58 (In Russian).
- Gil'mitdinova A.Kh. *Kochevoe naselenie Yuzhnogo Urala vtoroi poloviny VI–IV vv. do n.e. (po dannym arkheologii) : dissertatsiya ... kandidata istoricheskikh nauk (The Nomadic Population of the Southern Urals in the second half of the 6th-4th centuries BC. (According to Archeology) : dissertation ... candidate of Historical Sciences)*. Moscow, Institut arheologii RAN, 2021, 295 p. (In Russian).
- Gukova S.N. K voprosu ob istochnikakh karty mira Koz'my Indikoplova (On the question of the sources of Kozma Indicoplov's world map). *Problemy sotsial'noi istorii i kul'tury srednikh vekov : mezhvuzovskiy sbornik (Problems of social history and culture of the Middle Ages : interuniversity collection)*. Leningrad, LGU Publ., 1986, pp. 62–75 (In Russian).
- Kosmologicheskie proizvedeniya v knizhnosti Drevnei Rusi: v 2 chastyakh. Ch. 2. Teksty ploskostno-komarnoi i drugikh kosmologicheskikh traditsii (Cosmological Works in the Literature of Ancient Rus' : in 2 parts. Part 2. Texts of the plane-mosquito and other cosmological traditions)*. V.V. Milkov, S.M. Polyansky (ed.). St. Petersburg, Mir Publ., 2009, 623 p. (In Russian).
- Maksimov E.K. Sarmatskie diagonal'nye pogrebeniya Vostochnoi Evropy (Sarmatian diagonal burials of Eastern Europe). *Arheologicheskii sbornik (Archaeological collection)*. Saratov, Publishing House of Saratov University, 1966, pp. 98–115 (In Russian).
- Mify narodov mira. Entsiklopediya v dvukh tomakh. T. 2. (Myths of the peoples of the world. Encyclopedia in two volumes. Vol. 2)*. Tokarev S.A. (ed.). Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1992, 719 p. (In Russian).
- Orfinskii V.P., Grishina I.E. *Traditsionnyi karel'skii dom (Traditional Karelian house)*. Petrozavodsk, Publishing house of PetrGU, 2009, 478 p. (In Russian).
- Podosinov A.V. *Simvolы chetyrekh evangelistov: ikh proiskhozhdenie i znachenie (Symbols of the Four Evangelists: their origin and meaning)*. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 171 p. (In Russian).

- Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki (The historical roots of the fairy tale)*. 2nd ed. Leningrad, Publishing house of LGU, 1986. 364 p. (In Russian).
- Redin E.K. *Khristianskaya topografiya Koz'my Indikoplova po grecheskim i russkim spiskam. Ch. 1 (Christian Topography of Kozma Indikoplov according to Greek and Russian Lists. Part I)*. Moscow, 1916, Publishing house of Lissner and D. Sobko, 35 p. (In Russian).
- Savel'eva N.V. Apokrificheskaya stat'ya «O vsej tvari» i ee bytovanie v sostave drevnerusskikh sbornikov. Vyp. 60 (The apocryphal article “on all creatures” and its existence as part of ancient Russian collections). *Trudy otdela drevnerusskoi literatury (Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature. Vol. 60)*, Saint Petersburg, 2009, pp. 394–436 (In Russian).
- Sakharov I.P. *Skazaniya russkogo Naroda. Vyp. 2. Kn. 8. «Puteshestviya russkikh lyudey» (Tales of the Russian people. Vol. 2. Book 8. Travels of Russian people)*. Saint Petersburg, Publishing house of Sakharov, 1849, p. 15 (In Russian).
- Toporov V.N. *Mirovoe derevo. Universal'nye znakovye komplekсы. Vyp. 2 (World Tree. Universal Sign Complexes. Vol. 2)*. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi, 2010, 495 p. (In Russian).
- Tyulina E.V. *Khram, mir, tekst. Vastuvid'ya i traditsii puran: issledovanie, perevod traktatov po vastuvid'e, kommentariy (Temple, world, text. Vastuvidya and the traditions of the Puranas: a study, translation of treatises on vastuvidya, commentary)*. Moscow, Vostochnaya literature publ., 2010, 253 p. (In Russian).
- Khan-Magomedov S.O. *Arkhitektura Dagestana. Vyp. 3: Dagestanskije labirinty: k probleme avtokhtonosti i topologii (Architecture of Dagestan. Issue 3: Dagestan labyrinths: on the problem of autochthonicity and topology)*. Moscow, Lad'ya Publ., 2000, 262 p. (In Russian).
- Chekin L.S. *Kartografiya khristianskogo srednevekov'ya VIII–XIII vv. Teksty, perevod, kommentariy (Cartography of the Christian Middle Ages of the VIII–XIII centuries. Texts, translation, commentary)*. Moscow, Vostochnaya literature publ., 1999, 365 p. (In Russian).
- Shambinago S. *Drevnerusskoe zhilishche po bylinam (Ancient Russian dwelling according to the epics)*. *Yubileinyi sbornik v chest' V.F. Millera, izdannyy ego uchenikami i pochitatel'nyami (Jubilee collection in honor of V.F. Miller, published by his students and admirers)*. N.A. Yan-chuk (ed.). Moscow, Publishing house of A.V. Vasil'ev, 1900, pp. 129–149 (In Russian).
- Shevchenko M.Yu. *Krug i kvadrat kak osnova geometricheskikh postroeniy planirovok tsen-tricheskikh sooruzheniy v arkhitekture Kitaya (Circle and square as the basis of geometric construction of plans of centric buildings in Chinese architecture)*. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2021, no. 2 (55), pp. 77–91. URL: https://marhi.ru/AMIT/2021/2kvart21/PDF/06_shevchenko.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2021-2-77-91 (Accessed 26.05.2023) (In Russian).

ОБ АВТОРЕ: Бондаренко Игорь Андреевич — доктор архитектуры, профессор, академик РААСН, главный научный сотрудник, лауреат Государственной премии России в области литературы и искусства; Филиал «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (Филиал «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ); 119331, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 29; ПИНЦ ID: 71328; igor.bondarenko.54@mail.ru.

BIONOTES: **Igor A. Bondarenko** — Doctor of Architecture, Professor, Chief Researcher, Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, laureate of the State Prize of Russia in the Field of Literature and Art; **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)**; 29 Vernadsky Avenue, Moscow, 111024, Russian Federation; ID RSCI: 71328; igor.bondarenko.54@mail.ru.

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 18–28
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 18–28
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 726

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.18-28

К вопросу о типологии барабанов армянских церквей домонгольского периода Закаридской эпохи

Екатерина Андреевна Лошкарева

Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (НИУ МГСУ); г. Москва, Россия

В статье рассматривается проблема появления и распространения в церковной архитектуре Закаридской Армении купольных барабанов, имеющих строенные пучки колонн на ребрах граней и зонтичный шатер с зигзагообразным карнизом. Приводится краткая история формирования этого типа в армянской архитектуре, которая раскрывает ведущую роль памятников, созданных мастерами Анийской школы архитектуры эпохи Багратидов, в особенности — церкви Сурб Саркис монастыря Хцконк. Именно разработанный в XI в. тип экстерьера барабана становится основой популярного в первой трети XIII в. реберно-колончатого типа барабана. Однако архитекторы Закаридской эпохи не просто воспроизводят главу XI в., но перерабатывают ее пластический декор в соответствии с эстетическими требованиями своей эпохи, обусловленными уменьшением объема купольных глав: нарядностью и устремленностью вверх. Грани барабана между пучками полуколонн заполняются рельефным декором в виде «фриза» из розеток и скульптурными элементами, появляются дополнительные вертикальные членения. Во фронтонах под зигзагообразным карнизом помещается резной декор. Сам карниз также получает пластическую разработку. Особо отмечается роль барабана церкви Сурб Аствацацин Аричаванка, построенной в 1201 г. Закаре и Иване Закарянами — высочайший заказ анийских правителей. Элементы ее декора появляются, с измененной стилистикой, в других крупных памятниках XIII в. В заключительной части статьи представлен краткий ряд примеров последующей разработки этого типа барабанов, который демонстрирует отсутствие барабанов с пучками строенных колонн и зигзагообразным карнизом в памятниках, воздвигнутых со времен монгольского завоевания.

Ключевые слова: купольная глава; армянская архитектура; армянская скульптура; Арич; Ованнаванк; Гандзасар; искусство XIII в.

Для цитирования: Лошкарева Е.А. К вопросу о типологии барабанов армянских церквей домонгольского периода Закаридской эпохи // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 18–28. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.18-28

Автор, ответственный за переписку: Лошкарева Екатерина Андреевна, katarina@bk.ru

On the question of the typology of Armenian churches of the pre-Mongol period of the Zakharid era

Ekaterina A. Loshkareva

Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU);
Moscow, Russian Federation

The article examines the problem of the appearance and spread of domed drums in the church architecture of Zakarid Armenia, having bunches of triple columns on the edges of the faces and an umbrella tent with a zigzag cornice. Here is a brief history of the formation of this type in Armenian architecture, which reveals the leading role of the monuments created by the masters of the Ani school of architecture of the Bagratid era, in particular the Church of Surb Sarkis of the Khtskonk monastery. It was the type of drum exterior developed in the 11th century that became the basis for the rib-columnar type of drum, popular in the first third of the 13th century. However, the architects of the Zakarid era do not simply reproduce the chapter of the 11th century, but rework its plastic decoration in accordance with the aesthetic requirements of their era, determined by the reduction in the volume of the domed chapters: elegance and upward direction. The edges of the drum between bunches of semi-columns are filled with relief decoration in the form of a "frieze" of rosettes and with sculptural elements, additional vertical divisions appear. Carved decor is placed in the gables under the zigzag cornice. The cornice itself also receives plastic development. Particularly noted is the role of the drum of the church of Surb Astvatsatsin of Harich monastery, built in 1201 by Zakhare and Ivane Zakarians — the highest Ani ruler's order. Elements of the decor of the drum of this church appear in other major monuments of the 13th century. The final part of the article presents a short series of examples of the subsequent development of this type of drum, which demonstrates the absence of drums with bunches of triple columns and a zigzag cornice in monuments erected since the Mongol conquest.

Keywords: dome; Armenian architecture; Armenian sculpture; Harich; Hovhannavank; Gandzasar monastery; 13th century art

For citation: Loshkareva E.A. On the question of the typology of Armenian churches of the pre-Mongol period of the Zakharid era. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*. 2022, no. 2, pp. 18-28. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.18-28 (in Russian).

Corresponding author: Ekaterina A. Loshkareva, katapina@bk.ru

Представления об архитектуре эпохи и ее развитии неразрывно связаны с выявлением комплекса появившихся новых ее черт и их типологизацией. Говоря об армянской церковной архитектуре Закардской¹ эпохи, следует отметить, что этот продолжительный период, охватывающий почти два столетия (кон. XII—сер. XIV вв.), остро нуждается в качественном и подробном рассмотрении памятников с учетом деления на более мелкие периоды и отдельные области или строительные школы. Такое разделение связано, в первую очередь, с историко-политическими процессами, протекавшими на территории Восточной (или Центральной) Армении в отмеченные столетия. В самом конце XII в. произошло освобождение от сельджуков города Ани и значительной территории Армении благодаря действиям объединенных армяно-грузинских войск под предводительством князей Закаре и Иване Мхаргрдзели (Закарян). На освобожденных территориях начали образовываться вассальные по отношению к Закарянам армянские княжества, также входившие в состав Грузинского царства, обладавшие определенной самостоятельностью. Долгожданная свобода от сельджукского ига привела страну к новому культурному расцвету, ярко раскрывшемуся в строительной деятельности. Бурный темп последней был утрачен только с нашествием монголов в 1236 г., повлекшим за собой вхождение Армении в состав монгольской империи при Хулагу хане в 1256–1265 гг. На протяжении почти столетия монгольские ханы, а также различные тюркские правители продолжали владеть армянской территорией, что в итоге привело к неблагоприятным условиям для развития монументального искусства и его упадку к концу XIV в. Поэтому при изучении архитек-

¹ Этот период истории армянского искусства назван Закардским (Закардским) по имени княжеского рода правящей династии.

туры Закаридской эпохи следует обратить особое внимание на новации в строительной деятельности армянских архитекторов домонгольского периода. В настоящей статье будут рассмотрены некоторые особенности убранства экстерьера купольных глав конца XII–первой трети XIII в., связанные с типом барабана с колонками по ребрам.

Одной из характерных черт церковной архитектуры начального периода (домонгольского) эпохи Закаридов является поразительная нарядность фасадов, в особенности купольных глав (Казарян 2019; Казарян, Лошкарева 2019). Поверхность барабана превращается в простор для развертывания творческой воли зодчего. Барабан разбивается пучками полуколонн, как строенных, так и сдвоенных. Последние обычно увенчаны фальшивыми арочками с орнаментальной резьбой, чьи антрвольты заполнены барельефными изображениями животных, птиц, людей или просто завитками растительного орнамента. Над аркатурой выкладывается резной фриз геометрического характера. Карниз, чья форма зависит от перекрытия шатра — гладкого или зонтичного (складчатого), — бывает горизонтальным или зигзагообразным, профилированным несколькими рядами, которые могут включать в себя валики, орнаментальные ленты, гладкие полосы и др. Между пучками пилястр на барабане могут помещаться розетки, кресты, медальоны, маски, фигуры людей, фантастических существ, птиц и животных, изображения растений и посуды. Несмотря на столь широкое разнообразие, в самих памятниках можно уследить упорядоченность вариаций элементов декора поверхности барабана, нашедшую выражение в существовании двух типов экстерьера купольной главы. Первый из них — с аркатурой, увенчанной фризом, и горизонтальным карнизом вдоль гладкого конусовидного купола, ко второму относятся барабаны с пучками строенных полуколонн на ребрах и зигзагообразным карнизом вдоль зонтичного шатра. История формирования барабанов второго — реберно-колончатого — типа не единожды была описана в недавних публикациях (Donabédian 2018–2019; Казарян 2019). Она восходит к национальной архитектуре VII в., в частности к куполу Эчмиадзинского собора в варианте 620 г., где между витыми колоннами вдоль ребер на поверхности граней над арочными нишами находятся медальоны с апостольскими ликами (Казарян 2007). В XI в. в церквях монастырей Хцконк (Сурб Саркис, 1024) и Мармашен (Катогике, 1029), олицетворяющих традиции Анийской архитектурной школы, подобное оформление барабана под складчатым куполом с зигзагообразным карнизом приобретает черты, сохранившиеся и в Закаридскую эпоху: вместо витых колонн зодчие используют пучки строенных полуколонн. Однако поверхность самих граней барабана церковей XI в. остается свободной от какого-либо пластического украшения.

С наступлением Закаридской эпохи ярко проявилась востребованность архитекторов и заказчиков в возведении церквей с купольными главами в виде зонтичного шатра, стоящего на реберно-колончатом барабане. Один из самых ранних примеров барабанов такого типа появился в церкви Сурб Аствацацин монастыря Арич (рис. 1), построенной по заказу Закаре и Иване Закарян в 1201 г. (Халпахчян 1980: 266). Сама его поверхность разграничена двадцатью изящными пучками строенных полуколонн, которые словно служат опорами для зигзагообразного карниза, профилированного тремя узкими валиками. Шипцы под карнизом украшает резьба в виде неповторяющихся орнаментальных элементов и медальонов. На узких гранях, помимо резных наличников четырех прямоугольных окон, зодчий поместил на одинаковой высоте и одинакового диаметра рельефные розетки и медальоны в виде вогнутых дисков с различными орнаментами, в том числе крестом. Между каждым медальоном и основанием барабана имеется прямой столбик в виде полувалика с базой в форме куба, скругленного по верху сторон. Из-за такой «опоры» в научной литературе эти медальоны



Рис. 1. Барабан церкви Сурб Аствацацин монастыря Арич. 1201 г. Фрагмент. Фото автора, 2012

нередко трактуются как олицетворение «рипид» (Эльберн 1978: 8), с чем автор настоящей статьи не соглашается. Основной объем храма по всему периметру опоясан на уровне фасадных ниш профильной лентой, из изгибов которой на фасадах «вырастают» большие кресты и рамы, огибающие рельефные композиции и окна. На южном фасаде два окулуса, фланкирующие вытянутое окно с рамой в виде латинского креста с расширенным древком, также соединены длинными тягами-столбиками с профильной основной лентой, как и медальоны на гранях барабана. На северном фасаде церкви окулусы второго этажа угловых помещений так и вовсе опоясаны основной профильной лентой, возможно, за счет более близкого к ней расположения. Похоже, что общий стиль соединений пластических элементов разработки фасадов вертикальными тягами использовался архитектором и в убранстве барабана. Следует отметить такое решение весьма удачным: увеличение числа вертикальных членений на барабане позволило не только нивелировать горизонтальную разбивку барабана «фризом» из рельефных медальонов, но и придать форме барабана изящества и максимального устремления ввысь, к зонтичному шатру.

Барабан церкви Сурб Карапет (рис. 2) в монастыре Ованнаванк (1216–1261), воздвигнутой князем Ваче Вачутяном (Халтахьян 1980: 385), довольно близок по характеру декора к барабану из Аричаванка. Широкие грани, которых здесь всего двенадцать, между пучками строенных полуколонн украшены прямоугольными некогда резными оконными рамами по четырем сторонам света и розетками-медальонами, испещренным орнаментальным узором. Каждая из восьми розеток имеет не только одинаковый размер и высоту расположения на поверхности грани, но и окружена квадратной рамой на вертикальной тяге полукруглого сечения, упирающейся в плоское прямоугольное основание. Можно смело предположить, что идея такого приема с дополнительными вертикальными тягами-



Рис. 2. Барабан церкви Сурб Карпет монастыря Ованнаванк. 1216–1221 гг. Фрагмент. Фото автора, 2011

ми членениями на барабане была заимствован из Аричаванка. Тем более, что на фасадах церкви Сурб Карпет также присутствуют протяженные тяговые композиции, завершающиеся крестом. Зигзагообразный карниз зонтичного шатра с выкружкой покрыт лентой орнамента растительного характера. По нижнему краю карниз обрамлен вереницей полукружий². Щипцы под карнизом шатра не имеют никакого декора. Современный вид купола является результатом реставрационных работ 1970–1990-х гг. (Тверитнева 2023). Возможно, что первоначальные каменные блоки щипцов были украшены рельефным декором, что свойственно купольным главам такого типа в это время, но были утрачены вследствие землетрясения 1919 г. или не вставлены на прежнее место в ходе реставрации.

Еще один образчик, близкий по характеру убранства примерам из Аричаванка и Ованнаванка, — это барабан церкви Сурб Ованнес Мкртич (1216–1238) монастыря Гандзасар (рис. 3). Поверхность шестнадцатигранного барабана, разделенного пучками строенных колонн, поражает богатством скульптурного и рельефного декора. Его тектоническая разработка дополнена арочными нишами (на восьми гранях), попарно фланкирующими грани с узкими окнами в прямоугольной раме (четыре грани). В конхах ниш помещены скульптуры зооморфного и антропоморфного характера, стоящие на протянутых до основания барабана округлых столбиках, по диаметру не уступающим колоннам из пучков на ребрах. Некоторые столбики внутри ниш испещрены резным орнаментом. На оставшихся гладких четырех гранях зодчий поместил розетки, представляющие собой рельефные вариации из соединения фигур квадрата, круга и квадрифолия. Они, как и фигуры в нишах, соединены вертикаль-

² Об этом можно судить благодаря редким вставленным фрагментам оригинального карниза.» .

ми членениями с основанием барабана, но в отличие от широких столбиков в нишах здесь «опоры» розеток напоминают более тонкие тяги из Ованнованка, упирающиеся в такое же прямоугольное основание. Зигзагообразный карниз, как и в Аричаванке, профилирован тремя узкими валиками в неглубоких ложбинках. Треугольные фронтоны в завершении граней декорированы разнообразными рельефами, в том числе и со священными изображениями Богородицы и Христа. Однако известное количество проведенных в храме ремонтных работ на протяжении многих веков вызывает сомнения в одновременности появления всех этих рельефных композиций в первой трети XIII в., что косвенно подтверждается широким спектром различий их стилей (Казарян Г. 2010: 16–17, 85–86).

Рассмотренные выше примеры относятся к крупным монастырским соборам и происходят из областей Армении, чьи территории освобождались вместе с распространением власти анийских правителей Закарян. Что же касается самого Ани, то этот тип купольной главы, характерный именно для Анийской столичной архитектурной школы эпохи Багратидов, также нашел свое воплощение в городской застройке начала XIII в. Однако масштаб анийских церквей с реберно-колончатым барабаном значительно уступает масштабу названных ранее построек из Аричаванка, Ованнованка и Гандзасара. Речь идет о миниатюрных церквях Сурб Григор (известная более как Бахтагека или Хачута) и шестиколончатой церкви Девичьего монастыря (Кусанац ванка³). Обе эти постройки не имеют источников о времени строительства и имен заказчиков, традиционно их датируют первой третью XIII в. (Лошкарева 2020). Об убранстве барабана церкви Сурб Григор мы можем судить по известному рисунку реконструкции по Т. Тораманяну, где довольно условно пока-



Рис. 3. Барабан церкви Сурб Ованнес Мкртич монастыря Гандзасар. 1216–1238 гг. Фрагмент. Фото автора, 2012

³ Отождествление Кусанац ванка с монастырем Беженц до сих пор не нашло убедительного обоснования.



Рис. 4. Купольная глава шестизкседровой церкви Девичьего монастыря, Ани. Первая треть XIII в. Фото автора, 2014

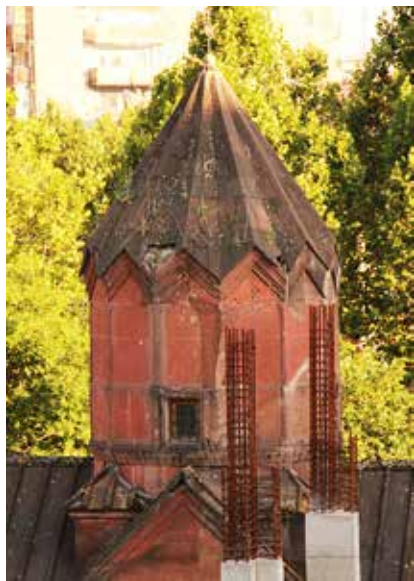


Рис. 5. Купольная глава церкви Катозик, Ереван. Около середины XIII в. Фото автора, 2011

заны пучки строенных колонн с базами в виде приплюснутых шаров и зигзагообразный профилированный тремя валиками карниз. Вся поверхность граней между ребрами с пучками колонн, а также щипцы под зигзагообразным карнизом, согласно этой реконструкции, не имели никакой рельефной разработки. Учитывая пластическое богатство экстерьера основного объема храма и тенденции нарядности, свойственной начальному периоду Закардской эпохи, безошибочность реконструкции барабана церкви Сурб Григор может быть поставлена под сомнение. В церкви Девичьего монастыря (рис. 4) зигзагообразный карниз шатра профилирован тремя широкими валиками, а по его нижнему краю идет вереница полукружий. Грани обрамлены пучками изящных строенных полуколонн. Фронтоны в завершении каждой грани сложены из двух треугольных блоков с повторяющимся рельефным заполнением в виде сердцевидной пальметты с двумя лилиями на внутренних завитках. Такой ненавязчивый декор выглядит легким и ажурным, а также позволяет сохранить эффект цельного и динамично устремленного вверх сооружения.

П. Донабедян отмечает особую близость купольных глав из рассмотренных выше церквей Аричаванка, Ованнаванка, Гандзасара и Девичьего монастыря по отношению к церкви Сурб Саркис в Хцконке, с которой их роднит наличие утонченных пучков колонн и зонтичного шатра с зигзагообразным профилированным карнизом. Исследователь предполагает, что именно эта церковь послужила образцом для создания реберно-колончатого типа купольной главы в XIII столетии (*Donabédian* 2018–2019: 222). Таким образом, памятник, являющийся произведением Столичной (Анийской) архитектурной школы, послужил источником вдохновения (и даже проецирования) для формирования творческого языка архитекторов Закардской эпохи. Это существование ретроспективного подхода как «тенденции к архаизации тематики и систематическое обращение заказчиков построек к храмам, созданным их



Рис. 6. Барабан церкви Сурб Степанос монастыря Танаат. 1273–1279. Фрагмент. Фото автора, 2012

прославленными предшественниками» (Казарян 2022: 23) отмечается как традиционное для армянской архитектуры эпохи Багратидов. То же самое можно отнести и к архитектуре Закаридской эпохи. В случае с барабанами с колонками на ребрах прослеживается следующий принцип: творческий импульс с идеей возрождения национальной архитектуры, сохранившей в себе память славных дней Отечества, поступает от памятников, относящихся к Столичной Анийской школе. Именно он перерабатывается зодчими в соответствии с новыми реалиями эпохи. Так, на барабане церкви Сурб Аствацацин из Аричаванка — наиболее раннем из известных ныне памятников рассматриваемого типа новой эпохи — количество граней сильно увеличилось, появился рельефный декор и дополнительная вертикализация на поверхности каждой грани. Все эти новации обусловлены необходимостью достижения определенного эстетического эффекта, запрос на который появился в это время. Безусловно, высочайший статус заказчиков аричского храма также повлиял на принятие и последующее воспроизведение архитектурных и декоративных решений в памятниках, воздвигнутых позднее. Очевидно, что и в Ованнованке, и в Гандзасаре копируются идеи нового убранства внешней поверхности барабана, появившиеся именно в Ариче. Таким образом вновь устанавливается связь с Анийской школой архитектуры для памятников, где зодчими был использован тип барабана с пучками строенных колонн под складчатым шатром. Само собой, анийские церкви Сурб Григор (Бахтагека) и шестиэксдровая из Кусанац ванка не нуждаются в объяснении подобного родства.

В этой связи в последующем развитии армянской архитектуры интересно отметить наблюдающийся отход от использования барабанов с пучками строенных колонн, совпадающий с нашествием монголов на Армению. Уже в середине XIII в. в церкви Катогики в Ереване (рис. 5) на ребрах граней вместо пучков строенных полуколонн находится пло-



Рис. 7. Церковь Катогики монастыря Ованнес Карапет. 1301. Фото автора, 2012

ская прямоугольная пилястра, а сами грани вновь освобождаются от рельефного декора. В церкви Сурб Степанос монастыря Танаат (1273–1279) скульптурные рельефы свободно «разбросаны» по гладкой поверхности граней барабана (рис. 6), не разграниченных никакими вертикальными элементами, будь то колонны или что иное. В церкви Катогике монастыря Гтич (1241–1246) и в церкви Катогике монастыря Ованнес Карапет (1301) барабаны принимают гладкую цилиндрическую форму, лишенную всякого рельефного декора, а с памятниками начала эпохи их связывает лишь зигзагообразный карниз зонтичного шатра (рис. 7). В этом ряду примеров, имеющем продолжение в памятниках с зигзагообразным карнизом, уже не встречаются церкви, где был бы использован тип барабана со строеными пучками колонн на ребрах граней. Становится совершенно ясно, что он явился признаком непосредственной связи со Столичной Анийской архитектурой, прерванной или даже утерянной в армянском зодчестве со времен монгольского завоевания.

Список источников

- Казарян Г. 2010* — *Казарян Г.В.* Храм в Гандзасаре. Архитектура и рельефы : дис. ... канд. иск. (Рукопись). М., 2010. 277 с.
- Казарян 2007* — *Казарян А.Ю.* К истории строительства собора Эчмиадзин: реконструкция начала VII века // Архитектурное наследство. 2007. Вып. 47. С. 3–19.
- Казарян 2019* — *Казарян А.Ю.* Новые данные о куполах храмов Ани. Часть вторая. Церковь во Внутренней крепости // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. Вып. 13. С. 127–144.
- Казарян 2022* — *Казарян А.Ю.* Ретроспектива как творческий метод зодчих Армянского царства Багратидов // Academia. Архитектура и строительство. 2022. № 4. С. 22–30.
- Казарян, Лошкарева 2019* — *Казарян А.Ю., Лошкарева Е.А.* Памятник средневекового армянского зодчества. Церковь во Внутренней крепости (Ахчкаберд) Ани // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. Вып. 12. С. 100–123.
- Лошкарева 2020* — *Лошкарева Е.А.* Орнаменты и рельефы аркатуры церкви Св. Григория (Бахтагека или Хачута) в контексте декора анийских церквей начала XIII в. // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2020. Вып. 15. С. 28–43.
- Тверитнева 2023* — *Тверитнева В.Н.* Ованнаванк. Православная Энциклопедия. Т. 52. М., 2023. С. 346–347. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2578121.html> (дата обращения: 26.01.2024).
- Халпахчян 1980* — *Халпахчян О.Х.* Архитектурные ансамбли Армении VIII в. до н.э. XIX в. н.э. М. : Искусство, 1980. 479 с.
- Эльберн 1978* — *Эльберн В.* Элементы декоративного искусства в армянской архитектуре // 2-й Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978. 20 с.
- Donabédian 2018–2019* — *Donabédian P.* L'Éclatante couronne de Saint-Serge: Le monastère de Xckönk' [Khatzkonq] et le dôme en ombrelle dans l'architecture médiévale // Revue des études arméniennes. 2018–2019. Vol. 38. Pp. 195–355.

References

- Kazaryan G.V. *Khram v Gandzasare. Arkhitektura i rel'efy (The church at Gandzasar. Architecture and reliefs : dissertation ... of the Candidate of Arts)*. Moscow, 2010, 277 p. (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. K istorii stroitel'stva sobora Echmiadzin: rekonstruktsiya nachala VII veka (On the History of Ejmiadzin Cathedral: Early-7th-century reconstruction). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2007, vol. 47, pp. 3–19 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. Novye dannye o kupolakh khramov Ani. Chast' vtoraya. Tserkov' vo Vnutrennei kreposti (New data on the domes of the Ani's churches. Part two. The church of the inner fortress). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, 2019, vol. 13, pp. 127–144 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu. Retrospektiva kak tvorcheskiiy metod zodchikh Armyanskogo tsarstva Bagratidov (Retrospective Review as a Creative Method of the Architects of the Armenian Kingdom of Bagratids). *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo (Academia. Architecture and Construction)*, 2022, no. 4, pp. 22–30 (in Russian).
- Kazaryan A.Yu., Loshkareva E.A. Pamyatnik srednevekovogo armyanskogo zodchestva. Tserkov' vo Vnutrennei kreposti (Akhchaber) Ani (A monument of the Medieval Armenian architecture. Church in the Inner Fortress of Ani). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the General History of Architecture)*, 2019, vol. 12, pp. 100–123 (in Russian).
- Loshkareva E.A. Ornamenty i rel'efy arkatury tserkvi Sv. Grigoriya (Bakhtageka ili Khachuta) v kontekste dekora aniysskikh tserkvey nachala XIII v. (The ornaments and sculptures of the blind arcade of the St. Gregory church (Bakhtagek's or Khachut's church) in the context of decoration of the early-13th century Ani churches). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the history of world architecture)*, 2020, vol. 15, pp. 28–43 (in Russian).
- Tveritneva V.N. *Ovannavank (Hovhannavank)*. *Pravoslavnaya Entsiklopediya (The Orthodox Encyclopedia)*, 2023, vol. 52, pp. 346–347 (in Russian).
- Khalpakhch'yan O.Kh. *Arkhitekturnye ansambli Armenii VIII v. do n.e. XIX v. n.e. (The architectural ensembles of Armenia 8th century. BC. 19th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ, 1980, 479 p. (in Russian).
- El`bern V. Elementy dekorativnogo iskusstva v armyanskoy arkhitekture (Elements of decorative art in Armenian architecture). *2-y Mezhdunarodnyy simpozium po armyanskomu iskusstvu (2nd International Symposium on Armenian Art)*. Yerevan, Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1978, 20 p. (in Russian).
- Donabédian P. L'Éclatante couronne de Saint-Serge: Le monastère de Xçkônk' [Khätzkonq] et le dôme en ombrelle dans l'architecture médiévale *Revue des études arméniennes*. 2018–2019, vol. 38, pp. 195–355 (in French).

ОБ АВТОРЕ: Лoshkareva Екатерина Андреевна — магистр истории искусств, научный сотрудник; **Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (МГСУ);** 129337, г. Москва, Ярославское шоссе, д. 26; РИНЦ ID: 1065240; katapina@bk.ru.

BIONOTES: Ekaterina A. Loshkareva — master's degree of History of Arts, Researcher; **Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU);** 26 Yaroslavskoye шоссе, Moscow, 129337, Russian Federation; ID RSCI: 1065240; katapina@bk.ru.

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 29–35
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 29-35
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 72.033

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.29-35

Храмовый комплекс Святого Гроба Господня в Иерусалиме: вопросы изучения и постановка новых исследовательских задач

Елена Сергеевна Лаврентьева

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); г. Москва, Россия

В данной статье предпринята попытка перечислить основные научные концепции, связанные с храмовым комплексом Св. Гроба Господня в Иерусалиме. Определение комплекса исследовательских вопросов и степени их разработки на сегодняшний день позволит в дальнейшем выявить причины положительной и отрицательной динамики исследований, посвященных архитектурному облику выдающегося архитектурного памятника христианства.

Ключевые слова: Храм Гроба Господня; архитектура Иерусалима; история изучения; историография; научные проблемы

Для цитирования: *Лаврентьева Е.С.* Храмовый комплекс Святого Гроба Господня в Иерусалиме: вопросы изучения и постановка новых исследовательских задач // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 29–35. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.29-35

Автор, ответственный за переписку: Лаврентьева Елена Сергеевна, lavrentyeva27@gmail.com

The Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem: Study Issues and Formulation of New Research Problems

Elena S. Lavrenteva

Russian State University for the Humanities (RSUH); Moscow, Russian Federation

This article attempts to list the main scientific concepts associated with the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem. Determining a set of research issues and the degree of their development today will make it possible to identify the reasons for the positive and negative dynamics of research devoted to the architectural appearance of the outstanding architectural monument of Christianity.

Keywords: the Church of the Holy Sepulcher; architecture of Jerusalem; study issues; historiography; research problems

For citation: Lavrenteva E.S. The Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem: Study Issues and Formulation of New Research Problems. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*, 2022, no. 2, pp. 29-35. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.29-35 (in Russian).

Новые вопросы в историографии, посвященной архитектурной истории Храма Гроба Господня в Иерусалиме, были поставлены при сопоставлении сведений, полученных из письменных, археологических и архитектурных источников. Так, например, было выявлено, что сведения археологических раскопок не совпадают с данными письменных источников. Археологи утверждают, что ротонда Воскресения была возведена в IV в., однако первые упоминания о ней в рукописях относятся к началу VI в., в то время как в IV–V вв. говорится только о пещере, где находится Св. Гроб Господень (Лаврентьева 2022а: 29–36).

Ни одна из предложенных современных реконструкций храмового комплекса Гроба Господня не отражает постепенного расширения его территории, которое зафиксировано уже в источниках V–VI вв. Хотя последние реконструкции, предложенные итальянскими исследователями (Tucci 2019), являются более детальными по сравнению с предшествовавшими (de Vogüé 1859; Coüasnon 1974; Corbo 1982–1981). Однако и здесь авторы не отошли от общепринятой концепции трех строительных этапов и все внимание уделили основным постройкам комплекса, т.е. ротонде Воскресения, открытому внутреннему двору («трипортик») и базилике Мартирион. Соответственно, те постройки, которые по разным причинам не получили пристального внимания, воспроизведены произвольно. К таким постройкам относятся часовня Голгофы, Грот Обретения Креста, здание патриархата, монастырские здания и часовни, окружающие храмовый комплекс. Действительно, очень трудно предположить, каким был их ранний облик, в связи с тем, что они могли быть частью монастырских комплексов, которые были разрушены, а сохранившиеся фрагменты позже вошли в состав либо храма, либо архитектурной застройки вокруг него.

Вопрос Голгофы и церкви, возведенной на ее вершине, обходит исследователями стороной. Трудность заключается в том, что облик святого места Распятия изменялся не одновременно с обликом Св. Гроба Господня, который достаточно скоро превратился из погребальной пещеры в кувуклию под куполом ротонды. Скальный выступ Голгофы, который с ранних времен также служил алтарем для богослужений (здесь причащали, отпевали умерших, посвящали в священнический сан), был архитектурно оформлен чуть позже основного храмового комплекса. Однако в общих представлениях христиан Голгофа оставалась под открытым небом, в связи с чем архитектурная постройка, в которую она была заключена, нигде не фиксировалась. Вероятно, эта постройка не была специально выделена (ср. с кувуклией и ротондой) и изначально могла быть частью монастыря, пристроенного со стороны южного склона горы. Данное предположение объясняет, почему Голгофа находилась сбоку от главной оси храмового комплекса (ротонда – двор – базилика).

На данный момент было высказано лишь одно предположение относительно архитектурного оформления Голгофы. Ф. Митропулос наглядно показал три условных этапа строительства церкви на вершине скалы (2 этапа относятся к V в., 1-й этап — к VII в.) (Μητροπουλος 2009: П. 9А). Согласно представлениям автора, первая церковная постройка была установлена на вершине скального выступа рядом с местом Распятия и к VII в. была увеличена в своих размерах так, что стала двухъярусной и включила в себя весь выступ. Известно, что он был местами стесан в строительных целях. Так, по мнению исследователя, Голгофа постепенно была подготовлена к тому, чтобы войти в состав Храма Гроба Господня. Однако, на наш взгляд, при реконструкции ранних зданий, возведенных при Голгофе, следует идти от уцелевших фрагментов, которые говорят о том, что рядом с Голгофой находился монастырский комплекс (сохранившиеся помещения сейчас занимает

эфиопская церковь). Более подробное исследование этих помещений поможет составить представление об устройстве и планировке церковных (монастырских) зданий и более приближенную реконструкцию архитектурной застройки Голгофы до включения ее в Храм Гроба Господня в эпоху крестоносцев (*Лаврентьева* 2019: 62–68).

Восстановительные работы храмового комплекса IX–X вв. не получили никакого освещения в исследовательской литературе. Так, например, не рассматривался важный вопрос о восстановлении храмового комплекса после разрушения 812 г. (дата приблизительная). Известный факт, что в качестве донатора выступал Карл Великий, свидетельствует о связи между Иерусалимом и империей Каролингов, которая, возможно, могла найти отражение и в архитектурном облике святыни (*Hugot* 1990: 8–10). Аналогичная ситуация сложилась и с восстановлением храма на средства византийского императора Василия I Македонянина в 886 г. (дата приблизительная). Безусловно, эти исторические события нуждаются в документальном подтверждении и этот вопрос нуждается в дополнительном рассмотрении (*Византийский словарь* 2011: 475).

Никак в исследовательской литературе не акцентировано внимание на восстановительных работах, проходивших при четырех иерусалимских патриархах с 966 по 1005 г. Эта тема чрезвычайно важна, так как восстановленный архитекторами, в том числе из Египта (Александрии) и Ирака (Багдада?), Храм Гроба Господня был воспроизведен в известных храмовых комплексах Европы, таких как Санто Стефано в Болонье (1019 г.), Сан-Джакомо в Неви (1040-е гг.). Таким образом, из-за широкого распространения в исследовательской литературе утверждения, что архитектурный облик Храма Гроба Господня никак не менялся вплоть до 1008 г., архитектурные комплексы в Европе, возведенные в качестве копий иерусалимской святыни, сопоставлялись только с Храмом Гроба Господня, восстановленным крестоносцами после нашествия аль-Хакима. Этот вопрос тоже требует дальнейшего рассмотрения.

Представления современных исследователей о комплексе Храма Гроба Господня XI в. также нуждаются в ряде уточнений. Никак не были прокомментированы письменные упоминания о церкви, называемой «Храмом Господним». Сообщается, что она находилась в восточной зоне архитектурного комплекса и ее свод был украшен мозаичным изображением Христа (*игумен Даниил* 1885: 19). Неизвестно также, как выглядели подземная часовня св. Елены и Грот обретения Креста. И наоборот, предположение, что над Камнем Миропомзания была возведена так называемая часовня св. Марии, не аргументировано и не соответствует тому факту, что в этом пространстве находился портик внутреннего двора (*Folda* 1995: 133).

В исследовательской литературе не получило рассмотрения серьезное разрушение Храма Воскресения Христова при взятии Иерусалима хорезмийцами (1244 г.). Это событие также является важным в архитектурной истории храма, так как именно тогда с кувуклии были сняты облицовочные мраморные плиты и был уничтожен открытый двор (современный Дейр ас-Султан), располагавшийся к востоку от храма.

Не получила освещения в исследовательской литературе и история купола ротонды Воскресения. На данный момент самое раннее упоминание встречается в рукописи Евтихия Александрийского (до 940 г.). В ней сообщается о восстановлении деревянного купола двойной конструкции, когда между внутренним и внешним куполами был зазор такой ширины, что в нем свободно мог пройти человек. Это свидетельство необычно тем, что до нашего времени уцелело совсем немного средневековых построек с двойными куполами, среди которых можно назвать мавзолей Исмаила Кодабенде в Сольтание, Иран

(1302–1313 гг.), мавзолей Гур Эмир в Самарканде, Узбекистан (1403 г.), башенный мавзолей в Аргаванде, Армения (1413 г.). Однако нет ни одного примера, который соответствовал бы времени рукописи — X в., в связи с чем нет возможности провести конкретные параллели с одновременными памятниками. Двойной купол ротонды Воскресения был сожжен в 966 г., и вновь восстановленный под руководством Садаки-ибн-Бишра (980–1005 гг.) купол также был очень скоро, в 1008 г., уничтожен. К сожалению, на данный момент нет никаких сведений о куполе ротонды Воскресения XI в. Однако широко известно, что в эпоху крестовых походов он был выполнен в форме шатра, которая сохранялась до 1868 г.¹ Также известно, что впервые деревянный купол был заменен на железный после пожара 1808 г.

Еще одной неисследованной темой является вопрос споллий Храма Гроба Господня. Так, например, принятая периодизация истории храма, включающая 3 этапа, не объясняет появление в здании капителей и фризов VI, VII, IX вв. Ни одна из этих ранних капителей не находится на своем первоначальном месте. Некоторые из них создавались специально для храма, другие — для монастырских зданий при нем, есть и такие, которые были принесены из зданий соседних кварталов Иерусалима, например с Храмовой горы (*Pringle* 2007: 68). Капители и в целом средневековый скульптурный декор храма подробно не исследовались. Большая часть материала была зафиксирована и описана Л. Венсаном и Ф.-М. Абелем (*Vincent, Abel* 1914). Однако связь с «не основными» этапами строительства, учитывая возможные перемещения споллий, никак не была прокомментирована.

Еще одним важным блоком вопросов в архитектурной истории Храма Гроба Господня является тема реставрационных работ, которые начиная с 1555 г. проводятся в храме и прилегающих к нему строениях. Общие сведения были собраны в ходе анализа письменных источников Д. Принглом (*Pringle* 2007: 17). Исследователь выстроил хронологическую последовательность мероприятий, предпринятых по восстановлению святыни. Двухгодичные реставрационные работы Н. Комниноса (1809–1810 гг.) подробно рассмотрены в фундаментальной монографии Ф. Митрополуса (*Μητροπουλος* 2009). Автор также подробно рассмотрел пожар 1808 г. — одно из ключевых событий, повлиявшее на современный облик храма и положившее начало его изучению. Однако в литературе не прослеживался вопрос прямого влияния конфессиональной принадлежности реставраторов на изменение архитектурного облика святыни. По этой же причине обойдены стороной реставрационные работы 1960–1977 гг., о ходе которых сообщалось лишь в нескольких статьях Ш. Куанона. В 1978 г. он опубликовал небольшую подытоживающую заметку о реставрации храма, в которой также освещались основные археологические находки (*Coüasnon* 1978). На наш взгляд, более тщательное изучение истории реставрации Храма Гроба Господня поможет в реконструкции утраченных фрагментов здания определить споллии и оригинальные архитектурные элементы, проследить историю некоторых реликвий храма.

В исследовательской литературе до сих пор полноценно не освещен вопрос о значении ранних построек, вошедших в структуру современного Храма Гроба Господня. К ним относятся следующие фрагменты здания: 1) юго-восточный угол базилики (Голгофа);

¹ Самым ранним визуальным источником, в котором сообщается о форме купола, является рисунок 1362 г. Ее также можно увидеть на рисунках и гравюрах, сопровождающих трактат Бернардино Амиго (1609 г.), Корнелиса де Брюина (1698 г.), В.Г. Григоровича-Барского (1723–1727 гг.). Шатровая форма воспроизведена и в деревянных подарочных моделях Св. Гроба Господня, одна из которых была подарена архимандриту Никону (Минову) (начало XVII в.). Согласно рассмотренным источникам, в XVIII в. к барабану были пристроены подпорные арки, переносящие распор купола на внешние стены ротонды.

2) северная двухъярусная галерея; 3) Темница Христа и 4) придел Богородицы; 5) подземная церковь Св. Елены и Грот Обретения Креста. Данный вопрос осложняется тем, что названные фрагменты здания сами содержат разновременные элементы конструкции и скорее всего изначально не являлись самостоятельными архитектурными постройками или помещениями.

В современной научной литературе, посвященной изучению архитектурного облика Храма Гроба Господня, поставленные исследователями вопросы в основном снабжаются комментариями или же авторскими предположениями, однако доказательная база не всегда бывает сильной. Редкие вопросы были решены успешно, а основная их часть требует дальнейшего и более тщательного изучения. В то же время есть и такие проблемы, которые до сих пор не озвучены в литературе; а также ряд ошибочных суждений, относящихся, например, к определению типа зданий храмового комплекса или реконструкциям отдельных фрагментов храма.

Список источников

- Византийский словарь 2011* — Храм Гроба Господня. Т. 2. М - Я // Византийский словарь / ред. К.А. Филатов. М. : Амфора, 2011. С. 474–476.
- Игумен Даниил 1885* — Житие и хоженье Данила Русския Земли Игумена 1106–1107 // Православный палестинский сборник. Вып. 3 и 9 / под ред. М.А. Веновитинова. СПб.: Типография В. Киришаума, в д. Финансов, на Дворцовой площади, 1885. С. 1–141.
- Лаврентьева 2019* — Лаврентьева Е.С. Голгофа и пещера Св. Гроба Господня до возведения Храма Воскресения Христова: осмысление проблемы, гипотезы и реконструкции // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. Вып. 13. С. 50–73.
- Лаврентьева 2022a* — Лаврентьева Е.С. Храм Воскресения Христова в письменных источниках (Часть I: IV в. – начало IX в.) // Христианство на Ближнем Востоке. 2022. Т. 6. № 2. С. 25–50.
- Лаврентьева 2022b* — Лаврентьева Е.С. Храм Воскресения Христова в письменных источниках (Часть II: начало IX в. – конец XII в.) // Христианство на Ближнем Востоке. 2022. Т. 6. № 4. С. 25–57.
- Corbo 1982–1981* — Corbo V.C. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. 3 vols. Jerusalem : Franciscan Printing Press, 1982–1981.
- Coüasnon 1974* — Coüasnon Ch. The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London : Oxford University Press, 1974.
- Coüasnon 1978* — Coüasnon Ch. Le Saint-Sépulcre: les fouilles de 1961–1977 // Passion de Jésus, 1978. Vol. 2 (Janv.–Fev.). Pp. 44–45.
- Hugot 1990* — Hugot L. Aachen Cathedral. Aachen, 1990.
- Folda 1995* — Folda J. The art of the crusaders in the holy land, 1098–1187. Cambridge University press, 1995.
-

- Pringle 2007* — *Pringle D.* The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: a corpus with drawings by Peter E. Leach. Vol. 3. New York, Cambridge : Cambridge University Press, 2007. Pp. 6–72.
- Tucci 2019* — Jerusalem. The Holy Sepulchre. Research and Investigations (2007–2011) / ed. G. Tucci. Florence : Altraleinea Edizioni, 2019.
- de Vogüé 1859* — *Vogüé Ch.-J.M. de.* Les Églises de la Terre Sainte: Fragments d'un voyage en Orient. Paris : Librairie de Victor Didron, 1859.
- Vincent, Abel 1914* — *Vincent L.-H., Abel F.-M., Vogüé M. de.* Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome second: Jérusalem nouvelle. Fascicule I et II: Aelia Capitolina – Le Saint-Sépulcre – Les sanctuaires du mont des Oliviers. Paris : J. Gabalda et Compagnie, 1914.
- Μητροπουλος 2009* — *Μητροπουλος Θ. Γ.* Ο Πανιερος Ναος της Αναστασεως Ίεροσολυμων: τοεργο του Καλφα Κομνηνου 1808–1810. Θεσσαλονικη : Ευρωπαϊκοι κεντρο βυζαντινων και μετα βυζαντινων μνημειων, 2009.

References

- Khram Groba Gospodnia. Vizantiiskii slovar' (Church of the Holy Sepulchre. Byzantine Dictionary).* Vol. I. K.A. Filatov (ed.). Moscow, Amfora Publ., 2011, pp. 474–476 (in Russian).
- Zhit'e i khozhen'e Danila Russkiya Zemli Igumena 1106–1107 (The life and residence of Danil of the Russian Land of Abbot 1106–1107). *Pravoslavnyy palestinskiy sbornik (Orthodox Palestinian collection).* Vol. 3, 9. M.A. Venevitinov (ed.). St. Petersburg, V. Kirshbaum Printing House, in the village of Finance, on Palace Square, 1885, pp. 1–141 (in Russian).
- Lavrentyeva E.S. Golgofa i peschera Sv. Groba Gospodnia do vozvedeniia Khrama Voskreseniia Khristova: osmyslenie problemy, gipotezy i rekonstruktsii (Golgotha and the Tomb of the Lord before the building of the Church of the Holy Sepulchre: understanding of the problem, hypotheses and reconstructions). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, 2019, vol. 13, pp. 50–73 (in Russian).
- Lavrentyeva E.S. The church of the Holy Sepulchre in written sources (Part I: from 4 century to early 9 century). *Christianity in the Middle East*, 2022, vol. 6, no. 2, pp. 25–50 (in Russian).
- Lavrentyeva E.S. The Church of the Holy Sepulchre in written sources (Part II: from early 9 century to late 12 century). *Christianity in the Middle East*, 2022, vol. 6, no. 4, pp. 25–57 (in Russian).
- Corbo V.C. *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato.* Jerusalem, Franciscan Printing Press. 1982–1981, vol. 3 (in Italian).
- Coüasnon Ch. *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem.* London, Oxford University Press, 1974.
- Coüasnon Ch. Le Saint-Sépulcre: les fouilles de 1961–1977. *Passion de Jésus*, 1978, vol. 2 (Jan.–Fev.), pp. 44–45 (in France).
- Hugot L. *Aachen cathedral.* Aachen, 1990.
- Folda J. *The art of the crusaders in the holy land, 1098–1187.* Cambridge University press, 1995.

Pringle D. *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: a corpus with drawings by Peter E. Leach*. Vol. 3. New York, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 6–72.

Jerusalem. *The holy sepulchre. Research and Investigations (2007–2011)*. G. Tucci (ed.). Florence, Altralinea Edizioni, 2019.

Vogüé Ch.-J.M. de. *Les Églises de la Terre Sainte: Fragments d'un voyage en Orient*. Paris, Librairie de Victor Didron, 1859 (in France).

Vincent L.-H., Abel F.-M., Vogüé M. de. *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome second: Jérusalem nouvelle. Fascicule I et II: Aelia Capitolina – Le Saint-Sépulchre – Les sanctuaires du mont des Oliviers*. Paris, J. Gabalda et Compagnie, 1914 (in France).

Μητροπουλος Θ. Γ. Ο Πανιερος Ναος της Αναστασεως Ιεροσολυμων: τοεργο του Καλφα Κομνηνου 1808–1810. Θεσσαλονικη, Ευρωπαϊκοι κεντρο βυζαντινων και μετα βυζαντινων μνημειων, 2009 (in Greek).

ОБ АВТОРЕ: Лаврентьева Елена Сергеевна — преподаватель; **Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)**; 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6; РИНЦ ID: 1033314; lavrentyeva27@gmail.com.

BIONOTES: Elena S. Lavrenteva — lecturer; **Russian State University for the Humanities (RSUH)**; 6 Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russian Federation; ID RSCI: 1033314; lavrentyeva27@gmail.com.

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 36–44
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 36–44
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 69.059.1

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.36-44

Перспективы и возможности сохранения памятников русского деревянного зодчества¹

Андрей Борисович Бодэ

Филиал «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории
и истории архитектуры и градостроительства (Филиал «ЦНИИП Минстроя России»
НИИТИАГ); г. Москва, Россия

Статья носит обобщающий характер и сосредотачивает внимание на проблемах изучения и реставрации памятников деревянного зодчества. При безусловной ценности и значимости деревянного архитектурного наследия работа по его сохранению имеет немало проблем. Дается оценка современной ситуации в сфере реставрации деревянных исторических объектов, определяется роль государственных мер и общественных инициатив. Приводятся количественные характеристики, отражающие положительные и негативные тенденции. В итоге определяются основные направления работы по сохранению памятников деревянного зодчества, включению их в социальный контекст и привлечению сил общества, способных положительно повлиять на существующее положение в сфере и способствовать решению теоретических и практических проблем.

Ключевые слова: русское деревянное зодчество; проблемы сохранения; национальная идентичность

Для цитирования: Бодэ А. Б. Перспективы и возможности сохранения памятников русского деревянного зодчества // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 36–44. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.36-44

Автор, ответственный за переписку: Бодэ Андрей Борисович, bode-niitag@yandex.ru

Prospects and possibilities of preserving monuments of Russian wooden architecture

Andrey B. Bode

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); Moscow, Russian Federation

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации на 2023 год.

The article is generalizing in nature and focuses on the problems of studying and restoring monuments of wooden architecture. Given the unconditional value and significance of the wooden architectural heritage, the work on its preservation has many problems. The assessment of the current situation in the field of restoration of wooden historical objects is given, the role of state measures and public initiatives is determined. Quantitative characteristics reflecting positive and negative trends are presented. As a result, the main directions of work on the preservation of monuments of wooden architecture, including them in the social context and attracting the forces of society that can positively influence the current situation in the field and contribute to solving theoretical and practical problems are determined.

Keywords: russian wooden architecture; conservation issues; national identity

For citation: Bode A.B. Prospects and possibilities of preserving monuments of Russian wooden architecture. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*, 2022, no. 2, pp. 36-44. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.36-44 (in Russian).

Corresponding author: Andrey B. Bode, bode-niitag@yandex.ru

Русское деревянное зодчество по масштабам культуры мира — явление необычайное. Многовековой опыт деревянного строительства позволил выработать предельно рациональные конструктивные приемы и архитектуру, обладающую выразительностью и, можно сказать, ярким стилем (*Орфинский 2003*). Отличительной особенностью русского традиционного деревянного зодчества является бревенчатая конструкция зданий — от небольших хозяйственных построек до высотных храмов. В свое время деревянные села и города были обычны и повсеместны, но в силу недолговечности материала до нашего времени дошло сравнительно небольшое количество исторических деревянных построек.

Среди всего типологического многообразия русского деревянного зодчества определенно выделяются церкви (*Орфинский 2004*). Они представляют собой наиболее древние памятники, отличаются сложной архитектурой и, соответственно, сложным конструктивным решением. Именно храмы, особенно высотные, составляют наиболее впечатляющую и самобытную часть русского деревянного зодчества.

Сохранившиеся деревянные церкви, да и все памятники деревянного зодчества, сосредоточены, главным образом, в северных областях, хотя их немало и в среднерусских регионах. Несмотря на значительные утраты, в целом в стране еще остается около 150 церквей, построенных в XVII–XVIII вв. и ранее. Если к ним прибавить стилиевые постройки XIX – начала XX вв., то общее число деревянных церквей в стране возрастет примерно до трехсот. Также имеется около трехсот деревянных часовен XVII – начала XX вв. (*Ходаковский 2020*). Кроме того, во многих поселениях и малых городах по-прежнему сохраняется очень большое число исторических деревянных жилых домов.

Масштабная реставрация памятников деревянного зодчества развернулась в стране в послевоенное время. В 1950–1970-е гг. в стране была проведена огромная работа по паспортизации памятников и формированию музеев под открытым небом. Со своих мест были перевезены и отреставрированы десятки церквей и часовен, а также около ста жилых домов и хозяйственных строений. Перевозка объектов в музеи, безусловно, — спасительная мера для отдельных построек, но в целом это не решает проблему сохранения памятников деревянного зодчества (*Ополовников 1974*). Все же наибольшую ценность имеют объекты, особенно храмы, сохраненные на своих местах во взаимосвязи с ландшафтом и окружением.

Сейчас большинство деревянных церквей и часовен на местах находится в неудовлетворительном и заброшенном состоянии, многие из них расположены вообще вне на-

селенных пунктов. По-прежнему много неучтенных построек, хотя в их судьбе это ровным счетом ничего не меняет. Крупные утраты следуют с периодичностью в один-два года (*Мильчик 2005*). Перечень объектов, на реставрацию которых требуются очень большие средства, ужасает своей величиной.

Ежегодно из государственного бюджета выделяются средства на реставрацию деревянных памятников. Правда, этого хватает на реставрацию лишь небольшого числа памятников федерального значения. Количество отреставрированных объектов по-прежнему невелико. В числе благополучно отреставрированных объектов недавних лет можно назвать Одигитриевскую церковь в Кимже, Сретенскую церковь в Заостровье (рис. 1), Богоявленскую церковь в Палтоге, Успенский собор в Кемь. Выдающейся работой нашего времени стала реставрация Преображенской церкви в Кижях (рис. 2–4), где работали лучшие специалисты страны. Качество работ и уникальная методика ставят эту реставрацию в число реставрационных достижений мирового уровня.

Перечисленные реставрации — это крупномасштабные работы, выполнявшиеся по государственному контрактам. В сфере реализации подобных проектов имеется немало сложностей. Это организационно-процедурные, законодательные, кадровые, технологические, методические и иные проблемы. Общеизвестно, что сейчас открыта возможность получения контрактов на реставрацию организациям, не располагающим силами для этого и выполняющим функцию посредников. В этих случаях работа ведется не с объектами культурного наследия, а с деньгами. Эта проблема, в той или иной мере присутствующая в каждой работе по государственным контрактам, оказывает крайне негативное влияние на качество и результат реставрационных работ, какими бы ни были взвешенными проектные решения и замыслы.

Преображенской церкви, можно сказать, повезло. Заказчиком работ выступал музей-заповедник «Кижь», соответственно, в течение всего периода производства работ к памятнику и к качеству реставрации было самое внимательное отношение.



Рис. 1. Сретенская церковь в селе Заостровье отреставрирована за средства федерального бюджета. Фото автора



Рис. 2. Преображенская церковь Кижского погоста в процессе реставрации, вывешенная на металлических конструкциях. Фото музея «Кижжи»

Однако федеральных объектов не так много. Большинство памятников деревянного зодчества имеют региональный охранный статус. На их реставрацию средств практически не выделяется, и они неизбежно должны приближаться к своему естественному разрушению.

Таким образом, сохранение всего деревянного наследия Русского Севера представляется задачей невыполнимой, и через несколько десятилетий можно ожидать массовые утраты объектов. Однако, по сравнению с тем, что было 20–30 лет назад, ситуация меняется. С одной стороны, население северорусских областей сокращается, закрываются промышленные предприятия и сельские хозяйства, т.е. происходят депрессивные процессы. С другой стороны, прежнее практически полное равнодушие к храмам сменилось интересом к их восстановлению и возрождению.

Нередко за восстановление своих церквей или часовен берутся сами местные жители и делают это теми силами и средствами, которыми располагают, без участия реставраторов. При этом внимание обращается в основном на возобновление функции, а не на сохранение исторического облика здания. Примеры того — Воскресенская церковь в Козловском, церковь в Никольской, часовни в деревнях Костино, Мокиевская, колокольня в Андричево и др. С точки зрения охраны памятников проведение подобных работ, конечно, недопустимо. Но вправе ли государственные органы предъявлять претензии к местным жителям,



Рис. 3. Преображенская церковь после реставрации.
Фото Н. В. Касьянова

и наведение элементарного порядка внутри и снаружи. Подобные работы особенно часто практиковались на начальных этапах развития проекта «Общее дело». Далее предполагалось, что сами местные жители будут продолжать ухаживать за своим храмом и восстанавливать его, или на объект придут реставраторы. В реальности получается по-разному. Очень много примеров, когда местные жители вдохновляются проведенными работами и продолжают ухаживать за храмом и проводить восстановительные работы. В подобных ситуациях желательно не упускать объект из виду и продолжать с ним работать или взаимодействовать с жителями. Бывает, что храм так и остается стоять пустующим. В любом случае первичная уборка имеет большое значение как знак внимания к объекту, ну и конечно, способствует протравливанию конструкций и их сохранению.

Далее следуют противоаварийные и консервационные мероприятия. Для большинства храмов, где проводятся подобные работы, это происходит впервые за всю их историю после закрытия. Такие работы проводились на церквях в Сельце, Задней Дуброве, Красной Ляге, Юмиже, Верхней Золотице, Турчасово, Каргомени, Усть-Нерманке, Большой Шалге и на часовнях в Средней, Печной Сельге, Щелье, Кочмогоре, Новой деревне, Кялованге, Тинготоме, Осиновской, Кириллово, Шотогорке и многих других. Этот вид работ требует привлечения специалистов и получения разрешения в органах охраны памятников. Сейчас подобных ра-

когда само государство ничего не делает для восстановления памятников в их деревнях, и заведомо ясно, что и не будет? Ситуация неоднозначная. Сохранению культурного наследия это наносит ущерб, но для живущих на месте людей возрождение храма — благо. Надо понимать, что деятельность местных жителей — это не работа по сохранению наследия, а работа просто по возрождению церквей и часовен к жизни. Они воспринимают эти постройки как свои храмы — поруганные и забытые, а не как объекты культурного наследия. Здесь очевидно требуется работа по разъяснению характера работы с объектами культурного наследия и совместный поиск путей реализации этих намерений. Правда, остается неизвестным, кто это будет делать.

Заметным явлением стали инициативные и волонтерские работы по сохранению деревянных храмов, осуществляемые приезжими горожанами, в том числе в рамках проекта «Общее дело. Возрождение деревянных храмов Русского Севера». Самое простое — это проведение уборки

бот проводится очень много. Среди работ, проведенных «Общим делом» в этом году, можно назвать консервации храмов в Мондино, Нименьге, Ижме, Ратонаволоке, Леликово, Гридино, Мелой-губа, Чеково, Поля, Федьково и др. Интересной и необычной работой было выправление аварийного наклона колокольни в Нименьге (см. рис. 4). Фонд «Вереница. Спасение деревянных церквей Севера» успешно провел работы на церквях в Волосово, Бережная Дуброва, Зачачье и др. В сфере общественных инициативных работ формируется новый круг специалистов, получающих уникальный опыт работы на крайне аварийных памятниках.

В первую очередь проводятся работы по консервации кровли, укреплению стен, перекрытий. Также кое-где восстанавливается утраченная обшивка, настилаются новые полы, вставляются окна, восстанавливаются крыльца, т.е. приводится в порядок внешний и внутренний облик. Консервационные работы не предполагают реставрации, и восстановление частей и деталей здания выполняется в простых новых конструкциях, не затрагивающих подлинник. Для памятников деревянного зодчества подобные работы спасительны. За истекшие десять лет консервации проведены на очень большом числе объектов.

Есть примеры работ, являющихся, по сути, профессиональными реставрациями, нацеленными на заверченный результат. Таких работ сравнительно немного, но с каждым годом их становится все больше и больше. Можно назвать Никольскую церковь в Ворзгорах, Введенскую церковь в Ворзгорах, Никольскую церковь в Гридинской (рис. 5), часовни Ильинскую в Калитинке, Петра и Павла в Марковской (Капустино), Покровскую в Колгострове (рис. 6), Никольскую в Рагуново, Георгиевскую в Ермолинской, Пантелеймоновскую в Скомовской и др. Для проведения этих работ в большинстве случаев привлекались профессиональные реставраторы и специализированные реставрационные организации. Однако на некоторых объектах работают люди, и не имеющие реставрационной специализации. Но, надо сказать, что при внимательном и аккуратном отношении к памятнику, стремлении восстановить все как было, получаются результаты, которые можно оценить достаточно высоко.

Масштабы инициативных работ, проведенных на деревянных храмах Русского Севера за последние несколько лет, впечатляют. Хотя возможности общественных движений невелики. Реставрация больших памятников, конечно же, задача государственная. Но сила об-



Рис. 4. Работы по выправлению колокольни в деревне Нименьга, проводившиеся в рамках проекта «Общее дело». Сравнительное состояние в 2017, 2018 и 2019 гг. Фото автора

щественных инициатив в продуманности действий и рациональном расходовании средств. Сопоставление государственных реставраций последних лет и опыта частных инициативных работ наводит на серьезные размышления. Создается впечатление, что это разные направления деятельности, хотя вроде бы они нацелены на одно и то же. В работе по сохранению деревянных памятников деятельность общественных и инициативных групп дает хорошие результаты и очень перспективна. Значение инициативных работ не только в физическом сохранении исторических зданий, но в процессе оживления малых поселений, возрождения духовности и культуры.

Итак, реставрация памятников деревянного зодчества в нашей стране представляет собой колоссальный фронт работ, однако в этой сфере сложилась непростая ситуация. С одной стороны, имеется огромное количество исторических деревянных зданий, с другой, — они остаются наиболее уязвимой частью отечественного культурного наследия. Деревянное зодчество справедливо называют «исчезающим наследием».

Тем не менее, как мы видим, сохранение хотя бы части погибающих деревянных памятников возможно, но требует целенаправленных усилий, разумных и незамедлительных действий. В идеале представляется целесообразным следующее.

1. Проведение полной инвентаризации деревянных объектов культурного наследия, в том числе не состоящих на учете, с оценкой их состояния, указанием проведенных на них работ и определением возможностей и путей их сохранения.
2. Изучение памятников русского деревянного зодчества, нацеленное в первую очередь на фиксацию выдающихся и наиболее аварийных объектов, на реставрацию



Рис. 5. Никольская церковь в деревне Гридинская — пример инициативной реставрации на общественные средства. Фото И. В. Воеводина



Рис. 6. Покровская часовня в деревне Колгостров в национальном парке «Водлозерский», отреставрирована на частные средства. Фото автора

которых явно нет средств. Они должны быть зафиксированы хотя бы в архитектурных обмерах.

3. Наряду с реализацией проектов комплексной реставрации, проведение из средств федерального бюджета актуальных противоаварийных и поддерживающих работ. Как показывает практика инициативных работ, эти действия очень эффективны и продлевают жизнь памятнику.
4. Привлечение частных средств к работе по сохранения деревянных памятников, создание благоприятных для этого условий, обеспечение информированности общества о необходимости проведения подобных работ и о результатах реализованных проектов.

Предлагаемые меры будут способствовать сохранению, поддержанию и реставрации, пусть не всех, но значительной части исчезающих памятников деревянного зодчества. Самый разумный путь, конечно, в соединении государственных и общественных усилий в комплексе с работой по включению объектов в социальную и туристическую сферу. В северорусских областях в нынешней ситуации упадка промышленности и сельского хозяйства объекты культурного наследия, такие как деревянные храмы, будут определять привлекательность Русского Севера.

Список источников

- Мильчик 2005* — Мильчик М.И. Зодчество России: проблемы спасения // Деревянное зодчество: проблемы, реставрация, исследования. Методическое сопровождение мониторинга недвижимых памятников Вологодской области. Вологда, 2005. С. 35–44.
- Ополовников 1974* — Ополовников А.В. Реставрация памятников русского деревянного зодчества. М. : Стройиздат, 1974. 391 с.

- Орфинский 2003* — Орфинский В. П. Храмостроительные школы в народном деревянном зодчестве Русского Севера // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера / отв. ред. Т. Г. Иванова. Петрозаводск : КНЦ РАН, 2003. С. 396–400.
- Орфинский 2004* — Орфинский В. П., Гришина И. Е. Типология деревянного культового зодчества Русского Севера. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2004. 278 с.
- Ходаковский 2020* — Ходаковский Е. В. Деревянная церковная архитектура Русского Севера XIX – начала XX вв. Летопись храмостроительства. СПб. : Коло, 2020. 343 с.
- Шургин 2006* — Шургин И. Н. Исчезающее наследие. Очерки о русских деревянных храмах XV – XVIII веков. М. : Совпадение, 2006. 118 с.

References

- Mil'chik M. I. Zodchestvo Rossii: problemy spaseniya (Architecture of Russia: problems of salvation). *Derevyannoe zodchestvo: problemy, restavraciya, issledovaniya. Metodicheskoe soprovozhdenie monitoringa nedvizhimyh pamyatnikov Vologodskoj oblasti (Wooden architecture: problems, restoration, research. Methodological support of monitoring of immovable monuments of the Vologda region)*. Vologda, 2005, pp. 35–44 (in Russian).
- Opolovnikov A. V. *Restavraciya pamyatniko.russkogo derevyannogo zodchestva (Restoration of monuments of Russian wooden architecture)*. Moscow : Strojizdat Publ., 1974, 391 p. (in Russian).
- Orfinskij V. P. Hramostroitel'nye shkoly v narodnom derevyannom zodchestve Russkogo Severa (Temple-building schools in the folk wooden architecture of the Russian North). *Lokal'nye tradicii v narodnoj kulture Russkogo Severa (Local traditions in the folk culture of the Russian North)*. Eds. T. G. Ivanova. Petrozavodsk : KNC RAN Publ., 2003, pp. 396–400 (in Russian).
- Orfinskij V. P., Grishina I. E. *Tipologiya derevyannogo kul'tovogo zodchestva Russkogo Severa (Typology of wooden cult architecture of the Russian North)*. Petrozavodsk : PetrGU Publ., 2004, 278 p. (in Russian).
- Hodakovskij E. V. *Derevyannaya cerkovnaya arhitektura Russkogo Severa XIX – nachala XX. Letopis' hramostroitel'stva (Wooden church architecture of the Russian North of the XIX – early XX centuries. The chronicle of church building)*. Sankt-Peterburg : Kolo Publ., 2020, 343 p. (in Russian).
- Shurgin I. N. *Ischezayushchee nasledie. Oчерki .russkih derevyannyh hramah XV – XVIII vekov (Vanishing heritage. Essays on Russian wooden churches of the XV – XVIII centuries)*. Moscow : Sovpadenie Publ., 2006, 118 p. (in Russian).

ОБ АВТОРЕ: Бодэ Андрей Борисович — архитектор-реставратор, кандидат архитектуры, ведущий научный сотрудник; Филиал «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (Филиал «ЦНИИП Минстроя России» НИИТАГ); 119331, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 29; РИНЦ ID: 277025; bode-niitag@yandex.ru.

BIONOTES: Andrey B. Bode — architect-restorer, Candidate of Architecture, leading researcher; Branch of the “TSNIIP of the Ministry of Construction of Russia” Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (Branch of the “TSNIIP of the Ministry of Construction of Russia” NIITAG); 29 Vernadsky Ave., Moscow, 119331, Russian Federation; ID RSCI: 277025; bode-niitag@yandex.ru.

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 45–50
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 45–50
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 72.01

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.45-50

Преобразования конструктивных и пластических элементов в пространственных построениях мастеров русского архитектурно-художественного авангарда

Анна Билаловна Якушина

Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (НИУ МГСУ); г. Москва, Россия

Предложен краткий анализ творческих концепций работ художников и архитекторов «круга Малевича», а именно Л. Лисицкого, И. Клыуна, Н. Суетина, И. Чашника, Л. Хидекеля. Принято считать, что художники и архитекторы этого направления имеют совершенно разный творческий подход и авторские методы. При простом перечислении их фамилий в нашем воображении возникают принципиально разные архитектурные образы их произведений. Однако в процессе изучения текстологического и графо-аналитического наследия архитекторов круга К. Малевича выяснилось, что всех их объединяет использование единого «словаря форм». В данной статье представлен анализ, отображающий объем и способ заимствований этих универсалий, а также способы их интерпретаций в архитектуре. Помимо кратких терминологических характеристик каждого образа, предложены графические схемы, облегчающие понимание и восприятие слов — трактатов.

Ключевые слова: словарь образов; теоретические трактаты; круг Малевича; словарь форм; трактат; универсалии; архитектура авангарда

Для цитирования: *Якушина А. Б.* Преобразования конструктивных и пластических элементов в пространственных построениях мастеров русского архитектурно-художественного авангарда // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 45–50. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.45-50

Автор, ответственный за переписку: Якушина Анна Билаловна, anika.86@list.ru

Transformations of constructive and plastic elements in the spatial constructions of the masters of the Russian architectural and artistic avant-garde

Anna B. Yakushina

Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU);
Moscow, Russian Federation

The article contains a brief analysis of creative concepts of works artists and architects “Malevich’s circle”, namely L. Lisitsky, I. Kljuna, N. Suetina, I. Chashnika, L. Hidekelja. It is considered that the artists and

architects of this direction have absolutely different creative approach and author's methods. At simple recitation of their surnames in our imagination there are essentially different architectural images of their products. However, in the course of studying textual and graphic-analytical heritage of the Malevich circle architects it was found out that all of them are combined by use the uniform "dictionary of forms". The analysis given in this article displays the capacity and the way of these adopted units, and the ways of their interpretations in architecture too. Besides the short terminological characteristics of each image, the graphic schemes facilitating understanding and perception of words — treatises are offered.

Keywords: dictionary of images; theoretical treatises; Malevich's circle; dictionary of forms; treatise; universals; avant-garde architecture

For citation: Yakushina A. B. Transformations of constructive and plastic elements in the spatial constructions of the masters of the Russian architectural and artistic avant-garde. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*, 2022, no. 2, pp. 45-50. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2. 45-50 (in Russian).

Corresponding author: Anna B. Yakushina, anika.86@list.ru

Объединяя архитекторов и художников авангарда, мы подразумеваем, что у некоторых, а именно у К. Мельникова, К. Малевича, Л. Лисицкого, присутствовал «слой», в котором происходили пространственные трансформации и перевоплощения. В работах этих авторов присутствует «пространственность» (Адамов 2000). Наряду с объемами в архитектуре и плоскостью в живописи и графике, есть еще и особый слой геометрических построений, которые одновременно относятся и к проектированию в 3D и 2D (объемному и плоскостному). Часто в архитектурных или художественных произведениях они позволяют себе балансировать «на грани». Один из выдающихся архитекторов XX в. К. Мельников, общепризнанный мастер сложносочиненных геометрических объемов, изобретает планы зданий из нарочито простых геометрических плоских фигур (Александров 1972), (Аркин 1932). И именно на этом уровне плоских построений часто лежит ключ к пониманию замысла здания в целом, его внутренних смысловых связей. К. Малевич, несомненно, провоцирующий зрителя простотой формы, программно отказывается от использования линейной перспективы как инструмента отображения пространства на плоскости при конструировании «архитектона». Таким образом, вовсе избегая технического способа построения объема через перевод двухмерного изображения в трехмерное. Оба автора используют способ перевода плоскостных построений в пограничный «слой», где они связывают все плановые построения с пространственными. Так, при построении «архитектона» К. Малевич использует свойства «грани» как в объемном, так и в плоском значении, перемещая плоскости квадратного сечения по осям в различных направлениях. Следовательно, само значение грани развешивает всю дальнейшую последовательность перемещения объемов по осевым направлениям. Именно свойства этого «слоя» диктуют способы «перевода» пространственных построений в плоскостные и наоборот. К. Мельников, в свою очередь, создает выдающиеся архитектурные объемы посредством расширенного использования графических приемов. Создание им планов «на грани» вырисовывания графических орнаментов могло бы объяснить решение фасадных плоскостей, однако элементы, использованные при их создании, свидетельствуют о обратном. Тем самым в обоих случаях архитектура эпохи авангарда выводится за пределы возможностей ее строгого научного изучения (Барт 1987). Возникает вопрос: «А так ли это?». Можно предположить, что Пространство порождает все *остальное*, но и «кумирает» первым. Наоборот, относительно общепринятой точки зрения. Структура пространства у К. Малевича — это то, что породило его мир и что

умерло первым и не передается. Оно (Пространство) порождает мир каждого, но формально все авторы круга Малевича взяли все свои квадраты, все узнаваемое, все образы, метафоры и т.д. Но как только они сами пытаются проектировать, их попытки становятся другой структурой пространства. Процесс происходит частично в мире пластическом, а частично в мире умозрительном. Смотрим на преобразования в привычном и понятном — видим странное и необъяснимое (*Белый 2001*). Например, часто в графических работах Л. Лисицкого присутствует образ черной дыры. И как продолжение — из нее возникают тени, то в одну сторону, то в другую. Другой часто употребляемый Л. Лисицким прием — переход верхней точки зрения в нижнюю, т.е. смена линии горизонта и перемена точки зрения. Все эти странности и нестыковки становятся объяснимыми, если представить, что в графике и архитектуре художественного авангарда есть определенная система взаимосвязанных построений. В ходе проведенного исследования был обнаружен целый ряд данных, который позволил сформулировать следующую гипотезу исследования: в творчестве архитекторов авангарда существует система взаимосвязанных переходов элементов, а также изначальных архитектурных тем, которые в разной интерпретации можно называть идеей. Идеи, которые выражаются в виде элементарных геометрических фигур и построений, элементарных в начертательном отношении. При этом дальнейшее развитие проекта, его разработка вплоть до мельчайших деталей связана с преобразованиями этих фигур, в ходе которых происходит развертывание достаточно сложных построений.

В общепринятом значении при преобразовании линейных и плоскостных элементов существует подход по принципу усложнения последующего этапа перед предыдущим. При изучении многих архитектурных произведений русского архитектурно-художественного авангарда обнаруживается, что этот подход не работает. То есть у архитектуры этого периода есть определенные свойства, которые отличают элементы (построения, конструкции) особой смысловой нагрузкой. Например, у К. Мельникова и К. Малевича линия является не просто линией, а имеет свойства оси, грани, скрепа, анкера, ребра и пр., и именно в тот момент, когда обнаруживается, что свойства элементов неоднозначны относительно друг друга, происходят их преобразования из плоскостных в пространственные. Эти преобразования можно вычленил не у всех, а только у отдельных архитекторов. В основном это наглядно именно у архитекторов эпохи авангарда. То есть в основном и у архитекторов авангарда, так же как и у остальных, линия по значению приравнена к самой себе, но в определенный момент она берет на себя роль оси, грани и несет в себе заложенные (идеи) функции (это касается и Значения фигуры, т.е. она существует как объем, как плоскость и как конструкция). Столкнувшись с этим феноменом, проводя натурные наблюдения на сохранившихся объектах, мы обнаружили Выход за простой композиционный подход. Анализ наблюдаемого материала позволяет говорить о том, что природа подобных «странностей» кроется в логике построения, а именно логика раскрытия и соединения образов объясняет странности и нестыковки построения пространственных элементов.

У большинства архитекторов значение линии тождественно ее свойствам, как и значение фигуры, пятна, плоскости соотносится с их свойствами соответствующе. У каждого из рассматриваемых авторов появляются эти элементы, которые проявляют свои свойства и впоследствии частично объясняют пространственные преобразования, происходящие внутри объекта. Так, К. Мельников и И. Голосов, преподавая вместе дисциплину «архитектура» во ВХУТЕМАСе, имели одну программу и методику. Однако относительное их единство демонстрирует полярность подхода. В целом можно говорить о некоторых

обобщающих характеристиках в архитектурно-художественной трактовке архитектуры представленных авторов:

1. Существует некий характер сцепленности целого, который требует в определенных местах сложных конструктивных и пластических преобразований.
2. Все странности в построениях появляются не как специальное решение каких-то частных задач или как приемы в отдельных частях — они появляются как способы сцеплений различных частей «целого» построения.
3. Прежде всего описываемые способы сцеплений — это не приемы решения архитектурно-пространственной композиции. Они могут функционировать как приемы, но только в тот момент, когда становятся объектом подражания, заимствования и развития. Однако именно в этот момент чаще всего и происходит переход от понимания, ощущения этих линейных и плоскостных элементов как материалов преобразований к их использованию как элементов композиции.
4. Сами они являются одним из следствий, присущих тому или иному автору, внутренних способов создания сцеплений между различными частями построения и фрагментами и деталями. Эти сцепления составляют некое ядро, ступок, отличающий метод работы именно этого конкретного автора.
5. Они рождаются как проявляющаяся в частях функция некоего целого, некой связности, сцепленности и соотнесенности разных частей, которые требуют, в определенных частях, использования линейных и плоскостных элементов как преобразований.
6. Очень часто использование таких линейных и плоскостных элементов, как материала преобразований, возможно, коренится именно в особенностях работы больших мастеров с плоскостью. И не случайно большинство авторов, у которых наблюдаются такие преобразования, так или иначе исходят из рисования. Будь то К. Мельников, который прежде всего художник, как и К. Малевич, Л. Лисицкий, Ле Корбюзье, И. Леонидов. Тем не менее такой перенос, как преобразование двумерного в трехмерное, видимо, не является именно свойством «только» живописного и рисующего человека, оно коренится и, видимо, содержится и в объеме и в архитектурном пространстве. Только наиболее специально ориентированные внутренне и особо чувствительные художники и архитекторы начинают раскрывать эти возможности архитектуры, начинают ощущать линейные и плоскостные элементы как материал для преобразований иногда на уровне проектирования, а иногда и на уровне готовой вещи.
7. Этот процесс может останавливаться на разных стадиях. Он может быть частью метода рисования и уже не переходить в вещь. В предельных ситуациях он переходит в построение «вещи», «дома». Раскрытие преобразований становится своеобразным дешифрующим кодом для понимания того, как же устроена «вещь», созданная «большим» художником.
8. Преобразование линии и плоскости не появляется из «себя», не появляется как прием, не появляется как «частность» или как отдельная задача, а выявляется только как функция целого.

В качестве основных выводов можно сказать, что преобразование в каждом элементе появляется только в связи с его ролью в данном методе построения. Таким образом, если только метод построения и сцепления требует использования такого преобразования, только тогда оно (построение) и появляется. В отдельных случаях эти элементы берутся

не как элементы композиции и не как таковые, а берутся как материал для преобразований. Линия как таковая авторов — художников, архитекторов не интересует. И возникает только как средство перевода одного в другое, можно сказать, интересует их как материал преобразований или как форма обманки, двойственности, поливалентности. Причем преобразование линии может быть дано «в застывшем» виде некой двойственной формы, которая и двухмерна, и трехмерна. То есть «линия» возникает в построениях и как «линия», и как способ организации пространства. И самое интересное в построении архитектуры, что она (архитектура) строится на постоянном уподоблении одного другому.

Список источников

- Адамов 2000 — Адамов О. Образы пространственных построений в творческом процессе архитектора. Мастера Русского Авангарда. А.А. Веснин, И.А. Голосов, И.И. Леонидов, К.С. Мельников, В.Е. Татлин : автореф. дис. ... канд. арх. М., 2000. 28 с.
- Александров 1972 — Александров В. Дом Мельникова // Жилищное строительство. 1972. № 5.
- Аркин 1932 — Аркин Д. Клуб «Буревестник» // 10 рабочих клубов Москвы. М. : Изогиз, 1932. С. 45–53.
- Белый 2001 — Белый А. Из книги «Поэзия слова»: Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. М., 2001. С. 480–485.
- Барт 1987 — Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // За рубежом эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / пер. Г.К. Косикова. М. : МГУ, 1987. С. 387–422.

References

- Adamov O. *Obrazy prostranstvennykh postroenij v tvorcheskom processe arhitekтора. Mastera Russkogo Avangarda*. A. A. Vesnin, I. A. Golosov, I. I. Leonidov, K. S. Mel'nikov, V. E. Tatlin : avtoreferat dissertatsii ... kandidata arkhitektury (*Images of spatial structures in cottage cheese architect's process. The master of the Russian Avant-Garde*). A. A. Vesnin, I. A. Golosov, I. I. Leonidov, K. S. Melnikov, V. I. Tatlin : abstract of the dissertation ... candidate of Architecture). Moscow, 2000, 28 p. (in Russian).
- Aleksandrov V. Dom Mel'nikova (Melnikova House). *Zhilishchnoe stroitel'stvo (Housing Construction)*. 1972, no. 5 (in Russian).
- Arkin D. Klub «Burevestnik» (The Burevestnik Club). *10 rabochih klubov Moskvy (10 workers' clubs of Moscow)*. Moscow, Izogiz Publ., 1932, pp. 45–53 (in Russian).
- Belyj A. Iz knigi «Poeziya slova»: Pushkin, Tyutchev i Baratynskij v zritel'nom vospriyatii prirody (From the book "Poetry of the Word": Pushkin, Tyutchev and Baratynsky in the visual perception of nature). *Semiotika: antologiya (Semiotics: anthology)*, Moscow, 2001, pp. 480–485 (in Russian).
- Bart R. Vvedenie v strukturnyj analiz povestovatel'nykh tekstov (Introduction to the structural analysis of government texts). *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.:*

traktaty, stat'i, esse (Foreign statistics and theory of literature of the XIX–XX centuries: treatises, articles, essays), Moscow, MGU publ., 1987, pp. 387–422 (in Russian).

ОБ АВТОРЕ: Якушина Анна Билаловна — кандидат архитектуры, доцент кафедры основы архитектуры и художественных коммуникаций; **Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (МГСУ)**; 129337, г. Москва, Ярославское шоссе, д. 26; anika.86@list.ru.

BIONOTES: **Anna B. Yakushina** — Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Basics of Architecture and Artistic Communication; **Moscow State University of Civil Engineering (National Research University) (MGSU)**; 26 Yaroslavskoye shosse, Moscow, 129337, Russian Federation; anika.86@list.ru.

Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 51–64
Theory and History of Architecture. 2022, no. 2, pp. 51-64
НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH PAPER

УДК 72.01

DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.51-64

Философия пути в архитектурной концепции современных музеев Японии

Нина Анатольевна Коновалова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств; г. Москва, Россия

Статья посвящена анализу такого феномена как «путь» в рамках архитектурной концепции современных музеев Японии, с позиции как дороги к самому музею, так и пути как специфической, заранее определенной последовательности передвижения по выставочному пространству. Определено, что в концепции современных японских музеев и выставочных пространств этому аспекту уделяется повышенное внимание, что позволяет его рассматривать как ключевой при формировании пространства и смыслового наполнения современного музея Японии.

Ключевые слова: современные музеи Японии; музейное пространство; концепция «пути» в музее

Для цитирования: Коновалова Н.А. Философия пути в архитектурной концепции современных музеев Японии // Теория и история архитектуры. 2022. Вып. 2. С. 51–64. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2. 51-64

Автор, ответственный за переписку: Коновалова Нина Анатольевна, phuekirjuko@mail.ru

The philosophy of the way in the architectural concept of modern museums in Japan

Nina A. Konovalova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Sciences;
Moscow, Russian Federation

The article is devoted to the analysis of such a phenomenon as the “path” within the framework of the architectural concept of contemporary museums in Japan, from the perspective of both the road to the museum itself and the path as a specific, predetermined sequence of movement through the exhibition space. It is determined that in the concept of modern Japanese museums and exhibition spaces, this aspect is given increased attention, which allows it to be considered as a key one in the formation of the space and semantic content of the modern museum of Japan.

Keywords: contemporary museums of Japan; museum space; the concept of the “way” in the museum

For citation: Konovalova N.A. The philosophy of the way in the architectural concept of modern museums in Japan. *Teoriya i istoriya arkhitektury (Theory and History of Architecture)*, 2022, no. 2, pp. 51-64. DOI: 10.22227/2712-8237.2022.2.51-64 (in Russian).

Corresponding author: Nina A. Konovalova, phuekirjuko@mail.ru

Введение

В последние годы в мировой архитектурной практике ведутся поиски новой концепции современного музея, этот процесс сопровождается активными дискуссиями и яркими экспериментами в этой области. Современный музей характеризуется существенным расширением своих функций и особыми требованиями к архитектурно-художественным характеристикам. Опыт создания современных музеев в Японии позволяет говорить о том, что нововведением последнего времени становится особо тщательная разработка «пути» посетителей как при подходе к самому музею, так и внутри него.

Диалог музея с городом

Специалистами в области музейного дела даже было проведено исследование различных путей, которые приводят людей из разных концов города в Художественный музей Тигасаки. Проводилось наблюдение, как преодолевали дорогу в музей жители из разных частей города, в том числе обладающие физическими особенностями — люди со слабым зрением, инвалиды-колясочники и др. Исследование показало, что они наполняли этот путь собственными индивидуальными характеристиками, предвкушая посещение той или иной выставки. На этом основании был сделан вывод, что разные люди по-разному воспринимают одни и те же пространства и неодинаково определяют сходные обстоятельства. Результатом этого «полевого исследования» стала выставка «Дорога в музей изобразительных искусств», которая открылась в 2019 г. в Художественном музее города Тигасаки и представляла собой, помимо основной экспозиции, также инсталляции и перформансы, организованные в разных частях города. На самой же выставке были представлены работы, для восприятия которых нужны все органы чувств: зрение, слух, осязание и обоняние. Поэтому каждый человек, в зависимости от индивидуальных особенностей восприятия, наполнял свои впечатления разными гранями чувств, эмоций и смыслов.

Современный музей уже давно отошел от традиционного принципа единого и заранее заданного пути передвижения посетителей по экспозиционным залам. Классический музей прошлых эпох с анфиладным построением залов был ориентирован на строго определенный план осмотра экспозиции. В музеях Новейшего времени эта концепция полностью пересмотрена, — пути передвижения людей по залам музея часто предполагают вариативность и имеют в основе своей цель создать яркое эмоциональное впечатление, для чего используются выразительные архитектурно-художественные приемы. Одним из первых крупных экспериментов в области создания новой концептуальной структуры пространства современного музея можно считать Музей Эдо-Токио (арх. К. Кикутаэкэ, 1993 г.) (рис. 1). Архитектор создал настоящий музейный город, предусмотрев множество подходов к зданию с разных сторон и свободу передвижения внутри него. Помещения музея имеют многочисленные связи друг с другом в различных конфигурациях. Это дает возможность посетителям не идти всем в одном направлении, по строго заданной траектории движения, а выбрать свой путь, в зависимости от собственных желаний и представлений. Причем таких путей-маршрутов при осмотре музея может быть великое множество. Кикутаэкэ отталкивался от идеи, что чем больше входов-выходов, тем больше вариантов передвижения и свободы выбора. В одном из своих выступлений архитектор назвал эту концепцию «пространством с большим количеством шупалец». Музей, специализирующийся на истории Токио, и сам должен был стать символом столичного города с активно



Рис. 1. Музей Эдо-Токио, арх. К. Кikumакэ, 1993 г. URL: <https://www.artagenda.jp/museum/detail/341>

использующимися пространствами различного предназначения, группами людей, передвигающимися в собственных направлениях, шумной жизнью. Все это должно способствовать созданию модели современных городских пространств — интересных, притягательных, разнообразных и насыщенных необходимой активностью.

Как одну из важнейших задач при проектировании современного музея рассматривают создание особого притягательного пространства, выходящего за рамки только музейно-экспозиционных функций. При работе над проектом нового музея архитекторы, например, могут предусмотреть пространство, которое способно соперничать с городскими рекреационными зонами, привлекая городских жителей именно в эти пространства, а уже из них — в сам музей.

В пятиэтажном здании Художественного музея Наканосима в Осаке (арх. Кацухико Эндо, 2021 г.) выставочные залы начинаются только с третьего этажа. Пространство первых двух ярусов задумано как общественное лобби, как зал станции. Это общественное пространство, которое может использоваться людьми, не являющимися посетителями выставки. Идея состояла в том, чтобы спроектировать художественный музей как место, где пересекаются самые разные люди и виды деятельности. Этот музей можно охарактеризовать как «городское пространство» в полном смысле слова, в нем каждый может приятно и непринужденно провести время, узнать что-то новое, вдохновиться и поделиться знаниями. Район Наканосима в Осаке, лежащий между двумя реками, Додзима и Тосахори, был процветающим районом для торговли и других видов коммерческой деятельности еще со времен средневековья (Коновалова 2022) и сохранил свой уникальный жизненный ритм и по сей день. Кроме того, место, выделенное для размещения музея, было ключевым узловым пунктом между восточной и западной сторонами Наканосимы, что выдвигало на первый план не только вопрос создания комфортных условий для аккумуляции потоков людей, но также важно было их направлять на определенные пути, в разные стороны. Поэтому среди предложений участ-



Рис. 2. Художественный музей Наканосима в Осаке — арх. Кацухико Эндо, 2021 г. Фотография Hiroshi Ueda. URL: <https://www.archdaily.com/992779/nakanoshima-museum-of-art-osaka-katsuhiko-endo-architect-and-associates/6380c186d2dc586a8efeb216-nakanoshima-museum-of-art-osaka-katsuhiko-endo-architect-and-associates-photo>

ников архитектурного конкурса наиболее точным стала концепция К. Эндо, раскрывающая основную функцию музея как «городского пространства, где пересекаются различные люди и виды деятельности» (*Nakanoshima Museum of Art* 2021). По этой причине Художественный музей Наканосима не имеет легко определяемого «фасада» здания. Вместо него решено было создать многочисленные входы с разных сторон так, чтобы здание музея оказалось как будто на перекрестке всех дорог. Были продуманы различные маршруты подхода к музею, чтобы привлечь людей со всех направлений.

Район Наканосима в Осаке — это зона повышенной сейсмической активности, кроме того, место, выбранное для строительства музея, отличается сложной топографией с существенным перепадом высот. Все это решено было отразить в архитектуре Художественного музея. С разных сторон здание музея соединяется с городом пешеходными площадками, переходами сложной конфигурации, лестничными маршами, зелеными амфитеатрами, — все это оттеняет четкую геометрию основного объема музея (рис. 2). Ядром внутреннего пространства Художественного музея стал «пассаж», который решено было сделать «живленным и открытым пространством, предназначенным не только для посетителей музейных выставок, но и для всех желающих, даже случайных прохожих» (*Nakanoshima Museum of Art* 2021). «Пассаж» не только осуществляет функцию вестибюля перед выставочными залами, из него с каждой из четырех сторон открывается прекрасный вид на район Наканосима, что позволяет наслаждаться не только искусством, но и городскими пейзажами.

Посетители музея попадают в выставочные залы по многочисленным эскалаторам, ведущим в разных направлениях и ориентированных на разных этажах в направлениях

север-юг и запад-восток, что рассчитано на получение интересных визуальных впечатлений во время движения между этажами.

Притягательные и насыщенные общественные пространства стали главной идеей при разработке проекта Художественного музея Йокогамы (арх. К. Тангэ, 1989 г.). Музей стал не только крупнейшим объектом культуры в Йокогаме, его проект стал основой концепции развития современного города. Район Минато Мирай, в котором расположен музей, в 2023 г. отметил свое сорокалетие. В 1983 г. на месте бывшей верфи началось планирование и строительство нового района. В настоящее время Минато Мирай представляет собой динамично развивающийся деловой район с большим количеством рекреационных зон и объектов культуры. Художественный музей Йокогамы был построен как символический культурный объект, расположенный в центре этого района. Первоначально здание использовалось в качестве главного павильона Йокогамской выставки (Yokohama Expo), открывшейся в марте 1989 г., т.е. оно впервые открылось как общественный объект в городе, где еще ничего не было (*Круглый стол* 2019), а после ее закрытия в ноябре того же года оно стало работать как музей. Архитектору Кэндзо Тангэ было поручено не ограничиваться проектированием отдельного здания, а участвовать в разработке всей градостроительной концепции. Поэтому размещению музейного здания было уделено особое внимание. Музей фланкирует собой парковую зону, протянувшись вдоль пешеходной линии главной городской оси района Минато Мирай. Многие из своих шедевров Тангэ задумывал с точки зрения того, какими должны быть общественные здания и какую роль играть в городском пространстве. Знаменитый архитектор любил создавать «площади» как снаружи, так и внутри здания, где множество людей могло бы собираться на какие-либо мероприятия.

Тангэ приступил к проектированию Художественного музея Йокогамы с целью не просто создания галереи как места для знакомства с произведениями искусства, а как пространства для культурной деятельности, досуга, привлекающего туристов и местных жителей. Для творчества К. Тангэ всегда были важны пространства, которые не имеют четкого предназначения, но становятся важной промежуточной зоной, например в случае с музеем, настраивающей посетителя на встречу с искусством, или наоборот, позволяющей ему передохнуть при выходе из выставочного зала или собраться с мыслями и подытожить визуальные впечатления перед уходом из музея. Художественный музей Йокогамы также имеет такие трудноопределимые по своему назначению пространства, атмосфера и расположение которых делают их чрезвычайно востребованными и привлекательными для посетителей.

Симметричная композиция горизонтального объема здания музея подчеркнута полукруглой башней в центре. Галерея длиной 165 м, протянувшаяся вдоль главного фасада музея, служит полуоткрытым пространством, обеспечивая проход с улицы во внутренние помещения, и в то же время соединяя левое и правое крыльях с центральным объемом (рис. 3). Центральное пространство музея, называемое «Большой галереей», представляет собой атриум, куда люди могут свободно приходиться для отдыха и общения (рис. 4). Это самое впечатляющее, и в то же время символическое, пространство музея. Созданная Тангэ «Большая галерея» напоминает атриум Музея Орсе, который стал чрезвычайно востребованным для различного типа мероприятий и появившийся в это же время. Большая галерея Художественного музея Йокогамы не только приветствует посетителей, но и играет социальную роль в качестве крытой общественной площади для жителей города.

Когда посетители переходят из Большой галереи на верхний, выставочный, этаж, они находят семь выставочных залов, расположенных вдоль коридора, который окружает атриум Большой галереи. Выставочное пространство спроектировано таким образом, чтобы



Рис. 3. Художественный музей Йокогамы, арх. К. Тангэ, 1989 г. URL: <https://www.ymm21.jp/database/detail/post-24.html>

проходить через этот коридор каждый раз после осмотра каждого зала. В пространстве перед выставочным залом всегда можно полюбоваться видом на Большую галерею, отдохнуть, сделав перерыв, или поразмышлять над только что увиденными работами. Эти пространства, которые можно назвать «белыми» или неопределенными по своему назначению, — одни из главных характеристик архитектуры Художественного музея Йокогамы.

Архитектура здания символизирует основную философию Художественного музея, которая заключается в том, чтобы «видеть», «учиться» и «творить» (*Соединяя людей* 2019). Трехэтажное здание включает в себя, помимо огромно атриума и выставочных залов, также детские творческие студии, игровую комнату, залы для мастер-классов. Предполагалось, что музей станет новым центром искусства и культуры, где люди смогут не только рассматривать произведения искусства, но и сами их создавать.

С расчетом на появление в городе нового насыщенного и интересного общественного пространства создавался и Художественный музей в Кобэ префектуры Хёго (арх. Т. Андо, 2002 г.). Музей стал символом восстановления города после великого землетрясения Авадзи 1995 г. Он был спроектирован с использованием новейших антисейсмических технологий, в том числе массивная железобетонная конструкция была построена с изоляцией основания. После землетрясения Кобэ буквально восставал из пепла, отстраиваясь заново, приобретая современный облик, но при этом потеряв большую часть своего архитектурного наследия. При разработке концепции Художественного музея на первый план вышла необходимость сохранить память об уникальности города и его исторической ценности. Андо в своем проекте предложил восстановить один из важнейших аспектов коллективной памяти — историческую связь города с морем. В отличие от других своих



Рис. 4. Художественный музей Йогогамы. Большая галерея. URL: https://artscape.jp/report/review/10151550_1735.html

проектов, на этот раз архитектор выбрал более суровый архитектурно-художественный язык, который утверждает образ безопасности, прочности и долговечности, т.е. составляет антитезу разрушительным образам катастрофы.

Художественный музей в Кобэ построен в том же году, что и Музей современного искусства в Форт-Уорте (Техас), также спроектированный Тадао Андо. Нужно отметить, эти два здания имеют несомненное сходство. Остекленные корпуса своими фасадами смотрят на воду, используя ее в качестве ведущего и наиболее яркого художественного оформления архитектуры. Однако в то время как Музей в Техасе имеет пять вытянутых прямоугольных объемов, расположенных параллельно друг другу, в музейном комплексе в Кобэ их всего три, зато он включает в себя два обширных дополнительных этажа под большим подиумом. Эти параллельно расположенные корпуса, в которых размещены выставочные помещения, были спроектированы как система с двойными стенами, в которой внутренний железобетонный объем окружен стеклянными навесными стенами и широко нависающими плоскими крышами. Просторное пространство между ними служит залом для посетителей, откуда открывается прекрасный вид на залив. Так как музейный комплекс расположен у самой кромки воды, то парадная лестница и террасы созданы прежде всего с расчетом на необыкновенные панорамные виды. В зависимости от своего расположения они получили поэтические названия «Ветровая палуба», «Горная палуба» и т.д. Огромная парадная лестница, спускающаяся к морю, названа архитектором «музейной дорогой» и украшена арт-объектом-символом «Сестра Солнца» скульптора Кэндзи Янобэ (*Hyogo Prefectural Museum* 2002).

Создав простую и понятную композицию, архитектор, тем не менее, предлагает посетителям сложный и разнообразный пространственный опыт. Тадао Андо предусмотрел в своем проекте различные по виду и характеру пространства, предлагая всем посетителям разнообразную пространственную последовательность. Через мосты, крытые и открытые галереи, площади и лестничные марши осуществляется связь между отдельными компонентами музейного комплекса. Главным общественным пространством стала Waterfront Plaza, задуманная как новая городская площадь, которая будет привлекательным местом для прогулок, отдыха и проведения различных мероприятий. Центром всей композиции и наиболее интересным этапом пути по территории музейного комплекса стал световой колодец, расположенный между двумя выставочными корпусами (рис. 5). Закрученные спиралью лестничные марши с площадками и террасами соединяют площадь с залами музея, расположенными под землей. Этот необычный круговой спуск, напоминающий лабиринт, сразу же стал самым притягательным местом для отдыха и фотосессий посетителей.

Посетителей Художественного музея в Кобэ увлекает архитектура этого комплекса, ведь ее механизм невозможно разгадать. Ее восприятие, ощущение пространства постоянно меняются в зависимости от времени суток и сезона. Различные пути передвижения между залами, корпусами, видовыми террасами делают музейный комплекс похожим на лабиринт, прохождение по которому предлагает различные видовые панорамы и изменения в освещении — затененный вестибюль создает спокойную атмосферу, а коридор, окружающий выставочные залы и имеющий сплошное остекление, залит солнечным светом и возбуждает интерес к любованию пейзажами.



Рис. 5. Художественный музей в Кобэ префектуры Хёго, арх. Т. Андо, 2002 г. URL: <https://www.artm.pref.hyogo.jp/access/architect/arc/index.html>

Пространственное восприятие современных музеев

Одной из главных особенностей современных музеев Японии стал свободный маршрут передвижения по ним. Архитекторы, создавая проект нового музея, стараются предусмотреть в нем определенные пространственные композиции, стимулируя зрителей к выбору своего собственного маршрута (*Saikawa 2015*). Не менее важной становится задача диалога музейной архитектуры с городом, создание пространственных связей между городом и зданием, а также акцент на социальный аспект нового объекта культуры.

Открытость музея часто становится не только важнейшей составляющей диалога его архитектуры с городом, но и секретом его художественных достоинств, вызывая интерес посетителей и привлекая их в выставочные залы. Стекланный павильон Художественного музея Толедо в США (арх. бюро SANAA, 2006 г.) не только раскрывает новые грани художественных возможностей прозрачной архитектуры, но и предлагает посетителям захватывающий и интригующий опыт взаимодействия с музейным пространством, путь передвижения по которому, казалось бы, заранее предсказуем в силу абсолютной проницаемости всех стен и перегородок. Однако японские архитекторы создали настоящий стеклянный лабиринт с неожиданной сменой визуальных впечатлений, проработанной четко проработанной режиссурой передвижений посетителей, которая так характерна для японской архитектуры.

Павильон Художественного музея Толедо изначально задумывался как выставочное пространство нового поколения, отражающее дух места. В прошлом город Толедо был крупным центром по производству стекла и эту важную часть городского наследия нужно было сохранить благодаря новому выставочному павильону, в котором предполагалось разместить коллекции стекла, а также действующий стеклодувный цех. Низкая горизонтальная форма нового выставочного сооружения тонко и изящно вписалась в существующий контекст, подтверждая творческое кредо архитекторов бюро SANAA, основанное на деликатном отношении к окружению. Здание со сложно организованным пространством представляет собой настоящий прозрачный лабиринт (рис. 6). Интерьер состоит из серии округлых стеклянных комнат, которые не только по отдельности заключены в прозрачное стекло, но и вписаны в общее пространство наружных стеклянных стен, что создает удивительно многослойный визуальный эффект. Например, из вестибюля через ряд галерей видны фрагменты ландшафтной лужайки с другой стороны здания. Прозрачность стен музея сочетается со сложностью его планировки, позволяющей полностью интегрировать постройку в природное окружение. Три зеленых двора не только усиливают этот эффект, но и служат своеобразными дополнительными вестибюлями.

Воздействие этого выставочного пространства на посетителей просто гипнотическое. Извилистый рисунок линий стен, в сочетании с их прозрачностью, придает павильону его загадочное, призрачное качество. Двойной слой стекла создает необычный контраст между тишиной, которую посетители ощущают внутри стеклянных залов, и более динамичными и шумными промежуточными пространствами, их разделяющими. Необходимость создать в музее независимые климатические зоны в общественных местах, в стеклодувном цехе и в галереях привела к образованию коридоров, переходов и буферных зон между помещениями с различными температурными условиями, но одинаково проницаемыми. Таким образом, «текущая форма выставочных залов и переходов между ними вынуждает посетителя течь вслед за формой через ряд взаимосвязанных помещений-пузырьков» (*Basulto 2010*). Путь по лабиринтам прозрачного пространства выставочного павильона выводит посетите-



Рис. 6. *Стеклянный павильон Художественного музея Toledo в США, арх. бюро SANAA, 2006 г. URL: <https://modulo.net/en/realizzazioni/glass-pavilion-toledo-museum-of-art>*

лей к пустой комнате с видом на сад. Эта зона является «душой» музея. Она задумана как пространство для созерцания, место тишины, уединения и сосредоточения.

Дорога к музею часто создается японскими архитекторами как путь, настраивающий посетителей на встречу с художественной выставкой, переключаящий внимание с обычных проблем. Для того чтобы подняться над ежедневной суетой и сосредоточиться на главном, японцы на протяжении многих веков использовали духовные практики, основанные на наблюдении за природой. Тщательно продуманная режиссура движения людей, основанная на концентрации их внимания на природе для создания нужного настроения, часто становится важной составляющей архитектуры музея.

Ярким примером архитектуры музея, раскрывающей свой потенциал в создании продуманного пути для сосредоточения и любования природой, является Детский музей (арх. Тадао Андо, 1989 г.), расположенный в Химэдзи (преф. Хёго). Работа над проектом Детского музея стала поворотным моментом в творчестве Тадао Андо, который до этого в основном работал в очень тесных городских пространствах. Выделенная для строительства площадка на склоне горы, полном пышной растительности и с видом на большое озеро за пределами города Химэдзи, стала для Андо одной из первых возможностей поработать в больших масштабах. В 1987 г., по итогам проведенного конкурса, Тадао Андо был выбран для разработки проекта культурно-образовательного центра, целью деятельности которого должно быть развитие художественных и творческих способностей детей. Имея возможность работать в большем масштабе, чем в своих предыдущих работах, Андо сумел достичь монументального аспекта, которого он не достигал до тех пор ни в одном своем произведении.

Музейный комплекс расположен на склоне горы на берегу озера, спускаясь к нему каскадами прогулочных площадок. Он состоит из трех частей: главного здания (в котором находятся библиотека, театр и многофункциональные залы), блока мастерской и игровой площадки меж-



Рис. 7. Детский музей, арх. Тадао Андо, 1989 г. URL: <https://www.metalocus.es/en/news/monumentality-mountain-hyogo-childrens-museum-tadao-ando>

ду ними (Pease 1991). Все три части расположены на значительном удалении друг от друга (рис. 7). Созданная архитектором поэзия света и тени, взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства предназначены для единения с природным окружением.

Все здания музейного комплекса объединены стеной, которая проходит через природную среду, повторяя контуры ландшафта. Поэтому посетители, чтобы достигнуть главного здания, должны предпринять долгую прогулку вдоль этой длинной бетонной стены. Во время этого неблизкого пути внимание посетителя сосредотачивается на окружающем пейзаже и взгляд непременно приковывает прекрасный вид на озеро. Дорога к музею ведет вверх по крутому ландшафту, где гладкие площадки чередуются с маршем ступенек. Эта дорога символически и функционально напоминает выложенную камнями дорожку в традиционном японском саду, главное предназначение которой заключается в сосредоточении внимания посетителя на определенных картинах пейзажа. Так, вписанный в сложный природный ландшафт комплекс музея эхом вторит наследию своей культуры, заимствуя у нее четко отлаженный механизм воздействия архитектуры на сознание и настроение человека.

Исторический музей Тикацу-Асука в Осаке (арх. Т. Андо, 1994 г.) посвящен истории и наследию этого района в эпохи Кофун (300–538 гг.) и Асука (538–710 гг.), составляющие древний период Ямато. В Осаке до настоящего времени сохранилось много курганов, но особо ценными из них считаются те, что находятся в районе Тикацу Асука. Исторический парк музея включает более двухсот курганов, в том числе четыре императорские гробницы. Поэтому при создании музея главной задачей Тадао Андо было интегрировать архитектуру в окружающее пространство парка так, чтобы, с одной стороны, сохранить ис-



Рис. 8. Исторический музей Такацу-Асука в Осаке, арх. Т. Андо, 1994 г. URL: https://artsandculture.google.com/story/cAXxg_PD6k-5tA?hl=ja

ключительную ценность археологического наследия, а с другой, превратить исторический парк в выставочные залы, а находящиеся в нем курганы, соответственно, в экспонаты.

Наземная часть музея состоит фактически из гигантской лестницы (рис. 8). Выставочное пространство музея Такацу-Асука разворачивается вниз, под землю, а лестница является лишь видимым завершением архитектурного произведения.

Ступенями или уступами возвышающееся здание музея спроектировано по образу кургана-усыпальницы эпохи Хэйсэй, являющегося частью национального исторического парка, расположенного вокруг. Архитектор включил в проект этой музейной лестницы, т.е. видимой части музея, также аспект театрализации, зрелищного назначения всего произведения. По замыслу Т. Андо лестница должна использоваться в качестве зрительного зала, из которого можно рассматривать сохранившиеся на этой территории древние курганы, и таким образом вся огромная территория исторического парка становится музейным пространством, а гигантская лестница Андо — путем, тщательно проложенным через заповедную территорию и предоставляющим посетителям лучшие панорамы и точки обзора на сохранившиеся памятники древнего периода истории страны.

Выводы

После музейного бума конца XX в., когда музеи привлекали богатством и разнообразием своих коллекций, или неожиданными (подчас даже провокационными) произведения-

ми искусства, в XXI в. японские специалисты констатируют сокращение темпов строительства музеев. Причиной тому называют прежде всего уменьшение количества посетителей (Wang 2019). Для привлечения людей в современные музеи используются разнообразные приемы создания более богатого многофункционального пространства, а также концепции «открытого» музея, не только учитывающего условия окружающего пространства, но и предлагающего качественные, удобные и интересные пути и траектории движения потенциальных посетителей.

Приведенные в статье примеры позволяют сделать вывод, что одной из ведущих характеристик современного музея в Японии становится тщательная разработка концепции «пути», которая подразумевает как дорогу к самому музею, так и специфическую, заранее определенную последовательность передвижения по выставочному пространству. Философия «пути» в японском музее включает в себя разные качества и функции этого феномена, опирающиеся в основе своей на богатое наследие культуры Японии. Это позволяет посетителю получить не только многообразные, подчас неожиданные, визуальные впечатления, но и обрести опыт взаимодействия с насыщенным разнохарактерным пространством современного музея. Посетители могут осваивать пространство музея исходя из собственной внутренней логики, интуиции и вкусовых предпочтений.

Список источников

- Коновалова 2022 — Коновалова Н.А. Наканосима как симбиоз культур Востока и Запада // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2022. Вып. 18. С. 115–130.
- Nakanoshima Museum of Art 2021 — Nakanoshima Museum of Art, Osaka (Пояснительная записка К. Эндо к проекту Художественного музея Наканосима). URL: <https://www.japan-architects.com/en/katsuhiko-endo-architect-and-associates-tokyo-osaka/project/nakanoshima-museum-of-art-osaka> (дата обращения: 20.11.2022).
- Basulto 2010 — Basulto D. Glass pavilion at the Toledo museum of Art/SANAA. 28 Mar 2010. ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/54199/glass-pavilion-at-the-toledo-museum-of-art-sanaa-pritzker-prize-2010> (дата обращения: 23.11.2022).
- Hyogo Prefectural Museum 2002 — Hyogo Prefectural Museum of Art Artm. URL: <https://www.artm.pref.hyogo.jp/access/architect/arc/index.html> (дата обращения: 13.11.2022).
- Pease 1991 — Pease V. From the archive: children's museum, Hyogo, Japan by Tadao Ando // The Architectural Review, 1 august 1991.
- Saikawa 2015 — Saikawa N., Wakisaka K. 自由鑑賞経路をもつ現代の美術館における経路選択と空間認知に関する研究(Исследование о выборе пути и пространственном познании в музеях современного искусства с бесплатными маршрутами для осмотра // 日本建築学会計画系論文集 (Труды Департамента архитектуры Японии)). 2015-04. Vol. 710. Pp. 831–839.
- Бюро 1988 — 市民グラフ ヨコハマ(Бюро гражданского строительства города Йокогама) // 横浜市市民局 (Муниципальное бюро Йокогама). 1988. No. 66.
- Wang 2019 — Wang Wanxuan 日本における「開かれた」美術館の設計手法の研究及び設計提案 (Исследование методов проектирования и проектных предложений для

«открытых» музеев в Японии). Токио, Архитектурный факультет Высшей школы градостроительства и экологии Токийского университета, 2019.

Круглый стол 2019 — 横浜美術館開館30周年記念 記念誌掲載のための座談会 (Круглый стол, посвященный 30-летию открытия Художественного музея Йокогама, Йокогама). Йокогама, 2019. URL: https://artscape.jp/report/review/10151550_1735.html

Соединяя людей 2019 — 美術でつなぐ人とみらい: 横浜美術館開館30周年記念 (Соединяя людей и Мира через искусство: 30-летие Художественного музея Йокогама). Yokohama : Yokohama Museum of Art, 2019.

References

Konvalova N.A. Nakanosima kak simbioz kul'tur Vostoka i Zapada (Nakanoshima as a symbiosis of East and West cultures). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the History of World Architecture)*, 2022, vol. 18, pp. 115–130 (in Russian).

Explanatory note by K. Endo for the Nakanoshima Art Museum Project. URL: <https://www.japan-architects.com/en/katsuhiko-endo-architect-and-associates-tokyo-osaka/project/nakanoshima-museum-of-art-osaka>

Basulto D. Glass Pavilion at the Toledo Museum of Art. SANAA, 28 Mar 2010. *ArchDaily*. Accessed 22 Jun 2023. URL: <https://www.archdaily.com/54199/glass-pavilion-at-the-toledo-museum-of-art-sanaa-pritzker-prize-2010>

Hyogo Prefectural Museum of Art Artm. URL: <https://www.artm.pref.hyogo.jp/access/architect/arc/index.html>

Pease V. *From the archive: children's museum, Hyogo, Japan by Tadao Ando*. The Architectural Review, 1 august 1991 (in Japanese).

Saikawa N., Wakisaka K. *A study on route selection and spatial cognition in the contemporary museum with a free appreciation route*. Journal of Architectural and Planning, AIJ, Apr., 2015, vol. 80, no. 710, pp. 831–839 (in Japanese).

Yokohama City Civil Engineering Bureau. *Citizen Graph Yokohama*. 1988, no. 66, (in Japanese).

Wang W. *Research and design proposals for "open" art Museums in Japan*. Tokyo Metropolitan University Department of Architecture, Graduate School of Urban and Environmental Sciences, 2019 (in Japanese).

A round-table discussion for the publication of the 30th anniversary commemorative magazine of the Yokohama Museum of Art, 15.01.2019. URL: https://artscape.jp/report/review/10151550_1735.html (in Japanese).

People and Mirai Connecting with Art: 30th Anniversary of Yokohama Museum of Art. Yokohama Museum of Art, 2019 (in Japanese).

ОБ АВТОРЕ: Коновалова Нина Анатольевна — ведущий научный сотрудник; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; 119034, г. Москва, ул. Пречистенка, д. 21; phuekirjuko@mail.ru.

BIONOTES: Nina A. Konvalova — Leading Researcher; Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka st., Moscow, 119034, Russian Federation; phuekirjuko@mail.ru.