

**Ш. М. Шукуров**

## **ЦЕЛОСТНОСТЬ И СТРУКТУРА КРАСОТЫ В АРХИТЕКТУРЕ**

*В данной статье обращено внимание на латинское слово красота (venustas) в трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре». Когда становится очевидным, что слова venustas и Venus принадлежат к одной семантической группе слов, важно понимать, что venustas — это красота как таковая, без дополнительных обращений к чему/кому-либо еще. Об этом свидетельствуют этимологические штудии Э. Покорного и С. Старостина. Они касаются многих древних обозначений из индоевропейской языковой сферы. Для наших целей первостепенный интерес представляют образчики латинского и иранского ареалов, вместе выражающих идею слова и идею красоты как таковой.*

*После вводных замечаний об этимологии красоты как таковой в статье приводятся два примера. Первый касается целостной и структурной организации Пантеона в Риме. Второй пример связан с орнаментальным убранством мавзолея Саманидов в Бухаре.*

*Таким образом, визуальный образ красоты не может состояться без целостности образной (метафорической, символической) и структурной. Единство слова и визуальности порождает безотносительный образ красоты как таковой, в нашей работе примером тому служат Пантеон в Риме и мавзолей Саманидов в Бухаре.*

*Ключевые слова: красота в архитектуре, этимология, красота (venustas), Венера-Venus, Витрувий, Пантеон в Риме, пространственность, мавзолей Саманидов в Бухаре, архитектурный орнамент*

**Sh. M. Shukurov**

## **UNITY AND STRUCTURE OF BEAUTY IN ARCHITECTURE**

*Our article basing on Vitruvius treatise “Ten Books on Architecture” concerned with a word beauty (venustas). It becomes obvious — the word venustas and Venus belong to the same semantic group. The Venustas meaning is beauty as such, without additional calls to anything/anyone else. Everything said is confirmed by the etymological studies of E. Pokorny and S. Starostin. It’s concern with many ancient designations from the Indo-European language sphere. For our purposes, the primary interest is the samples of the Latin and Iranian ranges, together expressing the idea of the word and the idea of beauty as such.*

*After introductory remarks about the etymology of beauty as such, the article gives two examples. The first concerns the holistic and structural organization of the Pantheon in Rome. The second example is associated with the ornate decoration of the Samanid mausoleum in Bukhara.*

*Thus, visual images of beauty cannot take place without the integrity of figurative (metaphorical, symbolic) and structural positions. The unity of words and visuals give rise to an unrelenting image of beauty as such, in our work the Pantheon in Rome and the Samanid mausoleum in Bukhara serve as an example of this.*

*Keywords: beauty (venustas in architecture), Venus-Venus, etymology, Vitruvius, Pantheon in Rome, spatiality, Samanid mausoleum in Bukhara, architectural ornament*

*Благодаря своим пропорциям и симметриям красота сообщает авторитет постройке и славу архитектору*  
*Витрувий*

В книге Витрувия «Десять книг об архитектуре» указывается на три свойства зодчества: прочность (firmitas), польза (utilitas), красота (venustas) (Pokorny 1959:

3317–3319). Слова о том, что архитектура обязана оставаться красивой, тривиальны. Однако многое изменяется, когда мы узнаем, что Venus и Venustas принадлежат к одной семантической группе слов (McEwen 2003).

Важно понимать, что venustas — это красота как таковая, без дополнительных обращений к чему/кому-либо еще:

«О слове как таковом уже не спорят» (Хлебников, Крученых 1913).

Скажем еще точнее: указанные слова принадлежат к корням *уен-1*, *уено-* с целым рядом примечательных значений, среди которых выделяются следующие значения с общей идеей единства, единения (Pokorny, Starostin 2007: 3317–3318)<sup>1</sup>. Столь объемная идея покрывает такие значения, кроме ближайших, как, например, дом, род, страна, место, поселение. Чуть ниже мы обсудим идею пространства и пространственности в архитектуре.

Этимологические обозначения Старостина — Покорного касаются многих древних обозначений из индоевропейской языковой сферы. Для наших целей первостепенный интерес представляют образчики латинского и иранского ареалов, вместе выражающих идею слова и идею красоты как таковой.

Именитый историк, ученик Дюмезия по имени Роберт Шиллинг первым обращает внимание на этимологический извод слова «Венера»:

«Изучение семантической семьи *уенус* меня заставило недавно подчеркнуть связь взаимности, которая существует между *уенус* и *уения*. В глаголе *уенерог* (\**уенес*), который обнаруживается в уже более глубокой древности, религиозная должность *appellatif abstr uenus* действительно отвечает на божественную благодать, на этот *уения* (или *уения деу*), что римляне не прекращали настойчиво просить» (Schilling 1962; Schilling 1954<sup>2</sup>).

Венера была покровительницей всего римского народа (Religions of Rome 1989: 144). Эней, сын Венеры, привел

в Италию оставшихся в живых троянцев, став прародителем Ромула и Рема. В Риме был распространен культ Энея, а римские патриции считали себя потомками энеатов, прибывших из Трои в Италию вместе с Энеем. Венера подарила Энею щит с образами из истории будущего Рима и деяний римлян, предопределяя судьбу Энея (Топоров 1993: 143)<sup>3</sup>.

Становится понятным, почему просвещенный император Адриан построил в Риме громадный храм двух богинь «Венеры и Ромы» (135 г. до н. э.) напротив Коллизея<sup>4</sup>. Известный архитектор Аполлодор Дамасский раскритиковал постройку, за что был казнен Адрианом. Даже несмотря на то, что, по-видимому, Аполлодор был в числе архитекторов, которые возвели для Адриана великолепный Пантеон.

До храма императора Адриана в 217 г. до н. э. на Капитолийском холме был построен храм Венеры Эриксинской. В 45 г. до н. э. Юлий Цезарь построил храм Венеры Прародительницы (Venus Genetrix)<sup>5</sup>. Скульптура Венеры Прародительницы была помещена императором в апсиде храма — слева к скульптурному образу Венеры примыкала статуя Клеопатры в образе Изиды, которая идентифицировалась как Венера. Справа располагалась скульптура самого Цезаря. В I в. до н. э. внутри «садов Саллюстия» был построен еще один храм Венеры. Некоторое время спустя Юлий Цезарь в честь победы над Помпеем строит храм Венеры Победоносной (Venus Victrix)<sup>6</sup>. О дополнительных примерах см. ниже.

<sup>3</sup> Изображения выковал Вулкан.

<sup>4</sup> План храма см. там же (Stamper 2005: ill. 153). В ранние времена на Форуме было, в частности, построено святилище Венеры Клоакины (Venus Cloacina).

<sup>5</sup> Об этом храме см.: (Stamper 2005: 92–93).

<sup>6</sup> О храме Венеры Победоносной см.: (Stamper 2005: 92).

<sup>1</sup> О единстве архитектурной постройки и архитектуры как таковой см.: (McEwen 2003: 198–199).

<sup>2</sup> Книга осталась недоступной автору.

Таким образом, мы можем полагать, что существовавшие в Древнем Риме различные образы Венеры носили архитектурный характер. Красота доставляет удовольствие (*voluptas*), а закреплением этого удовольствия является именно архитектура, ведь Венера любит пропорции и симметрию. Один из исследователей трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» настаивает на том, что «*venustas* — это нечто большее, чем эстетическая категория и перевод соответствующего греческого слова *charis*» (McEwen 2003: 200–201).

Сказать о красоте как внеэстетической категории следует непременно, поскольку в современных историях и теориях архитектуры все чаще именно в связи с Витрувием исследователи говорят о *venustas* как об эстетической категории, «эстетической ценности»<sup>7</sup>.

## Примеры

Спрашивается, каким образом красота находит свое проявление в архитектуре? Ответ прост: посредством эвритмии, Витрувий пишет о ней следующее:

«Эвритмия состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов. Она достигается, когда высота членов сооружения находится в соответствии с их шириной, ширина с длиной, и когда, одним словом, все соответствует должной соразмерности» (*Vitruvius*, II, 3).

Длина, широта, высота, а также соразмерность деталей, все вместе взятое есть не просто целостность. Целостность, являющая собой интерьер и экстерьер постройки, образует архитектурное пространство, и, как сказал

Луис Кан: «Архитектура воистину создатель пространств» (*Till* 2009: 133)<sup>8</sup>.

**Римский Пантеон (118–128 гг.).** Мы приступаем к практическим исследованиям в контексте всего сказанного выше. Римский Пантеон — слово происходит от греческого *pantheon* — перестроен императором Адрианом из более ранних построек. Современные исследования свидетельствуют о существовании признаков строительства Пантеона императором Траяном — названным отцом Адриана. Об этом свидетельствуют попадающиеся клейма на кирпичках, относящиеся ко времени Траяна<sup>9</sup>. Исследования кирпичей Пантеона и его же вилл говорят о его несомненном строительстве с использованием кирпичей с клеймами Адриана (*Waddell* 2008: 91–95).

Почему мы обратились к римскому Пантеону<sup>10</sup>. Ответ прост: идея и архитектурно-строительные принципы возведения «Храма всех богов» уникальна как для самого Рима, так и для архитектуры империи. С начальных построек этими богами считались Юпитер, Марс, Венера, а в интерьере постройки находились их скульптурные образы.

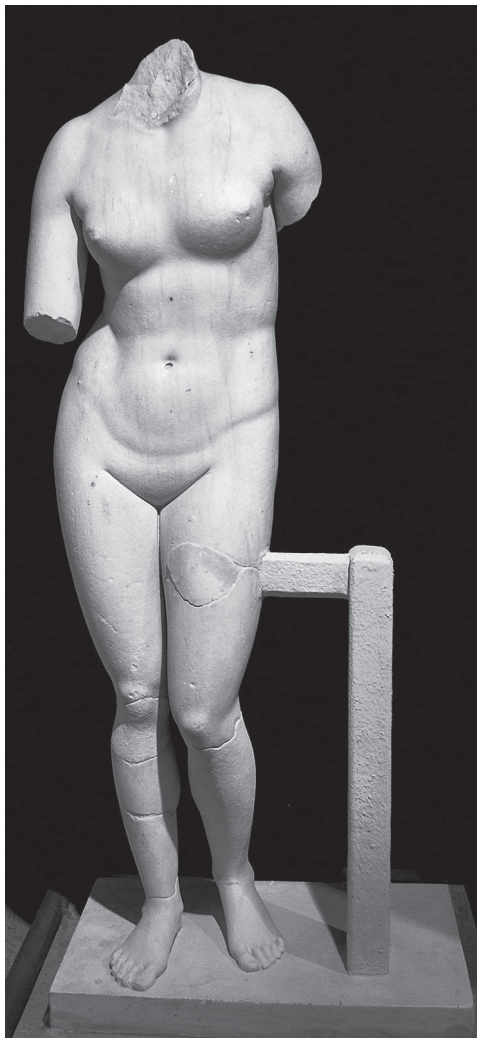
И вновь Венера, ее божественное присутствие создает особый архитектурный вкус *venustas* — красоты как таковой. Пантеон, таким образом, красив по определению. Император Адриан был связан с богиней Венерой незримыми узами: император много строил, и в числе его построек мы вновь обнаруживаем отчетливое присутствие

<sup>8</sup> Более ранние постройки Агриппы и Траяна также имели пронаос, но были много меньших размеров. Адриан возвел совершенно новый храм.

<sup>9</sup> Об этих клеймах см.: (Lancaster 1995).

<sup>10</sup> О римском Пантеоне см. монографический сборник: (*The Pantheon* 2015). О проблеме датировки постройки см.: (*Hetland* 2015: 79–98).

<sup>7</sup> См., например: (*Прак* 1917: 17–19, и далее везде).



Ил. 1. Пракситель. Копия скульптуры обнаженной Афродиты Книдской. Вилла императора Адриана в Тиволи

образа Венеры. Например, в его знаменитой вилле близ Тиволи существовал храм Афродиты со слепком римской копии скульптуры богини Афродита Книдской (Kahler 1950) (ил. 1)<sup>11</sup>. Авторство

<sup>11</sup> О храмах в вилле близ Тиволи (храм Аполлона, храм Весты, храм Сивиллы, храм Венеры)

собственно скульптуры неоспоримо, это — Пракситель. На берегу Неполитанского залива в одной из вилл Адриана археологами раскопан красивейший и многочисленный храм Венеры (Jacobson, Jones 1999).

С архитектурной точки зрения Пантеон явился инновационным синтезом нескольких тенденций того времени. В первую очередь следует назвать создание геометрически изобретательного внутреннего пространства, основанного на круге и полусфере. Целостность ротонды выражается в воображаемой геометрической сфере в интерьере. Следовательно, три аспекта составляют целостность интерьера: круг, сфера и полусфера купола<sup>12</sup>.

Во-вторых, архитекторами времени «римской архитектурной революции» стала разработка сводчатой бетонной конструкции, в данном случае в Пантеоне установлен самый большой бетонный купол в истории. Купол на нервюрах выкладывался кольцами, таких колец было семь. Каждое из них при укладке удерживалось весом предыдущего кольца, что вместе представляло собой систему контрфорсов и разгрузочных арок<sup>13</sup>. Император Адриан распорядился покрыть купол позолоченными бронзовыми пластинами.

Третьим было нововведение в использовании коринфского ордера на новом уровне изысканности в соположении с прежними образцами<sup>14</sup>.

см.: (Stamper 2005: 3, 64–65, 74–76, 220, 237).

<sup>12</sup> О космической структуре римского Пантеона см.: (Бондаренко 2016).

<sup>13</sup> О римском бетоне и его использовании, в частности, в римском Пантеоне см.: (McDonald 1982: 110; Mark, Hutchinson 1986: 25; Lancaster 2005: 3, 158–160). О разгрузочных арках см.: (The Pantheon 2015: 229).

<sup>14</sup> Об архитектурном анализе Пантеона см.: (Stamper 2005: 186).

Горизонтальная композиция памятника разделена на три части: пронаос, промежуточный проход и купольный наос (ротонду). Несколько слов скажем о потолке пронауса Пантеона. В 1620 г. Лоренцо Бернини и папа Урбан VIII сняли с потолка пронаоса бронзовые детали украшений и перенесли их в собор Св. Петра, видимо, для убранства и без того пышного Балдахина. Украшения боковых стен пронаоса, фризы со скульптурными рельефами и многое другое назначены не только для создания образа величия императора, но, как мы помним, во имя сохранения красоты — *venustas*.

Наконец, обратим внимание на число колонн с фасада — их восемь, и сделаны они из серого египетского гранита. Боковые колонны разбиты на две группы по четыре колонны — всего восемь из красного асуанского гранита. Как мы знаем, числом Венеры и красоты в Риме является сакральная восьмерка. Кроме того, именно число восемь обозначает целостность, космическую завершенность. В 46 г. до н. э. Помпей возвел Храм Венеры Прародительницы (*Venus Genetrix*) с восемью колоннами (*octastyle*) с фасада и восемью колоннами по каждой из сторон входной группы. Скульптура задрапированной Венеры занимала в храме видное место (*Stamper* 2005: 85). Император Адриан отреставрировал храм Помпея, а также нашел место его погребения в Египте.

Как мы видим, геометрические и нумерологические данные архитектурного образа Венеры совпадают — они назначены для выражения красоты и целостности ротонды.

Внутреннее убранство Пантеона было одним из наиболее элегантных и изысканных из всех римских императорских зданий. Его интерьер исключительно пропорционален и обогащен



Ил. 2. Рим, Пантеон, 118–128 гг., интерьер.  
Фото А. Казаряна, 2009

различными цветами: желтым, белым, красным, серым, а также белым с прожилками мраморным покрытием. В целом различные цветовые и геометрические формы в одинаковой степени видны как на стенах, так и на полу (ил. 2).

Из убранства ротонды следует обратить внимание на орнамент пола. Он выполнен в виде геометрического рисунка из чередующихся кругов и квадратов из порфира, желтого мрамора и серого гранита. Эти круги и квадраты вписаны в большие квадраты, очерченные сеткой из полос каррарского мрамора паонацетто, которые проходят параллельно центральным осям постройки. Это самый древний и крупнейший из инкрустированных полов Древнего Рима. Об инкрустированном поле также

следует сказать, что он не плоский, как можно было бы ожидать. Он слегка наклонен, с тем чтобы дождевая вода, проливающаяся на пол через окулос в зените купола, стекала к боковым желобам.

Итак, два измерения целостности и структуры красоты храма Пантеон реализуются поистине гештальтно: целостность пространственной непрерывности формы всегда больше суммы ее частей. И в то же время каждая часть настолько красива, насколько красива ротонда в целом.

Выше мы говорили об имманентном, этимологическом пространстве красоты, теперь становится ясным, что выражением имманентности становится собственно форма, форма как целостность.

Однако существует еще один аспект осмысления красоты, о нем говорил Плотин в *Энеадах*:

«Каким образом согласует архитектор внутреннюю и внешнюю красоту здания? Он делает это, потому что сам этот внешний дом, если отделить его от камней, есть внутренний эйдос, разделенный внешними массами материи, и хотя этот эйдос лишен частей, но явлен во множестве» (*Энеады* I. 6)

Мы еще раз напоминаем, что красота распространяется на архитектуру вне зависимости от пространственной удаленности носителя этой красоты — Венеры. Богиня порождает красоту как таковую, ей подвластно пространство любой удаленности и глубины. Обратим внимание на качественность пространства — его пространственность, которую богиня Венера передает в том числе архитектуре. Непрерывная текучесть пространственности сообщает архитектурным постройкам то, что делает их красивыми, подобно красоте Венеры/Афродиты, а в иранских землях богине Анахите. Красота — это один из возможных смыслов и форм пространственности, одна-

ко, на наш взгляд, самый важный смысл, ибо он имеет прямое отношение к становлению структуры и целостности построек.

Конечно же, следует отличать в совокупности векторов пространственности верх и низ, левое и правое, поверхность и глубину. Последний вектор заинтересовывает нас особенно, к нему мы и переходим в следующем разделе.

**Архитектурная целостность мавзолея Саманидов (IX в.).** Мы переносимся на тысячу лет вперед в пространство восточных иранцев — последнее прибежище античной мудрости. Ведь блистательные философы и мистически настроенные мудрецы Большого Хорасана и собственно Ирана (Фараби, Авиценна, Сухраварди и многие многие другие) оставались наследниками Платона и Аристотеля — это обстоятельство было не делом случая, а концептуально укорененным явлением в интеллектуальной истории Большого Ирана. Не говоря уже о том, что на территории Ирана велись войны не только с Александром Македонским, но и с императорами древнего Рима<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Александр Великий оставил после себя единое пространство, и имеет смысл говорить о его «мироустроительной роли и, действительно, о факте семантического стягивания всего окультуренного пространства земли в единую, унифицирующую все и вся Александрию (или множество Александрий) (Шукуров 1999: 37). Александр явился ономастом для всего близкого и далекого «александрова пространства» — Большого Средиземноморья, ведь Индию, нынешний Афганистан и Среднюю Азию до прихода Александра не назовешь регионами, примыкающими к Средиземному морю. Только Александру Великому удалось стянуть воедино эти далекие регионы.

Однако далекие регионы оказались настолько близки к греческому миру, что довольно долгое время этими землями правили наследные династии Александра: Греко-Бактрия, Индо-Греческое царство. Еще три века после

Если греческий орнамент носил ленточный и, что характерно, пограничный характер, отделяя архитектурное от неархитектурного (таковы меандры, аканты и пальметты...), то иранский орнамент, напротив, обладает вездесущностью и текучестью. Ниже мы рассмотрим то, что, строго говоря, является орнаментом в иранских землях, однако при определенном взгляде на него демонстрирует нам нечто иное. Он способен выявить такие аспекты пространственности, о которых стоит поговорить в работе о целостности и структуре красоты в архитектуре.

Мавзолей Саманидов представляет собой идеальный образец высокой архитектуры времен становления восточно-иранской архитектуры в мусульманское время (ил. 3). Очевидно, что уже в мавзолее Саманидов выявляется стремление зодчих облегчить достаточно внушительную массу стен. Трехчастность постройки по вертикали (четверик, арочный пояс, купол и четыре куполка по углам здания) в свою очередь способствует впечатлению визуальной облегченности постройки, во-первых, и определенной дробности форм, во-вторых. Купольная пятичастность по горизонтали мавзолея Саманидов неявно соответствует более ранней мечети Нух Гунбад (VIII в.) в Балхе и мечети Деггарон (X в.) близ Бухары, это означает, что дробность массы построек была, видимо, нормой архитектуры саманидского периода. Пятикупольная композиция

---

Александра Великого на просторах Средней Азии и Индии звучал греческий язык, маршрутировал греческая фаланга.

После завоевания мусульман можно было бы подумать, что с греческим наследием восточных иранцев окончательно покончено. Однако первая же иранская династия Саманидов отличается особенным пристрастием к греческой философии Платона и Аристотеля.

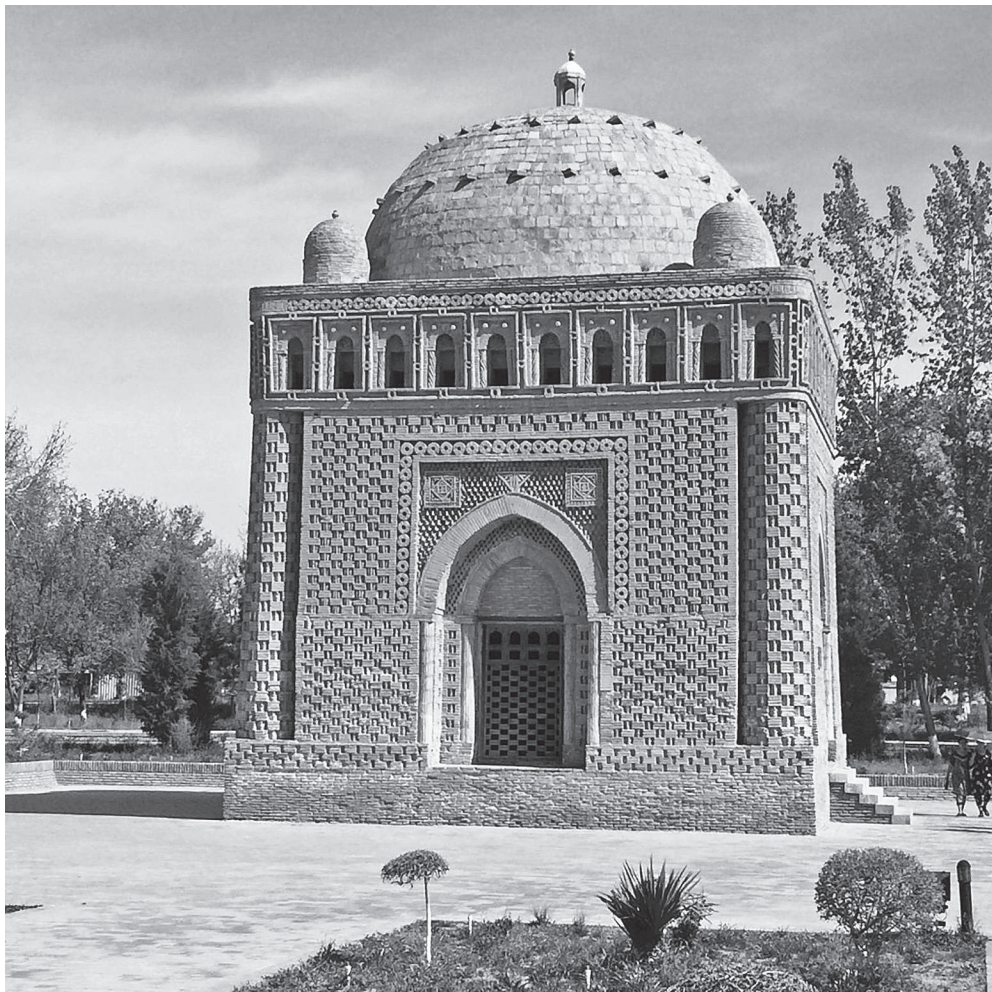
была устоявшимся иконографическим типом, возникшим на рубеже VIII–IX вв. в Большом Хорасане и Иране.

Структурная дробность всех указанных построек нивелируется отчетливым впечатлением об их целостности. Именно целостность является главной структурообразующей чертой всех этих памятников, а также подчеркивает столь необходимую для архитектуры эвритмию.

Как только мы затрагиваем тему эвритмии, мы переходим от структуры постройки к оформлению не только ее стен — внешних и внутренних, — но и всей вертикальной структуры построек. В мавзолее Саманидов делается все для того, чтобы поверхность стен и всего объема значительно облегчила, если не нивелировала, массу постройки. Аналогична картина и в интерьере: к той же фигурной кладке добавлен достаточно широкий сводчато-оконный пояс в верхней части стен. Интерьер, таким образом, из возможного монументального решения архитектурного образа превращается в нечто строгое, но весьма пластичное и почти миниатюрное.

Сочетание выступающих и западающих кирпичей создает такую игру света и тени, что в общем-то предполагаемая тяжеловесность постройки неожиданно предстает легкой и пластичной. Безусловно, во многом этому оптическому эффекту способствует небольшой размер обожженных кирпичей по сравнению с кладкой необожженными кирпичами и пахсовыми блоками.

Арочный пояс в средней зоне пронизывает постройку насквозь, что само за себя говорит о проницаемости оболочки стен и о диафонии внутреннего пространства. В нашем случае не столь важно происхождение формы мавзолея, мы не намерены подтверждать или опровергать суждения о доисламском



Ил. 3. Бухара, мавзолей Саманидов, IX в., общий вид. Фото Ш. Шукурова, 2015

происхождении этнической формы. Много существеннее другое — архитекторы постройки прекрасно понимали разницу между поверхностью и оболочкой.

Это еще не все. Толщина и подчеркнутая материальность стен никак не позволяет судить об их ажурности. Однако как только мы заговариваем об оболочке мавзолея, все меняется. Когда человек смотрит на этот мавзолей, его взгляд встречается не со стеной и даже не с ее

поверхностью, а с оболочкой. Оказывается, что ажурные оболочки экстерьера и интерьера изоморфны, они сделаны из одного материала и в одной текстурной манере. Если стена не проницаема, то об оболочке этого сказать нельзя. Мы словно видим обе оболочки сразу. Так складывается архитектурный образ, основанный на изоморфизме внешней и внутренней оболочек (ил. 4).

Пространство мавзолея находится под оболочкой, оно стиснуто этой «про-

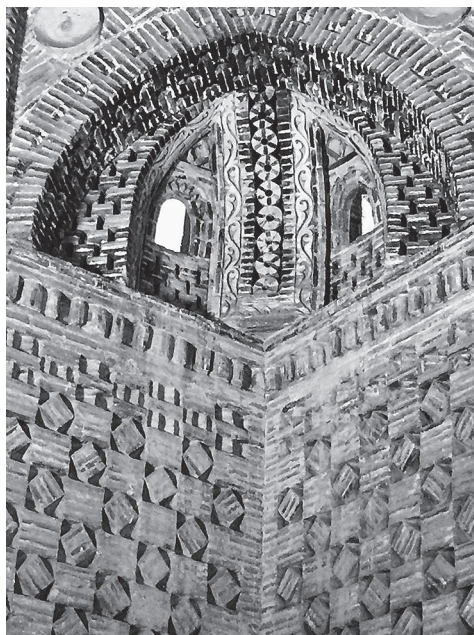


зрачной» оболочкой, словно тисками, не позволяя ему вырваться наружу. Это впечатление, впрочем, обманчиво, поскольку отношение оболочки к пространству обладает изрядной долей динамичности. Об этом мы и поговорим.

Итак, постановка вопроса предельно обостряется: внутреннее становится семантической оболочкой внешнего, тем, что Габричевский назвал «пространственным формообразованием изнутри» (Габричевский 2002: 395). Действительно, интерьер мавзолея Саманидов столь продуктивно и объемно выражает себя снаружи, что слов об изоморфизме внутреннего и внешнего уже недостаточно. Существование изоморфического пространства вызвано чрезвычайной активностью внутренней оболочки, ее постоянным стремлением к самовыражению и вытеканию вовне. Эта черта столь существенна, что следует об этом поговорить подробнее.

Строительство мавзолея Саманидов, как полагается, начиналось изнутри, с четырех углов, над которыми возвышаются тромповые своды. Творчески-симпатическое отношение интерьера и внешней оболочки здания является еще не осуществленным залогом другой стратегии — возведения зданий изнутри. Ведь строители возводят свои здания именно так, изнутри наружу. Внутренний объем всегда предзадан и попросту ограничивается стенами. Современная архитектурная практика привела к тому, что стен как таковых часто не существует вовсе. Оболочка в последнем случае теряет свои основания, ее заменяет внутренняя оболочка.

В архитектурном мышлении иранцев обнаруживается еще одна примечательная черта. Иранцам недостает прозрачности оболочки, когда внутреннее так или иначе указывает на внешнее. Иранцы прорывают саму оболочку, с тем



Ил. 4. Бухара, мавзолей Саманидов, IX в., интерьер, вид на трюп. Фото Ш. Шукурова, 2015

чтобы открыть пространство наружу окончательно. Кроме сквозного арочно-сводчатого пояса в мавзолее Саманидов создается практика усложнения оболочки, наделяя ее дополнительными качествами. Свидетельством тому является появление в то же время портално-сводчатых входов — знаменитых иранских айванов<sup>16</sup>.

Диахроническая логика истекания внутренней оболочки вовне была синхронно осознана восточными иранцами довольно рано, когда своды интерьеров были вынесены наружу, образуя порталные и айванные структуры. Внешняя красота сводчатых айванных построек на самом деле буквально проистекает изнутри, из сводчатой оболочки интерьеров.

<sup>16</sup> Об истории иранского айвана см.: (Grabar 2011).

Уже известные нам портално-купольные мавзолеи саманидского времени Араб-ата в селении Тим под Каттакурганом и Мир Сеид Бахрам в Кермине — свидетельство тому<sup>17</sup>. Можно думать, что парфяно-сасанидские истоки сводчатых айванов, являясь историческим прецедентом для аналогичных образцов в восточно-иранской архитектуре, в исламское время были организованы согласно той же логике, в рамках обновленных горизонтов этнического сознания.

Напрашивается вывод о том, что масса архитектурной постройки, как в случае с бухарским мавзолеем, является многоликим образом. Это образ и невесомости, и прозрачности, и эстетической ценности, а по существу красоты. Когда мы видим вполне монументальное здание, не лишенное изящества и трудно достижимой простоты, встает вопрос, насколько масса этой постройки может соответствовать общепринятой в культуре образности.

Сказанное не означает, что мы непременно должны наделить эту постройку неким значением. Нет, образ массы не указывает на непреложное значение, масса есть образ отвлеченный, абстрагирующий зрителя от какого-либо значения. Ведь прозрачность и невесомость, всегда оставаясь впечатляющим образом массы той или иной постройки, совсем не обязательно должны нести некое значение.

Такой образ не значим, значима сила его пластического и абстрактного убеждения, что может быть охарактеризовано как архитектурный стиль, входящий в стилистическую программу культуры восточного Ирана в IX–X вв.

Цель этого стиля — передача красоты как таковой, не подлежащей этни-

ческой, временной, пространственной и любой другой дефиниции. Красота есть красота, не больше и не меньше.

Еще раз вслед за вводными словами скажем, что идея красоты как таковой не нуждается в языковых, этнических и пространственных уточнениях, важно другое: языковая сфера латинского и иранского языков принадлежит единым индоевропейским корням и этимологическим изводам.

Когда же древние памятники со временем теряют свои стены и нам предстоит обнаженный интерьер, мы с еще большими основаниями можем говорить о значении внутренней оболочки и с этих позиций попробовать восстановить оболочку внешнюю. Приведем пример тому.

В саманидское же время в восточном Иране возникают колонно-купольные постройки, в некоторых случаях они, по-видимому, оставались открытыми с трех сторон, кроме замкнутой стены киблы с михрабом. Таковой была мечеть под двойным названием Нух Гунбад (другие названия: Тарих или Хаджджи Пийада) в Балхе (Северный Афганистан) (Golombek 1969; Melikian-Chirvâni 1969)<sup>18</sup>. Это одна из самых старых построек северного Хорасана, некоторые исследователи датируют мечеть VIII в. Внутреннее помещение постройки было разбито на девять перекрытых куполами квадратов с шестью круглыми столбами. Если столбы и пилястры боковых столбов были сложены из кирпича, то стены из блоков пахсы с проложенными между ними сырцовыми рядами. В этой связи Хмельницкий замечает: «Таким образом, стены, возведенные из менее прочного материала, служили как бы оболочкой

<sup>17</sup> О мавзолеех см. подробно: (Хмельницкий 1992: 157–172).

<sup>18</sup> Дальнейшие публикации по этой же постройке см.: (Пугаченкова 1970; Mandersloot 1972; Хмельницкий 1992: 82–86).

для прочной “работающей” конструкции — сочетания столбов, арок и куполов — и, может быть, были возведены после нее» (Хмельницкий 1992: 83).

После всего сказанного о значении оболочки сомнения Хмельницкого должны быть сняты в теоретическом плане. Даже если правы Пугаченкова, Хмельницкий и Хильденбранд в том, что мечеть Нух Гунбад была огорожена стенами, тем не менее внутреннее пространство построек IX–X вв. стремилось вырваться наружу. Оболочка не могла не уступить изощренной столпно-арочно-купольной конструкции. В результате разрушений времени внутренняя оболочка была выведена наружу без дополнительных теоретических ухищрений.

Дж. Гибсон в начале книги о принципах зрительного восприятия пишет о соподчиненности, иерархии вещей по отношению к друг другу (Гибсон 1988: 34). В этой связи он выдвигает термин «встроенность» на примере ущелья и горного массива. В нашем мире каждая вещь встроена во что-то большее, нежели она есть.

В связи со сказанным Гибсоном сделаем одно допущение и зададим вопрос. Существуют ли основания для утверждения о том, что орнамент встраивается в архитектурное тело, подобно ущелью, долине или песчинкам в горный массив? Нет, или не во всех случаях. В нашем распоряжении имеется достаточно памятников искусства, о которых можно было сказать, что именно архитектура встраивается в орнамент как определенную целостность. Можно подумать, что архитектура несет на своих стенах (внутренних и внешних) орнамент, который встраивается в стены сооружения. Но что мешает нам осмыслить и обратную ситуацию, когда, напротив, архитектурное тело встраивается в покрывающий ее снаружи и внутри орнамент.

Следуя за логикой наших рассуждений, можно сказать, что орнамент сравним с кожей архитектурного тела.

В этом смысле антропоцентричное пространство архитектуры является генезисом значения в целом и для себя, а не для кого-то извне, архитектурное тело самодостаточно. Выше мы говорили о самодостаточности орнамента по сравнению с декором. Жан Ипполит в этом случае отмечает следующее: «Все существует внутри себя» (Ипполит 2006: 287)<sup>19</sup>. Мы также можем полагать, что внутри орнамента таится различие, которое способно отличить орнаментальную композицию от внешне похожей, а на самом деле иной. А соответственно, в силовое поле различия попадает и сама архитектура.

Мы располагаем возможностью расказать о том же другими словами. Архитектурное пространство встроено в то, что является его оболочкой, и эта оболочка часто оказывается орнаментальной. Орнаментальная оболочка подобна скорлупе грецкого ореха, а содержимое ореха, включая внутренние перегородки, связанные накрепко с оболочкой, может напомнить нам архитектурное пространство. Стоит заметить, что скорлупа ореха покрыта своеобразным рельефным орнаментом, который отпечаты-

<sup>19</sup> Тут же мы вспоминаем идею Ригля об орнаментальном гештальте, с тем чтобы обратиться к Луису Салливану, который был одним из отцов современной архитектуры и учителем Ф.Л. Райта. Одним из кредо Салливана была идея архитектурного орнамента, включенная в его формулировку «форма следует за функцией». Вот, например, что пишет один из исследователей: «Люди, вещи и события творят себя независимо, при помощи или без человеческого вмешательства. В этом свете не существует ничего, абсолютно ничего, что не было бы “функционально изготовлено”. Гештальт и функция в этом смысле являются синонимами» (Fischer 2008: 31).

вается на текстуре ядра ореха. Сравнение почти обязательное.

Итак, красота когнитивна, этот вывод мог быть сделан и априорно, ведь красота целостна и, казалось бы, не подлежит дополнительным ухищрениям для понимания. В архитектуре красота содержит один весьма значимый смысловой акцент — красота прегнантна, то есть она завершена, построена до последнего гвоздя, последнего кирпича, последнего движения резца орнаменталиста. Для того, чтобы познать прегнантность красоты как таковой, следует проделать определенную работу, выявить явные и скрытые стороны смыслового и формального аспектов архитектурной целостности.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бондаренко 2016 — Бондаренко И. А. К вопросу о символике римского Пантеона // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. № 6. С. 77–84.
- Габричевский 2002 — Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
- Гибсон 1988 — Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.
- Ипполит 2006 — Ипполит Ж. Логика существования. СПб.: Владимир Даль, 2006.
- Прак 2017 — Прак Н. Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. М.: Дело, 2017.
- Пугаченкова 1970 — Пугаченкова Г. А. Мечеть Ну-Гумбед в Балхе // Советская археология. 1970. № 3. С. 241–249.
- Топоров 1993 — Топоров В. Н. Эней — человек судьбы. К средиземноморской персонологии. М.: Радикс, 1993.
- Хлебников 1913 — Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая. [М.], 1913.
- Хмельницкий 1992 — Хмельницкий С. Г. Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв. Берлин–Рига: Continent, 1992.
- Шукуров 1999 — Шукуров Ш. М. Александр Македонской: метаистория образа // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / под ред. Р. М. Шукурова. М.: Алетей, 1999. С. 33–61.
- Golombek 1969 — Golombek L. Abbasid Mosque at Balkh // *Oriental Art*. 1969. Vol. XV. Is. 3. P. 173–189.
- Grabar 2011 — Grabar O. Ayyān // *Encyclopedia Iranica*. 2011. Vol. III. Fasc. 2. P. 152–155.
- Hetland 2015 — Hetland L. M. New Perspectives on the Dating of the Pantheon // *The Pantheon: From Antiquity to the Present* / ed. T. A. Marder, M. W. Jones. New York: Cambridge University Press, 2015. P. 79–98.
- Jacobson, Jones 1999 — Jacobson D. M., Jones M. W. The Annex of the Temple of Venus at Baiae: An Exercise in Roman Geometrical Planning // *Journal of Roman Archaeology*. 1999. Vol. 12. P. 57–71.
- Fischer 2008 — Fischer F. Origin and meaning of form follows function. Leipzig: Museum für Druckkunst, 2008.
- Kahler 1950 — Kahler H. Hadrian und seine villa bei Tivoli. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1950.
- Lancaster 1995 — Lancaster L. The date of Trajans Markets. An Assessment in the Light of some unpublished brick stamps // *Papers of the British School at Rome*. 1995. Vol. 63. P. 25–44.
- Lancaster 2005 — Lancaster L. C. Concrete Vaulted Construction in Imperial Rome: Innovations in Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Mandersloot 1972 — Mandersloot G., Powell J. Die Moschee Noh Goumbad: Ein kürzlich entdecktes früh-islamisches Bauwerk in Afghanistan // *Du*. 1972. № 32/11. P. 842–850.
- McDonald 1982 — McDonald W. L. The Architecture of Roman Empire. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Mark, Hutchinson 1986 — Mark R., Hutchinson P. On the Structure of Roman Pantheon // *The Art Bulletin*. 1986. № 68. P. 24–34.
- McEwen 2003 — McEwen I. K. Vitruvius: writing the body of architecture. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2003.
- Melikian-Chirvāni 1969 — Melikian-Chirvāni A. S. La plus ancienne mosquée de Balkh // *Arts Asiatiques*. 1969. Vol. 20. P. 3–19.
- The Architecture...* 1771 — *The Architecture of M. Vitruvius Pollio: Translated from the Origin...*

- nal Latin* by W. Newton (1771). Detroit: Gale Ecco, 2018.
- Pokorny 1959 — Pokorny J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 3. Bern, Munich: A. Francke. 1959.
- Pokorny, Starostin 2007 — Pokorny J., Starostin S. An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language / Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added the meanings. Moscow: Indo-European Language Association, 2007.
- Religions of Rome 1989 — *Religions of Rome. Vol. 1: A History* / Eds. M. Beard, J. North, S. Price. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Schilling 1954 — Schilling R. La Religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu' au temps d'Auguste. Paris: de Boccard, 1954.
- Schilling 1962 — Schilling R. La relation Venus-Venia // Latomus. 1962. T. 21. Fasc. 1. P. 3–7.
- Stamper 2005 — Stamper J.W. The architecture of Roman temples: the republic to the middle empire. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- The Pantheon 2015 — *The Pantheon. From Antiquity to the Present* / Eds. T.A. Marder, M.W. Jones. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Till 2009 — Till J. Architecture depends. Cambridge, London: The MIT Press, 2009.
- Waddell 2008 — Waddell G. Creating the Pantheon: Design, Materials, and Construction. Rome: L'Erma di Bretschneider, 2008.
- Prak N.L. *lazyk arkhitektury. Ocherki arkhitekturnoi teorii. (The language of architecture. Essays on architectural theory)*. Moscow: Delo Publ., 2017 (in Russian).
- Pugachenkova G.A. Mechet' Nu-Gumbed v Balkhe (Mosque Nu-Gumbad in Balkh). *Sovetskaia arkheologiya (Soviet archeology)*, 1970, no. 3, pp. 241–249 (in Russian).
- Toporov V.N. *Enei — chelovek sud'by. K sredizemnomorskoj personologii. (Aeneas is a man of destiny. Towards Mediterranean personology)*. Moscow: Radiks Publ., 1993 (in Russian).
- Khlebnikov V., Kruchenykh A. *Bukva kak takovaia (The letter as such)*. [Moscow], 1913 (in Russian).
- Khmel'nitskii S.G. *Mezhd u arabami i tiurkami. Arkhitektura Srednei Azii IX–X vekov. (Between Arabs and Turks. Architecture of Central Asia 9–10 centuries)*. Berlin–Riga: Continent Publ., 1992 (in Russian).
- Shukurov Sh.M. Aleksandr Makedonskoi: metaistoriia obraza (Alexander the Great: metahistory of the image). *Chuzhoe: opyty preodoleniia. Ocherki iz istorii kul'tury Sredizemnomor'ia (Stranger: experiences of overcoming. Essays from the history of Mediterranean culture)*, ed. R.M. Shukurov. Moscow: Aleteia Publ., 1999, pp. 33–61 (in Russian).
- Golombek L. Abbasid Mosque at Balkh. *Oriental Art*, 1969, vol. XV, is. 3, pp. 173–189.
- Grabar O. Ayvān. *Encyclopedia Iranica*, 2011, vol. III, fasc. 2, pp. 152–155.
- Hetland L.M. New Perspectives on the Dating of the Pantheon. *The Pantheon: From Antiquity to the Present*, ed. T.A. Marder, M.W. Jones. New York: Cambridge University Press Publ., 2015. P. 79–98.
- Jacobson D.M., Jones M.W. The Annexe of the Temple of Venus at Baiae: An Exercise in Roman Geometrical Planning. *Journal of Roman Archaeology*, 1999, vol. 12, pp. 57–71.
- Fischer F. *Origin and meaning of form follows function*. Leipzig: Museum für Druckkunst Publ., 2008.
- Kahler H. *Hadrian und seine villa bei Tivoli*. Berlin: Verlag Gebr. Mann Publ., 1950.
- Lancaster L. The date of Trajans Markets. An Assessment in the Light of some unpublished brick stamps. *Papers of the British School at Rome*, 1995, vol. 63, pp. 25–44.

## REFERENCES

- Lancaster L.C. *Concrete Vaulted Construction in Imperial Rome: Innovations in Context*. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 2005.
- Mandersloot G., Powell J. Die Moschee Nouh Goumbad: Ein kürzlich entdecktes früh-islamisches Bauwerk in Afganistan. *Du*, 1972, no. 32/11, pp. 842–850.
- McDonald W.L. *The Architecture of Roman Empire*. New Haven, London: Yale University Press Publ., 1982.
- Mark R., Hutchinson P. On the Structure of Roman Pantheon. *The Art Bulletin*, 1986, no. 68, pp. 24–34.
- McEwen I.K. *Vitruvius: writing the body of architecture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Publ., 2003.
- Melikian-Chirvâni A.S. La plus ancienne mosquée de Balkh. *Arts Asiatiques*, 1969, vol. 20, pp. 3–19.
- The Architecture of M. Vitruvius Pollio: Translated from the Original Latin by W. Newton (1771)*. Detroit: Gale Ecco Publ., 2018.
- Pokorny J. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bd. 3. Bern, Munich: A. Francke Publ., 1959.
- Pokorny J., Starostin S. *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language*. Scanned and recognized by George Starostin (Moscow), who has also added the meanings. Moscow: Indo-European Language Association Publ., 2007.
- Religions of Rome. Vol. 1: A History*, eds. M. Beard, J. North, S. Price. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 1989.
- Schilling R. La Religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu' au temps d'Auguste. Paris: de Boccard Publ., 1954.
- Schilling R. La relation Venus-Venia. *Latomus*, 1962, vol. 21, fasc. 1, pp. 3–7.
- Stamper J.W. *The architecture of Roman temples: the republic to the middle empire*. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 2005.
- The Pantheon. From Antiquity to the Present*, eds. T.A. Marder, M.W. Jones. New York: Cambridge University Press Publ., 2015.
- Till J. *Architecture depends*. Cambridge, London: The MIT Press Publ., 2009.
- Waddell G. *Creating the Pantheon: Design, Materials, and Construction*. Rome: L'Erma di Bretschneider Publ., 2008.