

А. Н. ШУКУРОВА



Анна Николаевна Шукурова
Архитектурные модели.
Очерки истории и мастерства

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11084010
Архитектурные модели. Очерки истории и мастерства: Индрик; Москва; 2011
ISBN 978-5-91674-126-1

Аннотация

Архитектурные модели составляют значительную часть мирового культурного и художественного наследия. В книге темы очерков последовательно раскрывают основные моменты в их истории. На материалах археологических находок и письменных источников представлены модели Древнего мира. Обсуждаются вопросы так называемых ктиторских моделей и архитектурных миниатюр средневекового церковного искусства. Традиция создания проектных моделей прослежена от эпохи Возрождения до XVIII – начала XIX в. Отдельный очерк посвящен моделям античных памятников, увлечение которыми было связано с формированием эстетики неоклассицизма. В последнем разделе предпринята попытка показать значение моделей в новой и новейшей архитектуре.

Содержание

Введение	5
Разновидности моделей	10
Происхождение термина	14
Древние модели	21
«Дома души» и другие погребальные модели	27
Ex voto и священные предметы	33
«Парадигма» и синонимы	41
Модели и искусство Средних веков	46
Об атрибуте ктитора	51
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Анна Шукурова
Архитектурные модели.
Очерки истории и мастерства

© Шукурова А. Н., 2011

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
2011

© Издательство «Индрик», 2011

* * *

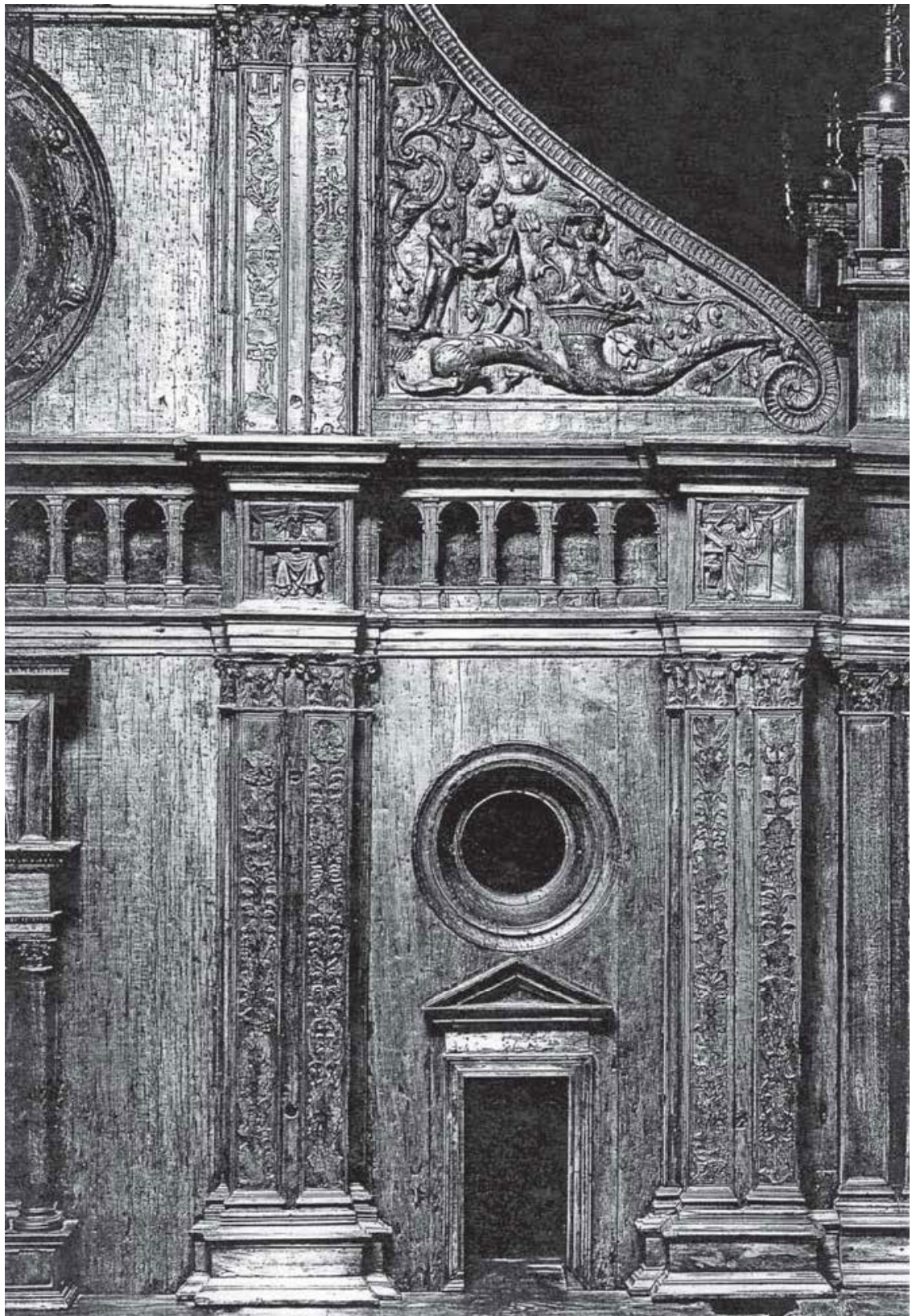
Введение

Современные представления о том, что такое архитектурная модель и какие артефакты это понятие включает, формировались постепенно, в течение нескольких столетий. В своей основе они восходят к эпохе Возрождения. Но с тех пор их границы стали неизмеримо шире, ведь за время формирования они пополнялись новым художественным опытом, а ближе к нашим дням – и знаниями из области исторических исследований и археологии.

Первоначально под моделью понимали объемный образец архитектурного замысла, изготовленный из какого-либо поделочного материала, или, как иногда выражались, материализованную идею постройки. Мастера итальянского Возрождения не только постоянно использовали такие образцы в своей проектной практике, но и начали обсуждать их назначение, пользу и методы работы с ними. Альберти в «Десяти книгах о зодчестве» делился мыслями о том, как они помогают усовершенствовать проект, вдумчиво исследовать все его компоненты и, если нужно, то что-то исправить или полностью переделать. Антонио ди Пьетро Аверлино, по прозвищу Филарете, в «Трактате об архитектуре» описывал ситуацию, когда архитектор готовит модель своего проектного предложения и представляет ее заказчику. И Вазари во Введении к «Жизнеописаниям...» в двух словах обмолвился о применении моделей, заметив, что они идут в дело у исполнителей работ на стройке – каменотёсов и каменных дел мастеров.

Подобно тому, другие ренессансные и постренессансные авторы рассматривали архитектурные модели не иначе как в связи с жизненным циклом проекта. Речь могла идти о работе над ним или о том, в каком виде он должен быть представлен на экспертизу и утверждение, или об условиях его успешного осуществления в натуре. Серлио, Палладио, Филибер Делорм, Пьетро Катанео, Винченцо Скамоцци – все они, несмотря на различия во взглядах, видели в модели принадлежность проекта. Формулируя бытующие представления, Филиппо Бальдинуччи в своем словаре художественных терминов определял модель как «такой предмет, который скульптор или архитектор делает для образца... того, что он намерен создать»¹.

¹ *Baldinucci F. Vocabulario toscano dell'arte del disegno. (1681). Firenze, 1975. P. 99–100.*



Кристофоро Рокки и Джованни Пьетро Фугацца. Модель Собора в Павии. Фрагмент. 1490-е – 1500-е гг.

Между тем существовали архитектурные модели и другого рода. Однако они не воспринимались как таковые в силу того, что передавали не архитектурный замысел, а то, что уже существует в действительности. Это здания и целые городские ландшафты, вос-

произведенные с большей или меньшей степенью достоверности в объемной миниатюре. Как раз в эпоху Возрождения изготовление моделей реальных городов стало распространенным явлением, отвечавшим административным, военным, религиозным и иным потребностям своего времени. Некоторые из них сохранились. Например, два экземпляра начала и середины XVI в., представляющие город Реджо-Эмилия (один деревянный неизвестного мастера, другой из папье-маше работы П. Клементи) или серия немного более поздних экземпляров, в которых мастер-краснодеревец Якоб Зандтнер с большой точностью передал топографию пяти баварских городов. Ближе к концу того же века Виченца, чей облик уже определили здания Палладио, также была запечатлена в модели, изготовленной из дерева и серебра для вклада в храм в знак избавления города от чумы.

Для того чтобы признать эти артефакты моделями, было недостаточно того, что они передают вид города в трех измерениях. Сошлемся на Вазари. Автор, посвятивший немало строк проектным моделям мастеров Возрождения и даже высказавший свое мнение об их применении, тем не менее писал о «рельефном плане» Флоренции, сделанном Бенвенуто делла Вольпайя и Николо Триболо. Он с нескрываемым восхищением рассказывал, как эти мастера, испытывая большие трудности, но проявив изрядную ловкость и технические навыки, произвели точные замеры и как затем из пробкового дуба были вырезаны все элементы городской застройки, а сверх того – все здания и рельеф местности в округе. Он нашел еще несколько слов, чтобы назвать предмет своего восхищения, заметить: «вещь эта была поистине редкостной и чудесной»².

Сложно сказать, как произошло, что в представлениях об архитектурных моделях все же нашлось место этим артефактам, не претендующим на то, чтобы быть произведением архитектора. Но, возможно, одной из причин этого было признание их педагогической ценности и появление первых школ, где преподавали строительные и архитектурные дисциплины. Там они входили в состав учебных материалов и там практиковались задания на выполнение моделей зданий, признанных образцовыми. Во всяком случае, в XVIII в. речь шла об их образовательной функции. О них как о способе развить воображение писал Дж. Ф. Кристиани, чьи рассуждения относились прежде всего к занятиям фортификацией, но распространялись и на гражданскую архитектуру. В своей диссертации о «пользе и удовольствии» работы с моделями Кристиани рассматривал их наравне с проектными как средство обучения в зодчестве: одни, писал он, позволяют «вскрыть недостатки, которые могли таиться в проектах», с помощью других «можно наглядно выявить все прекрасное и достойное, что присутствует в зданиях, построенных и завершенных по всем правилам»³.

В немалой степени этому признанию «вторичных» моделей могли способствовать и собрания европейских владетельных особ, в которых скапливались модели разных видов – как проектные, отражавшие строительные мероприятия владельцев, так и представлявшие для них какой-либо интерес. В XVIII в. собрания моделей становились популярны, коллекционеры проявляли интерес к моделям античных руин, возникали совершенно уникальные явления, как музей Джона Соуна, где огромная коллекция собственных проектных моделей архитектора дополнялась коллекцией моделей античных памятников. В этом культурном климате и должно было зародиться понимание равной ценности одних и других моделей.

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. IV. С. 200.

³ Cristiani G.F. Dell' utilità e della dilettazione de modelli. Brescia, 1765. Цит. по: Sardo N. La figurazione plastica dell'architettura. Modelli e rappresentazione. Roma, 2004. P. 96.



Кристофоро Рокки и Джованни Пьетро Фугацца. Модель собора в Павии. Фрагмент

Но в XIX в. к этому пониманию добавился научный интерес. Модели стали рассматривать как объект исторического изучения, появились первые археологические находки в странах Древнего мира. В своей книге «История новой архитектуры: Ренессанс в Италии», вышедшей в 1867 г., Якоб Буркхардт посвятил моделям отдельную главу, в которой показал и масштаб этого явления, и то, что оно было органично присуще ренессансной архитектуре. Его книга ввела тему моделей в академические исследования, и было уже делом времени, чтобы стали появляться новые серьезные публикации на эту тему. В 1891 г. Ю. фон Шлоссер опубликовал свой труд по искусству раннего Средневековья, где были представлены редкие свидетельства существования проектных моделей в этот исторический период. Ему удалось обнаружить письменные источники, по сей день остающиеся основными. Обнаружил он и некоторые иконографические материалы, вокруг которых разгорелась дискуссия о так называемых ктиторских моделях (Stiftermodell), растянувшаяся на долгие годы⁴.

⁴ Schlosser J. von. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters // Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classes der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 123. Band. Wien, 1891.

Публикация Шлоссера вызвала волну интереса к моделям Средневековья, поиски памятников и архивных документов шли полным ходом, но иногда приводили к поспешным выводам и ошибкам. Так произошло со знаменитой моделью готической церкви Сен-Маклу в Руане, по недоразумению признанной подлинником средневекового мастера. Между тем в 1902 г. известный антиковед О. Бенндорф опубликовал статью об архитектурных моделях античного мира, где также представил внушительный корпус греческих и римских источников, не многим пополнившийся впоследствии. Позднее историк архитектурной профессии М. Бриггс в своей публикации «Архитектурные модели» (1929 г.) представил исторический очерк проектных моделей, начиная с Древнего мира. В фокусе его внимания снова была эпоха Возрождения, но он возводил к ней расцвет английского модельного дела в конце XVII–XVIII в., что еще расширило горизонты знаний в этой области. Исследования продолжались в различных направлениях. Но уже на этом этапе стал ощущаться недостаток общих критериев для определения рода и вида моделей, вызванное ростом количества новых материалов. Ведь очевидно, что все эти артефакты значительно различаются между собой не только по принадлежности к разным культурам и эпохам, но и по своей природе. И теперь было важно определить эти различия, поскольку в научных дискуссиях приходилось обсуждать разные виды моделей с разной историей и непохожей эстетикой.

Разновидности моделей

Потребность упорядочить множившиеся от публикации к публикации материалы, свести их к определенным смысловым категориям возникла достаточно рано. Уже Бенндорф стремился на основе письменных источников и немногих тогда археологических находок классифицировать античные модели, в основном – по функциональному признаку, выделяя среди них строительные, votивные, те, что предназначались для триумфальных торжеств, и т. п. Бриггс на материалах нового времени совершил то же самое, но по принципу «до» и «после» окончания строительства. Для него главный интерес представляли проектные образцы в силу того, что они раскрывают «потомкам методы работы» архитекторов прошлого. И вместе с тем он оговаривал, что не будет уделять внимание моделям, воспроизводящим построенные здания и потому не представляющим интереса «как свидетельство о процессе проектирования»⁵, но не удержался и сделал отступление для моделей иерусалимского Храма Гроба Господня, созданных в XVII – начале XVIII в. в декоративной манере для паломников в Святую Землю.

Вопрос о классификации возник и в связи с трудом Шлоссера, когда ряд ученых выступил с обсуждением опубликованных им античных иконографических источников, стремясь уточнить, о каком виде архитектурных моделей может идти речь. Так что и объем накопившихся знаний, и дискуссионность некоторых вопросов создавали предпосылки для уточнения предмета научных занятий, более подробной характеристики как исторического, так и актуального материала, начавшего, после затишья XIX в., поступать со стороны как архитектурного авангарда, так и со стороны неоклассиков, мастеров ар-деко и других направлений. Первая подробная классификация моделей была осуществлена крупным специалистом в области архитектуры Ренессанса Л. Хейденрейхом и опубликована в издании немецкого энциклопедического словаря истории искусства. Впоследствии она только уточнялась и дополнялась новыми данными. Автор статьи «Архитектурная модель» выделил три основных вида архитектурных моделей: проектные (*Entwurfsmodelle*), возведённых построек (*Modelle nach gebauten Architekturen*), идеальные и сделанные по воображению (фантазийные; *Idealmodelle, Phantasiemodelle*). Он рассматривал каждый из видов в исторической последовательности на примерах из сменявших друг друга художественных эпох⁶.

Раздел, посвященный проектным моделям, открывали материалы античного мира. Свод всех возможных античных источников содержала ещё статья Бенндорфа, а здесь они были распределены по видам моделей и прокомментированы. Проследившая дальше историю этого вида, автор был вынужден ограничиться тем минимумом информации, которая относится к эпохе Средневековья и которая была обнаружена в письменных источниках в основном Шлоссером. В связи с этим он высказал предположение, что в период раннего Средневековья были возможны рецидивы античной практики, тогда как позднее память о ней была утрачена. Средневековые мастера делали объемные образцы отдельных архитектурных деталей в натуральную величину, но модели, демонстрирующие форму и конструкцию всего здания, не отвечали «мышлению и практике строительных гильдий высокого Средневековья»⁷.

Ссылаясь на труды Д. Фрея и Э. Панофского, автор отмечал, что проектные модели появляются вновь тогда, когда возникает потребность в наглядном показе общей архитектурной концепции, то есть в эпоху Возрождения. Они стали конгениальным средством

⁵ Briggs M. Architectural Models-I // The Burlington Magazine. 1929. V. 54. № 313–314. P. 174.

⁶ Heydenreich L.H. Architekturmodell // Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. S. 921–940.

⁷ Ibid. S. 923.

для мастеров барокко, поскольку в своей «пластической реальности» позволяли более непосредственно, чем чертеж, передать «динамическую функцию» архитектурных форм и «напряжение конструкции»⁸. На этом временном отрезке Хейденрейх завершил историю проектных моделей, дополнив её лишь длинным списком работ итальянских, немецких и других европейских мастеров XIV–XVIII вв.

Пожалуй, категория проектных моделей может быть описана более детально, учитывая индивидуальные методы работы мастеров и общие предпочтения в определенные художественные периоды. Одно из таких дополнений включил в свой собственный пространственный реестр Дж. Уилтон-Эли, автор статьи «Архитектурная модель» в оксфордском Словаре искусства и ряда публикаций, посвящённых истории английских моделей⁹. Он указал на метод работы таких мастеров, как Микеланджело, который на начальной стадии проекта, стремясь запечатлеть первые проблески идеи, лепил из глины небольшие обобщенные модели. Тем же методом пользовался Дж. Л. Бернини, собственноручно придававший форму предварительным образцам из воска или из глины. Уилтон-Эли назвал модели этой категории эскизными, отметив, что они сродни наброскам, которые делают скульпторы, живописцы и графики.

Если в статье из немецкого лексикона история проектных моделей завершалась на рубеже XVIII–XIX вв., то Уилтон-Эли не только продолжает ее, но и стремится довести до наших дней. Он вводит дополнительные категории, которые иллюстрирует примерами из новой и современной архитектуры. В их числе модели в натуральную величину (макеты), которые представляют фрагмент здания (редко – все здание) во временных материалах для испытания на месте.

Концептуальные модели характерны для формотворческих экспериментов авангарда, например, для Л. Мохой-Надя, который в Баухаузе ставил свои свето-кинетические опыты с помощью пространственных конструкций. Ситуационные – показывают здание в природном окружении или в городском контексте; определяют контуры участка и композиционные связи отдельных зданий в проектируемом комплексе. Они – на вооружении у современных градостроителей. Экспериментальные – дают возможность эмпирическим путем проверить расчеты конструкций. В XX в. их заменили более совершенные методы технического контроля, но еще Антонио Гауди сооружал такие модели из подвесных тросов, грузов и балансов для исследования статики сложных пространственных структур.

Самой многочисленной Уилтон-Эли считает категорию презентационных или демонстрационных моделей, которые всегда делали и делают для представления заказчику или членам конкурсного жюри, а также в качестве руководства для строителей. Они составляют большую часть сохранившихся образцов и обычно отличаются особенно тщательной отделкой (они могут открываться, чтобы было видно устройство интерьера; могут разбираться на части).

Вслед за Хейденрейхом английский автор рассматривает модели возведенных построек отдельно от проектных, но дает им свое название – модели-постфактум. Так же, как и его предшественник, он делит их на несколько групп. Оба автора указывают на контрольные модели, которые до изобретения фотографии часто делали по завершении строительства в архитектурных мастерских и которые служили основой для дальнейших ремонтов, перестроек или расширения здания. Оба – выделяют группу учебных моделей.

По их поводу Хейденрейх, который в изложении материалов придерживался исторического принципа, замечал, что с XVIII в. они стали неотъемлемой частью педагогического процесса в архитектурных школах и мастерских архитекторов и что с этого времени начали

⁸ Ibid. S. 927.

⁹ Wilton-Ely J. Architectural model // The Dictionary of Art. V. 2. Oxford, 1996. P. 335–338. London; New-York.

складываться систематические коллекции учебных моделей. В эпоху романтизма выполнялись также учебные задания на модели-реконструкции исторических зданий.

К следующей группе немецкий автор отнес памятные модели, а Уилтон-Эли назвал их документальными моделями или архитектурными факсимиле, пояснив, что в них воспроизводят руины каких-либо старых или древних зданий на память потомкам или о путешествии. Сверх того, он отдельно обозначил группу моделей-реконструкций, которые представляют собой попытку воссоздать оригинальный вид руинированных или утраченных построек и которые часто находят место в музейных экспозициях.



Э. Мендельсон. Модель Башни Эйнштейна в Потсдаме. 1917–1921 гг.

В числе других моделей возведенных построек у Хейденрейха фигурировали вотивные. Их историю немецкий автор начинал античной эпохой и доводил до Средневековья, усматривая нечто близкое им по смыслу в так называемых ктиторских моделях (Stiftermodelle). «Вотивные и ктиторские модели подобны „символическим формам“ архитектуры»¹⁰, – считал он, и на этом основании сближал те и другие. Однако в отличие от него Уилтон-Эли посчитал, что эти «символические формы» отличаются неопределенным смыслом, и выделил их в особую категорию моделей. В своей статье он упоминает находки

¹⁰ Heydenreich L.H. Op. cit. S. 934.

в древнеегипетских и этрусских гробницах и «портреты» церковных зданий в руках святых или ктиторов, чьи изображения характерны для религиозного искусства, хотя и оговаривает, что эти вещи представляют собой самую неопределенную часть архитектурных моделей. Раньше у Хейденрейха они были названы «символическими формами архитектуры», а здесь автор объединил их под заглавием «символические модели».

Обратим внимание на то, какие именно модели Хейденрейх поместил под третьей и последней рубрикой своей классификации. Под рубрикой идеальных или фантазийных моделей у него значились «драгоценные формы» средневекового церковного искусства, такие, как сделанные по архитектурным мотивам табернакли, кивории, реликварии, или такие, как элементы резного декора с изображением некой совершенной архитектуры.

Отметим еще такую деталь: ни в классификации Хейденрейха, ни в классификации Уилтон-Эли не нашлось места макетам. Только в статье первого приведены разноязычные синонимы слова «модель». В этом ряду тождественных или близких по значению слов и словосочетаний есть принадлежащие древним языкам (например, латинское – *exemplar*) и устаревшие, из словаря прошлых веков (французское – *patron élevé*), но есть и бытующие в современной лексике, как французское слово *maquette*, которое вписано в одну строку с остальными синонимами.

В самом деле, если рассуждать последовательно, то макеты должны быть просто включены в состав интересующих нас артефактов. Они представляют собой редуцированный вариант моделей, поскольку передают архитектурные формы в общих чертах, схематично, иногда сделаны наскоро или на непродолжительный срок. В наших очерках не будет случая специально уделить им внимание. Но если бы такая необходимость возникла, разговор о них не был бы отступлением от тематики очерков. Тем более, что нередки ситуации, когда в публикациях специалистов известные памятники фигурируют в качестве то собственно моделей, то макетов. Скажем, в полемике французского исследователя с американским по вопросу об авторстве и дате создания уже упомянутой модели готической церкви Сен-Маклу в Руане эта руанская достопримечательность превратилась из «подлинной модели» в «мнимый макет» готического мастера. Немецкий исследователь Ф. Бишофф называет ее макетом в публикации на французском языке и моделью – на немецком. К. М. Муратова в своей книге «Мастера французской готики» пишет о «модели руанской церкви Сен-Маклу».

Другой пример: немецкий исследователь Т. Г. Шаттнер поместил во французском журнале статью о древнегреческих макетах домов, в которой изложил результаты своего исследования древнегреческих моделей домов, опубликованного ранее в немецком научном издании. А в томе Всеобщей истории архитектуры, посвященном архитектуре Древней Греции и изданном в своё время Академией архитектуры СССР, есть раздел «Модели из Аргоса и Перахоры», в котором рассмотрены те же археологические находки, что и у немецкого автора, которые во французском журнале были названы макетами. Так что это вопрос специфики французской терминологии, а не существа дела¹¹.

С большинством из указанных выше видов и групп архитектурных моделей нам предстоит в той или иной степени познакомиться в следующих очерках. Но прежде попытаемся проследить происхождение архитектурного термина «модель», также отчасти в связи с разновидностями моделей.

¹¹ Модели из Аргоса и Перахоры // Всеобщая история архитектуры. Т. II. Кн. I. М., 1949. С. 21–22.

Происхождение термина

Свое имя модели получили в Италии в эпоху Возрождения, когда звучное итальянское слово *modello*, восходящее к латинскому – *modulus* (мера, измерение), стало отождествляться с проектными образцами. Со временем это имя распространилось в других странах, приняв соответствующие языковые формы, а затем оно перешло и на все остальные виды моделей.

Не было, конечно же, случайностью то, что роль первоисточника сыграла ренессансная Италия. Там возникали новые приемы создания произведений живописи, скульптуры, архитектуры, складывалась новая художественная терминология. Модели приобретали небывалое значение в работе архитектора, происходило осознание их как важного орудия мастерства и их специфики, что и вело к появлению термина, свидетельствовавшего об отношении к ним как к важному орудию мастерства и об осознании их специфики. Однако это был непростой и длительный процесс, попытка проследить который будет представлять существенный интерес для нашей темы.

Так, при обращении к ранним письменным источникам можно не узнать архитектурные модели во встречающихся там словах *disegno* и *disegnamento*. Позднее – например, у Дж. Вазари – эти однокоренные слова будут означать не что иное, как рисунок и рисование. А в то время под ними могли подразумеваться и рисунок, и трехмерный образец того, что предполагается сделать по возведению или украшению здания. Потребность выразить различие между одним и другим возникала далеко не всегда; бывало достаточно указать лишь на то, что речь идет о наглядно представленном замысле, проекте.

Понятнее, когда в ранних источниках встречаются описательные выражения, благодаря которым рисунок и модель обретают конкретные отличительные признаки. Собственно говоря, признак всего один – для тех, кто ведет записи, различие между моделью и чертежом (если вообще отмечается это различие) заключено в основном в материале, который использован для создания того или другого. Но уже это позволяет сориентироваться в ситуации. Если в документах строительства Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции говорить о «проекте из древесины» («*del disegno de legname*»), то можно не сомневаться в том, что в данном случае речь идет о модели. Бывает, что на то же указывает специализация мастеров, руками которых выполнено то или иное «изображение». Когда эти мастера названы столярами, резчиками по дереву, легко догадаться о характере произведенной ими работы. Вчитываясь в строки резолюции, принятой строительным комитетом Санта-Мария-дель-Фьоре 19 ноября 1367 г., можно найти указание сразу на оба рода проектных образцов. «А что касается всякого другого *designamento*, – гласит эта резолюция, – будь оно как из кирпичей, так из древесины и на бумаге, то его надлежит уничтожить» («*che ogni altro disegno, si di mattoni chome di legname e di charta, si deba disfare*»)¹².

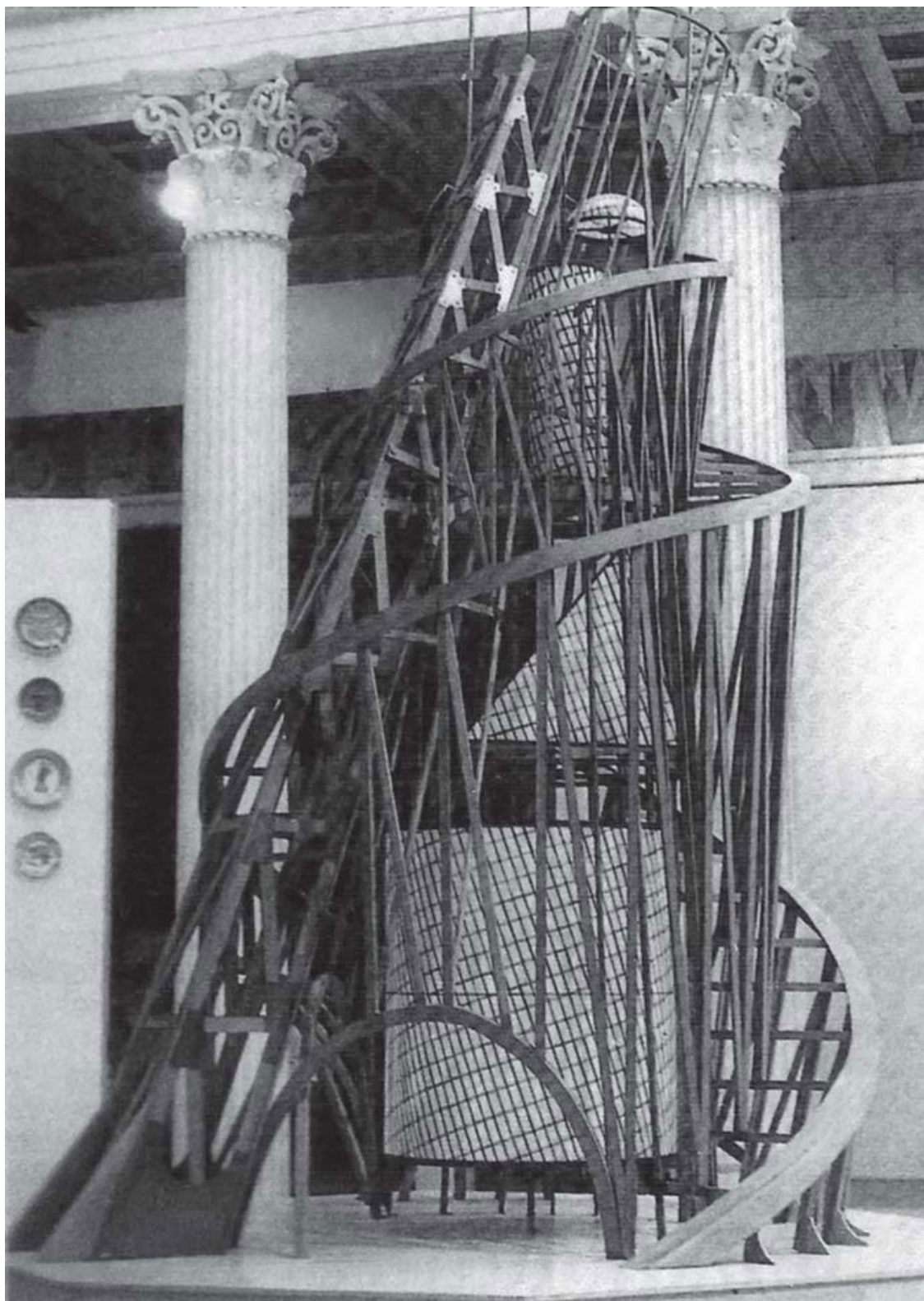
Как явствует из приведенной записи, под действие сурового приговора попадали проектные образцы, отклоненные в ходе отбора, а среди них были и исполненные линиями на бумаге, и модели. Последние же включали изделия столярной работы и какие-то сооружения, выложенные из кирпичей – о том, что такие бывали, известно хотя бы из эпизода с подготовкой к возведению купола Санта-Мария-дель-Фьоре, когда Брунеллески убедил членов строительного комитета, показав им свой вариант конструкции на кирпичном образце размером с небольшую часовню.

¹² Документы строительства церкви и кампанилы Санта-Мария-дель-Фьоре опубликованы в издании: *Guasti C. Santa Maria del Fiore. Firenze, 1887*. Цит. по: *Scolari M. L'idea di modello // Eidos, 1988, № 2. P. 34*.

За моделями еще долго не было закреплено их собственное, им принадлежащее имя. Такими же описательными выражениями, как в деловых записях XIV в., пользовались даже авторы архитектурных трактатов кватроченто. Альберти в том числе. Его знаменитый трактат «Десять книг о зодчестве» написан на латыни, на языке тогдашней учености, далеко от обиходного языка соотечественников автора. Но и в этом иноязычном трактате появляется фраза, похожая на те, с которыми мы имели возможность только что познакомиться. В ней Альберти употребляет сочетание латинских слов, под которыми он подразумевает модели, но которые сами по себе могут не убедить читателя в этом – настолько их трудно соотнести с чем-то определенным.

В самом деле, словосочетание «*modulis exemplariisque*» способно навести лишь на мысль о каких-то рабочих средствах архитектора. Но каких, что представляющих собой – это оставалось бы в области догадок, если бы Альберти не уточнил, что их делают «из досок или чего-либо еще» («*modulis, exemplariisque factis asserula, seu quavis re*»). Снова материал оказывает помощь в опознании проектных моделей, снова в отсутствие термина его заменяет описание, как выглядят подобные образцы. В русском переводе, где сняты все вопросы понимания оригинала, мы уже безо всяких затруднений читаем о том, что Альберти одобряет «древний обычай зодчих» подолгу обдумывать сооружение «не только на чертеже и рисунке, но и в моделях и образцах, сделанных из досок или чего-либо еще». Дальше по тексту, после того, как была внесена ясность в предмет обсуждения, становится понятно, почему с такими «модульными образцами» можно совершать операции, как с собранной из частей и разбирающейся на части вещью: что-то приставлять, отнимать, заменять и начисто переделывать («добавлять, убавлять, менять и вовсе переиначивать»)¹³.

¹³ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. С. 41–42.



В. Татлин. Модель Памятника III Интернационала. Реконструкция

В сравнении с Альберти его младший современник Филарете, стремится изъясняться пространнее, тем самым более подробно описывая родовые признаки модели. Хотя он и употребляет слово *modello*, но явно не уверен в том, что будет правильно понят, и потому с помощью привычных выражений поясняет, что имеет в виду. У него в одном месте о модели говорится, что это «малый выпуклый *disegno* из древесины, вмеренный и соразмерный

тому, что по нему потом будет сделано» («un disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come ha da essere fatto poi»), а в другом месте сказано, что модель – это, «выпуклый disegno из древесины» («modello o vuoi dire il disegno rilevato di legname»)¹⁴.

Заметим, что у автора этого архитектурного трактата упоминание материала, который идет на изготовление образца, играет хотя и важную, но совсем не главную роль. Столь же важным оказывается то, что *modello* представляет собой объемное («выпуклое») изображение и что это изображение выполнено с уменьшением «мер и пропорций» будущей постройки, то есть с соблюдением масштаба. Филарете стремится перечислить все основные признаки модели, что свидетельствует о идущем осознании ее особенностей, готовом откристаллизоваться в термин.

Постепенно неопределенность в названии объемных образцов сменялась терминологической определенностью. Пьетро Катанео и Палладио в XVI в., Себастьяно Серлио на рубеже XVI–XVII веков и Винченцо Скамоцци в начале XVII в. обходились без специальных оговорок и дефиниций, употребляя в своих сочинениях слово *modello*. И из-под пера Рафаэля появляется это слово, когда в письме, адресованном Кастильоне, он сообщает о модели Собора св. Петра, сделанной им для папы Льва X, которая «понравилась его святейшеству и была одобрена многими просвещенными лицами»¹⁵. Рафаэль лишь называет то, что он сделал для папы, а что именно он сделал в должности главного мастера строительства, оказывается понятно без комментариев. В эпистолярном же наследии Микеланджело есть хорошо известный пассаж с характеристикой «крохотной» модели фасада Сан-Лоренцо, которую он вчерне вылепил из глины. Не стоит думать, что здесь материал по-прежнему играет роль пояснения, к чему мастер приложил руку. Для Микеланджело в этом нет никакой необходимости. Он говорит, что получившаяся модель «закручена как жареная оладья»¹⁶. Но это совсем не описание признаков собственноручно сделанной им вещи, а ее словесный портрет, отличающейся той же экспрессией, что и сами пластические образы этого ренессансного мастера.

Вазари под тем же названием упоминал целый реквизит разных по назначению и внешне не похожих друг на друга предметов художественного обихода. Во введении к «Жизнеописанию наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» он подробно останавливался на распространенном в его время способе изучения светотени с помощью лепной композиции.

В другом месте, там, где Вазари передает слова своенравного Тинторетто, с моделью соотносится уже не фигурки из глины, помогающие живописцу в работе над его произведением, а вполне готовое произведение на холсте.

Помимо моделей, имеющих отношение к мастерству живописца, Вазари не раз упоминал модели скульпторов. Он использовал то же название и там, где у него речь шла об объемных образцах, передающих архитектурный замысел. Нам предстоит познакомиться с этими сюжетами из его «Жизнеописаний», и всюду мы сможем убедиться в том, что авторское *modello* соотносится ни с чем иным, как с проектными моделями. Однако современники Вазари таким образом иногда обозначали архитектурные чертежи, при том обычно имелись в виду чертежи планов. Красноречивое свидетельство тому содержит альбом рисунков Нанни ди Баччо Биджи, который включает вычерченные грифелем и обведенные бурой тушью планы двух этажей какого-то неизвестного дома. К этим планам относится пояснительная надпись, в которой они недвусмысленно названы моделями.

¹⁴ Antonio Averlino (detto il Filarete). Trattato di architettura. Milano, 1971. Lib. II. P. 40; lib. VII. P. 207.

¹⁵ Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 156.

¹⁶ Ibid. С. 179.

Поскольку здесь чертежи и их название – слово и визуальный знак – дополняют друг друга, вопрос о том, какая модель имеется в виду, не возникнет. Не дадут повода для заблуждения и слова, произнесенные героем шекспировского «Генриха IV», в которых модель фигурирует не просто в роли чертежа, но чертежа плана: «Когда мы замыслим строительство, мы сначала измеряем участок, а затем рисуем модель» («When we mean to build, We first survey the plot, then draw the model». Henry the Fourth, Second Part). То же самое будет понятно из записи, в которой говорится, что Иниго Джонс подготовил модель или план нового помещения, т. е. графический лист с проектом Банкетного зала для дворца Уайт-холл¹⁷.

Порой все же возникает уже обсуждавшаяся ситуация, когда в документах под одним названием скрываются рисунок и объемный образец. Такая ситуация представляла сложность и для самих составителей документов. Выходили из положения старым способом. Так итальянскому мастеру Доменико да Кортоне, подвизавшемуся при дворе французского короля Франциска I, предписывалось: «В подтверждение модели, которую он сделал и которая была одобрена королем (здесь имеется в виду проектный рисунок. – А. Ш.), и во избежание недоразумений, надлежит сделать модель из столярной древесины»¹⁸.

В России слово «модель» впервые зафиксировано в письменных источниках петровской эпохи. Но, несмотря на то, что это слово – одно из новшеств, легко заметить, насколько свободно в окружении Петра I пользовались этим словом, когда в общении с иностранными мастерами и между собой обсуждали вопросы развернувшегося строительства. Известный случай, как К. Б. Растрелли, работая над проектом Стрельнинского дворца и обещая вовремя закончить модель, категорически отказался быть под началом нового генерал-архитектора Леблона и угрожал своим увольнением. Об этом происшествии Меншиков сообщал в письме Петру: «Однакож я его уговорил и определил, чтоб он в Стрелиной мызе на своем основании начатую модель совершал»¹⁹.

Возвращаясь к письменным источникам итальянского Возрождения, отметим, что в них модели фигурировали и под другими именами, но эти имена по каким-то причинам не удержались в живой речи и вышли из употребления. Одним из них, по-видимому, книжным, было «тип» или «архетип». Так в ранних изданиях словаря, составленного членами тосканской Академии делла Круска (1612, 1623 и 1691 гг.), термин *modello* производился от латинского *modulus*, а его синонимом значилось латинизированное греческое слово *typus*: «модель, тип или образец для подражания или воспроизведения»²⁰. В том же качестве синонима основного названия объемных образцов слова «тип» и «архетип» встречаются у Винченцо Скамоцци, а также у английского автора, сэра Генри Уоттона, который после продолжительного пребывания в Венеции на дипломатической службе первым в Англии начал обсуждение вопроса об использовании архитектурных моделей. В своем сочинении «Элементы архитектуры» (1624 г.) Уоттон указывал на то, что проект следует оформлять не только посредством «рисунка на бумаге», но и «с помощью картонной либо деревянной модели, она же – тип, всей постройки и каждого сочленения, и каждой части в отдельности». Он повторял это название, рассуждая дальше о том, какие размеры предпочтительны для такого объемного образца. «Наконец, – говорится у него в заключении, – чем крупнее этот тип будет, тем лучше»²¹.

¹⁷ Эти вопросы английской терминологии обсуждаются в публикации: Briggs M.S. Architectural models-II // The Burlington Magazine. 1929. V. 54. № 313–314. P. 246.

¹⁸ Guillaume J. Léonard da Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord // Gazette de Beaux-Arts. 1968, février. 93–198.

¹⁹ Цит. по: Русская архитектура первой половины XVIII века / Под ред. ак. И. Э. Грабаря. М., 1954. С. 143.

²⁰ Vocabolario degli accademici della Crusca. Firenze, 1612 (rev.5/1910). X. P. 398–400. Цит. по: Modello // <http://www.groveart.com>.

²¹ Цит. по: Briggs M.S. Architectural models-II // The Burlington Magazine. 1929. V. 54. № 313–314. P. 254.

В отличие от этого книжного названия в документах итальянских строек модель нередко именовалась *esempio*, *asempio*, *essenpro*, то есть «образец». В том же значении употребляли родственное слово «экземпляр». Например, о незавершенных «экземплярах из древесины» проекта Собора св. Петра, которые оставались после смерти Перуцци, сообщал О. Панвинио²². А Скамоцци приводил сразу три термина: архетип, экземпляр и модель, кратко поясняя, что они означают одно и то же.

Интересно, что сочетание всех трех терминов, приведенных Скамоцци, содержит поздняя латинская надпись на постаменте знаменитой ренессансной модели римского Собора св. Петра, сделанной по проекту Антонио да Сангалло Младшего. Если бы нам не было известно, что все три означают одно и то же, то мы вряд ли смогли понять, что в этой надписи речь идет о двух моделях. В ней «*modulum*» относится к самой деревянной конструкции, возвышающейся на постаменте, а к ее не сохранившейся предшественнице – замысловатое выражение с удвоением синонимов «*exemplar archetypi*», которое, по-видимому, призвано усилить смысл первичного, исходного образца. В результате мы читаем: «Модель главной апостольской базилики задумана Антонио Сангалло, флорентинцем, согласно предыдущей модели-оригиналу славного и искусного архитектора Браманте, гражданина Аздрувальдо...»²³.

Продолжая наш исторический экскурс, остановимся на особом случае, который представлял собой термин «скенография» (с вариантами чтения – «скинография» и «скиография»), обозначающий у Витрувия один из трех видов изображения архитектурного замысла (наряду с «ихнографией» и «ортографией»). Его, собственно говоря, воспринимали не в качестве еще одного названия объемных образцов (хотя и это имело место). Комментаторы «Десяти книг об архитектуре» и авторы трактатов обсуждали этот витрувианский термин по существу, стремясь найти ему соответствие в реалиях архитектурной практики своего времени. «Некоторые предполагают, что здесь имеется в виду модель», – писал Даниэле Барбаро, и тут же возражал: «но мне кажется, что это не вяжется с Витрувием, хотя и модель показывает и выясняет наше намерение»²⁴.

Несмотря на, казалось бы, резонные возражения Барбаро, противоположное мнение находило немало сторонников. Его высказывал Гийом Филандер, после некоторых колебаний склонявшийся к выводу, что у Витрувия речь идет о «деревянной форме будущего сооружения», которая «моделью называется», и пояснявший, что эта форма подобна тем образцам, которые скульптор лепит из воска, приступая к работе над своим произведением²⁵. Тождество модели и «скенографии» признавал и Виченцо Скамоцци. Он, правда, не ограничивался этим. В его время в архитектурной практике все большее значение приобретал перспективный рисунок, и потому он, трактуя витрувианский термин, отдавал первенство перспективе. По его словам, с мыслью Витрувия согласуется изображение задуманной постройки, «исполненное или в перспективе, или даже в модели», где архитектурные формы показаны привычным для глаза способом²⁶.

²² Цит. по: *Millon H.A. Models in Renaissance Architecture // The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture. Milano, 1994. P. 40.*

²³ Надпись в память о реставрации модели Антонио да Сангалло Младшего, осуществленной в 1704 г.: «*BASILICAE PRINCIPIS APOSTOLORUM MODULUM / AB ANTONIO SANGALLO FLORENTINO EXCOGITATUM / AD EXEMPLAR ARCHETYPUM / QUEM DUDUM BRAMANTES ASDRUVALDINUS URBINAS / MAGNIFICENTISSIMAE MOLIS ARCHITECTUS / IULIO II P.M. IUBENTE FORMAUERAT / OBSCURE LATENTE LOCO AC TEMPORIS / DIUTURNITATE CORRUPTUM / CLEMENS XI P.M. / HUC TRANSTULIT ET INSTAURAVIT / ANNO SAL. MDCCIV PONTIF. IV*» (The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo, p. 633).

²⁴ Десять книг об архитектуре Витрувия с комментарием Даниэле Барбаро. М., 1938. С. 30.

²⁵ Цит. по: *Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003. С. 61.*

²⁶ *Ibid.* С. 63.

Впоследствии похожим образом смысл «скенографии» интерпретировал К. Перро. Французский ученый и архитектор, конечно же, объяснял, что под ней подразумевается перспективный рисунок, но в то же время оговаривался, что модели даже больше подходят к этому случаю и потому вполне могут именоваться по Витрувию. Комментарий Перро кажется особенно выразительным в переводе на русский язык, выполненном Ф. В. Каржавиным в его бытность в команде В. И. Баженова. «Выпуклистые образцы какого-либо здания, – говорится в русском переводном тексте, – называемые просто... моделями, еще лучше нам показывают вид всех сторон здания, и могут также заключаться под именем скинографии или сценографии (скенографии. – А. Ш.)»²⁷.

Продолжая проследживать ренессансную традицию в трактовке витрувианской «скенографии», обратим внимание на ее знакомое определение в словаре архитектурных терминов, составленном тем же Каржавиным. Как формулирует русский автор, это «есть третий способ представить строение в отдаленном виде; то-то и есть перспективный вид; но сие слово латинское *перспектива* или *проспектива* значит науку, как изображать рисунком всякую вещь в ее боковом, далевидном или видопродольном положении. Сия речь в Витрувии знаменует также и оборонное показание здания, то есть образец оного, сделанный из дерева или из бумаги, который мы иностранным словом называем *модель*»²⁸.

Теперь, когда, кажется, уже исчерпаны все примеры ренессансных названий объемных образцов, обратим внимание на следующее обстоятельство. На то, что в эпоху Возрождения название *modello* распространялось лишь на одну разновидность моделей, ту, которая имела непосредственное отношение к работе над архитектурным замыслом и к осуществлению этого замысла в натуре. Другие разновидности просто не принимались во внимание.

Модели-копии и модели-реплики существующих зданий и городов, между прочим, достаточно хорошо известные в эпоху Возрождения, воспринимались отдельно от тех сфер художественной практики, которые были живо затронуты процессом сложения новой терминологии. Иногда объемные копии и реплики называли «подобиями». И вот интересный пример из отечественной истории: модель иерусалимского храма Воскресения, привезенная в Москву патриарху Никону, названа подобием в «Повести о рождении, воспитании и жизни Святейшего Никона...», датируемой 1680-ми годами, или, как сказано в этой «Повести» об отправке доверенного старца в Палестину, «чтобы он привез оттуда подобие великой иерусалимской церкви святого Воскресения»²⁹.

Итак, потребуется еще какое-то время прежде, чем под влиянием новых культурных импульсов и новых художественных идей модели-копии и модели-реплики объединит с проектными моделями общий для тех и других термин. Он определит и современное представление о том, что такое архитектурная модель, и позволит в наших очерках рассматривать несравненно более широкий круг этих объемных миниатюр.

²⁷ Марка Витрувия Поллиона об архитектуре. С примечаниями доктора медицины и Французской академии члена г. Перо. Кн. 1–2. СПб., 1790. С. 73–74.

²⁸ Словарь, в котором, по возможности моей, изъяснены иноязычные обретающиеся в Архитектонических сочинениях речи, из которых многия переняты нашими Зодчими без нужды от иноземных мастеров: *Собранный в 1772 году при Модельном доме в Кремле, и поправленный для пользы общества в 1789 году в С. П. Б. Архит. помощником О. К. Москва. М. DCC. XCI* (с. 195).

²⁹ Повесть о рождении, воспитании и жизни Святейшего Никона, Патриарха московского и всея России, написанная его клириком Иоанном Шушериным. М., 1997. С. 65. В данном случае не имеет значения то, что сведения И. К. Шушерина об отправке келаря Живоначальной Троицы Сергиева монастыря старца Арсения Суханова за моделью не подтверждаются.

Древние модели

В XIX в., с началом археологической экспансии во времени и пространстве из раскопок стали появляться древние модели всевозможных построек. Одни из первых были найдены в Италии, где поиски древностей продолжались уже не одно столетие, и в Египте, изучение памятников которого с недавних пор приняло систематический характер. Позднее последовали находки на территории античной Греции и в археологических зонах ранней древности в Передней Азии, на островах Эгейского бассейна и на Крите³⁰. Обширный ареал моделей неолита и энеолита был выявлен в пределах Балкано-Дунайского региона и Дунайско-Днепровского междуречья (культуры Сескло, Лендьел, Триполье-Кукутени, Гумельница-Караново и другие).

Египет оказался настоящим кладом моделей, созданных не только за тысячелетия до нашей эры со всем своеобразием культуры населения Нильской долины, но и в александрийский греко-римский период. Что же касается классических стран античного мира, то можно сказать, что их карта усеяна пунктами находок. И хронологически найденные материалы охватывают почти все периоды античной истории. Так, архитектурные модели представляют собой не редкое явление в ранних культурных слоях каждого из регионов Древней Греции: в греческой части европейского континента, на островах и на побережье Малой Азии. Но в следующий период они чаще встречаются на Апеннинском полуострове, в центрах расселения этрусков и сопредельных с ними племен, на землях Энотрии и колоний Великой Греции. Более поздние экземпляры происходят из некоторых областей Древнего Рима и из его дальних провинций (в Малой Азии, на Ближнем Востоке), а также из близлежащих романизированных стран, как бельгийская Галлия.

В вопросе о том, для чего были предназначены эти древние артефакты, решающее значение имеют данные археологического контекста, т. е. где и в каком предметном окружении они находились в момент открытия; важную роль играют и особые детали, указывающие на то, в каких целях и каким образом их использовали в свое время. А поскольку многие из них найдены в местах древних святилищ и среди погребального инвентаря древних некрополей, постольку культовый характер этой многочисленной части находок сам собой разумеется. Вряд ли можно было бы иначе объяснить известные в истории археологии случаи, когда при вскрытии потайной камеры в гробнице египетского вельможи Мекетра перед археологами предстал настоящий склад миниатюрных судов и построек (более 20) и когда в ходе раскопок архаического храма Геры на острове Самос была собрана целая коллекция архитектурных моделей (35!).

Примером того, насколько убедительно о смысле создания модели могут сказать некоторые редко попадающие в руки археологов детали, служит изящная мраморная копия дорического храма «в антах» из раскопок в городке Гарагузо на юге Италии, где в древности преобладало греческое влияние. Она сохранилась вместе со статуэткой богини, облаченной в хитон и гиматий и с диадемой на голове, сидящей в иератической позе на троне. Статуэтка мобильная и только по счастливому стечению обстоятельств не затерялась (что произошло во многих других случаях). Ее помещали через просторный проем на фасаде внутрь модели, где она пребывала подобно тому, как в настоящих греческих храмах статуя божества «оби-

³⁰ См.: *Bretschneider J. Architekturmodelle in Vorderasien und in der östlichen Ägäis von Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und religionsgeschichtlichen Aspekte // Alter Orient und Alter Testament. Bd. 229. Neukirchen-Vluyn, 1991.*

тала» в наосе. Как предмет почитания была важна именно она, тогда как модель служила вместилищем и обрамлением для нее.

Модели без очевидных признаков культовой функции представляют собой не просто редкость, но самые что ни на есть уникалы. Степень их уникальности такова, что, исходя из последних серьезно обоснованных данных, можно назвать две-три, и только. Правда, стоит оговориться, что существуют отдельные группы артефактов, чье назначение не вполне ясно, но велика вероятность того, что их также использовали в культовых целях. В частности, это относится к египетским моделям греко-римского периода, сведения о контексте находки которых туманны. Они сделаны из известняка или из глины в виде домиков, часто – башнеобразных, и молелен; некоторые из них дополнены кольцом для подвешивания, включая такие, чья форма напоминает знаменитый Александрийский маяк, и могли служить фонарями, особенно во время религиозных празднеств.

Остальные же модели составляют подавляющее большинство. Несмотря на то, что часть из них дошла до нас во фрагментах, их количество исчисляется многими десятками. Достаточно сказать, что в настоящее время известно более 50 греческих моделей геометрического и архаического периодов (IX–VI вв. до н. э.)³¹, еще больше – этрусско-италийских (VII–I вв. до н. э.; в каталоге, изданном в 1968 г., описано 60 экземпляров только одного «тирренского» региона)³², тогда как египетские, датируемые в основном эпохой Среднего царства (ок. 2100–1800 гг. до н. э.), превосходят числом остальные. К примеру, в 1907 г. в издании, посвященном раскопкам в Гизе и Дейр-Рифе, было опубликовано около 100 так называемых «домов души», что показательно само по себе, хотя и не может дать полную картину всего, что накоплено за время не прекращавшихся в Египте открытий³³.

По некоторым сведениям, количество моделей круга европейских культур неолита и энеолита (VII–III тыс. до н. э.) уже превысило сотню³⁴. Однако на этот раз материалы, собранные в ходе раскопок, заставляют усомниться в возможности соотнести их с собственно храмами или святилищами; также недостаточно причин полагать, что они имели отношение к обрядам проводов умершего в загробный мир. Дело в том, что те древнейшие поселения, откуда они происходят, состоят из жилых и хозяйственных строений, среди которых иногда отмечаются такие, которые могли быть специально отведены для культовых функций. Но какие-либо основания утверждать, что найденные модели приходятся именно на них, отсутствуют. Вместе с тем во вскрытых там погребениях модели отсутствуют³⁵. Так что на вопросе об их назначении следует задержаться немного дольше.

Отечественные ученые, рассматривавшие этот вопрос на материалах трипольской и других археологических культур, придерживались мнения, что они принадлежат к категории культового инвентаря и что с ними совершали какие-то магические ритуалы. Относительно сути этих ритуалов высказывались гипотезы, согласно которым они были направлены «к достижению общего благополучия в доме, благополучия во всем хозяйстве»³⁶

³¹ Schattner Th.G. Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur. Berlin, 1990 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung – 15. Beiheft).

³² Staccioli R.A. Modelli di edifi ci etrusco-italici. I modelli votivi. Firenze, 1968.

³³ The Soul-houses. Rifeh // Flinders Petrie. W.M. Gizeh and Rifeh. London, 1907.

³⁴ Clay Temple Models // Gimbutas M. The Living Goddesses / Ed. by M. Dexter. Los Angeles, 1999. Обратим внимание на то, что утверждение М. Гимбутас, будто нео-энеолитические модели воспроизводят формы и внутреннее устройство храмов, в большой степени произвольно. В основном, исследователи считают, что это модели жилых построек.

³⁵ Как отмечает венгерская исследовательница Э. Банффи, ей не известны модели из нео-энеолитических погребений (Bánffy E. The cult corner within Neolithic houses and its find assemblage, with a special reference to house models // Archaeological data on symbolic thinking in the European Neolithic. www.semioticon.com/virtuals/.../archaeological.html).

³⁶ Пасек Т. С. Трипольские модели жилища (В связи с новыми археологическими открытиями) // Вестник древней истории. 1938. № 4 (5. 247. См. также: Пасек Т.С. Периодизация трипольских поселений // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1949. № 10.

или «на заботы о мертвых... в связи с идеей о благополучии и плодородии в живом обществе»³⁷. В другом варианте внимание было обращено на представления о «святости жилища и домашнего очага», зародившиеся в эпоху неолита с переходом от временных стоянок к оседлому образу жизни в стационарных поселениях, и на ритуалы, посвященные жилищу³⁸. Однажды, в ответ болгарской коллеге, на взгляд которой одна из моделей культуры Гумельница (из Овчарово) служила архитектурным образцом для строительства, последовала реплика, что эта модель, «как и все модели домов, является культовым предметом»³⁹.

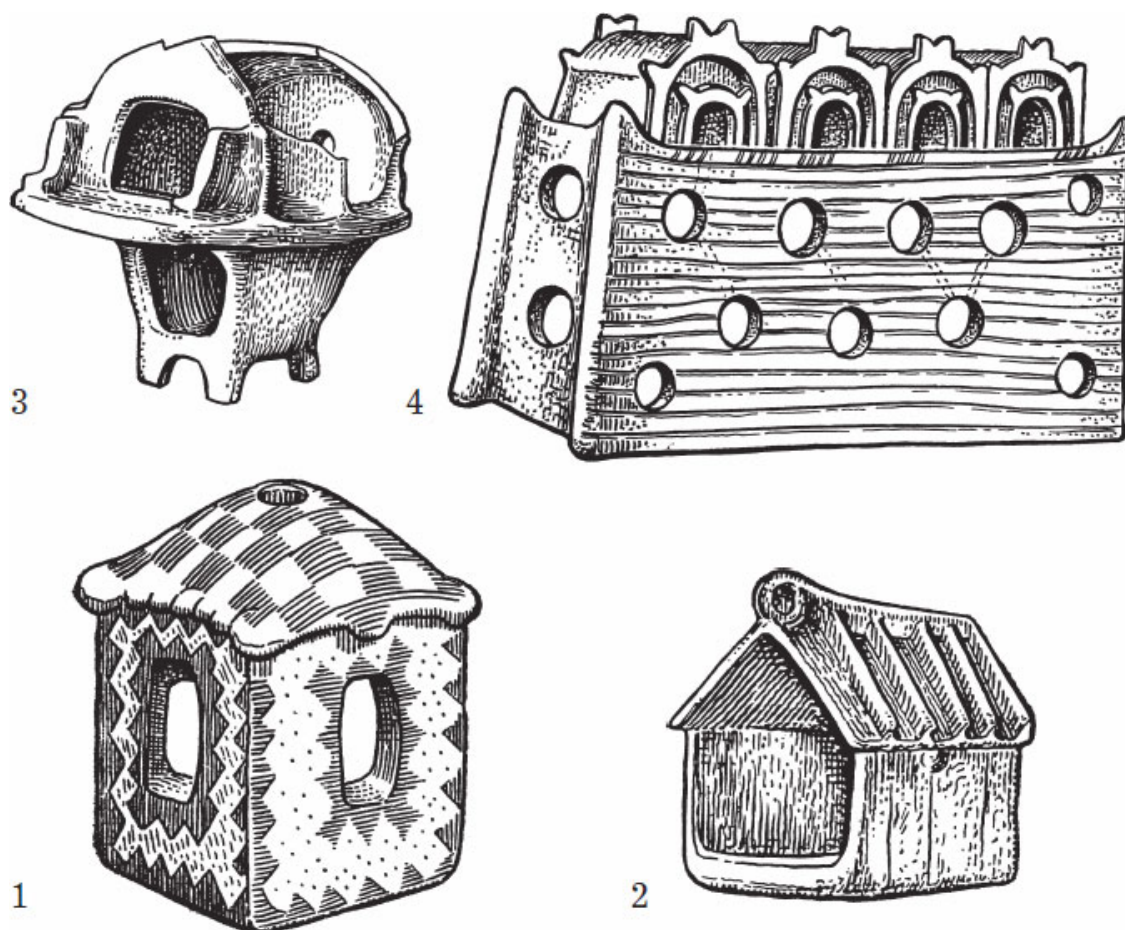
В целом, давно высказанные мысли о сакральном значении нео-энеолитического жилища и о том, что семантика моделей тесно связана с жилищем и его обитателями, подтверждаются новыми наблюдениями, которые, в соответствии с современным подходом, сосредоточены на детальном анализе археологического контекста. Поясним, что на раскопках модели встречаются в мусоре возле дома и внутри расчищенных помещений, в ямах под полом и на поверхности пола, нередко вблизи очага, образующего смысловой центр нео-энеолитического дома. Наряду с ними практически в любой постройке археологи могут обнаружить различные хозяйственные принадлежности, а также предметы из реквизита культовой практики: глинобитные возвышения-жертвенники (омфалы), ритуальные сосуды, череп быка, амулеты и т. п. Последние иногда составляют с моделями единый «культовый комплекс». В Овчарово (Болгария) на полу рядом с сильно разрушенной моделью лежали 26 рассыпавшихся в беспорядке миниатюрных глиняных вещиц, изображающих обстановку обрядовых действий, как она известна по образцам в натуральную величину, раскопанным *in situ*. Среди этих миниатюр – плоские алтарики, жертвенные столики, крошечные сосуды с крышечками, креслица. Их дополняют четыре женские стоячие статуэтки – постоянный элемент ритуальных ассамбляжей. Фигурки женщин моделированы в характерной архаичной манере: их головы выполнены в виде столбика, на тело с пышными бедрами и соединенными на конус ногами краской нанесен орнамент, а короткие руки полусогнуты и приподняты вверх, напоминая жест адорантов. В этом «говорящем» контексте идеологическое содержание нео-энеолитических моделей оказывается более чем понятным, а их характеристика как культовых предметов очевидна⁴⁰.

³⁷ Бибииков С.Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре. К истории ранних земледельческо-скотоводческих племен на юго-востоке Европы // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1953. № 38. С. 204.

³⁸ Рыбаков Б. А. Золотой век энеолита (древние земледельцы) // Язычество древних славян. М., 1981. С. 162.

³⁹ Идеологические представления и памятники искусства трипольских племен // Энеолит СССР. М., 1982. С. 248. Глава написана В. М. Массоном с использованием материалов Е. К. Черныш.

⁴⁰ Об этом см.: Bánffy E. The cult corner; Bánffy E. House Models from Neolithic Hungary // *Archeological Objectivity in Interpretation*. Southampton; London, 1986. V. 2.



Керамические модели европейских культур неолита и энеолита: из Краннона (Фессалия, Греция, 1), Штрелице (Моравия, Чехия, 2), Россоховатки (Украина, 3), Касчиоареле (Румыния, 4). Масштаб произвольный

На этом фоне сказанное об уникалах отнюдь не означает, что они представляют собой какое-то случайное явление. Напротив, они служат прямым подтверждением того, что давно известно по письменным источникам. Они представляют собой остатки некогда достаточно распространенной практики использования моделей в делах строительства. Об этих моделях речь пойдет в специальном разделе нашего очерка, где будут обсуждаться вопросы их культурной принадлежности и времени распространения. Однако и те многочисленные модели, создание которых определялось религиозными верованиями и магическими ритуалами, представляют большой интерес. Подчас они являются незаменимым источником информации по истории архитектуры. Скажем, они позволяют уточнить систему эолийского ордера. Этот ордер вызывает интерес тем, что он формировался одновременно с другими ордерами, но не вошел позднее в греческий архитектурный канон. Зона распространения эолийского зодчества ограничена западным берегом Малой Азии и несколькими островами, расположенными перед ним, а о его существовании свидетельствуют всего лишь несколько жалких остатков от зданий VI в. до н. э. В то же время модель, найденная в Лариссе (на р. Гермос), имеет единственную капитель, которая, на первый взгляд, кажется ионической капителью, хотя она отличается своими более высокими волютами, чем у ионической капители, которая развивается горизонтально, как и завитком, отделяющимся от шейки. Это — эолийская капитель. Две колонны модели дома, происходящие с о. Фера, также увенчаны эолийскими капителями. Это уникальные модели домов, потому что они дают представле-

ние об ордерной системе от основания стен до кровли. Надо подчеркнуть, что эти две модели домов – единственное доказательство ордера с эолийскими колоннами.

Замечательной особенностью древних моделей является то, что в частых случаях плохой сохранности реальных построек они дают представление о внешнем виде этих зданий. Наше знание об архитектуре эпохи, носящей название «геометрической», к примеру, углубляется благодаря моделям, происходящим с Перахоры и из Аргоса. И с этой точки зрения модели оказываются важнейшим элементом истории архитектуры.

Благодаря тому, что огромное количество греко-римских моделей дошли до нас, передавая одно или несколько реальных построек, мы имеем дело с существовавшей архитектурой, что позволяет дополнить информацию, которую раскопки не дают в полной мере. В отношении греческого мира эта информация относится помимо всего прочего к отдаленной эпохе. Очень редко в расчищенных постройках имеются окна, просто потому что стены в основном сохраняются до небольшой высоты, а греческие модели изобилуют проемами всех видов: окна и слуховые оконца – прямоугольные и треугольные (Перахора) и даже в виде песочных часов (модели из Медмы).

Некоторые ученые усматривают параллелизм между моделями и греческими домами реальной архитектуры, утверждая, что практически все их детали могут быть объяснены с помощью техники строительства. Таким образом, становится возможным изучать большую архитектуру с помощью моделей.

Если назначение египетских моделей греко-римского периода в основном остается неизвестным, то их ценность для истории архитектуры несомненна. Можно выделить три группы: домики круглые или квадратные в плане с конической кровлей, большой дверью и окнами из циновок. Другие модели оформлены похожим образом в виде квадратной в плане эдикулы с большими дверями, увенчанными карнизом в виде горлышка. Отверстия могут принимать форму окон с импостами и с решетками. Небольшой павильон занимает угол верхней террасы и может иметь тот же тип отверстия. Наконец, еще одни модели представляют собой различные башни и дома в несколько этажей, от 4 до 5: к двери, увенчанной карнизом, ведет лестница, которая поднимается от самого цоколя. Этажи обозначены серией проемов различных типов: окна с цинковкой или с импостом и решеткой, отдушинами с решетками и простые люкарны. Гравированный декор фасадов воспроизводит иногда тип жилых домов и амбаров прошлой эпохи, построенных из сырцового кирпича на фундаменте и укрепленных деревянными стяжками и тягами. Существуют еще модели колонн, капителей и косяков дверей, скорее скульпторов, чем архитекторов.

Здесь можно отметить, как хронологические рамки связаны с собственными характеристиками моделей, и, следовательно, их изучение может помочь в датировке. Речь идет прежде всего о типах зданий, их структурных и конструктивных характеристиках (закрытый или открытый фронтон, более или менее выступающие, более или менее крутые скаты крыши) или о стилевых особенностях декора, если он присутствует. Следует подчеркнуть, что любая датировка, получаемая подобным образом, должна быть соотнесена с типом, который представлен не только самой моделью. Всегда можно предположить, что модель представляет тип (архитектурный, стиливой или декоративный), характерный для эпохи, предшествующей той, когда она сама изготовлена.

Даже если учитывать, что элементы вряд ли могут долго сохраняться без замены, можно предположить, что временная дистанция между действительностью и ее воспроизведением не должна быть слишком велика (в отличие от архитектурных типов, которые остаются неизменными в течение долгого времени). Если модели действительно отображают реально существовавшие здания, то ясно, что они могли быть изготовлены значительно позднее того времени, когда строилось воспроизводимое ими здание. Но если модели воспроизводили «воображаемые» здания, плод фантазии изготовителя и заказчика, то столь же

ясно, что они должны были отражать тенденции своего времени, особенно стилистические (отображаемые в декоративных элементах), благодаря чему, например, наличие антефикса может представлять ценность для датировки. Даже при том, что консервативность и традиционализм присущи религиозной архитектуре, которая в «окаменелом» виде сохраняет многие характерные черты. Если же модель воспроизводит жилище дарителя, которое помещается под покровительство божества, то это явно тот дом, в котором даритель живет в тот момент, когда изготавливается модель. Но и в этом случае возможно существование «родового» строения, относящегося к предшествующему периоду.

«Дома души» и другие погребальные модели

Модели разного рода построек появляются во множестве в египетских погребениях, датируемых временем между началом I Переходного периода и концом династий Среднего царства. Затем они исчезают из поля зрения археологов. Причиной их распространения в эту эпоху считают процесс своего рода демократизации осирических верований, в результате которого царская привилегия вечной жизни за гробом становилась достоянием всякого человека – как знатного, так и рядового. Заупокойный культ приобретал всеобщий характер. Его проникновение в широкие слои египетского населения предполагало, что каждый, независимо от его положения в социальной иерархии, достоин посмертного почитания.

Характерно, что в эту эпоху развивалось строительство монументальных гробниц и других сооружений заупокойного культа. В Абидосе, священном городе Осириса, египтяне со всей страны стремились установить поминальные стелы, возводили индивидуальные поминальные капеллы («кенотафы»). Как показывает реконструкция, абидосские капеллы Среднего царства представляли собой постройки внушительного размера с прямоугольным объемом, перекрытым цилиндрическим сводом. Их возводили внутри огороженного двора, где иногда устраивали водоем, выращивали пальмы и сикоморы. Если гробницу вырубали в скале, то вход в нее оформляли в виде колонного портика, за которым располагался зал для церемоний поминовения. Обязательной принадлежностью более или менее богатых погребений был жертвенный стол – каменная плита с изображением приношений умершему, состоявших из снеди и других «полезных» в загробной жизни вещей.

Иначе выглядели погребения египетского простолюдинства. На расчищенных участках некрополей в Балате (оазис Дахла) и в Дендере возвышаются небольшие надгробия (типа мастабы), безыскусно сложенные из сырцового кирпича, перед которыми на земле выгорожена площадка для приношений умершему, заменявшая жертвенный стол. В то же время существовали и совсем скромные могилы, лишенные каких-либо наземных сооружений. Но именно в эти простые шахтные погребения, не отмеченные даже надгробиями, помещали терракотовые модели, получившие название «домов души».

Название это в свое время использовал известный английский археолог У. М. Флиндерс Петри, считавший, что терракотовые модели, обнаруженные экспедициями под его руководством в Дейр-Рифе и других некрополях, воспроизводят жилые постройки и должны были, по представлениям древних египтян, давать приют душе умершего. Впоследствии его концепция «домов души» была пересмотрена; некоторые высказанные им соображения были существенно скорректированы, некоторые – сохранили свое значение, как и само название выявленного и описанного им семейства артефактов.

Дело в том, что эти грубо исполненные модели отличаются большим разнообразием причудливо скомпонованных форм, что представляет значительную трудность для их интерпретации. Похоже, что они были самодельными и только на стадии обжига попадали в гончарную мастерскую. Лепившие их египтяне были предоставлены сами себе и вкладывали в изделие свое представление о потребностях умершего в достойной жизни за гробом.

После более детального исследования форм и типов моделей этого круга стало понятно, что только некоторые из них включают элементы жилых построек. Согласно утвердившейся точке зрения, основанной на материалах последних исследований, они представляют собой заменители настоящих погребальных комплексов и воспроизводят наиболее значимые наземные части, а возможно, и отдельные элементы подземных частей гробницы, в том числе – саркофаги. Их помещали сверху заполнения могильной шахты, на открытом воздухе, чем символически возмещали отсутствие настоящей поминальной капеллы и дру-

гих подобающих месту сооружений. Кроме того, и даже – прежде всего, «дома души» возмещали отсутствие такого важного элемента заупокойного культа, как жертвенный стол.

Единственным постоянным элементом «домов души» является лоткообразная передняя часть, позади которой громоздятся фрагменты различных построек. Еще Флиндерс Петри истолковал эту выступающую вперед плоскую часть как миниатюрный терракотовый заменитель жертвенного стола. И действительно, на поверхности лотка всегда вылеплены в низком рельефе приношения того же рода, что на столешнице каменных жертвенников в поминальных капеллах зажиточных египтян. Среди них хлебы различной формы, части забитых быков (обычно задняя, голова с рогами, но иногда и вся туша со связанными конечностями), домашняя птица, рыба, пиво в конических сосудах. В центре лотка между рядами аккуратно разложенной снеди изображено гидравлическое устройство в виде канавки, сделанной нажатием пальца в сырой глине. Это имитация устройства на каменных столах для приношений, предназначенного для стока возлияний, которые совершали во время заупокойных церемоний.

Главное впечатление от остальной части модели – полное смешение форм и смыслов. Так, жертвенный стол получает бортики, превращающие его в огражденный невысокими стенами двор. Во дворе – деревья, столбы навеса, защищающего от лучей палящего солнца, сосуды для воды, другие хозяйственные принадлежности, и вся эта бытовая обстановка соседствует с приношениями, которые остаются наиболее значимым символическим элементом «домов души». Тут же на некоторых моделях расположен прямоугольный водоем или несколько водоемов. Их края иногда испещрены мелкими отверстиями, вероятно, для того, чтобы после обжига закрепить в них ветки с листьями в подражание тенистой зелени, высаженной по сторонам резервуара с живительной влагой.

В задней части двора сосредоточены фрагменты сооружений заупокойного культа – в каждой модели свои. Но в самых общих чертах их можно разделить на такие, которые напоминают формы абидосских «кенотафов», и на воспроизводящие портик скальных гробниц. Некоторые модели дополнены весьма выразительной деталью: трон, установленным внутри сводчатой постройки (это подобие «кенотафа»), а если на модели изображен портик, то в глубине его или перед ним. Этот трон предназначен для того, чтобы, восседая на нем, умерший вкушал принесенные ему яства (как в сценах трапезы, вырезанных на «стелах-ложных дверях» настоящих капелл). Так же, как и те части скальных гробниц, которые предназначались для посетителей умершего, их миниатюрные заменители включают элементы жилой архитектуры; подчас они почти полностью передают внешний вид современного дома. В таких моделях портик гробницы трансформируется в портик дома Среднего царства, насколько об этом позволяет судить реконструкция руин из раскопанного города в Кахуне. На расположение жилых помещений указывает деление фасада колоннами и стенными перегородками; двери и окна обозначены отверстиями или углубленными линиями, воссоздающими рисунок деревянных решеток.



Урна в виде круглой хижины. Некрополь Марино. X в. до н. э.

Характерной особенностью «домов души» является лестница, ведущая на кровлю вдоль одной из боковых стен двора. В основном она имеет незатейливый вид, но встречаются экземпляры с торжественным всходом пластично изогнутой формы. Плоская кровля может быть обнесена парапетом, а может быть надстроена еще одним этажом с отступающим вглубь колонным портиком. Воздух для вентиляции помещений поступает через специальное устройство на кровле. Кровельная вентиляция имеет форму полукупола, через который воздух поступает в нижние помещения, этот элемент представлен в большинстве моделей. В более сложных моделях капелла защищена или заменена портиком с колоннами, которые напоминают фасады капелл богатых гробниц в прибрежных скалах Среднего и Верхнего Египта. В Рифе, близ современного Асьюта, «дома души» образуют наиболее важную и наиболее оригинальную серию. Форма миниатюрных конструкций выглядит особенно изощренно: одна или несколько частей (отсеков) позади портика, боковые лестницы, отверстия для вентиляции (наподобие «малькаф» у арабов), последовательность террас одна над другой, уходящих вглубь уступами, детали наземного уровня постройки⁴¹.

⁴¹ Польский египтолог А. Нивински прослеживает эволюцию форм «домов души» и высказывает мнение, что первые из них были созданы в Среднем Египте, в регионе столицы XII династии Иттауи в результате популяризации религиозных верований центральной властью. Однако то, что постепенно в них начинают преобладать элементы светской архитектуры, свидетельствует о деградации первоначальной идеи, и «дома души» оказываются хотя и широко распространенным, но кратковременным явлением. Нивински выделяет несколько групп этих артефактов: 1. Простые терракотовые лотки, имитирующие каменные столы для приношений. 2. Лоток с тронem или небольшим архитектурным сооружением, расположенным в глубине своего рода двора, обнесенного оградой. Это – имитация скромных поминальных капелл, возможно относящихся к среднему классу египетского общества и сооруженных из глины или из сырцового кирпича; «двор» всегда играет роль стола для подношений. 3. Лоток, изображающий огражденный двор погребального комплекса, завершается архитектурным сооружением, доминирующим в модели. Здесь часто воспроизведен колонный портик культовой капеллы богатых скальных гробниц, таких, как в некрополях Бени-Гасана, Дейр-Рифы и др. 4. Подобные модели, но с элементами

В отличие от предоставленных всем ветрам «домов души», утопавших под наносом гравия (и, кстати сказать, потому уцелевших), другие египетские модели той эпохи хранились в склепе или в смежном с ним тайнике богато обставленных скальных гробниц. Это изделия резчиков по дереву, наполненные фигурками слуг, домашних животных, миниатюрными орудиями труда, утварью. Слуги заняты всевозможными работами: одни из них выпекают хлеб, другие – разделявают мясные туши, третьи – пилят и обрабатывают древесину, четвертые – ткut холсты и т. п., обеспечивая повседневные потребности умершего в загробной жизни.

В трудах по хозяйству может быть представлен и сам умерший, как в сцене учета скота на модели, входящей в богатейший инвентарь гробницы Мекетра, высокопоставленного чиновника при Ментухотеpe III. В ней стадо в пару десятков голов, ведомое быками и погоняемое погонщиками, шествует перед Мекетром, который в окружении сыновей, писцов и других слуг расположился на помосте, перекрытом портиком с четырьмя резными раскрашенными колоннами. Сзади портика тянется ограда поместья, а из его плоской кровли выступают два водосточных желоба – деталь, заставляющая задуматься, поскольку в эпоху Среднего царства Египет страдал от крайне засушливого климата. Одним из объяснений ее присутствия здесь может быть то, что кровлю для охлаждения поливали водой, которая не полностью испарялась и должна была отводиться с помощью желобов.

Среди моделей этого круга передающие архитектурный облик крупной городской или загородной резиденции редки. Но такие, которые позволяют получить представление о строительстве разного рода хозяйственных помещений, существуют в большом количестве. Это ящичные конструкции, чьи прямоугольные стенки и внутренние перегородки служат архитектурным обрамлением разного рода деятельности, кипящей внутри. Резчики подробно воспроизводят внутреннее расположение и обстановку места труда слуг: хлебного амбара, хлева, скотобойни, пекарни, пивоварни, плотницкой, гончарной, литейной, ткацкой мастерских. Тем не менее бывает трудно определить, изображают ли эти ящичные конструкции, иногда снабженные входными дверцами, перегородками и в некоторых местах плоской кровлей, закрытые помещения или хозяйственные дворы усадьбы, т. е. были ли в действительности перекрыты хозяйственные постройки египетской усадьбы или они возводились без кровли. В одной модели из гробницы в Саккаре (древнейший некрополь египетской столицы Мемфиса) представлены ткачихи, работающие в отсеке, увенчанном сводчатой аркой, перекинутой с вершины одной боковой стены на вершину другой, а в другой модели – тонкие дуги арок опираются на стену и на центральные столбы, обозначающие, возможно, опоры беседки. В некоторых моделях пространство частично перекрыто плоской кровлей. Если это частичное перекрытие не соответствует действительности, то оно представляет собой прием, позволяющий резчику обозначить существование кровли и дать возможность умершему наблюдать за работой слуг.

Роду занятий слуг соответствует определенная дифференциация архитектурных форм. В наиболее простых случаях архитектурным обрамлением сценок служат четыре низких стены помещения, разрыв в которых обозначает вход. Деятельность, которая происходит внутри, может быть однородной или смешанной, разные мастерские иногда разделены внутренними перегородками, иногда – нет, но кулинарные и ремесленные мастерские всегда сделаны отдельно. Перегородки повыше делят помещение на различные отсеки или дворики, между которыми сделаны двери со створками. Некоторые модели представляют собой еще

жилой архитектуры, среди которых – характерные для сельского домостроения в Египте того времени. 5. Модели, включающие элементы только жилой архитектуры (встречаются с пальмами во дворе). Тем не менее, канавка для стока возлияний и приношения всегда присутствуют, что связывает это место с культом мертвых. 6. Небольшая группа моделей представляет подземные части гробниц (*Niwinski A. Les maquettes égyptiennes de la XIIe dynastie // Les dossiers d'archéologie, 1999. № 242. P. 56–57, 68*).

более сложные структуры. Например, ящичное пространство организовано в нескольких уровнях: подвал занимает внизу одну сторону закрытого двора, окруженного стенами с низкими дверками и перекрытого с другой стороны террасой, к которой сбоку ведет лестница, или – колонный портик отгораживает подвал от двора или от его части. Изображенная там деятельность в основном кулинарная (это пивоварня, скотобойня). В модели скотобойни натуралистично показаны куски мяса, развешенные для вяления на хорошо проветриваемой террасе.

Многочисленные житницы представлены в разных вариантах. Они, как правило, расположены в отдельном дворе, окруженном высокими стенами. К середине каждой стены пристроены прямоугольные зернохранилища, открытые или перекрытые сверху террасой с люками для засыпки зерна, к террасе ведет боковая лестница. Доставали зерно из зернохранилищ под открытым небом через небольшие дверцы со стороны двора и между зернохранилищами, из перекрытых террасой – через небольшие люкарны на фасаде, снабженные скользящими вертикально ставнями. Варианты многочисленны, но одна архитектурная деталь появляется в большинстве житниц: углы ограды завершаются треугольными зубцами. Эта характерная особенность, свойственная исключительно моделям житниц, остается пока необъясненной. Непонятно, является ли она чисто декоративной или это способ укрепления конструкции, недостаточно прочной из-за давления зерна, сложенного во дворе или в закрытых зернохранилищах. Второе предположение может быть подтверждено тем, что часто на базу углов стен красной краской нанесены полосы – по краю и перпендикулярно, что, возможно, соответствует деревянным скрепам и стяжкам. В общем, точность в передаче деталей различна и идет в паре с точностью фигурок и утвари. Фасады окрашены в разные цвета, но серый, охра и бежевый (сырцовый кирпич, обмазка) преобладают. В некоторых моделях отверстия просто нарисованы. В более тщательно отделанных, напротив, дверь сделана с открывающимися створками, как правило, внутрь здания, а люкарны закрываются ставнями.

За исключением портика в модели с Мекетром архитектура резиденции представлена лишь в двух случаях. В модели со сценой пастьбы скота из гробницы в Дейр-эль-Берша это некая башенная постройка, напоминающая упрощенно изображенный дом. Но самые красивые и наиболее известные модели входят в богатый инвентарь гробницы уже упоминавшегося Мекетра. Три из них особенно интересны: одна, со сценой учета скота, и две другие, идентичные, показывают сад, обнесенный высокими стенами; в саду – прямоугольный водоем, окруженный сикоморами, за которым высится фасад дома с портиком, образованным двумя рядами колонн, украшенных изящной резьбой и раскраской, и стеной позади него. В стене две двери и одно окно нарисованы краской, они ведут из портика в покои хозяйина. Как свидетельствуют данные раскопок в Кахуне и в других поселениях Среднего царства, эти проемы отображают трехчастный план дома той эпохи, состоявший из центрального помещения, фланкированного спальней и другими боковыми комнатами. Здесь снова из кровли портика выступают три водосточных желоба, но на этот раз можно предположить, что помимо отвода воды, охлаждающей кровлю, они выполняли символическую функцию, изображая водоем полным водой.

В этих моделях нет человеческих фигурок. Их назначение заключалось в том, чтобы обеспечить Мекетра приятным окружением сада с водоемом и прохладой тенистого портика. Подробное воспроизведение его резиденции казалось ненужным, т. к. он теперь обитал в своей гробнице, своем «вечном доме».

Египетские погребальные модели остаются уникальным явлением своей культуры. Но начиная с железного века (ок. X–VIII вв. до н. э.), на севере и в центральной части Апеннинского полуострова в погребениях колодезного типа появляются терракотовые урны в виде круглой, овальной или прямоугольной хижины. Предполагают, что местом появления

этих пеплохранилищ был будущий Лаций; потом они вошли в употребление в Этрурии, где они более частое явление и имеют в основном прямоугольную форму. По вполне реалистично исполненным формам ранних пеплохранилищ подробно воссоздается структура примитивного италийского жилища. Это однокамерная постройка, предназначенная для любых функций жизнедеятельности. Главным элементом пластического оформления урн является кровля, где конструкция из скрещенных Х-образно стропил передана либо посредством выпуклости, своего рода гребешка, либо с помощью пластического декора, напоминающего рога. Свет поступает не только через большой проем входа: слева обычно также находится окно и обычно дымоход в отверстии над входом. Вход может быть обрамлен двумя парами колонн; стены и кровля украшены геометрическим орнаментом, процарапанным в толще глиняной массы или нанесенным краской.

Некоторые из этих урн дополнены фигурками и мобильными предметами в интерьере; несомненно, они представляют дом умершего: если это мужчина, воин, то это символизирует миниатюрное оружие. Но если это не погребальные урны, модели, которые происходят из погребений, являют собой приношения умершим, иногда они также включают различные аксессуары.

Пять таких миниатюрных приношений, найденных при раскопках некрополя на греческом острове Фера и датируемых приблизительно серединой VI в. до н. э., восходят, возможно, к египетскому обычаю помещать модели в гробницу, хотя усмотреть здесь прямую связь довольно трудно из-за слишком большой временной дистанции. Скорее они отражают представление о загробном существовании подобно жизни в земном мире, сложившееся под влиянием египетских верований после того, как выходцы с Феры основали колонию у границы Египта. Модели сделаны без кровли или со сводчатым покрытием и представляют собой заменители – в основном точные копии – домов, наполненных различными бытовыми предметами, в том числе, миниатюрными столами, подставками для сидения, посудой. Одна из моделей особенно примечательна. Лишенная кровли и с обстановкой в интерьере она содержит множество миниатюрных сосудов, предназначенных для съестных и прочих припасов. На ее стены нанесена надпись, которая называет имя владелицы или дарительницы, женщины по имени Архидика, которая заказала сделать эту модель, чтобы в погребении не было недостатка во всем необходимом.

Для инвентаря италийских погребений характерны домовидные урны, однако в гробницах, раскопанных в селении Гуардиа Пертикара на юге Италии, обнаружены приношения в виде небольших терракотовых моделей храмов (или домов), украшенных геометрическим орнаментом. На эти земли с конца VI в. до н. э. устремлялись греческие колонисты, поэтому найденные экземпляры вполне могут свидетельствовать об их влиянии на туземную общину. Позднее архитектурные модели не встречаются ни в греческих, ни в италийских погребениях. Но от всех основных периодов истории античного мира сохранились архитектурные модели, посвященные божествам.

Ex voto и священные предметы

Когда апостол Павел проповедовал в Эфесе, малоазийском городе прославленного храма Артемиды, некий серебряник по имени Деметрий начал против него кампанию. Как повествуют Деяния апостолов, названный Деметрий, «делавший серебряные храмы Артемиды и доставлявший художникам немалую прибыль, собрав их и других подобных ремесленников, сказал: друзья! вы знаете, что от этого ремесла зависит благосостояние наше; между тем вы видите и слышите, что не только в Эфесе, но почти по всей Асии этот Павел своими убеждениями совратил немалое число людей, говоря, что делаемое руками человеческими не суть боги. А это нам угрожает тем, что не только ремесло наше придет в презрение, но и храм великой богини Артемиды ничего не будет значить». Выслушав речь, ремесленники «исполнились ярости и стали кричать, говоря: велика Артемида Ефесская! И весь город наполнился смятением»⁴².

Если резюмировать сказанное в Деяниях, то волнения, вспыхнувшие в Эфесе в середине I в., были вызваны тем обстоятельством, что под угрозой оказалось доходное художественное производство, процветавшее благодаря многочисленным почитателям богини, стекавшимся в город. На продажу шли небольшие серебряные изделия в виде храма, которые, более чем вероятно, вмещали главную святыню – статуэтку или как-то иначе «делаемое руками человеческими» изображение Артемиды Эфесской (может быть, рельефное).

В отношении античной греко-римской культуры, специализация мастерской Деметрия – случай не единственный. В такой же мастерской художественной обработки металла в эпоху императора Августа была изготовлена партия товара, включавшая предметы для религиозных обрядов. Это шесть портативных храмиков, извлеченных из обломков римского торгового судна, затонувшего в дельте реки По у современного города Комаккио. Они тщательно отделаны, снабжены сверху кольцами, чтобы их было удобно переносить или подвешивать, и открывающимися дверцами, за которыми расположены статуэтки божеств (Меркурия, Венеры). Вообще, культовые предметы в виде архитектурной модели были распространены в античном мире. Из Малой Азии шла традиция портативных капелл Кибелы, наисков, и домашние алтари древних римлян, ларарии, нередко имели форму миниатюрных зданий.

Традиция приносить модели в дар божеству в знак благодарности или с просьбой о его покровительстве существовала с ранних периодов истории античного мира. В Древней Греции она была развита уже в периоды геометрический и архаики и связана в основном с культом женских божеств. Похоже, что, по представлениям древних греков, верховная богиня Олимпийского пантеона Гера была особенно расположена к такого рода подношениям – напомним, что на раскопках Герайона на Самосе найдено большинство моделей из числа датируемых этими периодами. Еще несколько происходят из святилищ Аргоса и Перакоры, где также почиталась Гера.

Поскольку эту могущественную супругу Зевса считали хранительницей домов и «хранительницей ключей», следовательно, воспринималось как должное подношение ей миниатюрных домов и в особенности главной части храма, наоса, где «обитала» статуя божества. Одним из ее атрибутов был ключ, но и к другим божествам относились эпитеты «хранителей ключей», и их атрибутом был ключ. Например, он был у Афины, титульной богини Афин и Лариссы, где также найдены модели домов, но где культ Геры был мало развит, почти неизвестен. Так что подношение совершалось не во имя богини, а ее власти, выраженной

⁴² Библия. Деяния апостолов, 19, 24–30. Изд. Московской патриархии. М., 1988. С. 1190.

в эпитете. Известны также модели из святилища Артемиды Орфии близ Спарты и из других мест, где почитались женские божества.

Вотивные модели италийского происхождения датируются более поздним временем, но они надолго остаются в употреблении в центральной Италии, где их формы довольно разнообразны. Как греческие, так италийские и римские экземпляры могут быть сделаны из камня (предпочтение отдавалось тому, который легче в обработке) или из металла, но чаще всего они вылеплены из глины, материала, полученного поблизости местными мастерами. По наблюдению Т. Г. Шаттнера, посвятившего ранним греческим моделям специальное исследование, глиняные модели преобладали в зоне, заселенной дорийцами, а каменные, в основном, из известняка – ионийцами. На мысль об использовании других материалов может навести один пассаж у Павсания (X, 5, 9), где говорится о том, что древний дельфийский храм был построен пчелами, из пчелиного воска и перьев, и что бог Аполлон послал этот храм на край света, к гипербореям. Ведь не трудно предположить, что греческий писатель соотносил свое сообщение с реалиями вотивной пластики, тем более, что вотивные модели были транспортабельны, и некоторые из них даже имеют специальное приспособление, позволяющее их переносить.

Каменные модели обычно вырезаны из одного куска материала. Глиняные лепили по частям: отдельно цоколь, стены, кровлю, а потом собирали и фиксировали мелкие детали (акротерии и т. п.). Поверхность иногда ложили глиняным раствором. По технике исполнения такие модели ничем не отличаются от керамических изделий другого назначения, от керамических фонарей птолемеевского и римского периодов Александрии в том числе. Среди последних известны не только репродукции хаторических храмов с их специфическими колоннами и знаменитого маяка, но и модели домов в два этажа и другие постройки⁴³. Расписывали и вотивные, и погребальные модели, но красочный слой редко где сохранился. Краску наносили в тех же местах, в которых ее наносили в реальных зданиях, т. е. по преимуществу в местах сочленений и на верхних частях: цветом выделяли капители, карнизы, антаблемент и кровлю. Возможно, что на модели из Гарагузо черепицы были показаны цветом на отшлифованной поверхности кровли. На стенках греческих моделей геометрической и архаической эпохи различимы те же мотивы орнамента, что и на современных им вазах – геометрический и растительный.

Вотивные модели часто делали полыми и с большим отверстием там, где находится вход в здание. Вероятно, это было вызвано тем, что внутрь помещали фигурку божества или какие-либо другие символы культа. В некоторых экземплярах отверстие занимает всю плоскость фасада, если же фасад обрамлен портиком, то его средние колонны раздвинуты или вовсе отсутствуют. Таким образом, фронтальная сторона модели оказывается открытой, чтобы создать оптимальные условия для обзора священных изображений. Примеры тому сохранились: та же мраморная модель из Гарагузо, датируемая ок. 470 г. до н. э., включает статуэтку сидящей богини. Мобильный характер этого предмета является причиной того, что в большинстве случаев он утрачен, но можно представить себе статуэтку божества в греческих моделях, где большое отверстие должно служить свободной установкой этой статуэтки и тому, чтобы она была всегда видна.

⁴³ В основном это были гончары, которые могли изготовить, по случаю или по заказу, архитектурные модели и любые сосуды. В Британском музее хранится терракотовая курильница для благовоний в форме небольшого толоса с дорическими колоннами на ступенчатом подиуме, похожий экземпляр находится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. То же самое, на надгробной стеле из Кизика (II в. до н. э., хранится в Лувре) изображена сцена трапезы, где маленькая служанка держит в руках предмет, напоминающий толос в Самофракии с его верхней галереей; возможно, это и есть тот самый монумент или какая-либо аналогичная ротонда, воспроизведенная в миниатюре с функцией сосуда. Раньше считали, что стела из Кизика служила надгробием архитектора, а изображенная на ней служанка держит модель построенного им здания. Но поскольку теперь установлено, что первоначально надгробие не имело отношения к архитектуре, постольку и миниатюрный толос приходится признать бытовым предметом.

Место, где в святилище помещались модели домов, невозможно определить точно. Некоторые глиняные модели, как и каменные, имеют плоское основание в виде платформы, следовательно, они должны были где-то устанавливаться. У некоторых экземпляров задний фасад плохо проработан и на нем заметны царапины, что наводит на мысль, что их приставляли к стене и задняя часть оставалась скрытой. Вероятно, их ставили в интерьере здания, что особенно относится к глиняным моделям, на которых не осталось следов их употребления со временем. У некоторых моделей проделаны небольшие отверстия под коньком кровли, в которые, несомненно, вставлялась палка, предназначенная для того, чтобы их поднимать и переносить во время процессий. В особенности так могло происходить в случае тяжелых каменных моделей, как те, которые происходят с Самоса, чей вес приблизительно 10 кг. Подобная сцена изображена на фреске из Помпей, где юноши несут модель простильного храма коринфского ордера в процессии на празднестве в честь Венеры.

Несомненно, что по техническим причинам некоторые терракотовые модели снабжены кровлями с загнутыми краями, так как само собой разумеется, что такое покрытие не существовало в монументальной архитектуре античного мира. Во многих других случаях работа просто не отличается большой точностью, заметны диспропорции в частях, смещения форм. Большинство дверей слишком широки и высоки, порог поднят на слишком большую высоту, карнизы словно переваливаются через край, черепицы слишком велики и их число уменьшено, то же касается соединительных планок, держащих черепицу, конька кровли или бордюра. Таким образом, по всем деталям этих моделей видно, что мастер упрощает, его цель состоит не в том, чтобы точно воспроизвести существующее здание, но в том, чтобы выделить основные формы или некоторые наиболее характерные элементы, которые облегчат задачу интерпретации модели для зрителей.

Эти диспропорции, кажется, свойственны всем греческим миниатюрным зданиям в той же мере, что и саркофагу Плакальщиц, который представляет собой миниатюрный ионический храм-надгробие царя Сидона Стратона I (IV в. до н. э.). В этом настоящем произведении искусства, которое – в отличие от большей частью грубо сделанных моделей – не воспроизводит реальный монумент, женские фигуры («плакальщицы») слишком велики по отношению к обрамляющим их колоннам, поскольку колонны служат лишь тому, чтобы объединить эти фигуры в сцену. Равным образом можно заметить, что в моделях храмов большое отверстие и раздвинутые колонны на фасаде представляют собой прием, позволяющий открыть вид на статуэтку, установленную в глубине, – на самом деле важна именно она.

Конечно, достоверность информации относительно реальной архитектуры, которую содержат модели, ограничена, но выбор этой информации мастером не может быть произвольным; он старательно воспроизводит основные элементы, характеризующие здание: план, стены, кровля, проемы, такие, как дверь и окна. Их исполнение может быть грубым и схематичным, но не фальшивым. Мастер воспроизводит и копирует то, что у него перед глазами, что он видит и что знает. Так, ранние греческие модели отличаются аутентичностью, в них планы и основные архитектурные элементы реальных прототипов воспроизведены вполне достоверно.

Тот факт, что огромное количество греко-римских моделей дошли до нас, передавая одно или несколько реальных построек, и что речь о существовавшей архитектуре, позволяет дополнить информацию, которую раскопки не дают в полной мере. В отношении греческого мира эта информация относится помимо всего прочего к отдаленной эпохе.

Греческие модели с прямоугольным планом и дверью в одной из торцовых сторон представляют собой наиболее распространенный тип – «ойкос», по классификации Шаттнера⁴⁴. Вариантом «ойкоса» с фасадом в антах является изящная модель периода архаики

⁴⁴ Т. Г. Шаттнер выделяет несколько типов греческих моделей геометрического и архаического периодов и считает,

из Аргоса. У нее короткие анты в сравнении с известными по образцам настоящих зданий, которые обычно выступают настолько, что образуют вестибюль. Интересно, что в этой модели нижняя часть дома отделена от кровли пластиной, которая выступает за стены и образует навес, поддерживаемый колоннами. Пластина декорирована большими параллельными вертикальными полосами, которые, возможно, отображают ряды балок или, более вероятно, если кровля сделана на стропилах, то концы поперечных лежней. Так как угол наклона кровли 59 градусов, она скорее всего покрыта не черепицей, а соломой или тростником. Покрытие из недолговечных материалов объясняет высокий подъем кровли, обеспечивающий быстрый сток дождевой воды. Мотивы росписи на поверхности кровли передают не вид конструкции, а выполняют чисто декоративную функцию, подсказанную росписями современных ваз. Роспись стен довольно сильно от них отличается и показывает то, что может быть деревянной каркасной стеной с заполнением. Углы дома расчерчены большими вертикальными линиями, обрамленными сверху и внизу другими подобными же линиями. То же самое, столбы навеса и их подпорки, соединяющие их со стеной, являются формой, типичной для деревянной конструкции. С боковой стороны дома различимы вертикальные полосы, нанесенные на стены с чисто декоративной целью, так как они продолжаютя как бы сквозь окна. Окна – по два с каждой стороны – имеют форму треугольных люкарн, которые в реальной архитектуре делались с помощью двух черепиц или двух деревянных брусков, поставленных под углом друг к другу.

Существование домов-башен в примитивной греческой архитектуре иллюстрирует модель, найденная на Самосе.

Две двери, расположенные одна над другой (из-за размера и расположения верхний проем не может быть окном) говорят о нескольких этажах. Здание перекрыто крышей-террасой, чье исполнение представляет интерес. Она состоит из трех уровней: первый образован балками, которые несут тяжесть кровли; затем идет настил из веток и сверху идет третий уровень, который представляет собой слой утрамбованной земли, настоящее покрытие крыши. Настил из балок украшен лентой дентикул.

Модели овальных домов известны единственно по экземпляру с Самоса, что, по-видимому, соотносится с распространением этого типа жилища. Дверь расположена на длинной стороне, чуть отступая от закругления длинной стены в сторону короткой. Можно предположить кровлю наподобие кровли в модели с Перахоры с настилом из соломы или тростника. Интересно то, что под самой вершиной кровли находится люкарна в форме небольшого щипца кровли, обрамленная двумя брусками дерева. То, что это люкарна-дымоход, очевидно и предполагает существование открытой стропильной фермы.

Модели домов с апсидой редки. Два экземпляра с Самоса показывают простой план без антов и без вестибюля. Модель с Перахоры интересна тем, что ее простильный план с короткими антами очень похож на план модели из Аргоса. Как и последняя, она расположена на платформе. С первого взгляда на кровлю с ее изогнутым контуром становится понятно, что она не могла быть сделана иначе, чем из соломы или тростника. Солома уложена пучками, привязанными к стропильным фермам. Поскольку длина пучков ограничена, вся поверхность кровли покрыта расположенными друг над другом рядами: верхние пучки перекрывают частично нижние. Это создает характерную изогнутую форму кровли, слегка выпуклую.

что они в точности передают реальные прототипы: // – ойкос: прямоугольный план с дверью в одной из торцовых сторон; // – дом-башня: здание в несколько этажей, чей план близок к квадрату; // – дом с апсидой (апсидальный дом): дверь находится на оси здания, чьим завершением является апсида; // – овальный дом: скругленные продольные и боковые стены. См.: *Schattnier Th.G. Griechische Hausmodelle.*

Особенность модели с Перахоры состоит в том, что ее продольные стены изогнуты. Выпуклые стены характерны для примитивной греческой архитектуры. Они встречаются в прямоугольных домах и также в округлых домах, что зависело от древней техники строительства из мелких камней, сырцовых кирпичей и т. п. То же можно предположить и в отношении конструкции модели с Перахоры; то же самое показывает проем входа, потому что он уменьшен до размера, который невозможно осуществить кроме как в этом виде материалов. Пара сдвоенных колонн на фасаде может быть только из дерева, потому что каменные колонны вряд ли могли быть сдвоены, так как для поддержки кровли было бы достаточно по одной с каждой стороны. Комбинация мелких камней и сырцовых кирпичей в стенах с деревянными колоннами характерна для примитивной греческой архитектуры. Роспись этой модели, как и модели из Аргоса, не позволяет определенно интерпретировать способ строительства. Она указывает на цвета реальной архитектуры этого периода, где меандр является одним из наиболее репрезентативных мотивов. В этом отношении можно быть уверенным, что роспись моделей домов основана на традиции реального строительства.

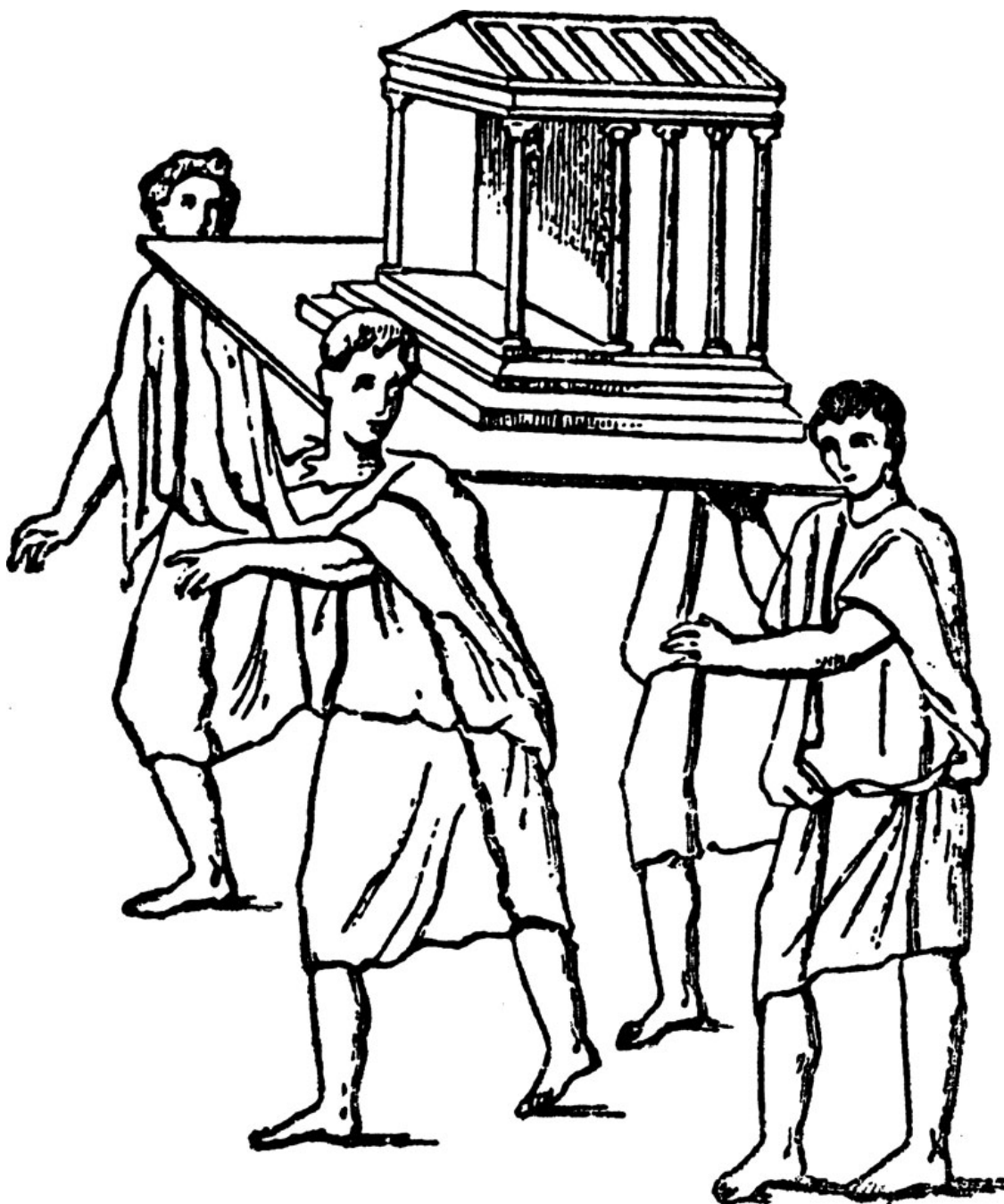
Как и в модели из Аргоса, в модели с Перахоры сделаны треугольные окна в верхней части стены. В других моделях иногда встречаются квадратные окна. Любопытно, что это всегда несколько окон (одно не встречается нигде), что они очень малы по отношению к поверхности стены и что расположены очень высоко. На их примере понятно, что функции окна в примитивной греческой архитектуре ограничены освещением и вентиляцией. Вид наружу играл не более чем второстепенную роль.

Вопрос интерпретации моделей – представляют ли они храмы и жилые дома – занимает большую часть научных исследований без особого результата в отношении того, чему отдать предпочтение – одному или другому. Решающая роль в этом принадлежит декору моделей, который можно без колебаний отнести к зданиям большой архитектуры. Таким образом можно рассматривать наиболее известную модель из Аргоса, которую легко отнести к религиозному, культовому зданию. Также модели с искусно сделанными капителями, как в модели из Лариссы, можно объяснить как сакральное здание, поскольку невозможно вообразить столь богатый декор на жилых домах. Наконец, акротерии на моделях из Скиллонты также более характерны для архитектуры храмов и уж во всяком случае – для репрезентативной архитектуры. Типы планов только в редких случаях дают ясную информацию, так как они могут быть свойственны как светской, так и сакральной архитектуре. Случай с домами-башнями очевиден: все экземпляры соответствуют реальной светской архитектуре.

На Апеннинском полуострове после VII в. до н. э. получают распространение модели прямоугольных зданий, аналогичные тем, которые существовали в греческом мире. Предназначенные большей частью для святилищ, они представляют собой простые «контейнеры», снабженные очень большим проемом, который может занимать всю торцовую сторону, а двускатная кровля увенчана антефиксами (модель VII–VI вв. до н. э., найденная в святилище Матер Матута в Сатрикуме, и модель, датируемая III–II вв. до н. э., происходящая из вотивного депо храма Минервы Медика в Риме). Передают ли они архитектуру храмов, домов или – более вероятно – и то, и другое разом? Единственный экземпляр происходит из Веллетри: под фронтоном показаны стыки балок несущей конструкции; деление стен вполвысоты образовано при помощи карниза; внутрь ведут две небольшие двери, которые наводят на мысль о храме с двумя целлами. Точность, которую модели этого рода обнаруживают особенно с V по III вв. до н. э. с завидным постоянством. И на фрагментированных терракотовых экземплярах фронтоны и кровли, иногда расписанные, лучше проработаны, чем на греческих моделях. Например, на кровле из Вейи помимо плоских и полукруглых соединительных черепиц старательно вылеплены антефиксы в виде голов с нимбами, а на фронтоне

из святилища Дианы в Неми представлены различные персонажи, обозначенные одними головам.

К изделиям не слишком высокого качества можно добавить несколько образцов, сделанных более искусно. Это элегантный псевдопериптерный храмик с широко открытым пронаосом, который найден в святилище в Вульчи; мастер детально проработал архитрав над коринфскими колоннами, чьи базы представляют собой два валика, опирающиеся на двойной цоколь, похожий на прямоугольные брусья, а украшенный высоким рельефом фронтон обрамлен под скатом рядами дентикул – декор, который не встречается в Риме с конца II в. до н. э., что позволяет определить дату этой модели, предающей формы позднее-эллинистической храмовой архитектуры.



Юноши, несущие модель храма на празднествах в честь Венеры (с помпейской фрески)

На раскопках в Италии и в соседних странах, на которые в древности распространялось римское влияние, встречаются не только модели храмов. На месте древнего святилища в Вульчи найдены портик с семью колоннами без каннелюр в нижней части – элемент, хорошо известный в эллинистической архитектуре, а также высокая башня с квадратным планом, арочным входом и окнами наверху, на ее стенах кирпичная кладка чередуется со слоями раствора. В том же ряду упомянем модели театральной архитектуры: наиболее древняя из Музея Неаполя представляет собой портал сцены в два яруса под декорированным фронтоном. Нижний ярус оформлен стройными ионическими колоннами, за которыми стену портала членят три нарисованные двери, и в целом, эта композиция характерна для поздней эллинистической эпохи на Сицилии и на юге Италии.

Наконец, необходимо отметить серию моделей, происходящих с юго-запада Люксембурга и с севера Лотарингии, изображающих главный дом деревенской виллы. В экземпляре Музея Тьонвиля верхний этаж дома с небольшими окнами завершается двускатной кровлей, покрытой плиткой из пиленого камня, узнаваемой по сетчатому рисунку; фасад венчают три маленьких фронтона, а угловые башни соединены галереей с деревянными столбами. В модели из Музея истории и искусства в Люксембурге такая галерея заменена вестибюлем, над которым также возвышаются три маленьких фронтона, тогда как в другой модели (из того же музея) вход под фронтоном обрамлен двумя аркадами, над ним в верхнем этаже расположены небольшие квадратные окна. Поскольку настоящие дома местных вилл покрывали каменной плиткой (в I – III вв., особенно в районе Трира), эти модели с симметричной композицией скорее всего относятся к изделиям местного производства, использовавшего известняк, добытый поблизости. Интересно, что на некоторых каменных моделях сохранились следы от работы инструментами, как процарапанные циркулем арки на модели тревирской виллы из Люксембурга. К тому же у экземпляров этой серии в основании сделан большой прямоугольный паз, который предназначался для того, чтобы укрепить их на постаменте.

Большинство моделей нехрамовой архитектуры относятся к категории вотивных, в том числе – башня и портик из Вульчи, которые, возможно, изображают здания, построенные рядом со святилищем. Как вотивный предмет интерпретируют каменную модель купальни, приобретенную на рынке древностей в Таормине и ныне хранящуюся в Академическом художественном музее в Бонне: в ней к водоему, связанному с резервуаром с помощью небольшого канала, ведет пролет лестницы, что представляет собой систему, которая известна по устройству римских терм. Водолечебницы обычно находились при святилищах, поэтому больной вполне мог поднести эту модель экс-воту божееству-целителю. В стране тревиров модели вилл можно рассматривать наряду с другими моделями, выполнявшими функции вотивных и священных предметов: это хранящиеся в Музее истории и искусства Люксембурга храм в антах с тронем богини-матери и странное здание, где высокий вход под фронтоном, фланкирован колоннами. Сюда же следует отнести модели-эдикулы, которые символизировали большое жилище и могли служить для отправления домашнего культа, как, например, ларарии, которые часто изображали здание.

Модели египетских храмов редки, поскольку само святилище рассматривалось как своего рода модель универсума. Они появляются в эпоху после Среднего царства, когда число других моделей уменьшается и больше не является частью погребального инвентаря. Здесь можно привести две. Первая представляет собой большую базу из кварцита, происходящую из Телль эль-Яхудия, в Дельте, подписанную именем Сети I. Она образует цоколь модели фасада храма, которая, возможно, служила во время церемонии заложения и инаугурации реального храма. Элементы ансамбля – ограждения-пилоны, боковые стены первого двора, обелиски, статуи фараона и сфинксов, выполненные в других материалах, исчезли,

но углубления, в которые они были вставлены, а также рампа с двойной лестницей, ведущей к воротам, еще сохранились на поверхности блока. На фасе базы тексты восемь раз работно упоминают имя фараона, из них можно понять, из каких драгоценных материалов были выполнены постройки и что храм посвящался Re-Atoum-Khepri в Гелиополисе. Вторая модель из известняка, найденная в Мемфисе, представляет собой бассейн для возлияний. С наружной стороны бассейн обрамлён зубчатыми формами и бастионами, символизирующими, как сообщают тексты, выгравированные на донце и на боковине модели, большой мемфисский храм Птаха. Вблизи этой находки обнаружен угол настоящей стены из сырцового кирпича более раннего времени. Три модели из фаянса и из известняка квадратных в плане башен с зубцами были найдены в том же раскопе, а также по соседству была найдена капелла эпохи Сети I со статуей богини «Бастион» с головным убором в виде башни.

«Парадигма» и синонимы

В одном месте у Плутарха речь идет об обычае греческих городов устраивать конкурсы по случаю принятого решения возвести тот или иной монумент. В свое время писатель 2-ой половины I – первых десятилетий II в. н. э. вряд ли мог наблюдать нечто подобное, ведь тогда большинству полисов было не под силу самостоятельно осуществить крупные, общественно значимые проекты, а там, где шло большое строительство, как в благополучных Афинах, формы его организации были иными. Так что скорее всего сообщение Плутарха отражало практику былых времен. Он писал о том, что совет граждан полиса проводит конкурс, на который соискатели контракта представляют свои проектные предложения и «парадигмы», то есть образцы. Относительно того, какого рода образцы они представляют, у него не было сказано ничего определенного. Но в научной литературе приводилось достаточно аргументов, чтобы стало традицией признавать вероятность того, что у него под «парадигмами» подразумевались модели. Той традиции следует и русский перевод этого места из сочинений Плутарха в книге «Архитектура античного мира», полностью передающий слова древнегреческого писателя: «Города, обнародовав решение о постройке храмов или водружении колоссов, заслушивают мастеров, соревнующихся друг с другом ради получения заказа и приносящих проекты (*logoi*) и модели (*paradeigmata*), а затем выбирают того, кто то же самое сделает дешевле, лучше и скорее»⁴⁵.

Прямое подтверждение того, что в подобных случаях архитектор должен был продемонстрировать состоятельность своего проекта на модели, содержится у Витрувия, в его пересказе сюжета из какого-то греческого источника⁴⁶ События, о которых повествует Витрувий, происходят в конце IV в. до н. э. в Родосе, куда явился архитектор по имени Каллий с предложением соорудить хитроумный механизм для обороны города. Его предложение было рассмотрено на собрании граждан в следующем порядке. Так же, как и мастера у Плутарха, он изложил суть своего замысла и показал на небольшом образце то, что намерен сделать. Этот образец состоял из фрагмента городской стены, на которой был установлен вращающийся кран, и осадной башни, приближавшейся к укреплениям, как при наступлении неприятеля. С помощью крана Каллий ловко захватил башню и перетащил ее по другую сторону стены, чем совершенно покорил родосцев и обеспечил себе долгосрочный договор с городом. Он был не единственным претендентом на заключение договора. Подобно соискателям контракта на строительство храма или водружение колосса, Каллий выступал соперником местного архитектора Диогнета. И обошел его, убедив собрание, что сумеет обеспечить более эффективную защиту, чем Диогнет. Но в результате не смог сделать обещанный механизм в натуральную величину, чтобы противодействовать реальной угрозе разрушения стен Родоса⁴⁷.

Убедительность рассказа Витрувия придает то, что он относится к далекому прошлому, когда в Греции были сильны устои полисной демократии и обсуждение жизненно важных для города вопросов проходило в народном собрании, тогда как принципиальные решения по ним выносил всенародно избранный совет граждан. В демократических полисах контракт

⁴⁵ Плутарх. О том, способна ли одна только порочность сама по себе быть причиной несчастья, 3. // Архитектура античного мира / Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. М., 1940. С. 307. Отмечая проблему интерпретации древних источников, составители этой книги предупреждали: «Следует помнить, что по тексту античного автора не всегда можно с полной уверенностью решить, идет ли речь о модели или о проекте (плане)» (Там же).

⁴⁶ Еще в начале прошлого века О. Бенндорф обратил внимание на сходство сюжетов у Плутарха и у Витрувия, на основании чего интерпретировал «парадигмы» греческого писателя как модели. См.: Benndorf O. Antike Baumodelle // Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts. 1902. № 5. S. 184–185.

⁴⁷ См.: Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. Т. I. С. 213–214. Перевод Ф. А. Петровского.

на строительство или реконструкцию общественных зданий нередко заключали на основании конкурсов, на которые претендующие на заказ архитекторы представляли модели всей постройки, но чаще – какой-нибудь ее наиболее значительной части, выполненные с уменьшением реальных размеров. Существование такого рода уменьшенных моделей, именуемых по-гречески парадигмой (образцом) или как-либо иначе, но близко по смыслу, прослеживается по литературным и эпиграфическим источникам. Так, Геродот в своей «Истории» (V, 62) рассказывал, что в конце VI в. до н. э. совет дельфийского союза заключил договор с афинским родом Алкмеонидов на сооружение храма Аполлона в Дельфах. А поскольку Алкмеониды были богаты и пользовались большим уважением, то воздвигли храм «еще более великолепный, чем парадигма» – согласно договору, они должны были построить здание из известкового туфа, но сделали его фасад из паросского мрамора.

Рассказ Геродота позволяет уточнить обстоятельства дела. Вероятно, советом была утверждена «парадигма», которой надлежало руководствоваться строителям. Между тем Алкмеониды, пользуясь своим богатством и влиянием, решили превзойти ее и употребили благородный дорогостоящий камень. По логике вещей, эта «парадигма» должна была давать более или менее полное представление о возводимом здании, коль скоро построенный храм получился великолепнее, чем она. Рисунком плана она не могла быть и едва ли могла иметь вид какой-либо другой графической схемы, не способной передать вид здания в трех измерениях. Так же трудно допустить мысль и об идеальной парадигме.

О распространенности практики конкурсов с участием моделей говорит пространная надпись из малоазийского города Кумы, датируемая концом II в. до н. э., где выражена признательность местной зажиточной горожанке Архиппе за то, что она вызвалась оплатить расходы на реконструкцию перекрытия и замену кровли в здании городского совета. Ее поступок был оценен тем более высоко, что, как сказано в надписи, «прошло состязание архитекторов, представивших модели (*hypodeigmata*), по рассмотрении которых выяснилось, что издержки будут весьма существенными»⁴⁸.

Таким образом, одобрив уменьшенную модель будущего здания или чаще – какой-либо значительной части постройки, заключали контракт, и строительство начиналось. Как и рисунки, нацарапанные на стенах возведенной части здания и обычно выполненные в масштабе 1:1 (на стене незаконченного храма в Дидимах близ Милета, в Приене), так и определенная часть моделей делалась в натуральную величину для изготовления архитектурных элементов скромного размера, обычно – для скульптурных деталей. Такого рода модели, необходимые строительным мастерам для воспроизведения, а не для утверждения властями, носили исключительно технический характер, они появляются много раз в надписях под именем «парадигма».

В конце V в. до н. э. в надписи с подробным отчетом об издержках на возведение Эрехтейона указаны выплаты скульптору Агафону за восковую парадигму листьев аканфа для резных кессонов потолка. В Эпидавре в середине IV в. до н. э. счета Толоса сообщают об уплате мастеру за парадигму водосточного желоба в виде головы льва, серия которых затем должна была быть изваяна в афинской мастерской. Приблизительно в то же время знаменитый договор на строительство Арсенала в Пирее требовал соорудить сто тридцать четыре ларя для снастей в соответствии с парадигмой архитектора⁴⁹.

⁴⁸ Цит. по: *Hellmann M.-Ch.* Les maquettes du monde classique // *Dossier d'archeologie*. 1999. № 242. P. 43.

⁴⁹ Вот этот раздел договора о строительстве Арсенала в Пирее в переводе Т. В. Блаватской: «Сделать также лари для парусов и белых покрышек числом сто тридцать четыре по представленному образцу и поместить их у каждого столба и по одному ларю против промежутков между ними. И сделать их открывающимися – те лари, которые будут стоять у стен, открывающимися с передней своей стороны, а стоящие у столбов – открывающимися с боков, – чтобы, проходя, можно было видеть все снасти и как они содержатся в арсенале. А чтобы в арсенале было прохладно, при кладке стен арсенала оставлять между швами кирпичей (камней?) промежутки, как то укажет архитектор. Подрядившиеся должны все это исполнять согласно программе, размерам и модели (проекту?), которую утвердит архитектор, и сдать каждую из работ

И на Делосе надпись того же века в связи с ионической колоннадой храма сообщает о доставке из Афин каменной парадигмы капители. Существует еще много других примеров. В целом они показывают, что парадигма в древнегреческом строительном лексиконе чаще всего означала объемную модель в масштабе 1:1, выполнявшуюся в ходе строительства, но сам этот термин – или один из его синонимов – мог прилагаться к уменьшенному изображению проекта, в том числе к простому рисунку, как об этом говорят надписи Делоса, в которых упоминается покрытая белой краской доска для парадигмы пропилона.

Уточним сказанное: поскольку греческий архитектурный канон состоял из строго определенных типов зданий, в большинстве своем повторявшихся и потому не представлявших собой ничего неожиданного, постольку модель в уменьшенном виде или общий план постройки не были в действительности необходимы для понимания проекта властями или подрядчиками. Все решалось на основании пояснительной записки (*syngraphé*), моделей и рисунков в натуральную величину деталей, особенно – скульптурных. Создание моделей или планов постройки или ее частей требовалось только в случаях более сложных конструкций и не таких обычных, как другие.

В подобной ситуации оказались мастера, работавшие в восточной провинции Римской империи во II в. н. э. Об их поисках архитектурного решения свидетельствует единственный до сих пор найденный экземпляр греческой проектной модели. Он обнаружен на раскопках у основания большой лестницы храма «А» в Ниха (селении, расположенном в долине Бекаа на территории современного Ливана). Модель представляет собой блок известняка размером 61 × 64 см в основании, в верхней части которого обозначены элементы священной части этого храма сирийского типа. Очевидно, она должна была наглядно и в масштабе 1:24 представить «подготовительный план (или проект) адитона» («*prokentema adytou*», как сказано в греческой надписи, вырезанной на ней). Модель эта существенно отличается от того, что было построено в действительности. В храмах сирийского типа в адитоне, располагавшемся в задней части храма, находилась культовая статуя. В Ниха два крыла лестницы ведут на платформу, разделенную колоннадами на три нефа, и с эдикулой в середине. Но если сравнить модель с руинами храма, то можно заметить, что система лестничных маршей, определенная в модели в футах (сокращенно по-гречески *po* или *pod*), сокращена и упрощена таким образом, что площадка при входе в среднюю эдикулу занимает практически всю ширину платформы. Более того, согласно граффито из небольших кружков, вырезанных на модели, эта эдикула, окруженная колонками, должна была быть восьмиугольной, но в действительности она была сделана шестиугольной. Таким образом, «проект адитона» играл роль не утвержденного образца для строителей, но был рабочим инструментом, способом изъяснения, дававшим возможность вести дискуссии между мастерами.

К модели из Ниха, несомненно служившей для иллюстрации проекта, можно добавить модель алтаря в Баальбеке, предельно обобщенно показывающую в масштабе 1:30 одну из секций этого сооружения. К сожалению, не сохранилось ничего кроме нижней части от мраморной модели (подиум с шестью ступенями на главном фасаде, стилобат и базы колонн), открытой в Остии и атрибутируемой позднеереспублканской эпохе по причине ее типологического сходства с храмом Портуна на Форуме Боаруме в Риме. Это маленький простильный тетрастиль в масштабе 1:32, поскольку цифры на модели соответствуют отношению 2 футов к 29,6 см. В отличие от вотивных моделей, обычно лишенных центральных колонн на фасаде (прием, позволяющий открыть вид на священное изображение), в модели храма из Остии пронаос – настоящий тетрастиль, перекрывающий вид на вход; и это может

быть аргументом в пользу ее интерпретации как проектной модели. К тому же каменные вотивные модели обычно сделаны из одного куска материала, в то время как модель храма из Остии состоит из подиума, прикрепленного к основному объему посредством металлических стержней, укрепленных в просверленных базах колонн.



Модель адитона храма «А» в Ниха. II в. н. э..

Об использовании моделей в натуральную величину в древнеримском зодчестве письменные источники дают слабое представление, но можно предположить, что они были в ходу на крупных и ответственных стройках. В отношении же моделей, представляющих архитектурную композицию или фрагмент композиции в уменьшенном виде, существует не больше информации. Даже у Витрувия, чей трактат «Десять книг об архитектуре» во многом основан на опыте эллинистической архитектуры, трудно обнаружить следы использования трехмерных образцов в современном ему строительстве. Любопытно, что, рассказывая об авантюре с вращающимся краном, Витрувий предостерегает от излишнего доверия к уменьшенным моделям вообще, говоря что «одни вещи, сделанные по образцу небольшой модели, действуют одинаково и в большом размере, а для других не может быть модели, но их строят сами по себе; некоторые же таковы, что на модели они кажутся правдоподобными, но, будучи увеличены, разваливаются»⁵⁰.

Еще однажды использование проектных моделей засвидетельствовано в период поздней античности, в восточной части Римской империи. Это слова святителя Григория Нисского, говорившего в IV в. об астрономах, которые изучают движение планет с помощью вращающейся сферы, своего рода модели вселенной, и об архитекторах («механиках»), кото-

⁵⁰ Витрувий. Десять книг об архитектуре. С. 213–214.

рые в работе над проектом имеют обыкновение делать уменьшенные модели – «предызображают формы и типы больших и выдающихся зданий в малом куске воска»⁵¹.

⁵¹ *Свт. Григорий Нисский. Слово на святую Пасху, о воскресении. Цит. по: Зубов В. П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 47.*

Модели и искусство Средних веков

От строительства романских замков и монастырей, готических соборов и укреплений средневековых городов Западной Европы до нас не дошло (или пока не обнаружено) ни одной модели, которую можно было бы с уверенностью назвать проектной. Не обнадеживают в этом отношении и те редчайшие находки, которые связаны с кругом памятников византийской архитектуры⁵². Модели из числа найденных являются носителями важной исторической информации, помогающей реконструировать утраченные памятники или проследить развитие стилевых форм. Другое дело, что шанс выявить среди них запечатлевшие архитектурный замысел и предназначенные для строительства минимален. Такие модели могли равным образом делать с натуры, воспроизводя уже построенные здания для каких-то, может быть, мемориальных или иных целей.

Например, в 1950-е гг. на раскопках в Великом Новгороде была обнаружена небольшая деревянная модель. Об этом редком событии с волнением рассказывал руководитель археологической экспедиции А. В. Арциховский, отметивший, что находка воспроизводит облик некогда существовавших зданий. «В 24-м ярусе на рубеже X – XI вв. найдена маленькая деревянная модель здания, – писал он. – Высота ее всего 11 см. Это не игрушка – для такого назначения она сделана недостаточно прочно, дети ее сломали бы, – а архитектурная модель. Здание представляло собой нарядную башенку, отнюдь не военного, а гражданского назначения. Этажей два, оба в виде открытых беседок со столбиками. Столбики верхнего этажа имеют утолщения – бусины. Вверху – низкий четырехгранный шатер. Башенка появилась перед нами как видение бесследно исчезнувшего русского зодчества времен Владимира I»⁵³.

В общем по этому поводу можно сказать следующее: несмотря на то, что гипотеза об использовании проектных моделей в архитектурной практике Средневековья существует, она до сих пор не нашла однозначного вещественного подтверждения. Подтвердить ее не удастся и с помощью письменных источников, в которых содержится крайне мало достоверных сведений об этом. В специальной литературе нередко встречаются ссылки на восковую модель, выполненную около 840 г. при возведении церкви монастыря Сен-Жермен в Осерре. Действительно, в сказании Гейрика «О чудесах Германа, епископа Осеррского» говорится, что строительные работы были поручены опытнейшим в этом деле мастерам. И там же сообщается о том, что замысел здания был оформлен в пластичном материале. У В. П. Зубова в «Архитектуре западного Средневековья» приведена выдержка из сказания Гейрика, неизменно пользующаяся вниманием специалистов. В ней повествуется о работе над образцом: «Делают модель задуманной постройки и, как бы в виде предвосхищения будущей громады, вылепляют ее из недолговечного воска с красотой и тонкостью, достойной Царя ангелов и людей, сонма святых и величия места»⁵⁴.

Публикация текста с этой информацией была осуществлена в 1891 г. Ю. фон Шлоссером, что вроде бы дало повод к обсуждению вопроса о проектных моделях Средневековья⁵⁵. Однако в дальнейшем стало складываться понимание того, что к этому опубликованному австрийским ученым и ясно читаемому сообщению трудно добавить другие, маловразуми-

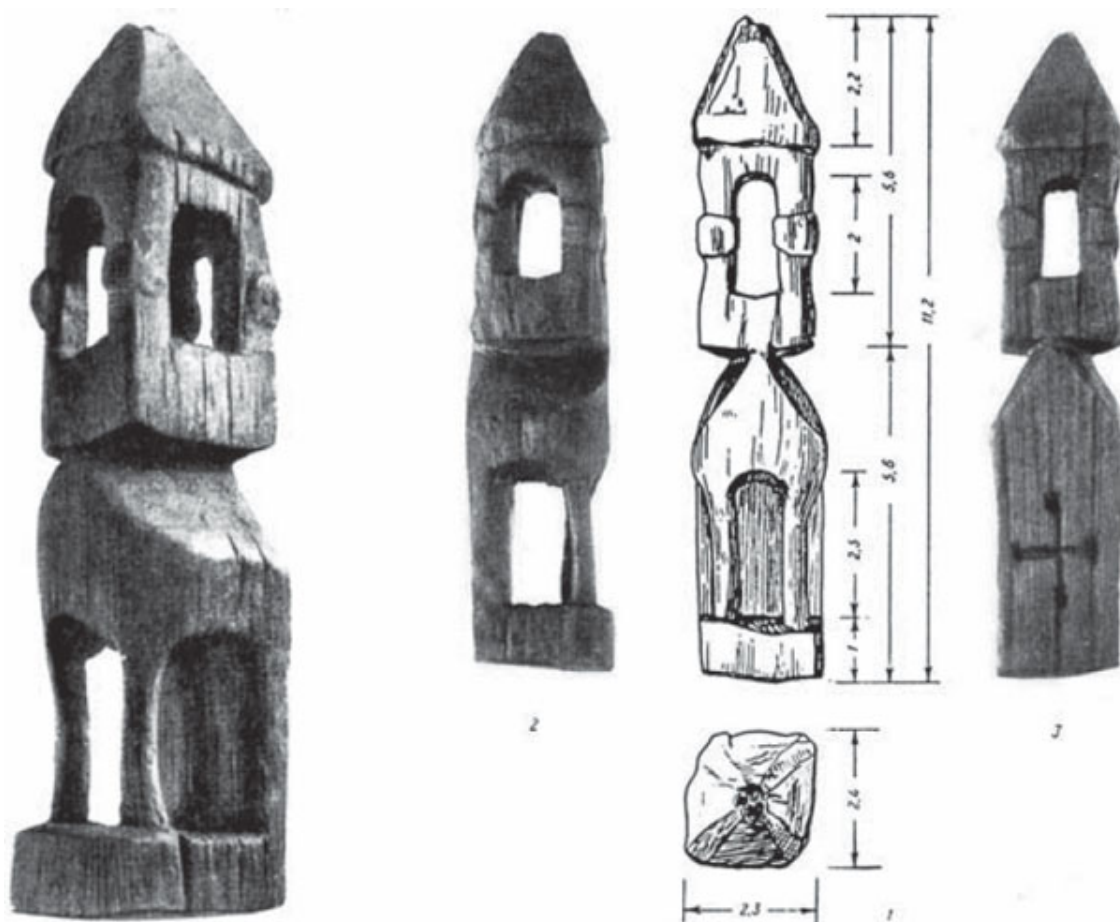
⁵² См.: Димова В. Модел на църква в Чървен // Музеи и паметници на културата. Вып. XII. София, 1972; Якобсон А. Л. Модель храма из раскопок Эски-кермен в Крыму и проблема нового архитектурного стиля в Византии // Зограф. 1977. № 8.

⁵³ Арциховский А. В. Археологическое изучение Новгорода // Материалы и исследования по археологии СССР. 55. Труды Новгородской археологической экспедиции. М., 1956. С. 36.

⁵⁴ Зубов В. П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 223.

⁵⁵ Schlosser, J. von. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters // Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classes der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Bd. 123. Wien, 1891.

тельные, толкование которых по причине неясности употребленных в них терминов часто вызывает разногласия.

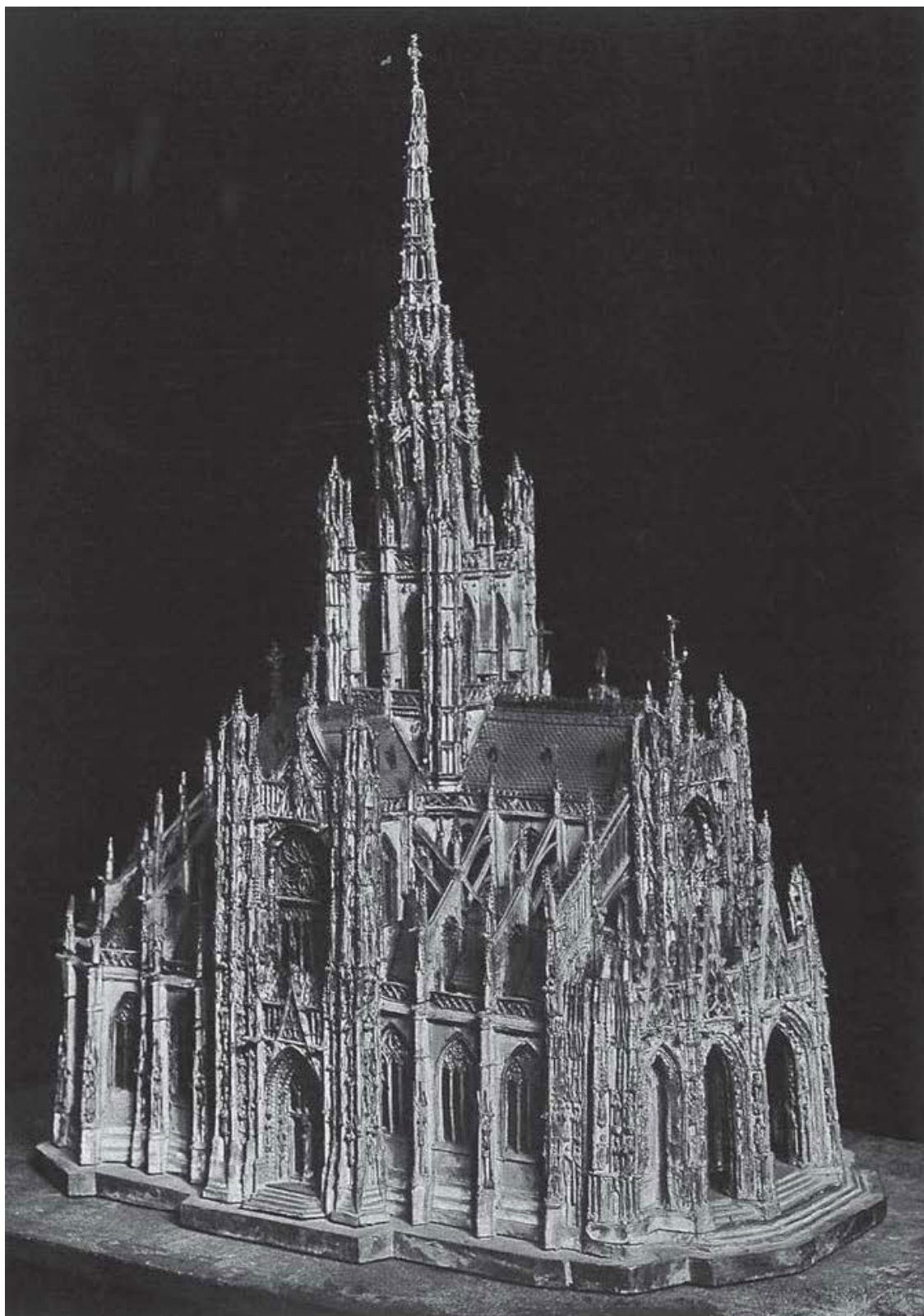


Модель башни. Великий Новгород. Рубеж X-XI вв.

Соблазн обнаружить проектные образцы Средневековья не раз приводил к поспешным выводам и недоразумениям. Так произошло с уникальной моделью готической приходской церкви Сен-Маклу в Руане (церковь строилась с начала XV в., освящена в 1521 г.). Одно время она считалась подлинником готического мастера. Американский ученый А. Л. Фротингэм принял ее за работу зодчего Йенсона Сальварта, который будто бы изготовил этот образец в 1414 г. для строителей будущей церкви⁵⁶. Однако впоследствии даты создания модели сместились ближе к середине XVI и даже к началу XVII в., оказавшись слишком поздними как для времени строительства церкви, так и для Средневековья в целом. Вероятно, эта архитектурная миниатюра относилась к категории моделей, которые изготавливали для различных целей по завершении строительства, она, например, могла быть сделана по заказу одного из членов семьи Дюфур, субсидировавшей установку органа и другие работы в церкви Сен-Маклу⁵⁷.

⁵⁶ Frothingham A.L. Discovery of an Original Church Model by a Gothic Architect // Architectural Record. 1907. XXII. Американский автор предположил, что это работа нормандского мастера Йенсона Сальварта, который в 1414 г. получил 300 монет золотом за какую-то работу для строящейся церкви.

⁵⁷ См.: Lafond J. Lapret enduem aquette del'eglise Saint-Macloude Rouen // Gazette des Beaux-Arts. 1974 (автор датирует модель периодом между 1541 и 1611 гг.); Neagley L.E. The Flamboyant Architecture of St-Maclou, and the Development of a Style // Journal of the Society of Architectural Historians. 1988. XLVII.



Модель церкви Сен-Маклу в Руане. XVI или XVI вв.

Модель эта – высотой 95, длиной 71 и шириной 44 см – сделана с заметным изяществом в необычном материале. Ее объем образован деревянным каркасом, на котором формы здания выполнены в мельчайших подробностях из папье-маше (или – из картон-пате). Сквозь ажурные дверцы видны некоторые детали интерьера, а в оконные проемы вставлены крошечные роговые пластины, наклеенные на прутики, укрепленные в картонных стенах.

Местами эти пластинки окрашены для имитации цветных стекол витражей. Но теперь ее облик с филигранным готическим декором портала, стрельчатыми окнами и высоким шпилем, венчающим башню над черепичной кровлей, не может ввести в заблуждение – он передает формы уже построенной церкви, вызывавшей восхищение даже у архитекторов XVII в.

Казалось бы, яркой иллюстрацией факта существования проектных моделей в эпоху Средневековья могут служить живописные, мозаичные и скульптурные изображения заказчиков церковного строительства и жертвователей, которые держат в руках свой атрибут – нечто очень похожее на архитектурную модель. При этом не редко случается наблюдать большое сходство с реальным архитектурным памятником. В таких случаях бывает трудно удержаться от мысли, что здесь, в этой мозаике, стенной росписи или в этом произведении пластики, представлен предварительно сделанный образец, который и был осуществлен в натуре. Однако это приходящее на ум соображение таит в себе опасность того, что произошло с моделью Сен-Маклу. Выше отмечалось, что благодаря своему облику она была признана проектным образцом, тогда как в действительности в ней запечатлен прославленный руанский памятник, возведенный много лет назад. Как отмечал еще М. Бриггс, один из первых историков архитектурных моделей, при обращении к средневековым материалам «следует остерегаться попыток принять любое упоминание или изображение миниатюрного здания за свидетельство того, что модели использовались в ходе строительства. В ряде случаев они могли быть сделаны просто в память об этом свершении, а их появление в росписи гробницы или в религиозной фреске могло служить лишь приемом повествования»⁵⁸.

В самом деле, все сказанное о риске принять желаемое за действительное, о мемориальном характере и повествовательной роли изображений миниатюрного здания прямо относится к атрибуту такого рода. То обстоятельство, что он часто являет сходство с архитектурным памятником, объясняется тем, что в своем подавляющем большинстве эти так называемые ктиторские модели передают вид уже построенных зданий, потому что они призваны увековечить деяние ктитора («попечителя» – заказчика, жертвователя) во всей его значимости и полноте, а не отобразить символически его взаимоотношения со строителями⁵⁹. Они и появляются, как правило, постфактум, то есть тогда, когда постройка завершена или обрела в процессе строительства узнаваемые черты. Мы их встречаем в композициях на стенах уже стоящих храмов, на надгробиях, напоминающих о делах покойного, на миниатюрах рукописей, повествующих о совершившихся событиях, и в других произведениях мемориального характера. В некоторых случаях ктиторские модели демонстрируют идеальные образцы, не связанные с реальным строительством, и тогда они выражают идею ктитинства как такового.

То общее наблюдение, что этот атрибут часто передает облик построенного здания, хорошо дополняет частное, проведенное в ходе одного из последних исследований на материалах средневекового сербского искусства. На примере приблизительно сорока сюжетов церковных росписей его автор показывает, что весь строй подобных изображений был направлен на то, чтобы «зритель мог узнать существующее здание»⁶⁰. Обычно церковь рас-

⁵⁸ Briggs M. Architectural Models-I // The Burlington Magazine, 1929. V. 54. № 313–314. P. 174.

⁵⁹ Убедиться в справедливости этого можно на примере даже тех произведений искусства, которые были вскользь упомянуты английским историком. В самом деле, если вдуматься в смысл изящной фигурки готической церкви, легко уместившейся в правой руке Гюга Либержье на надгробной плите этого архитектора церкви Сен-Никез в Реймсе, то придется признать, что она вряд ли была призвана увековечить сделанную архитектором модель. Скорее она рассказывала о Гюге, что главным делом его жизни было строительство церкви и что именно в связи с этим он достоин быть помянут посмертно. То же самое относится к небольшому изваянию аббатской церкви на надгробии Осрика, которое саксонский аббат, представленный покоящимся на смертном одре, держит на своей груди. Здесь снова правдоподобнее предположение, что замысел ваятеля состоял в том, чтобы таким образом поведать о трудах аббата по возведению церкви, а не в том, чтобы запечатлеть модель, сделанную для него.

⁶⁰ Marinkovic C. Founder's model – representation of a maquette or the church? // Сборник радова Византолошког института.

писывали в последовательности, начиная с купола и апсиды и дальше в западном направлении к притвору. А портрету ктитора с его атрибутом отводилось место в конце нефа или же в притворе. Таким образом, художник приступал к работе над портретом только тогда, когда здание было полностью возведено, и стремился передать характерные черты архитектуры этого здания с помощью тех приемов, которыми он владел. Более того, художник должен был передать облик здания как можно ближе к натуре и в наиболее узнаваемой форме. Его побуждало к этому то обстоятельство, что ктитору предоставлялось право быть похороненным в построенном им храме, а изображение храма на его портрете служило своего рода документом, удостоверяющим это право. Автор выделяет несколько приемов, которыми пользовался художник. Среди них преувеличенные размеры наиболее значительных частей здания (купола, портала, башен там, где есть башни) и сокращение их числа, что должно облегчить узнаваемость оригинала.

Нельзя сказать, что после этих объяснений возникает полная ясность в вопросе о том, что же тогда ктитор держит в руках – модель здания или символическое изображение самого здания? Видим ли мы портативный предмет, оформленный наподобие архитектурного сооружения, или перед нами архитектурное сооружение, представленное в метафизическом масштабе вне соразмерностей предметного мира? Подробнее эти вопросы мы попытаемся рассмотреть в следующем разделе, где по необходимости будем называть атрибут ктитора моделью, но памятуя о том, что это ктиторская модель, природа которой как раз и вызывает вопросы.

Об атрибуте ктитора

Изображение реального исторического лица, по воле, трудами или на средства которого возведено, реконструировано или украшено церковное здание, с атрибутом, указывающим на его заслуги в этом благочестивом деле, принадлежит к числу распространенных иконографических мотивов средневекового искусства. На мозаике VI в. в конхе храмов Сан-Витале в Равенне этот атрибут держит епископ Экклесий в прикрытых одеждой руках. На рельефе первой трети IX в. из Опизского монастыря Христос в знак благословения возложил руку на кровлю миниатюрного здания церкви, которое ему поднес куропалат Ашот Великий. А на фасадных рельефах храмов X в. в Санаине и Ахпате высечены фигуры двух царей, Гургена-Кюрикэ I Кюрикида и Смбата II Багратуни, которые, взявшись с двух сторон, несут рельефное изображение храма. В Ахпате они показаны в полоборота, слегка склонившимися над своей ношей, в Санаине их лица обращены к зрителю, как будто приглашая взглянуть на то, что они вынесли на всеобщее обозрение.

Существует масса других примеров с тем же иконографическим мотивом. Среди них – надгробие короля Хильдебера I (ок. 1170) в Сен-Дени, фреска с портретом короля Михаила в Стоне (Далмация; XI–XII вв.), надгробие Карла Великого (1200) и его же статуя на хорах (ок. 1430) собора Ахена и много подобных. Один из самых известных образцов находится в Монреале на Сицилии, в соборе Санта-Мария-Нуова. Там на мозаичном панно конца XII в., расположенном над епископским местом, изображена сцена, в которой Богоматерь, сидящая на троне, двумя руками принимает модель собора, поднесенную ей норманнским королем Вильгельмом II.

Тот же мотив встречается и в монументальных композициях на стенах храмов византийской метрополии. Некоторые исследователи, в том числе – А. Грабар, считают, что он был распространен в столичном искусстве Византии с раннего времени, хотя судить о его популярности приходится лишь по сохранившимся памятникам относительно позднего происхождения. В 1930-е гг. увидела свет очищенная от штукатурки мозаика в тимпане над южным входом в нартекс Софии Константинопольской. Она датируется концом X–XI в. (но высказывается также мнение, что она принадлежит более позднему времени). На ней образ Богоматери с Младенцем, восседающей на троне, фланкируют фигуры двух императоров – подходя с левой стороны, Юстиниан подносит Айя-Софию, а Константин, подходя с правой, совершает подношение основанной им столицы. Сцены с участием архитектурофорных персонажей включены и во фресковые циклы многих православных храмов на Балканском полуострове, в том числе в Милешево (ок. 1236), Студенице (1209 и ок. 1314), Сопочанах (ок. 1265).

Среди памятников искусства Древней Руси известны с тем же распространенным иконографическим мотивом. Одним из этих памятников были утраченные ныне росписи новгородской церкви Спаса на Нередице, где в цокольном регистре южной стены западного трансепта в аркосолии помещалась ктиторская фреска (1199 или несколько позднее). На ней князь Ярослав Владимирович в великолепном одеянии, подчеркивающим его княжеское достоинство, подносил изображение храма Христу, сидящему на троне⁶¹. Другой памятник –

⁶¹ Вот описание этой композиции: «Князь Ярослав Владимирович стоит перед Христом, сидящим на троне. Обе фигуры обращены друг к другу вполборота. Ярослав держит правой рукой модель купольной церкви с апсидой, она белая с зелеными контурами и куполом, на церкви нарисованы окна и черная дверь в обрамлениях. У Ярослава прямая легкая фигура, округло покатые плечи с легким округлым расширением в локте. Голова слегка наклоненная; лицо, большие глаза, тонкий нос с горбинкой и слегка опущенным кончиком, ноздря круглая с круглой пробелкой, на переносице тонкая развилка. Брови выпрямленные и над ними две узкие пробелки со скобкой между ними. Санкирь охряной. На левой щеке легкая пробелка под впадиной под глазом и вокруг ноздри. На щеках следы румянца и красным цветом пройдены верхние веки. Его прямые коричневые волосы спадают вдоль лица и выше плеч прямо подстрижены; это портретная черта. У него длинная острая коричневая борода. Лоб низкий, так как он прикрыт меховой коричневой собольей шапкой с охряной тульей. Лицо инди-

частично сохранившаяся ктиторская фреска киевского Софийского собора, первоначально занимавшая часть южной, северной и западной стен центрального нефа (XI в.). Согласно реконструкции В. Н. Лазарева и уточнениям, внесенным в нее С. А. Высоцким, фреска эта представляла собой многофигурную композицию, организованную по принципу строгой симметрии. В ее центре вероятнее всего был написан Христос, а по сторонам – мужские (слева) и женские (справа) фигуры, выстроившиеся друг за другом в иерархическом порядке. Их расположение соответственно главенству и старшинству, равномерный ритм направленного к центру движения вызывают ассоциации с торжественным шествием. В. Н. Лазарев писал о процессии «торжественно-ритуального характера», и верно, что это ритмическое движение напоминает некую процессию с несением обрядовых предметов, таких, как свечи в руках двух сохранившихся фигур.

Предполагается, что софийская фреска включала от одиннадцати до пятнадцати фигур. По мнению С. А. Высоцкого, ближайшими к центру, по правую и левую сторону от Христа, могли быть изображены два ангела, а за ними – еще не канонизированные, но уже почитавшиеся равноапостольными князь Владимир (слева от зрителя, но справа от Христа) и княгиня Ольга (справа). У левого края этой центральной части композиции помещена фигура Ярослава Мудрого, строителя собора. За ней вдоль южной и вдоль северной стен располагаются фигуры членов княжеской семьи. Князь-ктитор изображен с моделью Софийского собора, которую он жестом подношения обращает в сторону Христа (если там действительно был изображен Христос, а не Богоматерь, как в Софии Константинопольской)⁶².

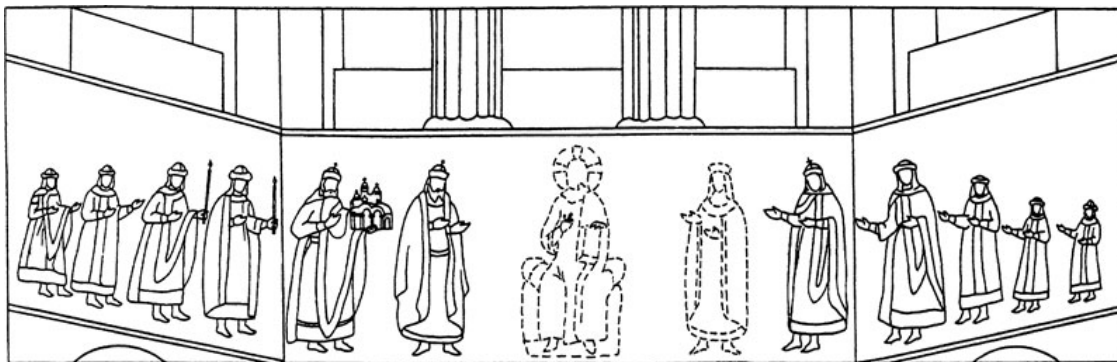
В свое время О. Демус усмотрел сходство между двухфигурными несимметричными ктиторскими композициями соборе Санта-Мария-Нуова в Монреале и в церкви Спаса на Нередице, предположив, что они восходят к некоему утраченному образцу столичного византийского искусства⁶³. Если же с этой точки зрения рассматривать фреску с групповым портретом семьи Ярослава Мудрого в Софии Киевской, то можно легко убедиться в том, что она через какие-то несохранившиеся промежуточные образцы, восходит к композициям древнейшего типа, включающим ктитора с его атрибутом. На композиции этого типа следует прежде всего обратить внимание, поскольку они способны пролить определенный свет на происхождение интересующего нас иконографического мотива и на природу еще более интересного для нас атрибута.

видуальное, но выполнено обычными для времени приемами. Лицо и руки написаны тонко... На Ярославе очень нарядный плащ, застегнутый на груди округлой охряной фибулой, украшенной жемчугом. Обшит плащ охряной каймой, украшенной жемчугом в два ряда и квадратными геммами. Багровый, глубокого тона, спускается он от фибулы вертикально и заканчивается у колен острием, затем наклонно поднимается, закидывается на левую руку и затем спадает вниз. Узор на плаще очень красивый, имитирующий парчу, он состоит из больших кругов рядами, между которыми выгораживаются ромбы, покрытые узором. Узор здесь настолько крупен, что даются лишь полукруги, срезанные обшивкой и контуром силуэта фигуры. Каждый полукруг окаймлен бордюром из ряда жемчуга между двумя охряными обводками, внутри дается меньший полукруг с таким же бордюром и в его центре охряной растительный орнамент, а на плече на внутреннем поле нарисован охряной орел с профильной головой в геральдической позе, виден овальный корпус, одно распластанное крыло и одна растопыренная нога. В ромбе сложный узор из четырех крестообразно расположенных розеток, исполненных охрой и белыми тонкими контурами. Ведет начало этот узор от ввозимой с Востока парчи и в Византию, и в Грузию, где она потом изготовлялась... Нижняя одежда Ярослава светлая с широкой чернелевой обшивкой у подола; нашивка на рукаве и поруч охряные, украшенные жемчугом и коричневыми узорами. В левой половине композиции изображен Христос, сидящий на троне. Лицо его сильно повреждено, у него также большие глаза и ровные брови, гиматий у него синий по рефти, хитон светлого сангинного тона. Кресло охряное, украшенное очень тонким коричневым растительным узором, на нем продолговатая подушка валиком, чернелевая с охряным концом. Под ногами Христа овальная чернелевая подушка на охряном подножии, данном в обратной перспективе, на нижней боковой стороне ее дана полоса терракотового цвета» (*Щербатова-Шевякова Т. С. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004. С. 231–233*).

⁶² См.: Лазарев В. Н. Групповой портрет семейства Ярослава // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 27–54; Высоцкий С. А. Ктиторская фреска Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 120–134.

⁶³ См.: Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. Говоря об этом сходстве, Демус, однако, прямо не называет церковь Спаса на Нередице.

Итак, впервые изображение архитектурофорного ктитора отмечается в VI в. в составе монументальных мозаичных циклов. Уже в это время его можно обнаружить в таких центрах христианского мира, как Рим, Равенна, Палестина и Истрия. В первозданном виде его сохранили мозаики церквей Сан-Витале в Равенне, Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура в Риме и базилики Евфрасиана в Порече. Реставрирована, но не утратила первоначальную иконографию композиция римской базилики Косьмы и Дамиана. Достаточно подробно описаны сюжеты не дошедших до нас мозаик в церквях Св. Сергия в Газе и Санта-Мария-Маджоре в Равенне.



Ктиторская фреска в Софии Киевской. XI в. Реконструкция С. А. Высоцкого

Во всех этих памятниках раннехристианского искусства фигура ктитора входит составной частью в многофигурную композицию, напоминающую либо торжественную процессию, либо сцену аудиенции. Центральное положение в композиции занимают изображения Христа или Богородицы; по сторонам располагаются парами в зеркальном отражении другие персонажи. Среди них ктитору отводится место на периферии, после представителей Небесного царства, последовательность расположения которых как в левой, так и в правой части композиции также подчиняется иерархическому порядку. В равеннской церкви Санта-Мария-Маджоре среди святых, обступающих с двух сторон трон Богородицы, присутствовал епископ Экклесий, держащий изображение храма, который он построил. В Сан-Витале тот же епископ Экклесий следует за ангелом, представляющим его Христу, напротив него – Св. Виталий, стоящий позади другого ангела. В базилике Косьмы и Дамиана мозаика включает на одну пару фигур больше: папа Феликс IV с ктиторским атрибутом изображен крайним слева (от зрителя), после апостола Павла и св. Дамиана, справа ему соответствует фигура Св. Феодора с венцом мученика, предводительствуемого Св. Космой и апостолом Петром.

Столько же персонажей составляют композицию в Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура, где папа Пелагий II, осуществивший реконструкцию храма, представлен последним на левом фланге, широким шагом устремляясь вперед за св. Лаврентием и апостолом Павлом. По аналогичной схеме с ктиторм, замыкающим иерархический ряд, была организована и несохранившаяся композиция в церкви Св. Сергия в Газе. Как явствует из описания Хорикия Газского (536), эту палестинскую церковь украшала прекрасная мозаика Богородицы с Младенцем, восседающей на троне, а по сторонам трона располагались «благочестивые группы». Крайним слева был изображен василевс Стефан, правитель Газы, несущий модель церкви. Местный епископ жестом представлял василевса Богородице.

Однако в базилике Евфрасиана композиционная схема, общая для мозаик Равенны, Рима и Газы, получает несколько иное развитие, распространяясь в сторону позади ктитора. Здесь так же, как и в предыдущих случаях, строителю базилики епископу Евфрасию предшествуют сакральные персонажи, ангел и патрон Истрии, св. Мавр, но за ним выступают два представителя церковной общины, архидиакон Клавдий и его малолетний сын со свечой

в руках. Эту истрийскую мозаику хочется особо отметить, потому что она очевидным образом предвосхищает «семейный» извод композиций такого типа в Софии Киевской⁶⁴.

Впрочем, в данном случае речь не об этом. Сейчас важно отметить то обстоятельство, что композиции типа шествия или аудиенции с подношением миниатюрного храма появляются вполне сформировавшимися и почти одновременно в разных и отдаленных друг от друга центрах христианского мира. А это наводит на мысль о какой-то предыстории их появления и заставляет обратиться к поиску источников этой иконографии.

Очевидно, что христианам VI века были понятны и вид самого архитектурофорного персонажа, и те действия, которые он совершает, а его атрибут воспринимался как нечто само собой разумеющееся. Но на чем было основано это понимание? Вряд ли на церковных обрядах, поскольку среди них не известны такие, в которых ктитор шествовал бы, неся модель храма, возведенного его попечением, или совершал подношение этой модели. Средневековые письменные источники вообще хранят молчание о существовании подобных моделей. С чем же тогда соотносили этот атрибут зрители?

Попытки проследить происхождение мотива архитектурофорного ктитора ученые предпринимали с конца XIX в. При этом не удивительно, что они обращались к античным материалам, которые нередко помогают объяснить особенности ранней средневековой иконографии. Как некогда писал по этому поводу А. Н. Грабар, большинство изобразительных мотивов религиозного искусства Средних веков «не было изобретено или выдуманно создателями первых христианских образов. Почти все в их работе предопределялось существующими образцами, которым они следовали, и именно поэтому те новые христианские образы, которые они создавали, были понятны их современникам и тем самым успешно достигали поставленной цели»⁶⁵.

Таким образом, к изучению генеалогии интересующего нас мотива с самого начала привлекались античные материалы. Первый повод для предположений подал Ю. фон Шлоссер⁶⁶. В поисках материалов к изучению искусства раннего Средневековья он углубился в предшествующий период истории и обратил внимание на монеты различных провинциальных городов Римской империи, которые отличаются своеобразной иконографией. На этих монетах представлены местные божества либо фигуры, олицетворяющие город, либо правящие императоры в обществе божества или персонификации города, которые держат в руках крошечный храм (иногда два храма) простильного или перистильного типа. В своей публикации Ю. фон Шлоссер убедительно показал, что композиции, отчеканенные на вывешенных им монетах, являются изобразительным аналогом титула «неокор» («блюститель» храма), которым император жаловал города по решению римского Сената и который позволял городам строить и содержать храмы, посвященные местным богам, но чаще посвященные культу самого императора. Обладание неокорией давало городам определенные преимущества, почему они соперничали друг с другом, возводя до трех таких храмов.

Однако, рассматривая эти нумизматические источники, австрийский ученый совершил один опрометчивый смысловой шаг, впоследствии вызвавший серьезное обсуждение.

⁶⁴ Здесь епископ Евфрасий, держащий модель храма, оказывается не как Экклесий в Равенне и не как папы-ктиторы в римских базиликах наедине с сакральными персонажами. Он и не замыкает иерархический ряд фигур композиции. Его сопровождают младшие по положению персонажи из его же земного окружения, удостоенные места позади него. Из ранних же композиций явствует, что право на изображение в роли ктитора не было ограничено духовными лицами, несмотря на то, что в трех случаях это были епископы (дважды в Равенне Экклесий и Евфрасий в Порече) и в двух — папы (в базилике Космы и Дамиана и в Сан-Лоренцо-фуори-лемура). Но в газской церкви Св. Сергия модель подносил Богоматери василевс Стефан.

⁶⁵ *Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968. P. XLVI.*

⁶⁶ *Schlösser J., von. Op. cit. S. 1–186.*

Он увидел в миниатюрном храме на монетах городов-неокоров не что иное, как модель будущего храма, тогда как под более внимательным взглядом это оказалось вовсе не очевидно.

Конечно, образцом для античных медальеров вполне могли служить архитектурные модели, но только, как выяснилось в дальнейшем, не те, о которых писал ученый и которые он пытался обнаружить в руках раннесредневекового ктитора. Скорее можно предположить, что такими прототипами явились многочисленные votivные модели, которые, в отличие от проектных, не были непосредственно связаны с делами строительства и не имели прямого отношения к лицам, чьи «воля и разум», по словам Боэция, принимают решение о зданиях. К тому же нельзя исключить и возможность того, что эта нумизматическая иконография возникла на почве специфических образов божеств и правителей, существовавших в греко-римском мире.

Одно из свидетельств существования таких образов хорошо известно хотя бы из Витрувия. Мы имеем в виду следующее. От нескольких античных авторов до нас дошла легенда об архитекторе, который замыслил превратить гору Афон в гигантское изваяние Александра Македонского, а в руке этого изваяния построить укрепленный город (в другом варианте, в каждой руке – по городу). Александр, согласно большинству авторов, оценил предложение архитектора, хотя и отказался от его осуществления. Заметим, что все античные авторы, порицавшие архитектора за дерзость и тщеславие, не выражали ни малейшего изумления по поводу противоестественности самого образа антропоморфного архитектуруфора – ни эллин Плутарх, ни римляне Страбон и Витрувий, ни сириец по происхождению Лукиан. Даже при том, что у Витрувия, наряду с другими авторами изложившего эту легенду, сказано, что архитектор «изобразил» (*designavi*) свой замысел во всех деталях, и оговорено, что он изобразил «большой укрепленный город» в руке колосса.

Можно предположить, что всем названным авторам был не только знаком, но и вполне приемлем этот образ. И действительно, иконографический мотив, известный и вполне понятный Витрувию, – человеческая фигура со зданием в руках – представлен в античном искусстве еще несколькими примерами. По крайней мере, в письменных источниках есть сведения о том, что в храме Иераполя Сирийского стояла статуя какой-то богини (или Семирамиды), в правой руке держащая храм, и возможно, еще одна подобного же вида статуя находилась в храме Эфеса.

Именно такого рода статуи имел в виду специалист в области нумизматики Б. Пик в названии своего исследования «Храмонесущие божества и изображение неокории на монетах». Взяться за эту тему его побудил авторитетный археолог-антиковед О. Бенндорф, предложивший внести ясность в вопрос, действительно ли монеты, введенные в науку Ю. фон Шлоссером, содержат изображение «строительных», как он выражался, т. е. проектных моделей. И Пик досконально изучил весь круг нумизматических источников, а затем опубликовал новые сведения, существенно расширившие знания о них и добавившие долю скепсиса в отношении их.

Пик установил, что чеканка монет с сюжетом неокории, как и сам титул «неокор», были ограничены городами Малой Азии и городом Филиппы во Фракии. Важной была приведенная им информация о том, что получение этого титула и чеканка монет с его изобразительным аналогом прекращаются приблизительно в середине III в. со смертью императора Галлиена. Пик не стремился проследить какую-либо связь между мотивами античного «блюстителя» и средневекового «попечителя» храма. Но он посчитал нужным обсудить вопрос о том, как на самом деле следует понимать предмет в руках персонажей на рассмотренных им монетах – как проектную модель храма или как пиктограмму настоящего храма (*Abbild der wirklichen Tempel*)? Мнение исследователя сводилось к тому, что на монетах с сюжетом неокории изображено само здание, но из-за особенностей техники чеканки и недостатка места на монетном поле его формы переданы схематично и в непропорционально сокра-

щенном виде. «Как модели в строгом смысле, т. е. как строительное вспомогательное средство, — писал он, — изображения храмика на монетах могут быть объяснены только в редких случаях, и необходимость в этом толковании во всех случаях отсутствует. Но воспроизведением храма они являются всегда. И поскольку теперь другим путем было достоверно установлено, что переносные храмики подобного рода действительно существовали в древности, постольку вполне вероятно, что часть этих изображений на монетах передает не только голые символические представления, но и существовавшие в действительности статуи храмонесущих божеств»⁶⁷.

⁶⁷ *Pick B.* Die Tempeltragenden Gottheiten und die Darstellung der Neokorie auf den Münzen // *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts*. 1904. VII. S. 41.



Малый иерусалим из Софийского собора в Великом Новгороде. Константинополь. 1-я треть XI в.

Между тем Бенндорф в опубликованной ранее статье об античных моделях также подверг сомнению возможность интерпретировать храм на неокоринфских монетах как проектную («строительную») модель, считая его миниатюрной репликой существующего здания (*Nachbildung des fertigen Werkes*)⁶⁸. Близко тому рассматривал атрибут ктитора (нем. — *Stifter*, основатель) Л. Хейденрейх в цитированной выше статье с классификацией моде-

⁶⁸ *Benndorf O. Antike Baumodelle // Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts. 1902. V. S. 178–179.*

лей, где отнес их к частному случаю моделей возведенных зданий – к формам, символически представляющим архитектуру. Хейденрейх высказался и о смысловом содержании этих форм. По существу, он попытался распространить идею неокорин на иконографический мотив средневекового искусства, и потому утверждал, что первоначально, в таких сценах, как с епископом Эклесием в Сан-Витале, ктиторская модель означала не что иное, как факт учреждения епископии в регионе. Другими словами, по его мнению, этот атрибут в руках главы церковной общины представлял собой символ, но не церковного здания, а церкви как социального организма. Хейденрейх пояснял свою мысль, говоря о том, что во времена введения христианства строились первые церковные здания, которые сами по себе символизировали учреждение епископии, а их миниатюрное изображение передавало это условным языком искусства. Правда, предлагая такую интерпретацию ктиторской модели, ученый оговаривался, что позднее ее смысл претерпел изменения, и она стала больше соотноситься с явлением индивидуального ктиорства, но ее смысловая связь с понятием епископии никогда полностью не прерывалась⁶⁹.

В фундаментальном труде, посвященном образу императора в византийском искусстве, А. Грабар не мог оставить без внимания изученные предшественниками материалы и высказывал мнение об иконографической традиции. «Как и позднейшие христианские и императорские изображения, – писал он, – эти композиции символически представляют город, где было основано или обновлено какое-либо святилище». В его распоряжении уже были данные о том, что неокоринские монеты (за одним исключением) имеют малоазиатское происхождение и что их выпуск продолжался с I в. и до середины III в. н. э. Поэтому, учитывая их локализацию во времени и пространстве, Грабар обосновывал свой вывод тем, что они «подводят нас к порогу византийской эпохи, позволяя усмотреть в них возможные прототипы»⁷⁰. Некоторое затруднение для него представляло то обстоятельство, что не сохранилось ни одного изображения, которое могло бы удостоверить факт преемственности сразу за «порогом» византийской эпохи. Тем не менее он полагал, что это всего лишь случайность, и приводил в пример римско-византийскую мозаику с фигурой папы Феликса IV в базилике Космы и Дамиана в Риме.

Заметим, что Грабар рассматривал не только изображения ктиора (он пользовался терминами «донатор» и «основатель»). Ученый указывал и на римский обычай демонстрировать модели завоеванных городов в триумфальном шествии, полагая, что этот обычай мог быть перенесен в Византию и там нашел отражение в иконографии военных торжеств. Свидетельством о том служили два памятника. Один – утраченные мозаики дворца Кенургион (IX в.), где, по словам византийского автора, была изображена сцена: император восседает на троне, «окруженный полководцами, воевавшими вместе с ним, которые протягивают ему подношения – завоеванные им города»⁷¹. Другой памятник – пиксида из слоновой кости (XV в.?), рельефы на которой Грабар интерпретировал как триумфальную композицию с подношением модели василевсу. Разумеется, в этом случае отчетливо прослеживаемая связь с римским обычаем исключала предположение о проектных моделях. Но и в остальном ученый не допускал мысль, что здание или город в руках несущего его персонажа как-либо соотносится со строительной практикой. После публикаций Пика и Бенндорфа (на которые он, кстати сказать, ссылался) разновидность античных моделей, которые могли стать источником иконографической традиции, не вызвала сомнений. Он только констатировал, что это были votive models и модели, предназначенные для pompa triumphalis.

⁶⁹ Heydenreich L.H. Architekturmodell // Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. S. 933–934.

⁷⁰ Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000. С. 167.

⁷¹ Ibid. С. 101. Перевод А. Пахомовой.

Позднее к обсуждению античных нумизматических источников присоединилась американская исследовательница Э. Липсмейер⁷². Она признала, что в содержательном плане монеты с сюжетом неокоринтии обладают некоторыми элементами, пригодными для сравнения с ранними мозаичными композициями. В частности, тем, что в них реальный исторический персонаж разделяет метафизическое пространство с божеством или с персонификацией города. Если в изображении на монетах широкого хождения это соседство казалось вполне уместным, то и в монументальных мозаичных композициях, где действие является символическим, а не реальным историческим событием и ктитор оказывается в некоем метафизическом пространстве, это нарушение границ между миром земным и миром небесным должно было быть доступно пониманию зрителя того времени. Вместе с тем Липсмейер справедливо отметила, что вряд ли христианам Рима, Равенны, Палестины и даже Истрии были знакомы малоазийские монеты трехсотлетней давности. Для них, следовательно, фигура ктитора с миниатюрным храмом в руках выглядела бы странно, будь эта фигура перенесена на церковные стены с незнакомых им образцов. По смыслу же композиционные схемы на монетах I–III в. и на мозаиках VI в. имеют мало общего между собой. В отличие от монет, где действие разворачивается от высшего к низшему (божество или олицетворение города вручает храм императору), в мозаиках, в которых движение ктитора с его атрибутом направлено к центральной фигуре, главенствующей в композиции, совершается обратное действие – от низшего к высшему. Велики различия и в способе изображения архитектуроформных фигур. Если на монетах император представлен стоящим на одном уровне с сакральными персонажами и в одном с ними масштабе, то в мозаиках подчеркнуто подчиненное положение ктитора его удаленностью от центра, а иногда и тем, что его фигура уменьшена в сравнении с представителями Небесного царства (как фигура папы Пелагия II в Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура).

⁷² *Lipsmeyer E. The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period. Ph.D. Ann Arbor, 1981.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.