

Пилястре в XX веке приписывали имитационность, изобразительность и другие негативные черты архитектурной формы, пилястра уподобляется неполноценной колонне. Но ее проблемы напрямую связаны с восстановлением в правах стены, этого древнего феномена. Можно предполагать, что за пилястрой скрывается тайна возникновения архитектуры.

Ключевые слова: пилястра; ордер; ложь в архитектуре; подлинность в архитектуре; «правдивость»; преемственность и вечность в архитектуре. /

Within the last century, a lot has been said pejoratively about the pilaster, when accusing it of imitateness, figurativeness and all other manner of offenses concerning architectural forms. "Pilaster!" almost became a specific architectural curse in those years. It seemed that the pilaster itself simply wished it looked like a modest shadow of a column. Whenever it appears, however, it signifies restoration of the right of the wall. But the phenomenon of the wall is too ancient to be treated carelessly or disrespectfully. The pilaster seems to contain a lot of mystery, including the very mystery of the origin of architecture.

Keywords: pilaster; order; "truthfulness"; lie in architecture; authenticity in architecture; succession and eternity in architecture.

Пилястра: от детали к великим тайнам / Pilaster: From a small detail to great mysteries

текст

Петр Капустин /
text
Petr Kapustin

Фигура умолчания

Родство пилястры с колонной очевидно, но обманчиво. Обманчиво не генезисом (который, правда, можно интерпретировать в обе стороны, о чем ниже), но стоящей за этим родством идеей вторичности пилястры. Да, она часто стоит за колонной, является ее 3D-тенью, она выступает заместителем колонны, ее рельефным (стенным, застенчивым) местоблюстителем. Или лишь выглядит таковым? Обманчива «понятность» пилястры, и как раз тем обманчива, что привычно проводится через колонну как доминирующий тип, как ее, колонны, якобы упрощение, уплощение, редукция. Вроде бы тем пилястра и исчерпывается.

Но пилястра не только отвоевала себе в веках право на автономию, она способна преподнести такие уроки, которые недоступны колонне с ее неизбывным – сколь бы он ни был номинальным и коннотативным – конструктивным смыслом, т. е. смыслом несения нагрузки. Пилястра настойчивостью своего мотива (а с ней, разумеется, и все примыкающие элементы изображенного ордера) говорит нам об архитектуре что-то гораздо большее, чем триумф «кискуства строить».

Можно даже сказать, что все наши попытки пристроиться к неумолчному дискурсу архитектуры, как-то использовать его для целей человеческой коммуникации (иногда, впрочем, успешные попытки) – долгая история театризации Архитектуры [1], т. е., собственно, история разыгрывания драм и комедий, грандиозных репрезентаций и бытовых сценок в малоопытном и заимствованном языке. Такова вся история человеческой архитектуры. И в этой истории, на этой сцене пилястра проявляет себя как едва ли не самая излюбленная декорация. Ее декоративность очевидна, пусть бы иной раз она и оправдывалась локальными задачами стеновой тектоники. Но пилястра, кажется, никогда не искала себе оправданий (в отличие от некоторых теорий архитектурной «правдивости»): у нее нет и тени сомнения в своем праве на существование. Пилястра декоративна, но повсеместна и вечна; уже один этот факт заставляет принять тезис о том, что весь мир – театр. В сущности, это шекспировское уравнение и есть фундаментальное известие, которое сообщает нам пилястра задолго до Шекспира

и всякого театра вообще, независимо от развертывания тех или иных практик репрезентации и от преходящей моды на них. Можно даже предполагать, независимо от чаемого разоблачения самой репрезентации, что пилястра вводит нас в область архитектурного перформативного.

Это парадоксально и даже гротескно: чему, как не пилястре, адресованы все эти гневные проклятия против «штукатурки», все заклинания «не украшать архитектуру архитектурой», которые, казалось бы, потрясли самые основы архитектурно-проектного творчества сто лет назад и до сих пор еще слышны по углам профессионального аудиториума!

«Архитектура – искусство не изобразительное, а созидательное. Оно не изображает предметы, а создает их», – уверял себя и других А. К. Буров, один из ярких и мыслящих архитекторов тех горячечных лет¹. Но это выдуманная оппозиция, вкусовая по сути. Описывает ли мир литература или создает его? А философия? А искусство (начиная, по крайней мере, со второй половины XIX в.)? Подобный оборот речи появился в авангарде, которому надо было предельно резко манифестировать неизобразительность и центрировать внимание на своей безудержной проектности: зачем изображать (удваивать) существующий мир, когда его можно разрушить и строить новый на освобожденном месте (см. тексты Маринетти, Татлина, Брика etc.). Как известно, архитекторы инфинцировались этим вирусом проектности. Такие фразы небезобидны: ими утверждалась новая эстетика (а потом их произносили по привычке, подобно Бурову), но они скрывали, делали недоступным понимание глубинной, фундаментальной нарративности архитектуры. И скрывают до сих пор. Вот архитектура и умолкла. И чтобы вновь вступить с ней диалог, необходимо для начала понять, какую речь мы можем услышать.

Порядок

Гипотеза о литературном *par excellence*, «книжном» происхождении ренессансного увлечения ордером (а за ним и всех последующих) кажется справедливой, однако ее смысл не столь прост и невинен, как могло бы показаться, даже с учетом «христианизации» ордера и его долгой

^ Рис. 1. Архитектурная композиция. Из книги Ганса Блюма «V Columnae», 1550

1. Уверял вопреки собственной практике и, видимо, противно собственной рефлексии. Чем, если не изображением, является фасад Московского Дома архитектора, да еще и изображением... самой Архитектуры, собирательной метафорой нашей неспешной Музы. «Церемониальной тогой» называл Буров свой фасад, следуя за Г. Земпером, отождествлявшим работу архитектора с одеванием. Но ведь именно это Земпер и считал тектоникой!



< Рис. 2. Собор Святого Петра. Рим. Капители пилястры северного фасада. Фото П. Капустина

< Рис. 3. Палаццо Ручеллаи. Флоренция. Арх. Л. Б. Альберти. 1446–1451. Главный фасад. Фото П. Капустина

верной службы при дворах, деспотиях, тоталитариях или демократиях. О литературе мы еще скажем специально, но ордер в теме пилястры обойти нельзя, как и стену.

Начать следует с того, что классическая пилястра была известна с Греции. При всем уважении к Альберти, не он ее придумал: если она и «литературная», и «изобразительная», то ничуть не больше, чем колонна или ордер в целом. Наше нынешнее умение читать, в т. ч. и попытки «читать» архитектуру, таким образом, откровенно вторичны в отношении ордерных сообщений, по крайней мере их исконных конфигураций. Оттого и «объяснения» в духе Рудольфа Виттковера, предлагавшего считать пилястру «сплюснутой» колонной, утратившей якобы трехмерность и тактильную ценность, являются лишь проекциями нашего [не] понимания на наши же сегодняшние знания. Вот там, в самом деле, все плоско и сплюснуто.

Как мы считаем, пилястра имеет более двух измерений, даже будучи нарисованной на ровной стене. На каком основании мы могли бы отрицать автономию пилястры, появившейся едва ли не одновременно с самой архитектурой? В Саккаре она проявилась уже в полный рост и в нескольких вариациях; как и полуколонна, ее чуть более упитанная родственница, она во многом сделала Саккару. Скорее колонна, овеваемая воздухом, есть более поздняя трансмутация пилястры, этого якобы «украшения»! И осуществлена она как раз в сторону упрощения: ведь равномерный контакт с воздухом и одинаковая видимость со всех сторон представляют более простую архитектурную и художественную задачу, чем множество сложных ракурсов вкупе с жестким фронтальным взглядом.

Скорее колонна – выскочка, возомнившая себя прародительницей всей архитектуры, включая и саму Стену. Известная дискретность «погружения» колонны в стену (колонна – трехчетвертная колонна – полуколонна – пилястра²) должна читаться в обратном направлении – от камня, от субстанциальности стены. Это и исторически, и генетически, и конструктивно гораздо более оправдано, нежели нелепые фантазии о «сплющивании». И, наконец, это соответствует ремесленной, именно тактильной природе вещей и технике работы с материалом.

Пилястра умеет делать то, что уже разучилась колонна: принадлежит стене (или ее «пунктиру» – столпу, пилону), она вступает вместе с ней в разнообразные и иногда причудливые виды складок и изгибов, что с увлечением использовало барокко. Колонне, глядя на это, остается лишь взвиться в истерике винтом.

Пилястра, таким образом, никак не может считаться «недоколонной» (кажется, этот жупел изобрел аббат Ложье). Пилястра – не бастард Архитектуры, а ее законный представитель.

Пилястр, наверняка, намного больше в мире, нежели колонн. Мы должны быть благодарны пилястрам за огромное количество памятников и ансамблей, которые без них были бы в лучшем случае хорошо спропорционированными сараями. Ведь намного чаще встречаются ситуации, когда здание не распространяет себя в пространство, но, напротив, центрируется, не имея

2. Ряд можно немного продолжить: пилястра в плоскости стены сформирована выбранным по ее сторонам материалом; контрпилястра – след в теле стены в форме пилястры.

v Рис. 4. Скуола ди Сан-Марко. Венеция. Арх. Пьетро Ломбардо и Моро Кодуччи. 1485–1505. Главный фасад. Фото П. Капустина





^ Рис. 5. Ворота Святого Петра. Перуджа. Арх. Агостино ди Дуччо и Полидоро ди Стефано. 1475–1480



^ Рис. 6. Пантеон в Риме. Арх. Аполлодор Дамасский. Ок. 126 г. н. э. Фрагмент западного фасада. Фото П. Капустина

v Рис. 7. Палаццо Тьене. Виченца. Арх. Андреа Палладио. 1550–1551

3. «Именно в древнейших конструкциях, которые должны – по теории Гюбша больше всего гармонировать с формой, форма наиболее сильно противоречит конструкции. Древнейшие храмы показывают такую разрезку камней, которая безусловно заслуживает порицания. <...> В большом храме в Посейдонии строители без всякого зазрения совести разделили фриз на два ряда кладки: благодаря этому метопы и триглыфы пересечены горизонтальным швом. <...> В том же храме в Акраганте (храмы Конкордии, Геракла и Кастора) триглыфы вырублены в одном квадрате с метопами, а швы карниза расположены настолько случайно, что приходится иногда по середине мутулы <...> В храме Гигантов в Селинунте допущена еще более серьезная ошибка. <...> Такой архитрав не только не может служить опорой, но требует в свою очередь поддержки. <...> Нетрудно привести еще ряд примеров, показывающих ошибки в каменной конструкции» [4, с. 224–225]. Упомянутый Генрих Гюбш (Hübsh, 1795–1863) – немецкий архитектор, неоклассицист, один из первых критиков мифа о великом тектонизме греков, строившимся на представлении о рациональности их конструктивных приемов. Но он еще надеялся найти хотя бы в ранней архаике примеры здравого подхода к конструкции и камню. Как показал Шуази – напрасно.



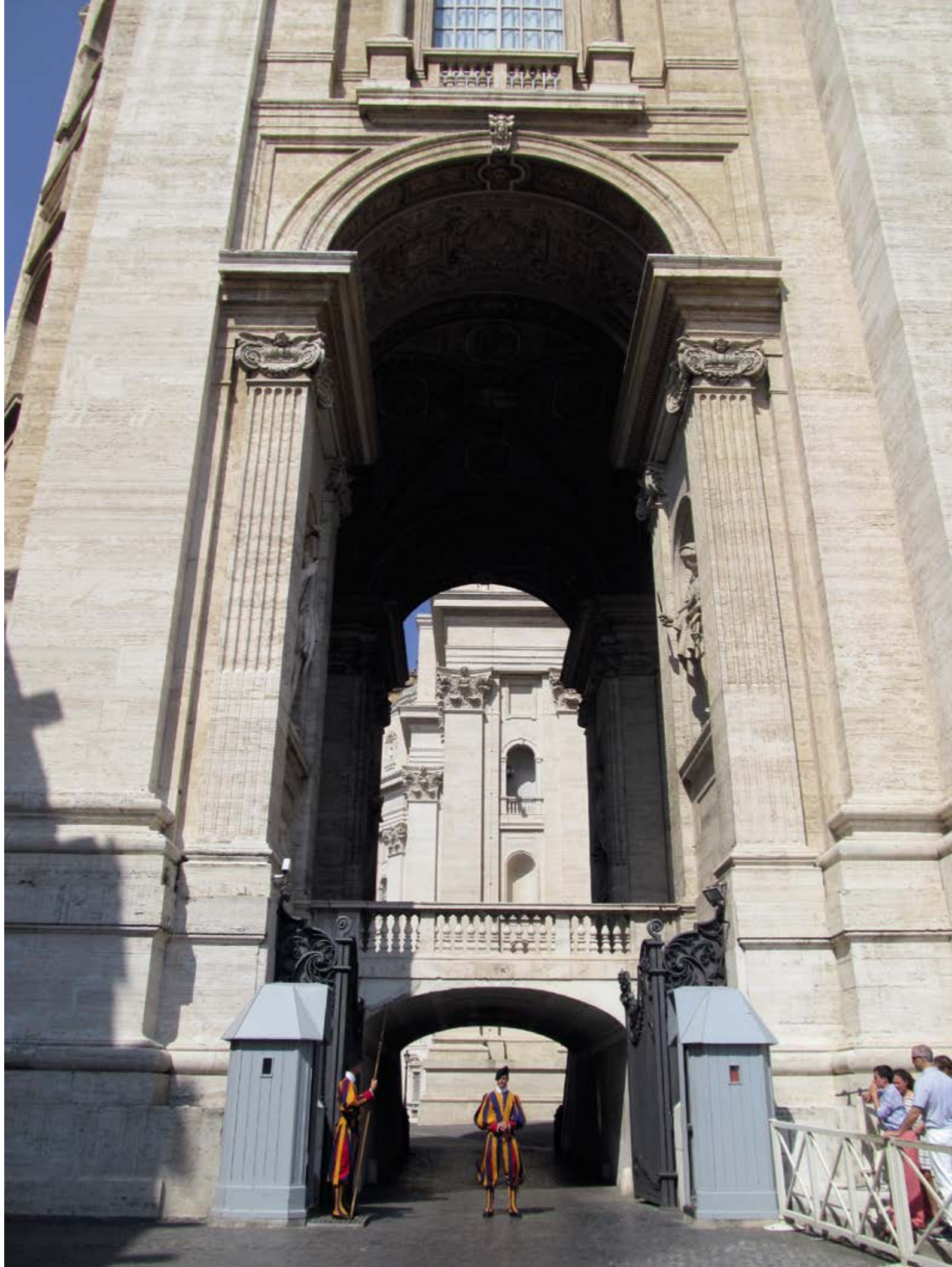
> Рис. 8. Собор Святого Петра. Ватиканская стража. Рим. Фото П. Капустина

найдет себе место, хотя предпочла бы иметь дело со спокойной массой, крепкими углами, внятным объемом. Да, она сама требует для себя приоритетные тела – вряд ли это свойство необязательного «украшения»!

Генезис архитектурной формы не подчиняется конструктивной логике (как и функциональной, и выдуманной в позднюю эпоху задачам «выражения работы материалов»). Он может благосклонно рассмотреть все эти доводы, но не более того. История архитектуры отвергает всевозможные «принципы правдивости» и им подобные категорические формулы, которые с середины XIX в. кабинетные ученые начали навязывать архитекторам и которые донныне еще служат опорой для ригористских суждений о «настоящем профессионализме», направленном против всяческих «имитаторов» и «иллюзионистов», например, замечательных мастеров советских 1930–1950-х гг.

Исторический генезис архитектуры являет нам самодостаточное и благородное развертывание Формы как таковой. Она, видимо, призвана дисциплинировать нас на этой планете. Мы предпочли бы знать и Содержание, но уже не имея к нему доступа, не стоит замещать его нашими рассудочными конструкциями, не стоит засорять натужными объяснениями. Как не стоит и бунтовать против Формы, тем более, такие бунты, как можно было уже убедиться, заканчиваются в лучшем случае фарсом.

Содержания классических архитектурных форм не знали уже и сами древние греки. Они не очень-то понимали даже то, что в XIX столетии им начали приписывать как главную и «естественную» их доблесть – тектонику. Даже Огюст Шуази (1841–1909), этот отчаянный энтузиаст сведения Архитектуры к «строительному искусству», был вынужден отступить перед фактами пугавшего его греческого атектонизма³. И речь не о частных «ошибках», как хотел бы считать Шуази, спасая если не «честь» отдельных памятников, то всю сконструированную его веком идеологию «правдивой» архитектуры⁴. Даже у него закралось подозрение в том, что греки имитировали что-то высшее, бывшее до них, виденное где-то⁵. Архитектура с Греции (учитывая Саккару – и раньше) – уже «культ карго» архитектурной Формы.





^ Рис. 9. Капелла Пацци.
Интерьер. Флоренция. Арх. Ф. Брунеллески. 1430–1440



^ Рис. 10. Костел Св. Гавела. Прага.
Арх. П. И. Байер (реконструкция фасада в
стиле барокко). 1738. Фрагмент главного
фасада. Фото П. Капустина

4. С. Ситар, обративший внимание на цитированное выше место у Огюста Шуази, восклицает: «Позвольте, – хочется спросить у Шуази, – о каком вообще соответствии между формой и конструкцией может идти речь в случае дорического и любого другого греческого ордера? Ведь мутулы, как бы «правильно» они не были вырезаны и вмонтированы в антаблемент, – это не более чем каменная «декорация», изображающая концы стропильных ног, которые на самом деле не выступают наружу за плоскость фриза <...> Триглыфы – это такой же каменный муляж, изображающий торцы потолочных балок (нижних поясов стропильных ферм), которые на самом деле не видны на фасаде и к тому же в принципе не могут выходить на главный и боковой фасад одновременно. Зубчики ионического и коринфского ордера – это совершенно абсурдная с чисто конструктивной точки зрения имитация брусьев обрешетки кровли <...> В разделе о капителях Шуази указывает на то, что «дорийский абак сводится лишь к видимости опоры»; в разделе о базах – на то, что ионийская база «частично утрачивает свое конструктивное значение» <...> «именно в тот момент, когда форма достигает своего высшего совершенства». То же самое относится и к стволу колонны, который как раз в эпоху высшего цветения классики начинает составляться из барабанов, соприкасающихся друг с другом только по узкой внешней кромке верхних и нижних граней. Иными словами, между конструкцией-изображением (т. е. тем, что Шуази называет «формой») и конструкцией-фактом (именуемой им просто «конструкцией») на всем протяжении античной эпохи сохраняется несоответствие» [5, с. 82].

5. «Последнее возражение против той теории, – пишет Шуази, – которая сводит формы дорийской постройки к одним лишь требованиям каменной конструкции, – это почти абсолютная устойчивость форм при чрезвычайном большом разнообразии приемов. Одно это многообразие уже указывает на то, что главной целью греков было создание традиционного типа путем того или иного расположения камней, на которое они обращали мало внимания, тем более, что камни были скрыты под слоем штукатурки» [4, с. 224]. «В эпоху архаики дорийский ордер представляет собой уже сложившуюся архитектурную систему, а не соединение структурных принципов, требования которых могли бы вызвать соответствующие изменения формы» [4, с. 225]. И, наконец: «В заключение из всего сказанного можно вывести следующее: точкой отправления при создании дорийского ордера явилась форма, структура же, подчиненная ее требованиям, лишь постепенно становится в гармоническое соотношение с ней» [4, с. 226]. В издании 1906 г. концовка этого фрагмента еще выразительнее: «<...> лишь медленным путем достигла согласования с ней» [6, с. 265]. Напомним: речь идет о дорическом ордере в архаике! Форма уже сложилась, она первична, а греческие зодчие лишь учатся ее воспроизводить (Шуази не преминет сказать: вполне научились лишь к эпохе Перикла, да и то не без огрехов и ненадолго).

> Рис. 11. Собор Святого Петра. Фрагмент интерьера. Рим.
Арх. Микеланджело Буонарроти. 1546–1564. Фото П. Капустина

Это Высший Порядок, перед которым меркнет и латинистическая грамота, и ренессансные литературные мистификации, и книгопечатание, и самый «порядок дискурса». Мы, архитекторы, не имеем права забывать об этом.

Что же до имитации, то борьба с ней в архитектуре столь же бесперспективна, сколь и аморальна. Это как раз тот случай, когда «вода» и «ребенок» нераздельны, и борьба неминуемо ведет к опустошению. Зазор между реальным и иллюзорным в архитектуре исчезающе мал, меньше глубины пилястры. То, что Архитектура веками не отказывается от пилястры, свидетельствует о ее склонности к играм с этим зазором. Из него все еще сквозит надежда.

Архитектура не сводится к «искусству строить» уже потому, что властные силы, руководящие ею, старше первого менгира, могущественней любого диктатора; они на много порядков превышают необходимый для возведения зданий и сооружений объем знаний и умений. Их собственный порядок – это ритм столетий. Архитектура если и искусство, то искусство жить, чувствовать, любить, мыслить и умирать. И эту истину не вдруг откроет вам помпезная арка или точеная колонна; иной раз на нее способна намекнуть несложная пилястра, пусть даже работы местного альфрейщика.

Подлинность

Отчего мы говорим о подлинности пилястры, едва ли не залейменной как средоточие лживости в архитектуре?

Подлинность не синонимична ни правдивости, ни истинности. В отличие от первой, она не требует вашей субъективной искренности или убежденности, а в отличие от второй – не претендует на объективную и отстраненную от живых ситуаций принадлежность к холодному миру верификации. Напротив, подлинность – это случающееся здесь и теперь откровение; оно обладает достоверностью не в силу какой-то привлеченной логики или доказательств, а фактом присутствия, *Dasein*. Поэтому подлинность перформативна [3]; так действует Архитектура.

Если не навязывать архитектуре наши злободневные задачи, эмоции или идеологемы (что особенно фаталь-



> Рис. 13. Каменная гробница в Петре. Иордания. II в. н. э. Фото Н. Васильева



> Рис. 13. Рене Магритт. Карт-бланш (Препятствие пустоты). 1965



6. Маршалл Маклюэн в свое время убедительно вскрыл механизм перемен, осуществленных литературно-центрированной цивилизацией [7]. Он показал, что возвращаемое литературой, письменностью, распространением книгопечатания сознание начинает перестройку мира под себя, трансформируя буквально все аспекты существования, в т. ч. неверно воспринимает архитектуру. Формируется цивилизация рационализма и механицизма, все сводящая к линейным последовательностям, к тождественному и гомогенному, к логическим цепочкам, расчету (канадский мыслитель специально анализирует практики работы с числом и словом), к дискретным актам зрения. Письменность, литература, лингвистическая семиотика и выращенное на этом поле проектирование с его синтетическим методом – это совсем иной, противостоящий Архитектуре тип семиотического мышления. Этот факт, к сожалению, не только не освоен теорией архитектуры, но даже не понят ею в должной мере до сих пор.

7. Новая мода администраций – забота о комфорте («комфортная городская среда» – один из самых нелепых оксюморонов) имеет своей латентной целью, судя по всему, лишение городов и горожан всяких остатков подлинности.

но в случае всяческих Экспо, мемориалов и некоторых музеев), если не заставлять архитектуру «выражать» все это, т. е. если не заниматься репрезентацией, то можно дать высказаться самой Архитектуре. Тогда мы получаем шанс встречи с подлинным, пониманием его. Это, повторим, не логически артикулируемое понимание и не совсем чувственное восприятие (скорее, сверхчувственное), поскольку органы чувств здесь способны лишь фиксировать «фактуру». Нам надо чуть «отступить», чуть приглушить свою уже обычную перцептивную агрессию. Если что и необходимо «взять в кавычки», так это воспитанный литературой «комплекс Маклюэна»⁶ – гордыню «пространственного прочтения» всего и вся, оберегающего наше отсутствие в реальных ситуациях жизни, в реальных пространствах и событиях. И Архитектура потянется к нам, выступая из камня и иных субстанций, как делает она это столетиями в иорданской Петре.

Пилястра – не накладное украшение, но первый слой явленности Архитектуры. Эта явленность фундаментальна. Ее не заменить изображением, не заместить виртуальной симуляцией. Здесь все просто: или есть, или нет. Или ты жив, или мертв. Зрение, осязание, телесные переживания, включая дискомфорт⁷, память и все виды воображения – здесь все срывается сразу.

Разумеется, достичь такого не просто. Гораздо легче ускользнуть в новую «иллюзорную изобразительность», тем более, что ее технологии предоставляются сегодня в избытке. Да пилястра и сама норовит ускользнуть: она – одна из наиболее чувствительных к свету деталей в архитектуре, она меняется, мерцает, ее фигура играет со своим фоном, как на картине Рене Магритта «Карт-бланш». Подлинное не всегда смотрит в упор, часто оно обходится намеками. Но тем больше наблюдательности и воображения оно требует от нас, ждет большей отрешенности в созерцании, готовности к встрече.

Мы еще не освоили язык Архитектуры, а точнее, вслед за Л. Витгенштейном, следует сказать: язык Архитектуры еще не освоил нас, еще не вполне признал нас своими достойными носителями. Мы, люди, еще слишком молоды для Архитектуры.

Литература

1. Капустин, П., Лесневская, Р. Стратегии театрализации в городском интерьере // Проект Байкал. – 2018. – № 56. – С. 52–58
2. Бархин, А. Ар-деко и стилиевой параллелизм в архитектуре 1930-х // Проект Байкал. – 2019. – № 62. – С. 102–107
3. Капустин, П. В. Теория архитектуры: от проблем понимания к идеям организации // Архитектура и строительство России. – 2019. – № 4 (232). – С. 22–27
4. Шуази, О. История архитектуры: в 2 т. – Москва : Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. – Т. I. – 576 с.
5. Ситар, С. Архитектура внешнего мира: Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. – Москва : Новое издательство, 2013. – 272 с.
6. Шуази, О. История архитектуры: в 2 т. – Москва : Издание гр. П. С. Уваровой, 1906. – Т. I. – 546 с.
7. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. – Киев : Ника-Центр, 2003. – 432 с.

References

- Barkhin, A. (2019). Art Deco and stylistic parallelism in architecture of the 1930s. Project Baikal, 16(62), 102-107. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.62.1557>
- Choisy, A. (1906). Istoriya arkitektury [History of architecture]. Vol. 1. Moscow: Izd. gr. P. S. Uvarovoi.
- Choisy, A. (1935). Istoriya arkitektury [History of architecture]. Vol. 1. Moscow: Izd. Vsesoyuznoi Akademii arkitektury.
- Kapustin, P. V. (2019). Teoriya arkitektury: ot problem ponimaniya k ideyam organizatsii [Theory of architecture: from the comprehension issues to the ideas for organization]. Arkhitektura i stroitelstvo Rossii, 4(232), 22-27.
- Kapustin, P., & Lesnevskaya, R. (2018). Strategies of theatricalization in the urban interior. Project Baikal, 15(56), 52-58. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.56.1321>
- McLuhan, M. (2003). Galaktika Gutenberga. Sotvorenie cheloveka pechatnoi kultury [The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man]. Kiev: Nika-Tsentr.
- Sitar, S. (2013). Arkhitektura vneshnego mira: Iskusstvo proektirovaniya i stanovlenie evropeiskikh fizicheskikh predstavlenii [Architecture of the outside world: art of design and formation of European physical representations]. Moscow: Novoe izdatelstvo.