

ЖЕЛЕЗНЫЙ СИМВОЛИЗМ

орнаментальный декор в архитектуре Иркутска

«Архитектура – это кров с символами на нем. Архитектура – это кров с декорацией на нем» (Р. Вентури.

«Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем и другие оправдания банального символизма в архитектуре»)

«К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры: надгробие и монумент. Все остальное, как служащее цели, должно быть исключено из мира искусства» (А. Лоос. «Орнамент и преступление»)¹

Вынесенные в эпиграф высказывания – далеко не единственные примеры полярных мнений о том, какую роль играет орнамент в архитектуре. Расцвет модерна в Москве начала XX века вызвал острое раздражение у В. Стасова, который обозвал лепные декоры нового стиля «болячками, нарывами и лишаями». Героическая эпоха модернизма – конструктивисты и Баухаус, Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ – с презрением и негодованием отказались от декоративного оформления фасадов и интерьеров. Хай-тек и деконструктивизм призывают нас любоваться чистой красотой металла, стекла и бетона, не загрязненных узорами и орнаментами. Вот уже столетие



прошло, как архитектура в своем «мэйнстриме» взялась сражаться с орнаментом не на жизнь, а на смерть.

Впрочем, следует признать: орнамент оказался вполне достойным противником. Категорически уничтожаемый архитекторами модернизма и постмодернизма, он как-то незаметно просачивается и проступает сквозь структуру фасада, возрождаясь в ритме окон, балконов, выступов и проемов конструкции, в артикулированных эпюрах напряжений функционализма.

Роберто Вентури пишет об этом явлении так: «Пытаясь исключить символизм и декорацию, и подчеркивая структурную и пространственную выразительность, они (архитекторы XX века – КЛ) покончили с архитектурой абстрактного экспрессионизма: чистая, но ограниченная, она скоро стала недостаточной. Таким образом они заменили декорацию артикуляцией. Артикуляцией, через преувеличение структурных и функциональных элементов. Структура проступает ритмически, функции проявляются ощутимо, грани фонарей пульсируют на крышах.

<...> В частных случаях оргия сложных и противоречивых артикуляций создает драматическую выразительность, которая становится экспрессионизмом в архитектуре. Как бы в отместку, исключение орнамента-аппликации превращает целое здание в орнамент. Результат получается гораздо более безответственным, чем при наложении орнамента на неартикулированные формы»².

У «гидры орнамента» есть еще одно замечательное свойство. То тут, то там декоративные детали как-то нечувствительно пересекают границы стран и культур и вдруг обнаруживаются за тысячи километров и лет, в совершенно чуждом контексте. Японско-китайские мотивы проступают в капризных изгибах модерна и шинуазри. Чешуйчатый декор индуистского храма опознается в облике барселонского кафедрала Саграда Фамилия. Фантастические зверюшки нероновского Золотого дома воспроизводятся в рельефах московской церкви Троицы «что на Грязех».

В декоре сибирских церквей особенно впечатляют внезапные реминисценции тибетского буддизма. Храмы Тюмени и Тобольска начала XVIII века демонстрируют над главными окнами высокие стрельчатые сандрики, которые буквально воспроизводят канонический мотив пламенеющей ауры буддийской танка и зубчатый профиль ступы. Да что говорить, если на северных и южных фасадах иркутской церкви Воздвижения Креста гордо расположились символические изображения колеса Дхармы – с восемью стреловидными спицами и кольцевой ступицей в центре – в точности как в Лхассе³.

Всепроникающий характер орнамента остается таинственным и непонятым явлением до тех пор, пока мы рассматриваем декор как знак – с позиций классической семантики.

Эстетика архитектурного декора веками и тысячелетиями культивировала знаковую сторону орнамента.



Фасад готического собора превращался в «Библию для неграмотных» европейцев, а храмы Каджурахо – в «Кама-Сутру» для таких же неграмотных индусов. Это происходило за счет сплошного ковра скульптурных и рельефных иллюстраций на тему священных текстов. Каждая деталь декора в стилистике классицизма, а тем более – барокко, ампира, модерна существует как означающее, как намек на нечто, известное культурному зрителю и недоступное профану.

Эстетика постмодернизма нанесла сокрушительный удар по знаку как элементу архитектурного декора. Ничем не ограниченное перемешивание стилей, стран и эпох в большинстве случаев сделало невозможным обращение к какой-либо знаковой системе, ведь каждая из них жестко привязана к своему хронотопу и существует только в нем. Как, например, использовать изображение императорской короны, если двести лет назад этот знак нес смысл принадлежности к августейшей фамилии, сто лет назад мог означать поставщика высочайшего двора (соответственно, гарантию качества), пятьдесят лет назад он был бы воспринят как антисоветский намек, а сегодня, скорее всего, прочитается как признак непомерных амбиций (возможно, иронических)?

Иное дело – не знаки, а символы. Великий культуролог и психолог Карл-Густав Юнг проводит резкую границу между этими двумя понятиями. В его трактовке знаки обладают лишь конвенциональным смыслом. Для непосвященного зрителя, которому смысл знака не сообщен, данный знак содержательно пуст и никакой информации не несет. Напротив, смыслы символов лежат в области коллективного бессознательного. Информация символа архетипична и может быть воспринята, даже если данный символ зрителю незнаком. Можно сказать, что значения символов относятся к врожденному знанию, и полнота их восприятия зависит толь-

1. Адольф Лоос – венский архитектор. Оглох в двенадцать лет. Предсказал последующей архитектуре явление контрорского небоскреба «Чикаго трибюн» в виде дорической колонны. В тридцать восемь лет опубликовал статью с криминальным названием «Орнамент и преступление». В сорок один год построил «настоящий» дом в Вене, напротив Императорского дворца. Критики-газетчики довели его до безумия. Лоос рассчитывал доставить радость современникам, но его даже не поблагодарили. Умер в год прихода к власти Гитлера.
2. <http://cih.ru/k3/ventury.html>
3. Подробнее о буддийских мотивах в сибирской храмовой архитектуре см. William C. Brumfield, «Photographic Documentation of Architectural Monuments in Siberia: Tiumen Province», Visual Resources, 16 (2000)4:311-33. и другие работы Уильяма Крафта Брамфилда

Терракотовый барельеф с южного фасада церкви Воздвижения Креста, г. Иркутск

Колесо Дхармы. Лхасса, Тибет

Терракотовое украшение с южного портала церкви Воздвижения Креста, г. Иркутск



Фрагмент буддийской иконы (танка)

Пример использования мотива пламени в традиционной буддийской иконописи

Спасская церковь в Тобольске. Над окнами хорошо видны высокие стрельчатые «пламенеющие» сандрики



ко от индивидуального уровня чувствительности зрителя к собственным ощущениям.

Твердая статика квадрата, активная динамика треугольника и послушная подвижность круга, пульсирующая природа спирали и волнообразный бег меандра – эти свойства базовых графических символов очевидны и не нуждаются в разъяснениях. Каждый элемент орнамента содержит набор качеств (состояний), и этим совпадает с другими архетипическими образами – с образами стихийных сил, свойств явлений природы, с характерами природных божеств. Начиная с эпохи неолита, формируется набор первичных геометрических фигур, связанных с природными стихиями одинаковыми свойствами. Квадрат означает стихию Земли потому, что его архетипические свойства совпадают с тяжестью и неподвижностью этой стихии. Точно так же круг связан с Водой, а треугольник – с Огнем, спираль – с дыханием, а свастика и другие символические колеса – с Солнцем.

По принципам симпатической магии, сходство есть признак глубокой связи и возможности влияния. Так геометрические фигуры превращаются в заклинания стихийных сил. Если квадрат

похож на Землю, то, украшая одежду ромбическим орнаментом, можно перенять у земли ее плодородие. Волюты ионического ордера и мотивы аканта античной вазописи придают мрамору и керамике живое дыхание. Изображая свастику на знамени, можно перенять у Солнца его грозную мощь.

Поклонение стихийным силам природы в русской культуре всегда уживалось рядом с христианским монотеизмом. Языческие корни русского «двоеверия» проявились, в частности, в традициях орнаментально-го заклинания природных духов, призывания на дом их милости и стремления отвлечь их гнев. Отсюда обычай ограждения орнаментом самых «уязвимых» мест здания – окон, дверей, карнизов. Орнаментальная резьба ставней, наличников и полотенец вокруг окна, на косяках дверей и под крышей – не украшения, а заклинания-обереги. Мотивы «засеянного поля» (узор из центрированных квадратов и ромбов), стилизованные растительные элементы – заклинания плодovitости, богатства, изобилия. Солярные символы (центрированный круг, различные свастики) – заклинание Солнца, чтобы светило и грело, но не сжигало. Меандры и



похожие на меандр мотивы – заклинания текучих вод, речных волн и дождя.

Православное христианство никогда и не пыталось бороться с графической магией орнаментов. Напротив, церковь сама активно использует древние символы. Вот, например, канонический рисунок православного креста (в Иркутске можно увидеть на храме Воздвижения Креста). В основе его лежит восьмиконечный крест (крест св. Лазаря) – символ звезды (индивидуальность, личность, человек). Число лучей – число Зевса-Юпитера, число власти, царское число. В целом восьмиконечный крест означает пришествие Иисуса Христа, Царя небесного. Из центра креста (верхнее перекрестие) исходит четыре раза по три луча (три – число духовности) – знак сияния Духа святого. В основании креста изображен лежащий полумесяц – символ женского начала, лунная ладья, означающая Богородицу. Концы лучей креста завер-

шаются орнаментальными деталями «плодоносящее дерево» – символ животворности процветшего креста Господня. Все элементы православного символа веры очень древние, по отдельности их можно найти в орнаментах Месопотамии, Египта, на археологических памятниках Китая и Индии. Архетипичность, символичность храмового декора позволяют зданию «говорить» с человеком на том языке, который понятен без перевода – на языке общечеловеческого врожденного знания.

По мере того, как Иркутск богател и в нем развивалось каменное строительство, менялись и приемы орнаментального украшения фасадов. Резьба по камню и кирпичу, трудоемкие и дорогие способы нанесения графических заклинаний, в основном использовались в экстерьере храмов. Дома же купечества и мещанства украшались коваными и литыми орнаментами.

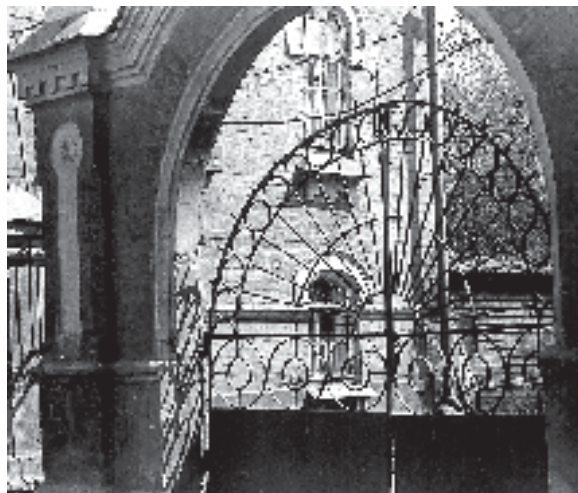
Современного человека поражает осознанность и

Росписи стен Золотого дома (Рим). Засыпанные землей руины дворца, построенного Нероном, были обнаружены в XV веке. Причудливые рисунки фресок получили название «гротески» – от «гротто» (пещера, подземелье) и стали объектом подражания на многие последующие века



Архитектор С.И. Вашков (при участии архитектора Л.Л. Кравецкого, инженера П.К. Микини; рельефы выполнены артелью «Мурава»). Доходный дом церкви Троицы «что на Грязех». 1908-1909. Чистопрудный бульвар, 14, Москва





точность использования орнаментальной символики в металлических украшениях иркутских фасадов. Вот, скажем, декор здания Областного краеведческого музея (К. Маркса, 1). Здание в целом представляет собой яркий образец «билибинской» эклектики – смешение элементов романского и византийского стиля, направленного баварской романтикой в духе короля Людвига II. Однако кованый орнамент – стилистически чистый византизм. Восьмиконечная звезда в круге составляет имперский символ единоличной власти, распространяющейся на всю Вселенную (одно из значений круга). Навершая гребня на крыше образуют символические лилии – процветание императорской власти в Византии (позже – королевский знак «Fleur de lys» во Франции). Дугообразная цепь из кругов символизирует павлиний хвост, а павлин – символ звездного неба и солнца, роскоши и богатства, божественного досто-

инства и власти. На блазоне (геральдическом языке) павлин с распущенным хвостом называется «павлин в своей гордости». Что же, иркутскому купечеству было чем гордиться. Торговый Иркутск, евразийский перекресток, во многом был похож на богатые византийские города времен василевсов.

Изобильно присутствует в кованых орнаментах Иркутска тема растительной символики, что и неудивительно. Лес всегда оставался главным богатством Сибири. Плантоморфная символика весьма разнообразна – от древнейших архетипических мотивов спиральных волот до натуралистических венчков и гирлянд в духе поздней римской античности. Модерн оставил прекрасные примеры упругой, изящной графики кованых украшений – столь чистые примеры стиля можно найти, пожалуй, только в парижском метро. Однако у спиралевидных растительных символов имеется еще один смысловой слой. В античности мотив



аканта (растение, известное в России под именем «медвежья лапа») с его спиральными усиками означал творчество, художественное самовыражение, искусство. Смысловая цепочка символа вполне очевидна: молодые, весенние растения – свободное легкое дыхание – самовыражение – творчество. Насыщенность орнамента спиральными мотивами (например, рисунок литой решетки вокруг памятника Александру III) можно прочесть и так: богатство Сибири заключается не только в лесных массивах, но и в ярких, творческих людях. Традиции сибирской интеллигенции, декабристов, путешественников дают достаточные основания для такой трактовки.

Даже в тех случаях, когда орнамент эклектичен, его элементы соединяются со смыслом, а не «просто так». Вот, скажем, решетка католического храма на площади Кирова. Псевдоготическая стилистика здания определяет основные мотивы узора решетки

– параболические стрельчатые «арки» в верхней части и повторенный два раза ряд силуэтов четырехлепестковой розы. Параболическая арка, контаминация дуги и треугольника, символизирует вселенское стремление вверх, в небо, к Богу. Расположение Бога вверху связано с его мужским характером. Острый треугольник, направленный вверх (с горизонтальным основанием), символизирует связан с мужским началом «ян» – светлым, дневным, деятельным. Воинственная маскулинность готической культуры закономерно опирается на развитую символику треугольника.

В отличие от пятилепестковой розы – символа микрокосма, человека, – четырехлепестковая роза связана с «телесным» числом четыре. Католический четырехлучевой крест означает телесное воплощение Сына и его телесную гибель, основные мистерии Нового Завета. Роза с четырьмя лепестками прочно связана с символикой ордена розенкрейцеров,

Византийские мотивы «павлиньего хвоста» и императорских лилий в кованых орнаментах. Павлин, символ звездного неба и солнца, также означает царственное достоинство и гордость (и даже гордыню). Иркутские купцы осознавали себя наследниками имперского и торгового Константинополя

4. Фраза приписывается Петру Первому



Изысканная графичность стиля модерн с его «японизированной» грациозной линией также нашла свое место в ряду растительных орнаментов Иркутска



Евро-азиатская сибирская эклектика (решетка католического собора на пл. Кирова). Стрельчатые параболические навершия и четырехлучевые розы розенкрейцеров (знак сердца Иисуса в католической традиции) – чисто европейские элементы. В основании орнамента повторяется мотив восьмеричного колеса дхармы. Все-таки, в основе сибирской культуры есть нечто азиатское...

Ограда сквера между Драматическим театром и памятником А. Вампилову. Завитушки и цветочки заплетены безо всякого смысла. В результате по центру орнамента внезапно возникает откровенный и совершенно неуместный вагинальный символ. Ну что тут скажешь? Гламурненько...

Ворота автостоянки перед клубом «Эстрада». Завитки кованых спиралей расположены под неожиданными, лишенными закономерности углами, диаметры этих завитков соотносятся в диких пропорциях, и посреди S-образных деталей (интегралы?) вдруг возникают многолепестковые розетки. Все это местами покрыто облезлыми пятнами позолоты. Дисгармония рисунка явно перекликается с истошным оранжевым цветом ТЦ «Вояж» и «Иркутского» или с дивным обликом гостиницы «Европа». Стиль купеческого самодурства



где она означает сердце Иисуса.

Четкий ряд символов европейского происхождения, однако, внезапно соседствует с элементами иного типа. В основании решетки мы видим ленту изображений восьмилучевого колеса Дхармы – индуистского, а позже – тибето-буддийского бога закона и справедливости. Дхармараджа, «царь закона», Грозный Судия олицетворяет принцип неизбежности воздаяния каждому «по делам его». Так в рисунке решетки оказывается символически выражена мысль о соединении европейских и азиатских мотивов на иркутской земле. Мало того, в орнаменте решетки можно прочесть и еще одну, весьма взрывоопасную идею: о том, что посланные в Сибирь поляки понесли наказание по заслугам, по справедливости. В современном контексте эта мысль выглядит напрочь лишённой политкорректности, но во времена постройки собора такое имперское верноподданничество вполне могло быть искренним.



Ограда коммерческого банка, автор рисунка Л. Антипин. Брутальный, жесткий характер линий стилистически соответствует архитектуре здания – «крепости». Мотив меандра в нижней и верхней части узора решетки можно прочесть как образ «железной волны». Так художник увидел накалившуюся на нас эпоху первичного накопления капитала. Навершая решетки в контексте образа ассоциируются с тюремным забором. Спираль колючей проволоки казалась бы вполне уместной. Где деньги – там и криминал.

Спиральные волюты в сочетании с растительной символикой и символами плодородия и богатства «засеянное поле» (центрированные прямоугольники). Со времен античности спиральные утки аканта символизировали творчество, искусство, свободное развитие личности. Изобилие Сибири – природное, растительное, но и талантливыми людьми прирастает ее богатство

Вряд ли художники, придумывавшие узоры иркутских орнаментов, отдавали себе сознательный отчет о смыслах своих творений. Скорее всего, чувствительная душа заменяла им ученость и эрудицию. Чтобы понимать и точно использовать язык символов, не обязательна книжная премудрость – достаточно внимательного, уважительного отношения к своему городу, к его жителям, к его истории и характеру.

Переходя к современности, мы вынуждены признать, что древнее искусство орнамента в Иркутске переживает глубокий упадок. Металлические элементы декора фасадов, ворота и решетки продолжают появляться в городе, но смысл их не поддается прочтению. Случайно соединенные фрагменты выглядят как «просто завитушки» – они не складываются в связный рассказ. Как глупая кокетка, обещавшись рюшечками, новый иркутский орнамент лопочет что-то бессвязное и бессмысленное. Какой, скажем,



смысл украшать уличные цветочные горшки спиральным растительным орнаментом? Ведь это всё равно, что написать на каждом горшке «Это мы, цветочки».

Исключения редки и весьма показательны. Вот, скажем, решетка одного из коммерческих банков по улице Разина (автор рисунка Л. Антипин). Решетка сварена из толстых стальных прутьев квадратного сечения. В монотонной шеренге угловатых, ломаных линий чудится что-то то ли солдатское, то ли тюремное. Впрочем, твердый рисунок решетки вполне согласуется с брутальной архитектурой здания банка в популярном стиле «тюремок». Мотив меандра, дважды повторенный в орнаменте решетки, вызывает образ тяжелой железной волны. Что же, сегодняшняя наша действительность дает довольно оснований для подобных образов.

Языком символов орнамента город разговаривает с теми, кто хочет его услышать. Архетипические моти-

вы делают городскую среду говорящей, полной смысла и содержания. Упадок, забвение символического языка орнаментов может означать только одно: сегодняшним «хозяевам города» незачем и не о чем с ним беседовать. Как в известной фразе, им хотелось бы, чтобы город перед их лицом «выглядел лихим и придурковатым, дабы рассуждением своим начальство не смущал».⁴

Орнамент вечен, как вечен его древний язык. Ни архитектурные течения, ни власть гуманитарно безграмотных правителей не смогут избыть орнамент. Сменяются времена, и металлические узоры расскажут потомкам о нас, о наших мыслях и переживаниях.

Константин Лидин
фото на развороте из архива
Люциана Антипина

