

A central white circle contains the title and author information. Surrounding this circle are ten triangular segments in red and grey, each containing a white geometric symbol: an equals sign, a cross with dots, a vertical bar, a horizontal bar, a circle with a dot, a square with an X, a semi-circle, a square with a horizontal bar, a square with a white border, a staircase, a U-shape, and an L-shape.

БОРИС ЕРОФАЛОВ

СИМВОЛЫ АРХИТЕКТУРЫ

или

Нумерологическое испытание
архитектурной
формы



About the Author

Boris Erofaloff was born in Telenget Ulus (Novosibirsk, USSR) on the 16th of May, 1960. Finished Space Conquerors high school # 24 in Kiev (1967–1977); Kiev State Institut of Arts (1978–1984); Post-graduate Studies School, All-Union Research Institute of Architectural Theory and History (Moscow, 1986–1990); Graduate School of Banking (Boulder, Colorado, 1994). Assistant architect at Studio # 1 of The Design Institute Giprogzhdanpromstroi (Kiev, 1977–1978). Architect at the Master Plan Department (Kievproekt, 1984). Cipher Officers Courses within the Soviet Army military unit 23290 (1984–1985). Researcher at the Research Institute of Architectural Theory and History (Kiev, 1986–1997). Adept of SMD Methodology School of G. P. Shchedrovitsky (since 1989). Lecturer at the Chair of Architectural Fundamentals and Synthesis of Arts NAOMA (Kiev, 1992–1993); lecturer at the Financial Planning Chair of the International Academy of Business and Banking, “Regional Analysis and Planning” course (Togliatti, Russian Federation, 1994–1997). Founder and editor-in-chief of the first independent Ukrainian architectural magazine A.C.C (Kiev, 1995; since 2004 — A+C). Great Master of manifesto “Gora” (Kiev, 1997), the Lodge 6–07 (Dnepropetrovsk, 2000), manifesto “Neotectonism” (Belgrade, 2013). Corresponding Member of the Ukrainian Academy of Architecture (2005), Full Member (2007). Professor of the International Academy of Architecture (Moscow Branch, 2007). Winner of the State Ukrainian Prize in the field of Architecture (2006; 2015).



110-летию Д. Хармса & 20-летию А+С

БОРИС ЕРОФАЛОВ

СИМВОЛЫ АРХИТЕКТУРЫ

ИЛИ

Нумерологическое
испытание
архитектурной формы

КИЕВ | А+С | 2016

ББК 85.1; 83.7
УДК 72.01; 711.1
Е 78

Е 78 *Ерофалов Б. А.* Символы архитектуры, или Нумерологическое испытание архитектурной формы.
— К.: А+С, 2016. — 576 с., 242 илл.

ISBN 978-966-8613-58-6

Новая книга Бориса Ерофалова составила в течение последних лет из корпуса фундаментально-теоретических эссе, объединенных одной темой. «Символы архитектуры» это снятая творческим сознанием автора/наблюдателя превращенная форма текстового перевода материальной синтетики строительства в метафорические идеальности умного и остроумного слова. В первой части объяснены двенадцать символов, выхваченных автором из композиционного семиозиса архитектурной формы, — колонна и фуст, балка и неф, арка и мост, стена и город, крыша и фронтоны, дверь и портал, лестница и зиккурат, окно и витраж, обелиск и площадь, купол и ротонда, башня и ярус, основание и место — которые составляют стержневой тезаурус архитектурного лексикона. Это понятия-«горизонталы», о которых не нужно договариваться, но которые стоит четко понимать. Вторая часть представлена диахронически «вертикальными» примерами, иллюстрирующими авторское отношение к предметной символизации архитектуры на протяжении ее истории.

Книга дополнена библиографией авторских сочинений за 1981–2015 годы.

Рассчитана на архитекторов, историков культуры и архитекторов.

Рецензент — доктор искусствоведения А. А. Пучков

Рекомендовано к печати Президиумом Украинской академии архитектуры
протокол № 15 от 2 сентября 2015 г.

Издание этой книги стало возможным благодаря поддержке:

В. Н. Гусакова, Национальный союз архитекторов Украины

Ю. В. Карпенко, Группа компаний ОСНОВА

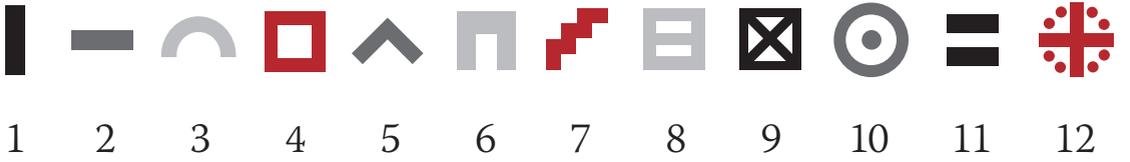
А. В. Тисленко, Финансово-промышленная группа АЛЬТКОМ

В. В. Колинько, Киевская ландшафтная инициатива

© Б. А. Ерофалов, 2016

ISBN 978-966-8613-58-6

© А+С, 2016



ОГЛАВЛЕНИЕ



ОБЩЕЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ	10
<i>Зачем? (12); Элементы (13); Числа (14); Чресла (16)</i>	
I. ГОРИЗОНТАЛЬ. Балка — Крыша — Купол	18
II. ВЕРТИКАЛЬ. Колонна — Обелиск — Башня	20
III. ПРОЁМ. Арка — Дверь — Окно	22
IV. МЕСТО. Стена — Лестница — Основание	24

СИМВОЛЫ АРХИТЕКТУРЫ

1. КОЛОННА и ФУСТ	30
<i>Единица (32); Мимесис (35); Фуст (36); Оглавление (40); Ордер (44); Вещь в себе (51)</i>	
2. БАЛКА и НЕФ	62
<i>К понятию о балке (64); Превращения конструкции (64); Сволоки и корабль (64); Место балки в ордере (68); Символическое представление балки (68); Слава балке! (71)</i>	
3. АРКА и МОСТ	72
<i>Три в одном (74); Из кирпичной нужды (74); Соединяя берега (78); Слагаемые арки (81); Триумфальная арка (82); Самые-самые (85)</i>	
4. СТЕНА и ГОРОД	88
<i>Кубикула (90); От перегородки к стене (90); Основная часть архитектурного плана (93); Кожа архитектуры (94); Тяжело преодолимое препятствие (96); Древние города (100)</i>	
5. КРЫША и ФРОНТОН	108
<i>Пятый угол (110); Уклон, или Как она работает (110); Функция в архитектурном организме (112); Порядок фронтона (115); Значение наклона (116); Знаковые крыши в историческом ландшафте (120)</i>	
6. ДВЕРЬ и ПОРТАЛ	122
<i>Магический септениер (124); Древо двери (127); Дверь как П (128); Из чего состоит (128); О размере (132); Порта о'Порта (135)</i>	

7. ЛЕСТНИЦА и ЗИККУРАТ	138
<i>Путь на небо (140); От верви к зиккурату (143); вертикальные коммуникации (151); Марши и пролёты (155); Градостроительный шарнир (156); Выдающиеся примеры (159)</i>	
8. ОКНО и ВИТРАЖ	170
<i>Вид на небо (162); Стекольная технология (172); Всевидящее око (176); Анатомия лица (179); Форма глаза (180); Образцы и «нетлётка» (183)</i>	
9. ОБЕЛИСК и ПЛОЩАДЬ	186
<i>Вознесение. Эннеада (188); Происхождение. Пирамида (199); Предстояние. Храм (215); Восхищение. Рим (226); Подражание. Пётр I (245); Исступление. Масоны (257)</i>	
10. КУПОЛ и РОТОНДА	270
<i>Форма бесконечности (272); Исторические превращения (272); Горизонтальная функция купола (275); Конструктивные особенности (279); Градостроительная роль купола (283); О выдающихся куполах (285)</i>	
11. БАШНЯ и ЯРУС	286
<i>Достать до неба (288); Репер (291); Зачем топырят пальцы (291); Этажерка (295); Как рисуют башню (296); Дерзкая летопись (299)</i>	
12. ОСНОВАНИЕ и МЕСТО	304
<i>Уместность (306); Искусство благорасположения (310); Фундамент (314); Линия перехода (317); Ландшафтная архитектура (318); Великие книги «о месте» (326)</i>	
 К АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕХНОЛОГИИ / РУКОВОДСТВО	
ТЕКТОН	330
<i>Корни (330); Колонны (331); Кроны (332)</i>	
GLASS АРХИТЕКТУРЫ	335
<i>Глаз и Зрение (335); Про-Видение (336); Магический Кристалл (336); Всевидящее Око (338); Видение и Видение (338); Устройство Неба (340)</i>	
КОМПОЗИЦИЯ, или О НЕПРОСТОМ РЕМЕСЛЕ ВИЗУАЛЬНОГО БЛАГОРАСПОЛОЖЕНИЯ	341
<i>Сон (341); Чувства (341); Визия (342); Законы (343); Первый закон</i>	

<i>композиции (343); Второй закон композиции (346); Третий закон композиции (348)</i>	
АРХИТЕКТУРНЫЕ ОБЛОМЫ	351
<i>О членении, или В чем заключается существо строительства (351); Зачем обломы? (352); Что значит «обломать»? (356); Что — куда? (358); Как ломать? (360); Откуда ионики? (363); Сода: Больше выверенности в членении! (367)</i>	
КОЛИЗЕЙ, ГАРПАСТУМ, или ЧТО ТАКОЕ СТАДИОН.	371
<i>Бомба (371); Каркас как поэма (377); Состязание и стадион (382); О времена, о нравы! (388); Зрелище и арена (394); Желание строить (401)</i>	
ХРАМ, или ОБ УСТРОЙСТВЕ САКРАЛЬНОЙ МАШИНЫ	403
<i>Как она работает (404); Основные символы (405); Обязательные составляющие храма (406); «Градостроительные» компоненты (406); «Архитектурные» части храма (407); «Священнические» составляющие сакральной машины (409)</i>	
ЭСКОРИАЛ КАК МАТЕМАТИЧЕСКИ ТОЧНОЕ ОБРАЩЕНИЕ КОРОЛЯ К БОГУ	411
<i>Ole! Равен пирамидам (411); Испанское возрождение (413); Структура (418); Предшественники и прототипы (422); Место (426); Функция. Филипп II (428); Функция. Монастырь (433); Функция. Дворец Богу (436); Материал как метод (442); Хижина королю (450)</i>	
APPENDIX	
Алексей Босенко. Воля к архитектуре	458
Борис Ерофалов. Извне	474
ИСТОЧНИКИ	478
ИЛЛЮСТРАЦИИ	487
АВТОРСКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ОБ АРХИТЕКТУРЕ: 1981–2015.	490
<i>Книги и монографии (490); Статьи (494); Технические статьи об архитектурных объектах (550); Рецензии на работы Б. Ерофалова (570)</i>	

ОБЩЕЕ
ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ



Между прочим, числа меня интересовали давно. И человечество меньше всего знает о том, что такое число. Но почему-то принято считать, что если какое либо явление выражено числами, и в этом усмотрена некоторая закономерность, настолько, что можно предугадать последующее явление, то всё, значит понятно.

Так например Гельмгольц нашёл числовые законы в звуках и тонах, и думал этим объяснить что такое звук и тон.

Это дало только систему, привело звук и тон в порядок, дало возможность сравнения, но ничего не объяснило.

Ибо мы не знаем что такое число.

Что такое число? Это наша выдумка, которая только в приложении к чему либо делается вещественной? Или число вроде травы, которую мы посеяли в цветочном горшке и считаем, что это наша выдумка и больше нет травы нигде, кроме как на нашем подоконнике?

Не число объяснит, что такое звук и тон, а звук и тон прольют хоть капельку света в нутро числа.

Даниил Хармс. 1933

ЗАЧЕМ?

Сочинение это сделано из любви к искусству. Об архитектуре умолчим.

Сочинение это безусловно масонское, в хорошем смысле слова. (А какого вы думали?)

Вещать о вещах обыденных, таких, как дверь, балка, то есть перемычка над дверью, окно, стена, о вещах, в которые бессознательно упираешься взглядом каждый день, сложно. Попробуйте, может, и получится... Сложность проистекает как раз из кажущейся очевидности. Вот он, предмет. Есть и есть. Что дальше?

Интересным представляется не перечисление архитектурно-пространственных трюизмов, из которых слагается мир человека, но выстраивание их в некую удерживаемую в одном умственном поле схему. Чтобы число было ухватываемым. Чтобы хватило пальцев двух... Нет, трех рук. Чтобы каждый из предметов архитектурно-пространственного обихода явился не какой-то очередной «табуреткой», но вещь в себе. Символом. Символом полагания в мир чего-то определенного, важного, завершенного. Чтобы каждый предмет избранного круга соответствовал не цифре, но числу. И чтобы число это несло собою в мир некоторое разумное послание.

Иначе предметы бессмысленны, неодушевлены, мусорны.

Путаются под ногами. И так же бессмысленно складываются плохими строителями в кучи. Откуда же возьмется архитектура?

Теперь вот они, как кирпичи. Лежат на полках. Пронумерованные. Умытые солнцем и почтительным вниманием зодчего.

И дом воздвигнут, каменный владыка!

ЭЛЕМЕНТЫ

Для того чтобы точнее обозначить предмет сообщения, начнем с различия. С вещами к нему не относящимися. Ибо когда приближаемся к столь широко вещательному объявлению темы, как «символы архитектуры», теряемся в догадках, о чем пойдет речь.

Так вот, предмет задуманной серии эссе — не знаменитые постройки и не выдающиеся персоналии, а нечто куда более «приземленное»: некие первоначальные элементы, что-то вроде традиционного «словаря» постмодернистов, исходные архитектурно-пространственные единицы-понятия, из которых все существующие архитектурные формы в итоге и складываются. При этом совершенно не ставится задача вновь переписать словарь «архитектурных терминов».

Автор исходит из прекраснодушного убеждения: только то, что имеет отношение к метафизике, может называться

архитектурой. Все остальное проходит по разделу строительства и декорации. Впрочем, и такой идеализм позволяет вполне удобно нарезать и оформлять «материю».

Поэтому самым интересным оказывается процесс выбора из широкой гаммы строительного тезауруса корневых элементов. Такими, например, вполне могут стать термины «окно», «лестница», «крыша». Однако количество элементов должно быть ограничено и литургически ухватываемо, поскольку речь идет о понятиях корневых.

В данном месте, памятуя о пифагорейском принципе, что в основе всего сущего лежит число, выстраиваемые в сакральную линию «символы архитектуры» ограничены двенадцатью. Более того, каждый из элементов-символов столь же последовательно соотнесен с конкретным числом.

ЧИСЛА

В основе своей число вещество магическое. На всех индоевропейских языках главные числа звучат примерно одинаково. Не так давно, лет десять тому, обнаружив закономерность поименования чисел, я обсуждал ее с Леонидом Львовичем и Владимиром Африкановичем.

Например, «один»: вообразите первобытного человека, не знающего языка (или современного олигофрена), желающего с кем-то объясниться, — он указывает на себя и мычит:

н-н-н, мне, меня, я один (mine, I'm one, unum, ένα, eine, un, uno, jeden и т. д.). Соответственно, когда возникает нужда разотождествиться со встречным, он тычет ему в грудь и говорит, буквально «тыкая»: ты, ду, два (two, duo, δύο, du, due, deux, dwa и т. д., и т. п.). То есть движение буквально слито, тождественно со звуком. Далее, число «три» — это уже чудо мультипликации, нас не один и не два, но много, как палкой с треском провести по штакетидам забора: три (three, tria, τρία, drei, trois, tre, trzy). Тарапах!

Перечень таких подражательно-деятельностных интерпретаций был продолжен до десяти, но всех секретов порождения имени числа раскрывать не буду. Скажу лишь, что в запале первооткрывателя был начат соответствующий текст, с историческими экскурсами и ответвлениями, но оказался бесконечным (неподъемным?). В Аристотелевой «Поэтике» достаточно схожим образом описан процесс словообразования, с деятельной компонентой, мимесисом, благозвучием... Подтрунивая, Л. Б. Шарина нарекла меня «естественным лингвистом». Но поскольку идея всепобеждающего пифагорейского числа была посеяна в архитектурную почву, продемонстрировать его свойства показалось вполне уместным на очеловеченном «пространственном» материале. Ибо все мы из одних штанов, которые на все стороны.

ЧРЕСЛА

Как устроена природа символа? Чтобы проявить структуру каждого, его желательно рассмотреть в динамике, например, в столкновении с каким-либо пространственно родственным элементом, то есть — диалогически. Поэтому рядом с каждым из двенадцати неслучайно выбранных фундаментальных понятий расположено его архитектурно-пространственное (а иногда и вовсе градостроительное) alter ego, уточняющее и расширяющее зону действия элемента-символа. В итоге составилась перечень:

1. Колонна и Фуст;
2. Балка и Неф;
3. Арка и Мост;
4. Стена и Город;
5. Крыша и Фронтон;
6. Дверь и Портал;
7. Лестница и Зиккурат;
8. Окно и Витраж;
9. Обелиск и Площадь;
10. Купол и Ротонда;
11. Башня и Ярус;
12. Основание и Место.

Пространственная организация символов:

ВЕРТИКАЛЬ. Колонна (1) — Обелиск (9) — Башня (11);

ГОРИЗОНТАЛЬ. Балка (2) — Крыша (5) — Купол (10);

ПРОЁМ. Арка (3) — Дверь (6) — Окно (8);

МЕСТО. Стена (4) — Лестница (7) — Основание (12).

Структура статьи о каждом символе строилась примерно одинаковым образом, из шести очевидных подсмыслов:

1. К понятию.
2. Исторически.
3. Функция в архитектурном организме.
4. Ордер / внутренний порядок.
5. Как он работает.
6. Выдающиеся памятники.

Наша задача — исследовать горнее. У Творца на небе есть верстак и инструменты, мы — о последних, ex machina.





Балка
и
Неф

2



Крыша
и
Фронтон

5



Купол
и
Ротонда

10

ГОРИЗОНТАЛЬ

БАЛКА-КРЫША-КУПОЛ

Как говорит мой закадычный друг, «устоявшегося определения архитектуроведения нет» (*Пучков, с. 99*). Но я сторонник движения прежде всего эннойа-схедиазматического (έννοιος του σχεδιασμού), то есть не в сторону «определений», но семиотической проработки «понятий», в данном случае — об архитектурном числе-символе.

Поскольку невозможно объять необъятное, все ниже следующие двенадцать архитектурных символов собраны в серии по три дефиниции, по возможности соотносящиеся с тематизмами журнала А+С (в котором мастерская).

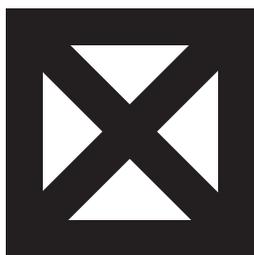
Первая серия элементов-символов объединена темой горизонтали. На ней проще стоять и от нее легче отталкиваться, горизонтально озирая горизонт, как делал Гор. Элементы эти, отчеркивающие границу неба, следующие: Балка и Неф — Крыша и Фронтон — Купол и Ротонда.

2008



Колонна
и
Фуст

1



Обелиск
и
Площадь

9



Башня
и
Ярус

11

ВЕРТИКАЛЬ

КОЛОННА-ОБЕЛИСК-БАШНЯ

Сквозная тема, объединяющая следующие три понятия, колонну, обелиск и башню, есть вертикаль, то, что является первым зиждательным движением всякого строительства. Построить — значит поставить. От «поставить» происходит стойка, а значит и пилон, и колонна — они есть залог тектоники, преодоления земного притяжения.

Обелиск вообще землю покидает, воплощая в камне луч света. Башня же — вызов обыденному и горизонтальному, поскольку архитектурная задача ее — коснуться края неба.

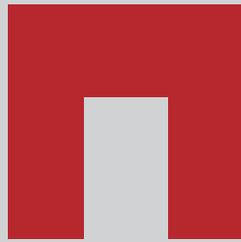
Расширительные пары главных вертикальных символов в данном случае задают аспект не столько пространственно-градостроительный, как, прежде всего, символически-выразительный: Колонна и Фуст, Обелиск и Площадь, Башня и Ярус.

2008



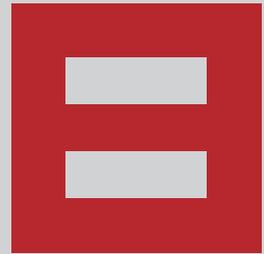
Арка
и
Мост

3



Дверь
и
Портал

6



Окно
и
Витраж

8

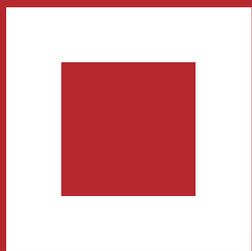
ПРОЁМ

АРКА-ДВЕРЬ-ОКНО

Эти архитектурные символы с их «расширительными» пространственными парами — Арка и Мост, Дверь и Портал, Окно и Витраж — объединены общей темой проёма (по отношению к форме пространства) и со-общения, коммуникации (по отношению к архитектурной функции).

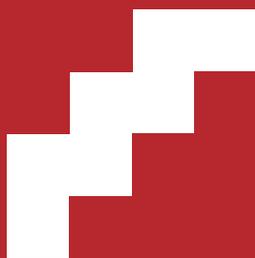
О них обо всех, по крайней мере, об одном элементе из каждой пары, мне уже довелось рассуждать в жанре более необязательном на страницах журнала (см.: о мостах — А.С.С № 6 '2003; об окнах — А.С.С № 4 '2003; о дверях — А+С № 2 '2007). Настал черед систематизировать сообщение, двигаясь в сторону функционально-семиотической проработки каждого корневого понятия в ряду Арка-Дверь-Окно.

2008



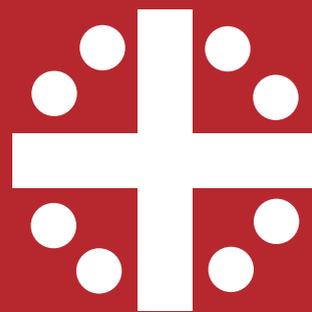
Стена
и
Город

4



Лестница
и
Зиккурат

7



Основание
и
Место

12

МЕСТО

СТЕНА-ЛЕСТНИЦА-ОСНОВАНИЕ

Заключительная серия очерков «Стена-Лестница-Основание» начата письмом в конце тяжелого 2014 года, то есть пять лет спустя после публикации девятого (по очередности написания) эссе «Башня и Ярус». Все девять были написаны довольно бодро — для журнала «А+С». Почему большой перерыв? Наверное — повернулись звезды, и без отлагательства пришлось производить работы по упаковке более горячей лавы.

В эти годы подготовлены и объемистые, и совсем брошюрные издания: «Архитектор Дольник» (2009); «Glass архитектуры» (2009); «Обелиск: Опыт культурологического исследования в области истории архитектурной формы» (2009); «Архитектор Валентин Исак» (2010); «20 x 20. 20 век, Киев: 20 великих архитекторов и один Хаустов» (2010); «Архитектура советского Киева» (2010); «Архитектурное бюро Ю. СЕРЁГИН» (2011); «21 x 21: 21 архитектурный объект

за 21 год Независимой Украины» (2012); «Архитектурный Атлас Киева. С десятью историческими картами, 294 оригинальными фотографиями и архивными иллюстрациями» (2013); «Neotectonism: For Sale or For Life?» (2013); «Архитектурные каникулы, или Необязательные путешествия главного редактора А+С за границу» (2014); «Kiev Otherwhere: Киев которого никогда не было. Киев каким он был. Киев каким он мог бы быть» (2014). Среди них пятая, восьмая и десятая сугубые тетрадки.

По этой же причине — невозможно откладывать более — принято решение завершить серию эссе о символах архитектуры. Не знаю, пошел ли перерыв на пользу, но то, что оставшиеся темы стоят особняком от предыдущих, очевидно. Ибо речь здесь пойдет не то чтобы о вещах вовсе метафизических (ведь любой символ — метафизика), но о предметах теллурических, неразрывно связанных с конкретным местом под луной, на *этой* земле, с определенным артиклем *the*.

2015



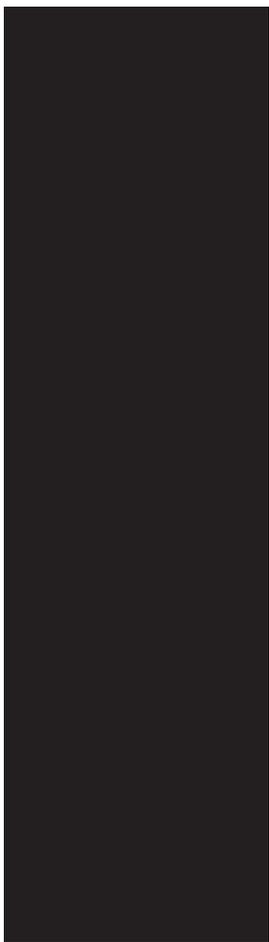
*Как горшечник знает сосуд, сколько он вмещает, и согласно сему берет глину,
так и Господь по подобию духа творит тело, и по силе тела дух влагает.*

*И нет недостатка даже на одну третью часть волоса;
ибо по весу, и мере, и правилу было всякое творение.*

О естественной благости.

Завет Наффалима, восьмого сына Иакова и Валлы, IV в. до Р. Х.

СИМВОЛЫ
АРХИТЕКТУРЫ



Колонна
И
Фуст

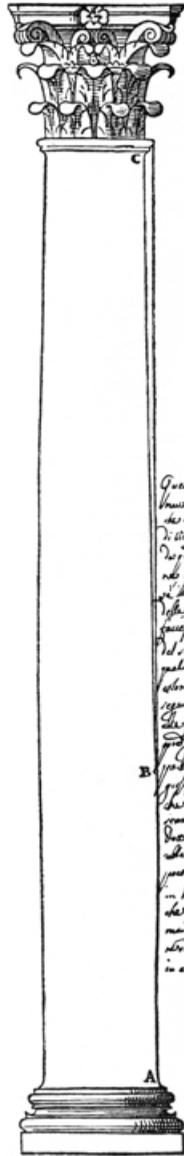
1

1.1. ЕДИНИЦА

Колонна есть функция предстояния, собранная в точку, то есть Единица, символизирующая начало отсчета всякой конструкции.

Древний греческий пифагореец Филолай в III веке до н. э., рассуждая о «сущности в себе», связывал возможность ее постижения с высшим принципом Единицы, которая сообщает вещам этого мира, «где конечное сочетается с бесконечным», меру и разумение. Пять столетий спустя, в III веке по Рождеству Христову, и по-прежнему древний грек — Плотин, следуя пифагорейским представлениям, повторил суждение о божественности единицы: «Бог представляет собой единицу, из которой все происходит: как свет распространяется из источника, так из единого происходят разные степени сущего, все более далекие от центра и, следовательно, онтологически опускающиеся до несовершенства».

Наверное поэтому, исследуя единичное совершенство каждой колонны, интеллектуальный столп Возрождения Леон-Баттиста Альберти констатировал, что «во всем зодчестве не найти ничего, что в отношении трудов, стоимости и прелести ты мог бы сравнить с колоннами» (*Альберти, кн. I, гл. 10*).



Построение энтазиса по Андреа Палладио, 1570



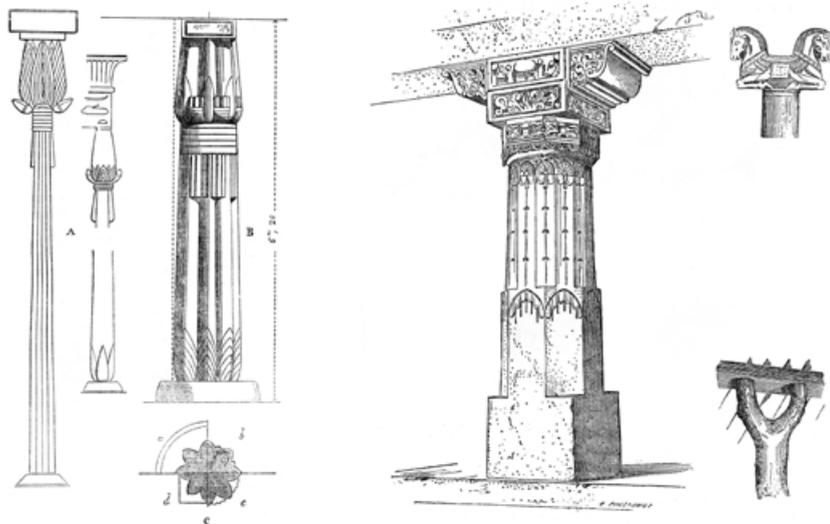
Менгир Шан-Долан в Доль-де-Бретань, Франция. Высота 10 м. IV–V в. до н. э.

1.2. МИМЕСИС

У колонны нет нужды во что-либо и из чего-либо превращаться. Ведь она же и есть вещь в себе, архитектурная единица. Она уже есть. Функция ее изначальна.

Достаточно смело и дерзко выглядит утверждение классика архитектурной теории, мол, колонна «является чистейшим видом ярко выраженной опоры» (*Михаловский 1925, с. 58*). А чем же еще! Хотя философы уверяют, что тавтология есть род наиболее истинного суждения. Да, колонна стоит. Опирается на основание (италийское *agula*) и несет, подпирает! антаблемент, крышу и все что угодно, напрягаясь телом и являя миру физиологию работы этого тела и «ключевой принцип тектонического творчества» (*Пучков, с. 712*).

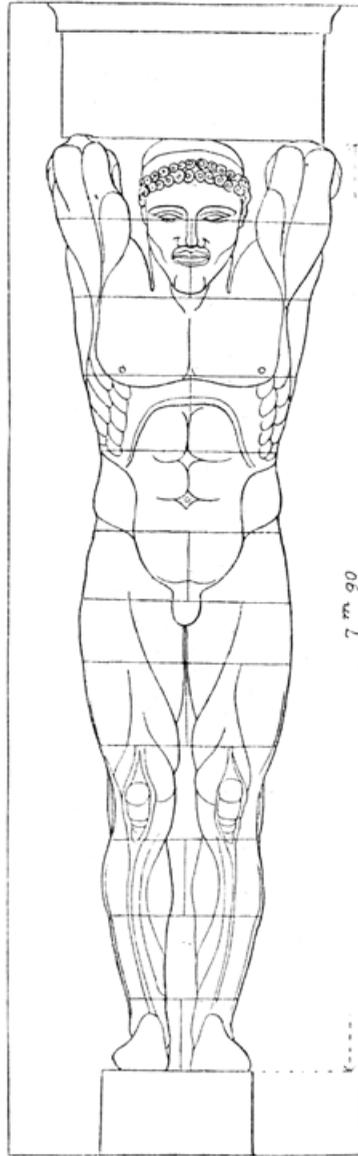
Колонна изображает дерево и пальму, из которых родилась и которым изо всех сил стремится подражать ввиду функциональной идентичности. По Альберти, когда-то люди, «побуждаемые страстью к достойнейшему, стали ревниво стремиться к тому, чтобы сооружаемое смертными сделать вечным и бессмертным; и поэтому колонны ... начали делаться целиком из мрамора». Камень наиболее адекватный материал, соответствующий идее колонны-монады. Действительно, в древнейших зданиях колонны состояли из одного цельного камня-монолита, и лишь впоследствии, при росте масштабов сооружений, они составлялись из отдельных каменных барабанов.



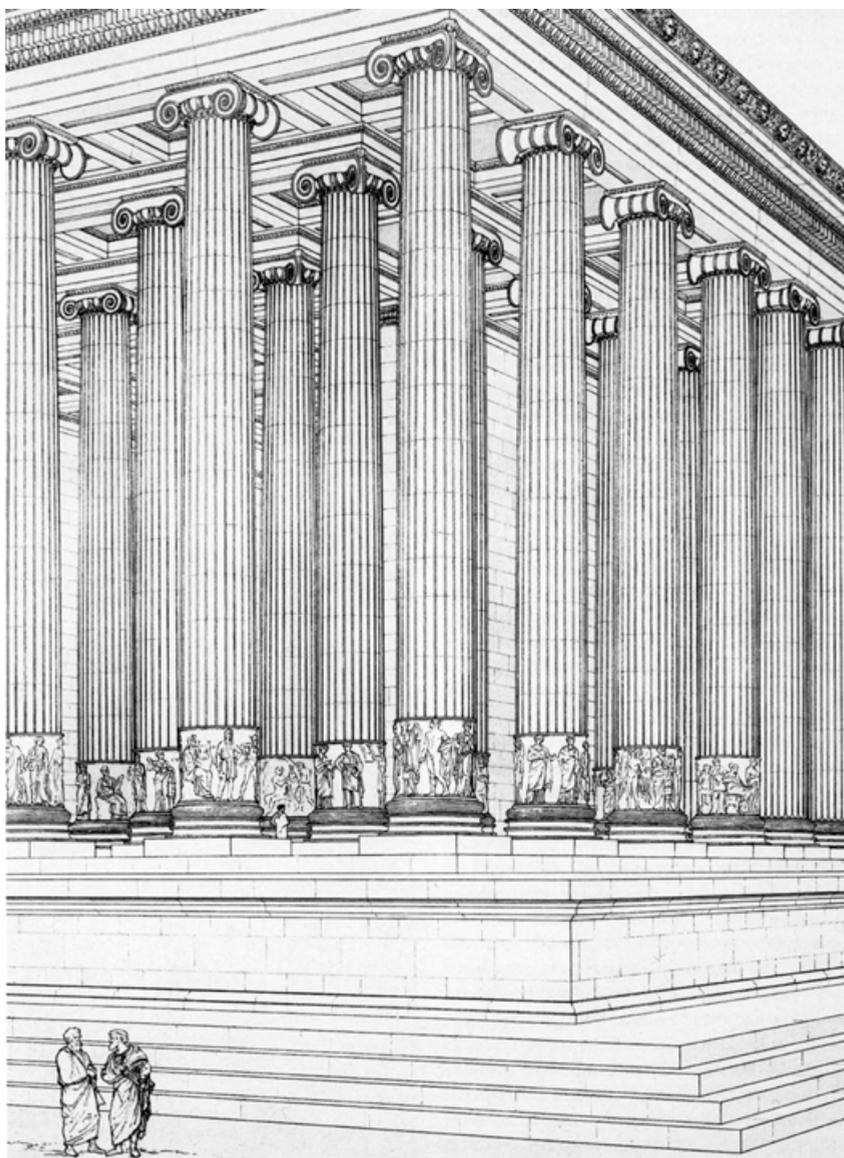
Колонны египетские лотосовидные; из храма в Аджанте (Индия, V в. н. э.); из дворца в Персеполе (империя Ахеменидов) и древней хижины в Иране

1.3. ФУСТ

Единица, как всегда, триединство: фуст, база и капитель. Тело колонны — фуст — уже у египтян сужается кверху, подражая органической структуре. До совершенства искусство энтазиса, то есть плавного параболического сужения фуста колонны кверху, было доведено греками. Римляне свели начертание энтазиса к формуле, как например у Витрувия в главе III книги третьей его Десяти книг: «У колонн от двадцати до тридцати футов надо разделить низ ствола на



Атлант, храм Зевса Олимпийского в Агригенте, Сицилия. 480 г. до н. э.



Храм Артемиды в Эфесе, реконструкция, архит. К.-Ф. Шинкель, середина XIX в.

семь частей, из которых шесть дадут верхнее сужение». Как следует из объяснения, такое сужение колонны необходимо, «ибо взор ищет привлекательности, и если мы не потворствуем его вожделению пропорциональностью и добавлением модулей, дабы надлежащим образом восполнить изъян зрения, то смотрящим будет предъявлено нечто нелепое и непривлекательное».

Однако самый удачный метод построения параболического утонения фуста, с моей точки зрения, предложил Андреа Палладио. Вместо сложных исчислений он использовал гибкую рейку, прикладывая ее к нижней трети колонны и загибая на шаг утонения к капители (Четыре книги об архитектуре. Книга первая. — Об утолщении и утонении колонн). «Это уменьшение, очень незначительное, составляет от $1/5$ до $1/6$ нижней толщины, другими словами: верхний диаметр (или радиус) колонны составляет $5/6$ нижнего диаметра (или радиуса),» — резюмирует И. Михаловский (*Михаловский 1925, с. 65*).

Но это высушенная «палладианская классика». Минойская же колонна, например, имела гораздо больший контраст между нижним и верхним диаметрами, при том, что фуст расширялся кверху. Ее динамическая форма во многом экспрессивнее традиционной греческой: капитель с гипертрофированным эхином-подушкой потенциально готова

воспринять любую мегалитическую тяжесть, а небольшой конус базы олицетворяет точечную сосредоточенность, почти шарнирность.

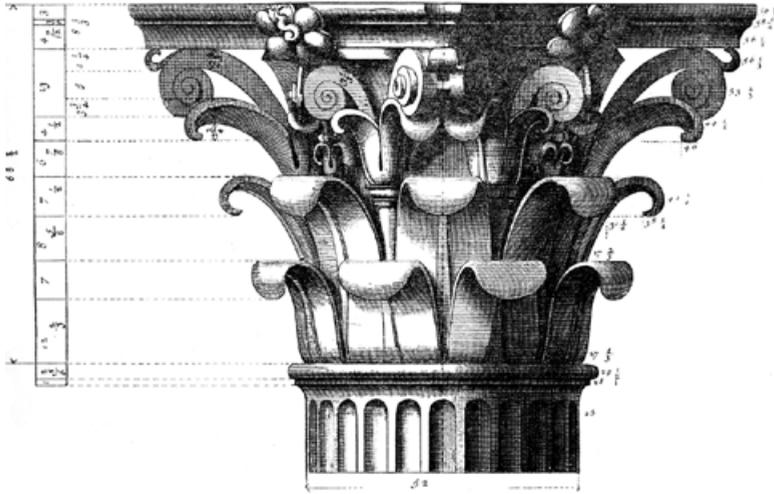
Ну а современная «подпорка», не стесняясь, держит один диаметр по всей высоте. Отказываясь от «тектонического» сообщения, эстетика пуризма — с индифферентным отношением верха и низа в любой конструктивной единице — возвращает в обиход архаическую стойку или «пилон» и, в конце концов, ликвидирует само понятие о колонне.

1.4. ОГЛАВЛЕНИЕ

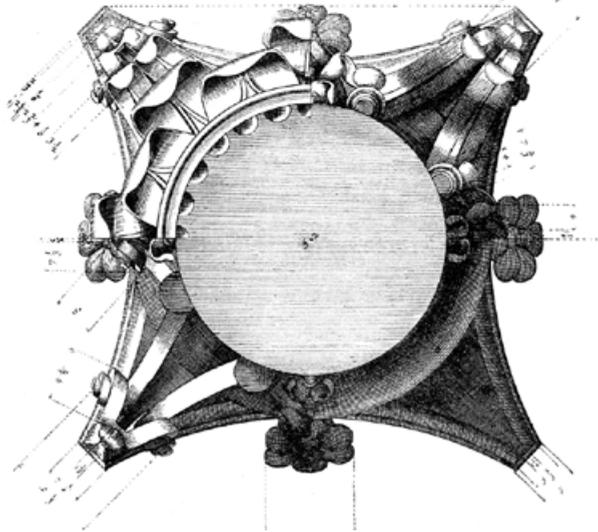
Для того чтобы понять символическую и неслучайную структуру колонны, можно обратиться к устройству самого «простого» классического объема — дорического храма-периптера, система которого обрела «вечное и всемирное значение» (*там же, с. 144*).

Вытянутый прямоугольник святилища со всех сторон окружен колоннами, как птица оперением, отсюда — «периптер». Прямоугольное основание храма, «крепидома», расширяется книзу тремя большими ступенями, а верхняя ступень, на которой непосредственно выстраиваются колонны, именуется «стилобатом». Колонны поддерживают «антаблемент», несомое перекрытие, снаружи тоже вполне многословное: балка «архитрав»; фриз, состоящий из

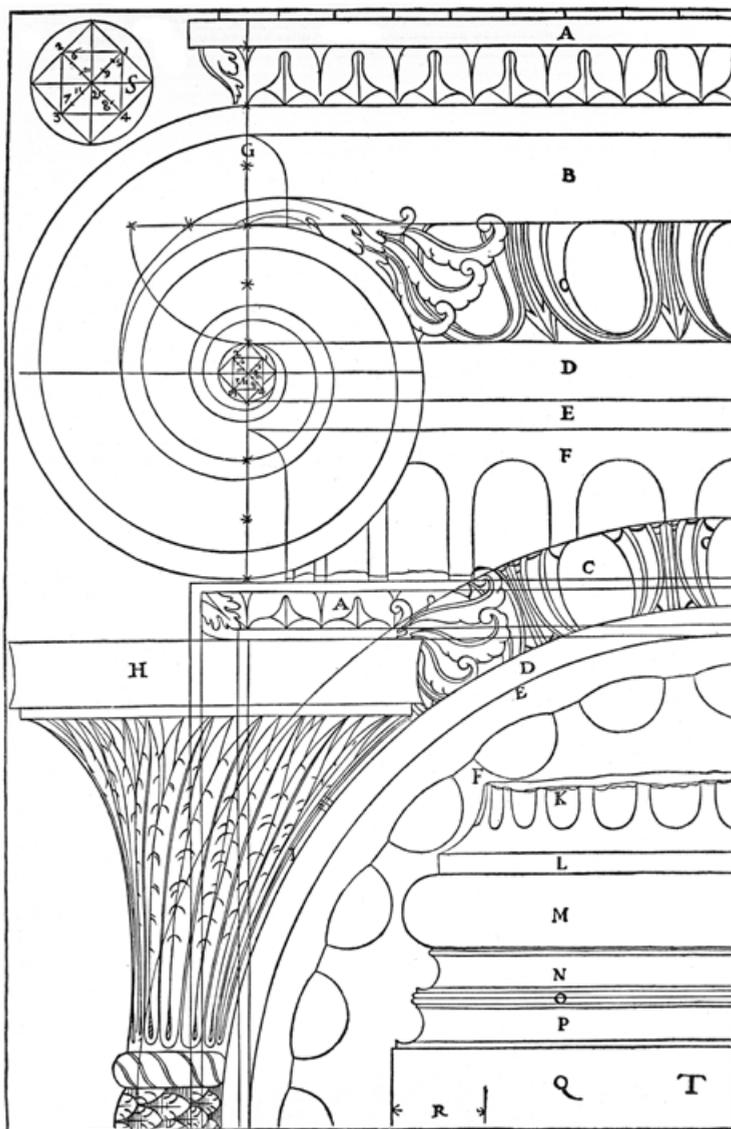
Chapiteau des Colonnes dessiné sur l'angle



Plan du Chapiteau des Colonnes renversé



Капитель колонны, внутренний ордер ниш Пантеона в Риме, 126 г. н. э.



Построение ионической капители по Андреа Палладио, 1570

балочных торцов «триглицфов» и скульптурных междометий «метоп»; и карниз, по-украински — піддашшя (подкрышие). Наконец, двускатная черепичная крыша образует на узких фасадах храма треугольные фронтоны, своего рода пустоты, приобретшие символически главное, «фронтальное» значение, и потому густо заселенные скульптурой.

Презентация структуры храма не случайно начата с колонн и не случайно, по образу колонн, здание именуется периптером. Так и в самой колонне присутствует ее сущность, фуст. Есть и база. Но узнают колонну в первую очередь по капители. Как и у всякого развернутого и структурированного текста, у колонны есть оглавление, начиная с которого она «читается». Это капитель, голова колонны, даже более — лицо. Ведь семантически и человека идентифицируют не туловищем.

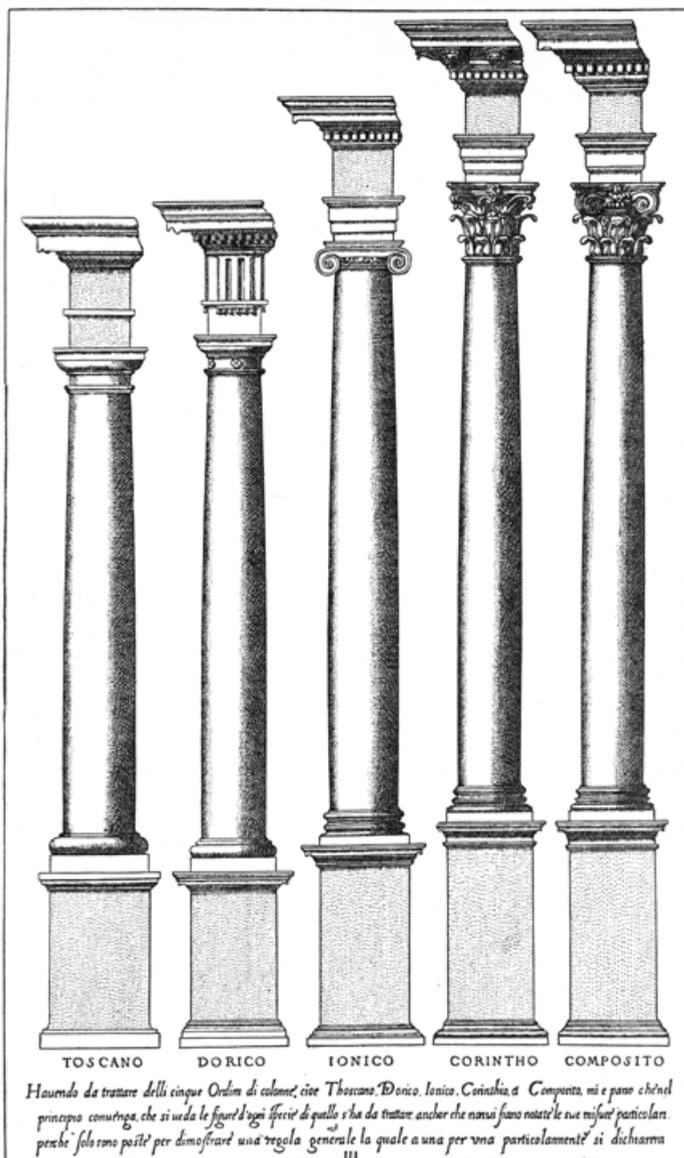
Конечно, как дерево органически, колонна «строительным образом» вырастает снизу. И как дерево укореняется, колонна также упирается в стилобат. Но архитектурно колонна «выстраивается» сверху вниз, и распознается с капители. Капитель — ее сообщение миру. Ведь и в дереве прежде видят крону, а не корни.

Поэтому символическое движение колонны отражается от тяжести антаблемента вниз, к гражданам полиса. В отличие от обелиска, который луч к Богу и потому апеллирует вверх.

1.5. ОРДЕР

Главных ордеров всего три: дорический, ионический, коринфский. Так утверждают древние и пересказывает Витрувий. Лишь возрожденцы и вслед за ними неоклассицисты насчитывают пять, прибавляя сюда тосканский (опрошенный римлянами дорический) и композитный (развернутый «темными веками» коринфский). И лишь узконациональная итальянская гордость позволила гибридной форме присоединиться к «святой троице». Именно в таком ключе Альберти нахваливает одну из композитных комбинаций: «Какова же, думаешь ты, причина того, что повсюду встречается большое количество несходных капителей, которые были сделаны очень тщательно, с исключительным прилежанием, людьми, стремившимися изобрести новое, и из которых все же ни одна не выделяется настолько, чтобы ты мог ее одобрить более упомянутых, кроме одной, которую я называю италийской? Значит, не всё мы переняли извне. С пышностью коринфских эта колонна сочетала приятность ионической и вместо волют в виде ручек сосуда она имеет свисающие волюты — изобретение весьма изящное и похвальное» (*Альберти 1, с. 223*).

Дорический ордер — прародитель всех остальных классических ордеров, выразитель сурового мужского и нордического нрава племени дорян: высота всего в пять



Пять архитектурных ордеров по Дж.-Б. да Виньола, 1562



Колонна Помпея в Александрии (279 или 392 г. н. э.), гравюра 1850 г.

диаметров базы, жесткое утонение фуста; сильный энтазис начинается от самого низа, при полном отсутствии базы колонны, вырастающей непосредственно из стилобата; сверхлаконичная капитель, состоящая из подушки «эхина» и плиты «абака».

Трансформация эхина в античной Греции прошла стадии от сильно приплюснутого до изысканно рисованного профиля с почти вертикальной гранью. Завершают драму дорической колонны двадцать каннелюр без промежутков. Дорическая колоннада с просветами в три модуля (нижних диаметра колонны) по Витрувию зовется *диастилем*.

Ионический ордер — антипод дорического, порождение мягкого, женского и нежного нрава племени ионийцев: стройные колонны имеют развитые базы и капители, энтазис едва заметен, начинаясь с трети от основания. Каннелюры глубже дорических и образуют промежутки-дорожки. Непременная принадлежность ионической базы вал «тор» и выкружка «трохил». Но главное отличие ионической колонны — капитель с завитками «волютами», которая превратилась чуть ли не во всеобъемлющий символ архитектуры вообще.

Что эта капитель изображает? Свитки чертежа, аккуратно разложенного зодчим на дорической колонне? Или она имитирует локоны женской прически, по-ионийски округло

сложенные у затылка? Или это спиральный символ круговращения космоса? Поэтические версии на сей счет выдвигались столетиями, можешь поупражняться и ты, читатель. Однозначного толкования этого символа прелести и многозначности архитектурной формы не существует.

Непосредственно под ионическими волютами расположен эхин в виде четвертного вала, иссеченный «иониками», и сладострастная шейка колонны, украшенная пальметтами. Над волютами — совершенно расплющенный в переходную прослойку узкий квадрат абака.

Высота ионической колонны достигает девяти нижних диаметров (модулей). Отношение верхнего диаметра к нижнему: 5/6. Ионическая колоннада с просветом в два с четвертью модуля Витрувием именуется *евстиль*.

Коринфский ордер появился в Греции лишь после полного развития дорического и ионического. Проф. Михаловский усматривает в нем не столько самостоятельную архитектурную систему, сколько переработку ионического ордера: «Характерно, что название этого стиля происходит не от племени, а от города» (*Михаловский 1925, с. 144*). Высота коринфской колонны составляет обычно от девяти с половиной до десяти модулей. Капитель представляет собой три яруса листьев аканфа, очень похожих



Колонна Траяна в Риме, архит. Аполлодор Дамасский, 113 г. н. э.



Колонны на Пьяцетте Сан-Марко в Венеции, 1172

на вычурные листья хризантемы. Верхний ряд листьев может завиваться в волюты. Высота капители вместе с абаксом составляет 2 и 1/3 модуля. И если ионическая капитель разнится, благодаря волютам, фронтальным и боковым фасадами, то богато украшенная коринфская — т. наз. диагонального типа и одинаково выглядит со всех сторон. Коринфская колоннада с шагом между колоннами в два диаметра, по Витрувию, именуется *систилем*. Сложный ордер, что-то вроде смеси коринфского и ионического, с высотой колонн десять модулей и шагом в полтора, называется у того же Витрувия *пикностилем*.

1.6. ВЕЩЬ В СЕБЕ

Греки, разработавшие основные виды архитектурных ордеров и отточившие форму до совершенства, тем не менее, относились к колоннам весьма прагматически: колонна у них была лишь частью здания, с обязательством нести антаблемент. И лишь римляне, пользовавшие арку, превратили греческую красавицу, помимо ее утилитарной функции, в сугубый знак архитектоники. Они приложили колонну в виде украшения (или «тектонического высказывания») к пилону, несущему арку. И даже более! Они сделали из нее самостоятельный символ — водрузили стоящую отдельно колонну на пьедестал, как скульптуру. На римских

форумах и аренах таких было множество. Тогда же придумали мемориальные ростральные колонны, с носами-рострами кораблей, в честь морских сражений.

Колонна Помпея в Александрии, никакого отношения к Помпею-императору не имеющая, имя свое получила, благодаря фантазии крестоносцев. Это один из известных монументов, на котором можно проследить превращение эллинистической колонны, выполнявшей обычную стоечную работу среди сотен прочих колонн-близнецов в храме Сераписа (гигантский египетский комплекс с захоронениями священных быков-аписов), в колонну-памятник в римское время. Колонна эта, высотой 27 м и 2,7 м в диаметре, сработана из красного асуанского гранита. Даже не известно точно, когда и по какому поводу эта мемория была поставлена: не то войсками Диоклетиана в 279 году, когда город окормили хлебом после десятимесячной осады, не то в 392 году императором Феодосием I в честь подлинной победы христианства в Египте. Так или иначе, мероприятие было однозначно эстетическим и определено уровня императорского.

Самая знаменитая мемориальная колонна — *Траянова*, посвящена победам императора Траяна и расположена на одноименном самом большом форуме Рима. Это отдельное архитектурное произведение греко-римского



Вантомская колонна в Париже, архитт. Ж.-Б. Лепер, Ж. Гондуэн. 1806-1810



Александрйский столп в С.-Петербурге, архит. Огюст Ришар Монферан, 1834

зодчего Аполлодора Дамасского (113 г.). Конструкция высотой 38 м, 4 м в поперечнике, сложена из двадцати блоков каррарского мрамора в 40 т весом. Спиральный рельеф длиной 90 м двадцать три раза оборачивает фуст и живописует поход римлян против даков на Дунай (101–106 гг.). Рельеф из 2500 фигур, среди которых Траян встречается 59 раз, — что-то вроде эксклюзивного фильма, по которому и сегодня можно судить об особенностях римской жизни. На верх колонны ведет винтовая лестница в 185 ступеней. Изначально верхушку ее венчала статуя орла, затем Траяна с прахом императора, и в итоге — апостола Петра, патрона Рима, установленная папой Сикстом V в 1588 году.

С целью совершенно тщеславной и совершенно эстетической в 1172 году появились *колонны-монументы на площади Сан-Марко в Венеции*. Вообще-то их украли в Константинополе. Три гранитных монолита доставили морем и при выгрузке один утопили, наверное не случайно: парная композиция на Пьяцетте необычайно хороша. На первую колонну водрузили скульптуру св. Теодора, копьем разящего дракона (крокодила), скомпонованную из обломков нескольких римских статуй. На вторую посадили персидскую химеру работы IV века, подложили книгу и превратили в крылатого льва, объявив символом св. Марка и, в итоге, Венеции.

Вандомская, первая новоевропейская колонна-памятник, появилась на одноименной площади в Париже в 1807–1810 годах на месте монумента Людовику XIV. Этот монумент высотой 43,5 м, с последовательно императорскими амбициями, придуманный архитекторами Ж. Б. Лепером и Ж. Гондуэном, стал репликой на колонну Траяна, так как был посвящен победе Наполеона под Аустерлицем и отлит из неприятельских пушек: 76 бронзовых рельефов исполнены Давидом по эскизам П. Бержере, на вершине фигура Наполеона работы скульптора Д. Шоде. Одним словом, произведение искусства. По декрету Парижской Коммуны и не без помощи революционных художников-реалистов в мае 1871 года колонна была низвергнута, но вскоре, в 1875-м восстановлена. Художник Гюстав Курбе до гроба платил издержки, на чем и разорился.

Александрыйский столп, «наш ответ Чемберлену», поставлен на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге в 1834 году в честь победы над Наполеоном и посвящен Николаем I брату-победителю. На возведение монумента архитектор Огюст Ришар Монферан положил не один год. Высота колонны 47,5 м, диаметр у основания 3,66 м. Бронзовую фигуру ангела с ликом Александра I выполнил скульптор Орловский. Это выдающееся инженерное сооружение впечатлило бы и древних: колонна розового гранита



Колонна Нельсона на Трафальгарской площади в Лондоне, архит. Уильям Рейлтон, 1839–1842



Колонна Победы в парке Тиргартен, Берлин, 1873–1939

весом в 600 т была иссечена из монолита под Выборгом, под основание ее забили 1250 свай, а в установке участвовали четыреста строителей и две тысячи солдат.

Еще один манифест имперского величия — колонна *Нельсона на Трафальгарской площади в Лондоне* (архитектор Уильям Рейлтон, 1839–1842 гг.), воздвигнута, как и положено Владычице морей, в честь морской баталии при Трафальгаре, выигранной адмиралом Горацио Нельсоном в 1805 году. Высота 44 м, материал — темно-серый гранит. Пятиметровый адмирал, венчающий колонну, и фигуры четырех медяных львов, охраняющих монумент, изваяны скульптором Бейли. И все бы ничего, если бы по соседству, на Ватерлоо-плейс, примерно в это же время не выросла колонна-близнец, посвященная герцогу Йоркскому.

Иначе говоря, всякий, кто претендует на державное величие, в XIX веке просто обязан был колонной застолбить свою амбицию. Германия/Пруссия на фронте империалистического строительства, как известно, отставала. Поэтому и колонна *Победы* в стилистически пониженной, металлической версии появилась на площади перед Рейхстагом в Берлине лишь в 1873 году. И повод с трудом, но нашелся: мелкие аннексии у Дании (1861 г.), Австро-Венгрии (1866 г.) и Франции (1871 г.). Ствол колонны в 50,66 м был составлен из трех чугунных частей,

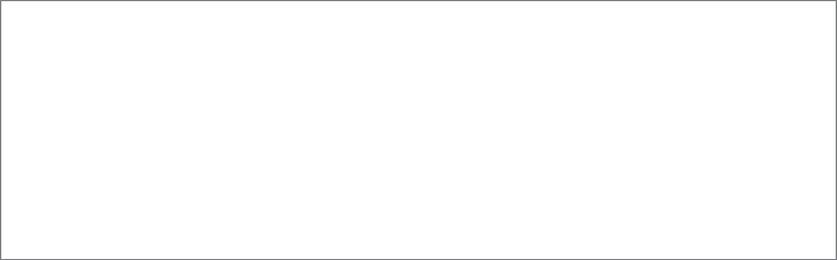
а при нацистах, после перенесения монумента на площадь Большой Звезды в парк Тиргартен в 1939 году, высота колонны с добавлением четвертой секции составила 67 м. Венчает ее золоченая скульптура Виктории высотой 8,3 м и весом в 740 центнеров, которую в народе так и прозвали: Золотая Эльза или Эльза Толстый Пук.

Есть мемориальные колонны и в Украине, но до уровня мировой славы дотягивают не вполне, так как самая старая колонна в Киеве — Магдебургского права или Нижний памятник Владимиру — сделана из кирпича; ствол колонны, посвященный Полтавской битве, составлен из двух гранитных частей; севастопольская колонна «Памятник затонувшим кораблям» совсем не велика; ну а самая высокая и новая колонна — *киевский монумент Независимости* — собрана из мраморной облицовки на металлическом каркасе.





Колонна Независимости в Киеве, архитт. А. Комаровский, С. Бабушкин, А. Московчук,
скульптор А. Куц, 1999–2000



Балка
и
Неф

2

2.1. К понятию о балке

Балка в архитектуре символизирует двойку, потому что о двух концах. Пифагорейцы же именовали двоицу символом раздора (Гитлер: На всякое «да» обязательно найдется свое «нет»). И это по отношению к балке верно: лишившись хотя бы одной опоры, она рухнет. Такая ее противоречивость звучит и в классическом названии балочного элемента — архитрав.

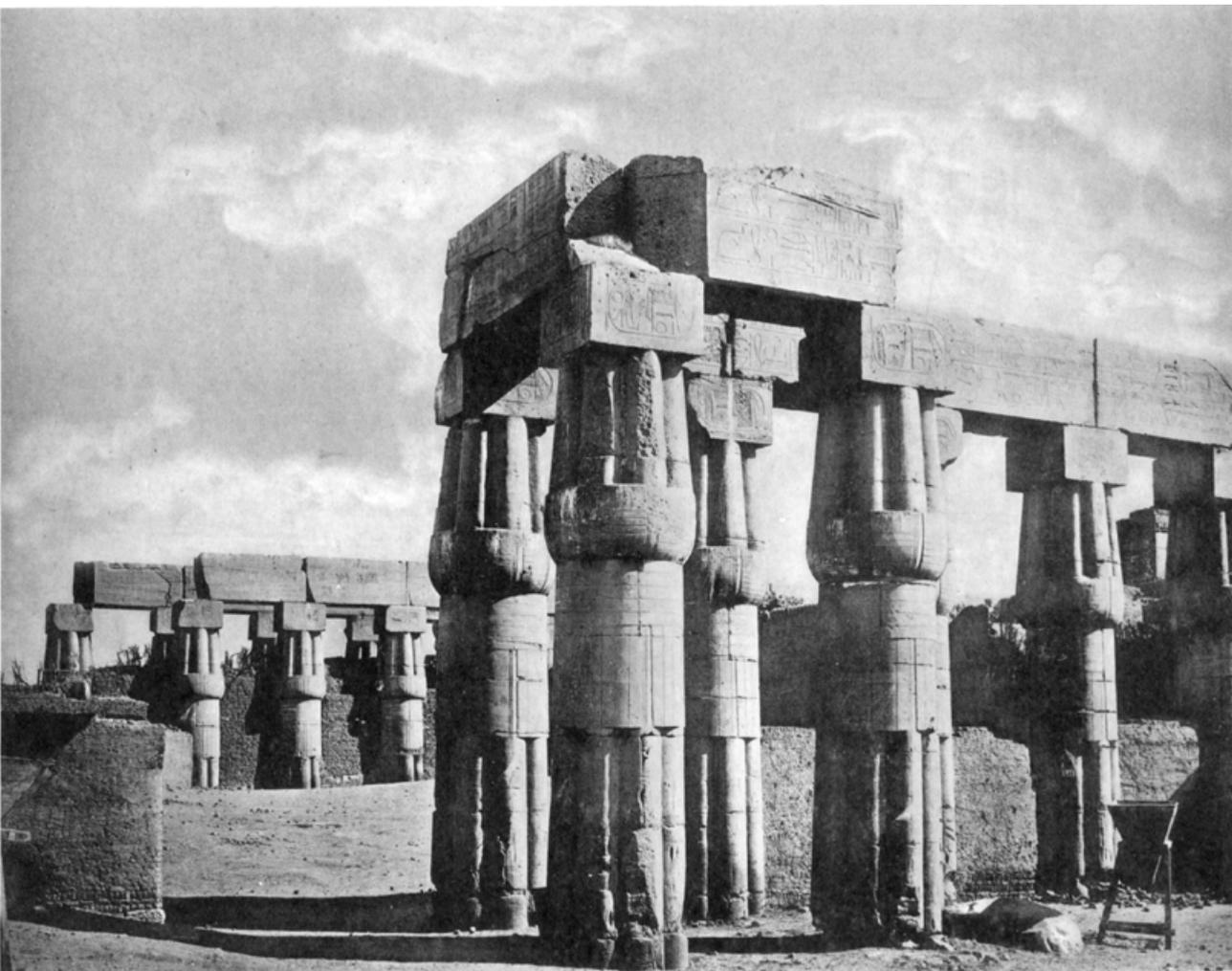
2.2. Превращения конструкции

Исторически балка эволюционировала от бревна и деревянного бруса через каменный дольмен к значительно уменьшившемуся антаблементу и к металлической большепролетной мостовой конструкции.

2.3. Сволоки и корабль

Балка, использованная единожды, может перекрыть небольшое помещение, кубикуну, хату. И тогда превращается в главный конструктивный элемент — сволок, который объединяет, стягивает, «сволакивает» дом.

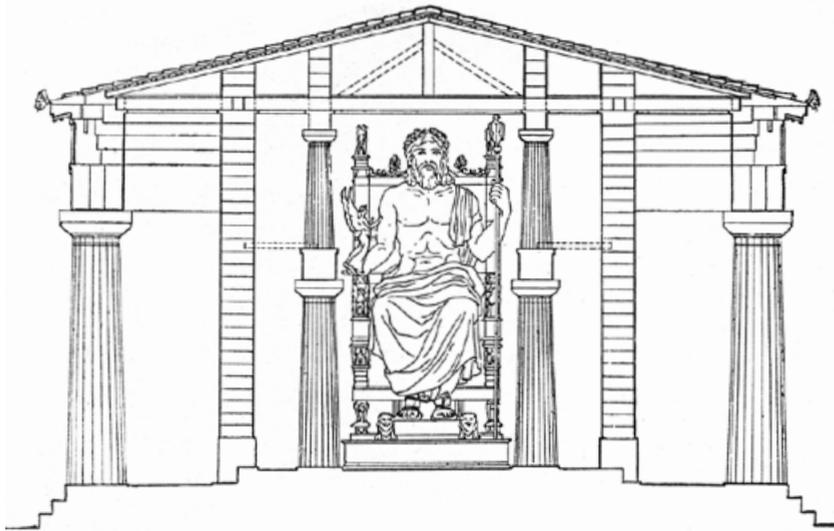
Будучи повторенной многократно, балка перекрывает продольное помещение, корабль, неф. И балка в нем — основной структурный элемент, что удерживает борта, разделяющие стихии. Здесь работает антиномия



Балки Луксора, середина II тыс. до н. э.



Каменные архитравы Пестума, V век до н. э.



Храм Зевса в Олимпии, архитт. Либон, Фидий, 472–456 гг. до н. э.

правого и левого, сухого и влажного, внешней агрессии и содержательного ядра.

Идея нефа, будучи перенесенной на сушу, порождает дурную бесконечность галереи или анфилады, но приобретает завершенность в храме, имеющем четкую артикуляцию входа-начала и алтаря-завершения. Идеологическая целостность базилики равна функциональному лаконизму корабля, потому столь уместно использование по отношению к ней мореходного тезауруса.

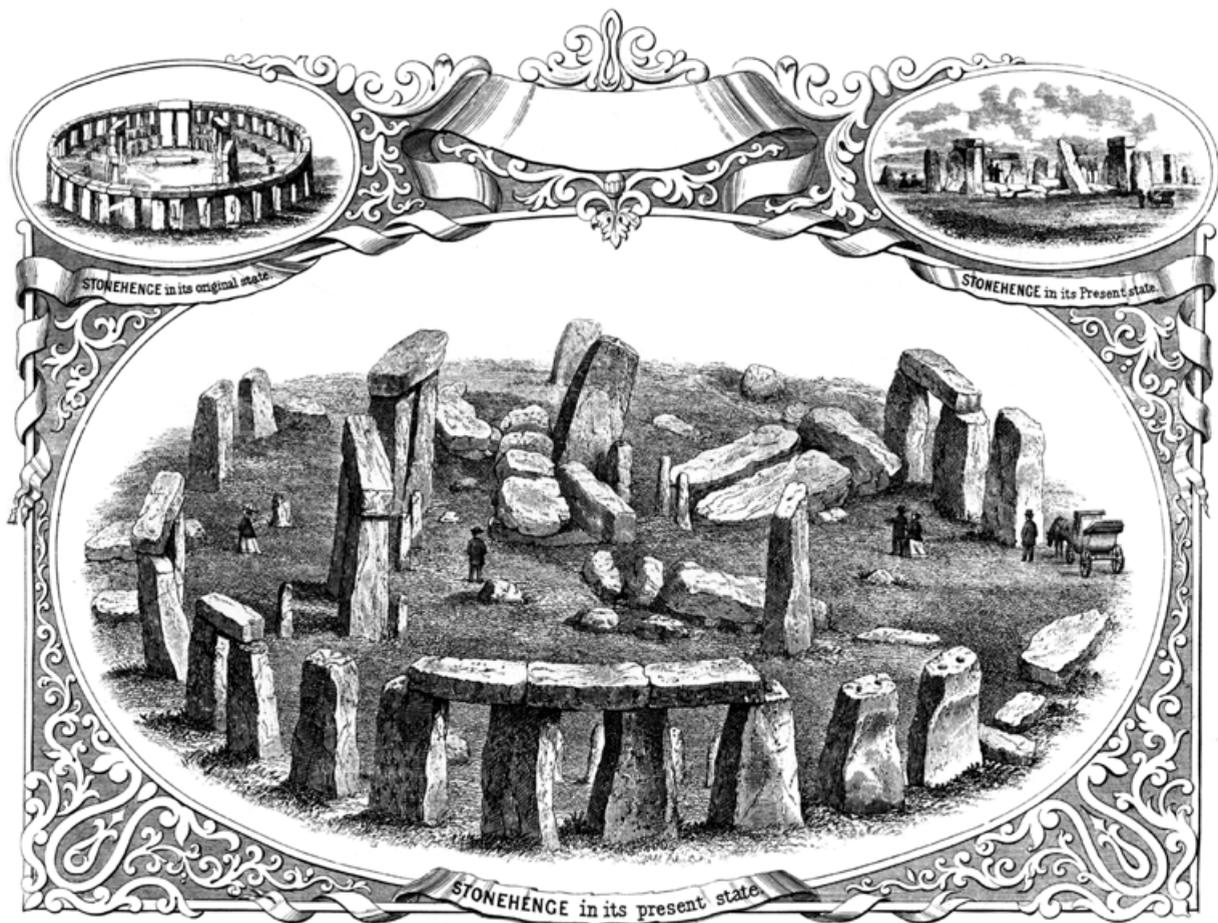
2.4. Место балки в ордере

Каменный антаблемент в классическом ордере исполнен воспоминаний о дереве. Горизонтальная раскреповка имитирует древесную структуру. Феномен фриза обусловлен вышележащим — поперечным — слоем брусьев: исходный дорический прототип состоит из триглифов (имитация торцов воображаемых поперечных бревен) и метопа (скульптурные заполнения воображаемых пауз — между торцами-триглифами).

2.5. Символическое представление балки

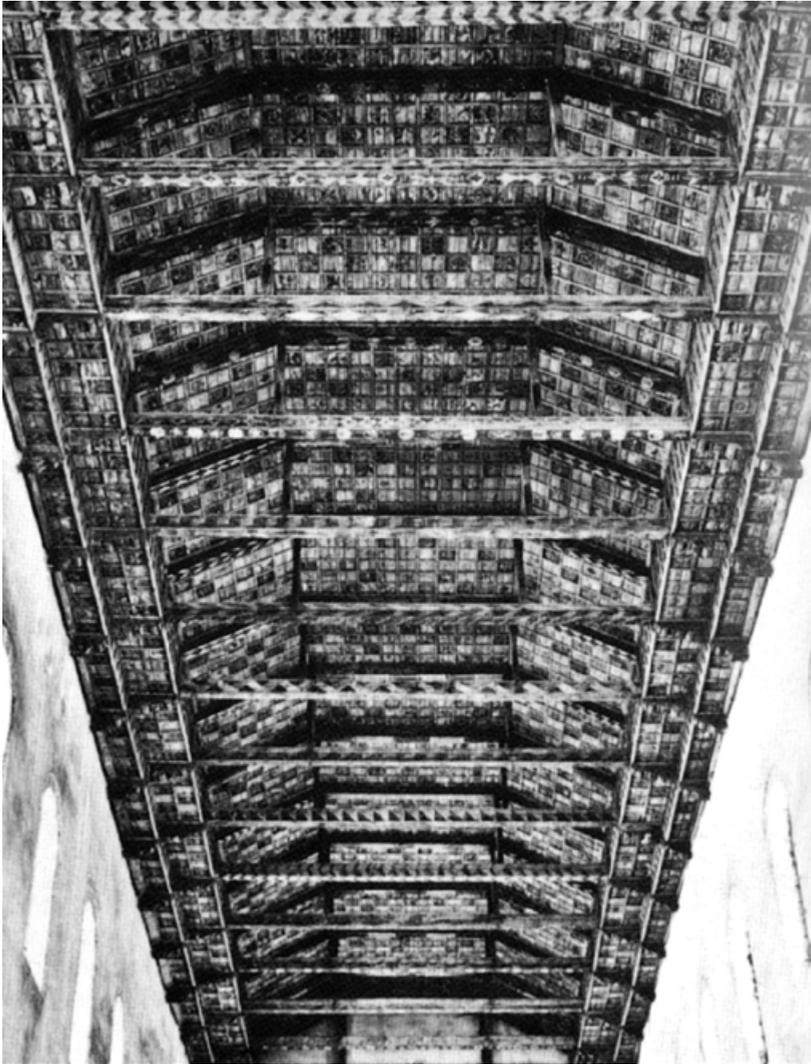
Мегалитический дольмен, основная часть которого каменная плита-балка, перекрывающая два камня-стойки, — объект священный. Дольмен изображает дом для усопших и увековечивает его в самом неистребимом материале. Галерея из дольменов превращается во внутренний коридор и основание кургана (будь он скифским или кельтским). Курган, как и дольмен, служит функции символической: погребальной и мемориальной.

Загадочный объект, почти полностью составленный из балок, — священный кромлех. Знаменитый и выразительный его образчик — каменный круг в Стоунхендже. И если кромлех символизирует космос, балка в нем — преодоление тяжести земли, символ неба.



STONEHENGE IS SITUATED ON SARUM, OR SALISBURY, PLAIN, AND IS 7 MILES NORTH OF SALISBURY. THIS IS THE MOST REMARKABLE MONUMENT OF ANTIQUITY IN OUR ISLAND, AND IS GENERALLY SUPPOSED TO HAVE BEEN USED BY THE DRUIDS AS A TEMPLE FOR THE PERFORMANCE OF RELIGIOUS CEREMONIES, BUT ITS DATE AND ORIGIN ARE QUITE UNKNOWN. THE STONES ARE STILL IN A GOOD STATE OF PRESERVATION, AND ARE OF IMMENSE SIZE, SOME MEASURING 21 FEET HIGH AND WEIGHING NEARLY 30 TONS. NONE CAN VISIT THIS INTERESTING RUIN WITHOUT FEELING MUCH SURPRISE AND ADMIRATION.

Стоунхендж в его древнем и нынешнем виде, с гравюры 1845 года



Базлика Сан-Франческо в Равенне, перекрытие главного нефа, XI в.

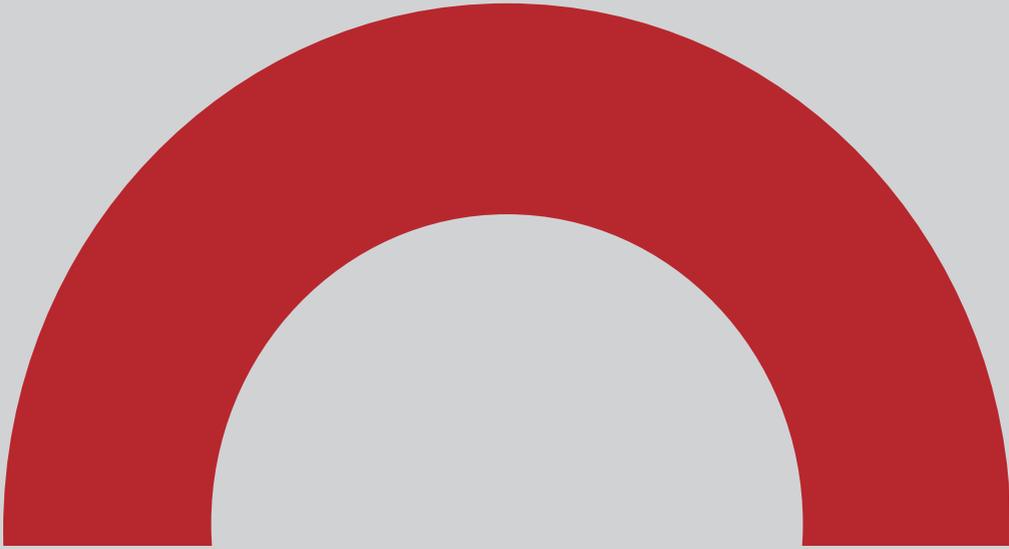
Сволоок, будучи скелетным элементом кровли, служит настоящим животным нервом всякого дома. Главная балка, поддерживающая потолок, магически притягивает внимание обитателей. Создатели дома (они как бы масоны, даже если этого не подозревают) пишут на сволоке дату постройки, добрые пожелания, гимны и обереги.

2.6. Слава балке!

Самый большой храм мира находится в Египте, в древних Фивах, в Луксоре. В нем очевидность балки нарративна и впечатляюща, и не в последнюю очередь благодаря сокрушительному масштабу всей опорно-колонной конструкции.

Самый прославленный «балочный» храм античной Греции, которая тоже не знала арки (или не желала знать), — Парфенон. В английском особняке дубовые балки по-конструктивистски открыты и лишь слегка тронуты декором. Восхищают подражания средневековым залам, например, в готической комнате известного киевского особняка (Музей Варвары и Богдана Ханенко) или в сталинистской приемной ЦК КП(б)У (ныне Секретариат Президента Украины). Здесь дерево и орнамент наперегонки сражаются за выражение духа балки и нефа: неожиданно обнаженная в контексте беленых потолков конструкция — свидетельство особой значимости этих помещений.





Арка
и
Мост

3

3.1. Три в одном

Арка есть троица: две пяты и замок. Арка это преодоление «раздора» балки-двоицы.

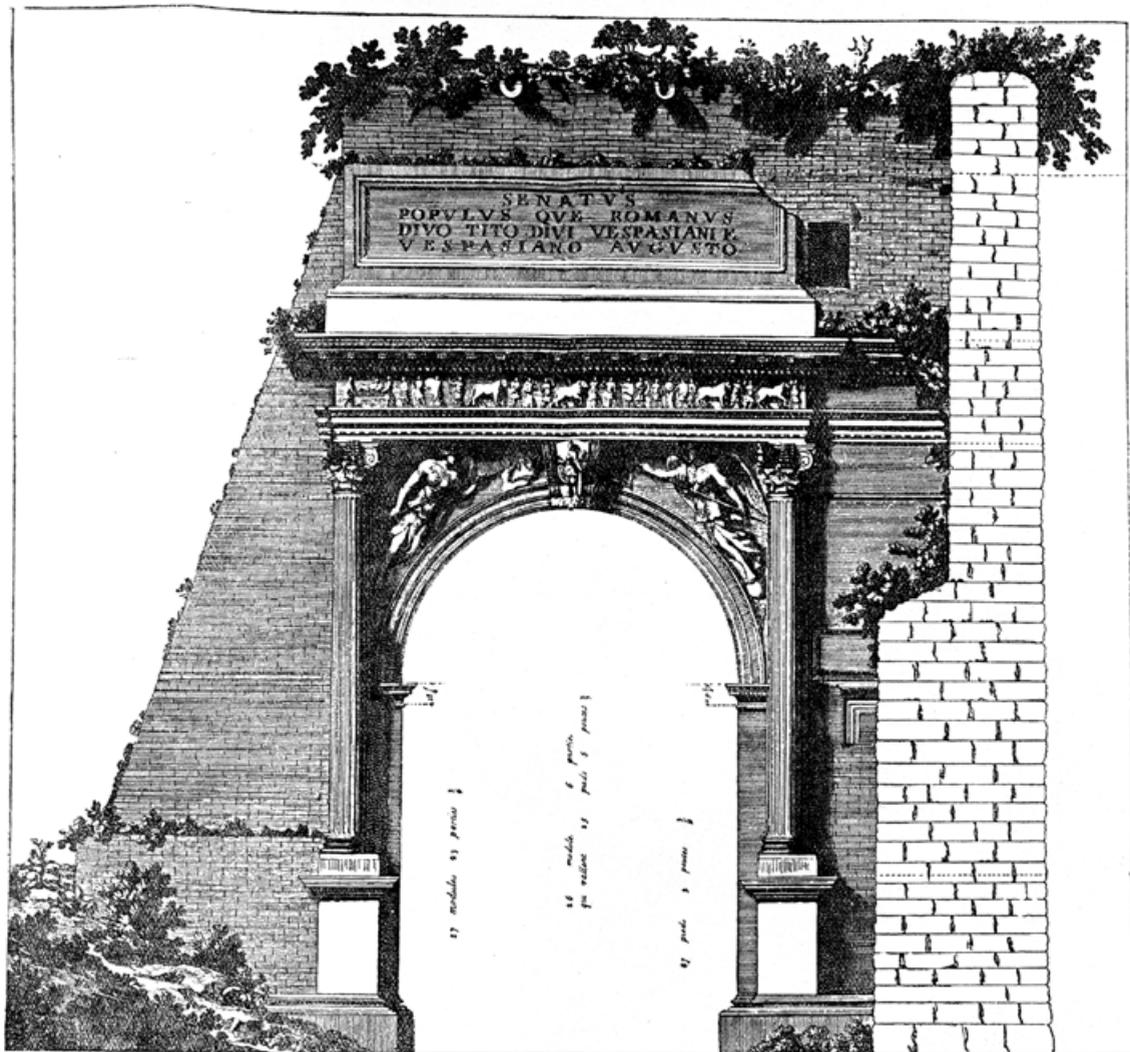
Об этой объединяющей особенности арки, применительно к циркульным конструкциям античности и Возрождения, говорил Леонардо: «Арка ни что иное, как сила, вызванная двумя слабостями; ибо арка в строениях состоит из двух четвертей круга, каждая из этих четвертей круга, очень слабая сама по себе, стремится упасть, но, сталкиваясь в своем падении друг с другом, две слабости превращаются в единую силу» (Леонардо, с. 563).

3.2. Из кирпичной нужды

С момента своего культурного, то есть профессионально отрефлектированного возникновения, арка балансировала на грани, точнее — на переднем крае строительного искусства.

Если у древних египтян, армян и даже при понтийском царе Митридате VI Евпаторе (I в. до н. э.) своды перекрывали выступающим камнем, тропами, то уже в Месопотамии (III тыс. до н. э.) стали использовать распорный клинчатый свод, образцы — в царских гробницах Ура.

При наличии хотя бы только и кирпича, неказистого и малоразмерного, строителям удавалось перекрывать



Арка Тита в Риме, по Дж.-Б. да Виньола, 1562

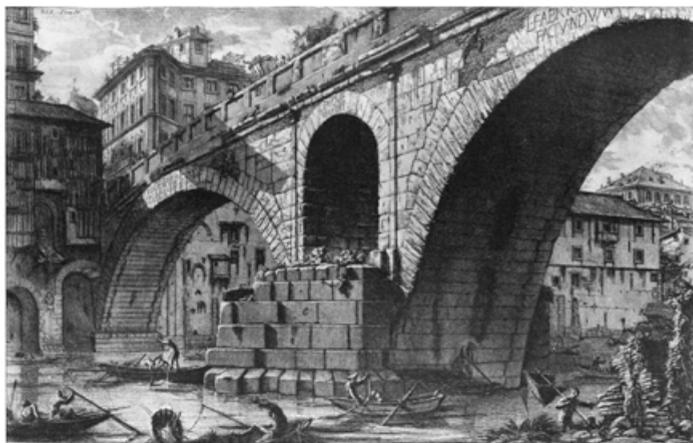


Акведук в Сеговии, Испания, I–II вв. н. э.



Новый Колизей, архит. Марчелло Пьячентини, 1935–1960

все большие и большие пролеты, неподвластные балке. Впоследствии эта «побежденная слабость» позволила творить чудеса инженерного искусства и римлянам, и мастерам готики, которые обуздали распор аркбутаном, вплоть до самонесущей железобетонной арки дня нынешнего.



Мост Фабрицио в Риме

Построен куратором дорог Луцием Фабрицием в 62 г. до н. э.

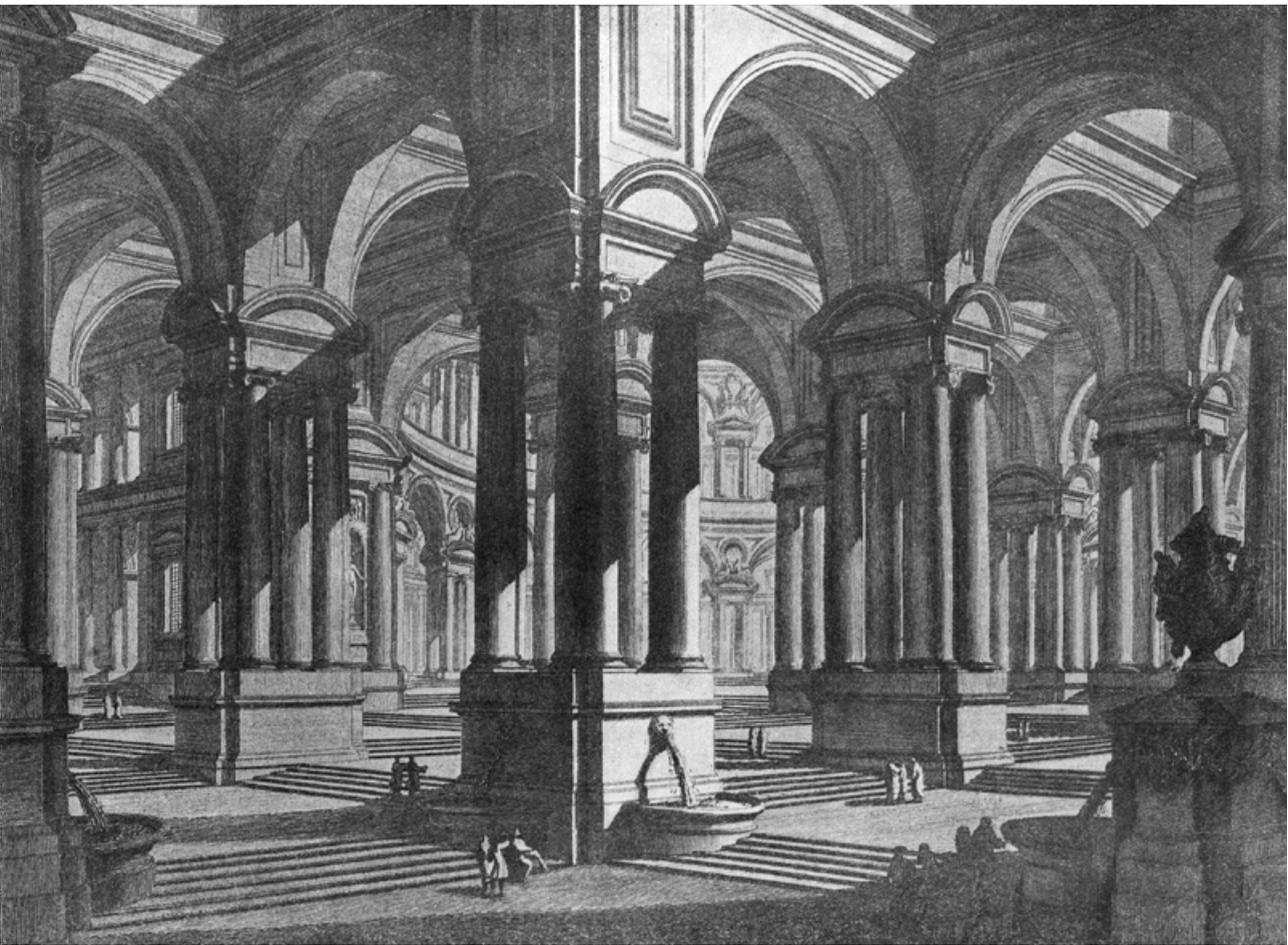
Офорт Дж.-Б. Пиранези, конец XVIII в.

3.3. Соединяя берега

Главная пространственная функция арки — соединять две точки. Задача, применимая как для возведения здания, так и для соединения берегов. Поэтому самым впечатляющим воплощением арки становится мост. Многократно повторенная, она дает чудо античного цирка, виа- и акведука: широко известные Колизей, Пон-дю-Гар или, менее известный, самый длинный акведук античности — более 10 км! — от Храма Воды в предгорьях Атласа до окрестностей Карфагена (современный Тунис).



Чугунный мост на реке Северн в графстве Шротшир, Англия,
архит. Абрахам Дерби III, инж. Томас Фэрнол Причард, 1779–1781



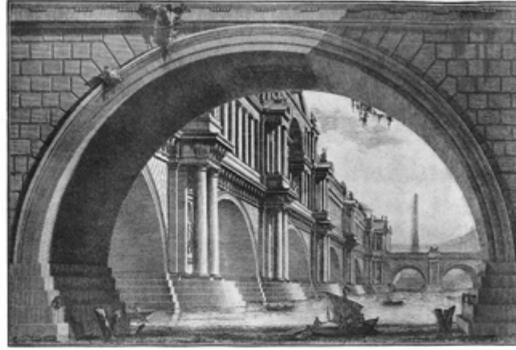
Ансамбль лестниц, офорт Дж.-Б. Пиранези, конец XVIII в.



Мечеть Мескита, Кордова, Андалусия, эмир Абд ар-Рахман I, 784 г. н. э.

3.4. Слагаемые арки

В арке обычно выделены пяты — точки стояния, и замок — точка соприкосновения двух полуарок. Пята вполне формально может отбиваться каким-нибудь необязательным карнизом или опорным элементом для кружал. Замковый камень — силовая точка, как правило, акцентирован, поскольку важнейшая его функция — завершение и замыкание составных частей арки. Замок — знак победы над тяжестью косного материала. Отдельно помянем аркбутан, это половина арки, ребро, ставшее отдельной сущностью, особенно часто использовался в готике.



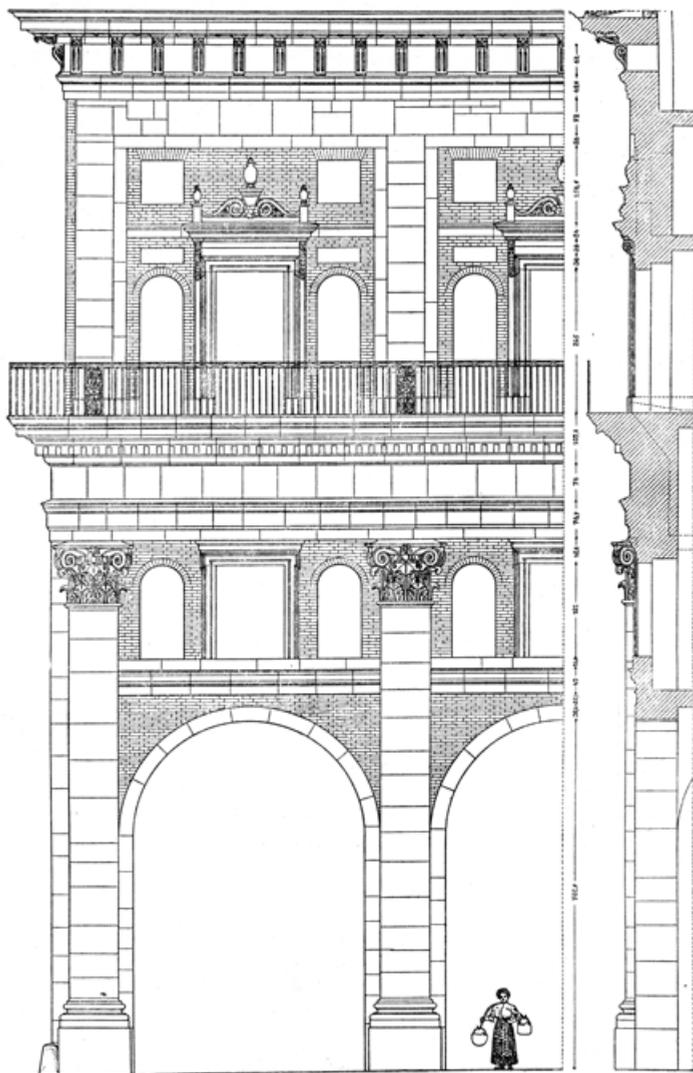
Мост с галереей, офорт Дж.-Б. Пиранези, конец XVIII в.

3.5. Триумфальная арка

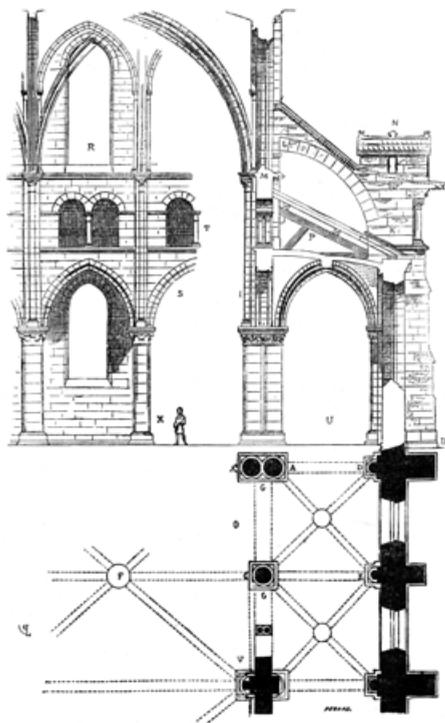
Древние римляне, мастера арки, устроили из нее монумент. Поскольку они были людьми военными, пользовались циркульной формой, возводить которую было совершенно просто при помощи кружал: в центре — гвоздь, в качестве радиуса — доска, ловко указующая направление каждого блока в арочном своде. Такая незамысловатая фигура позволила безошибочно перекрыть пространство, несоизмеримое с длиной архаической балки, и поднять в воздух тонны камня. Триумфальная арка превратилась в особую типологическую единицу, а ее сооружение стало главным градостроительным знаком экстраординарного чествования полководца. В Риме до сих пор неколебимы арки Тита и Константина, а их «римейки» считает за честь устроить всякая имперская столица.



Триумфальная арка Тита в Риме. Воздвигнута императором Домицианом в 81 г. н. э.



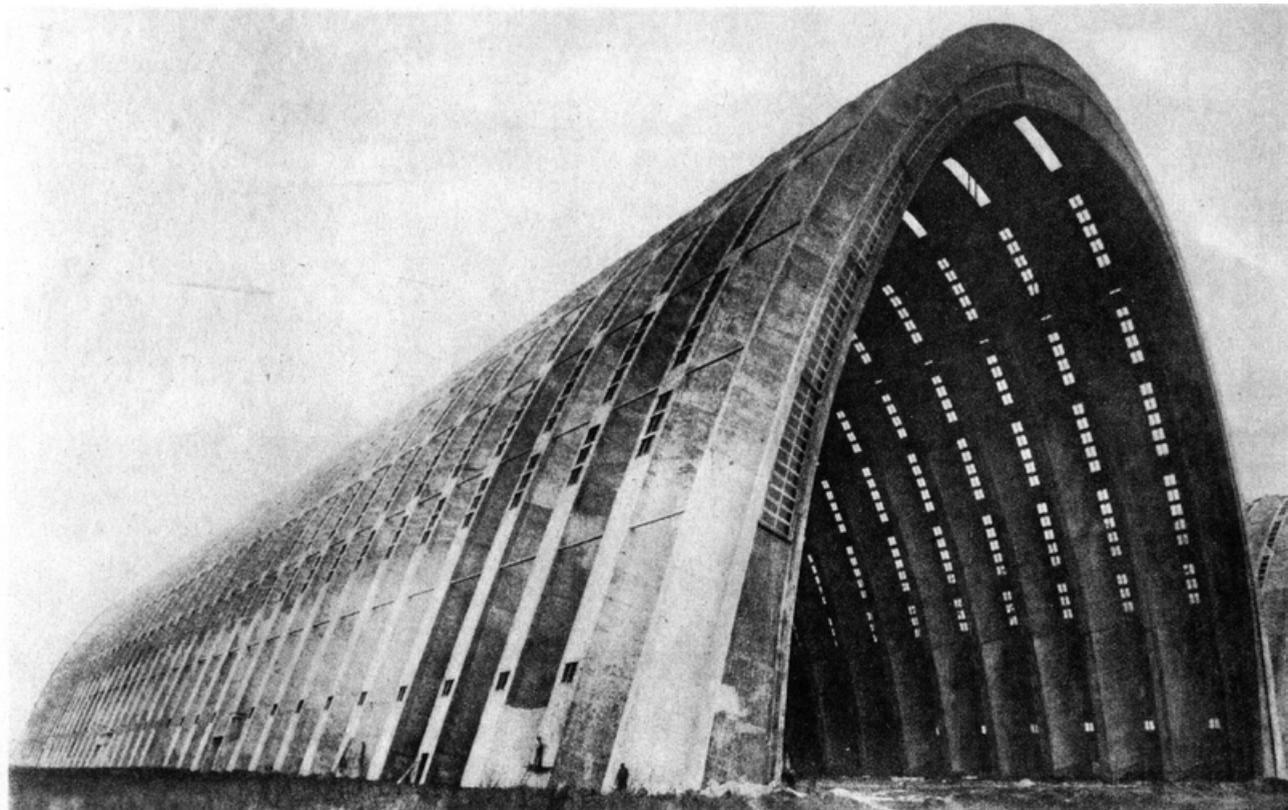
Портик деи-Банки в Болонье



Арки готического храма, XII в., по Э. Виолле-ле-Дюку

3.6. Самые-самые

Самые известные триумфальные арки Нового времени расположены на площади Карусель и на площади Звезды в Париже, на Вашингтон-сквер в Нью-Йорке, на Кутузовском проспекте в Москве, а также в Санкт-Петербурге, Лондоне и других «европейских» городах.

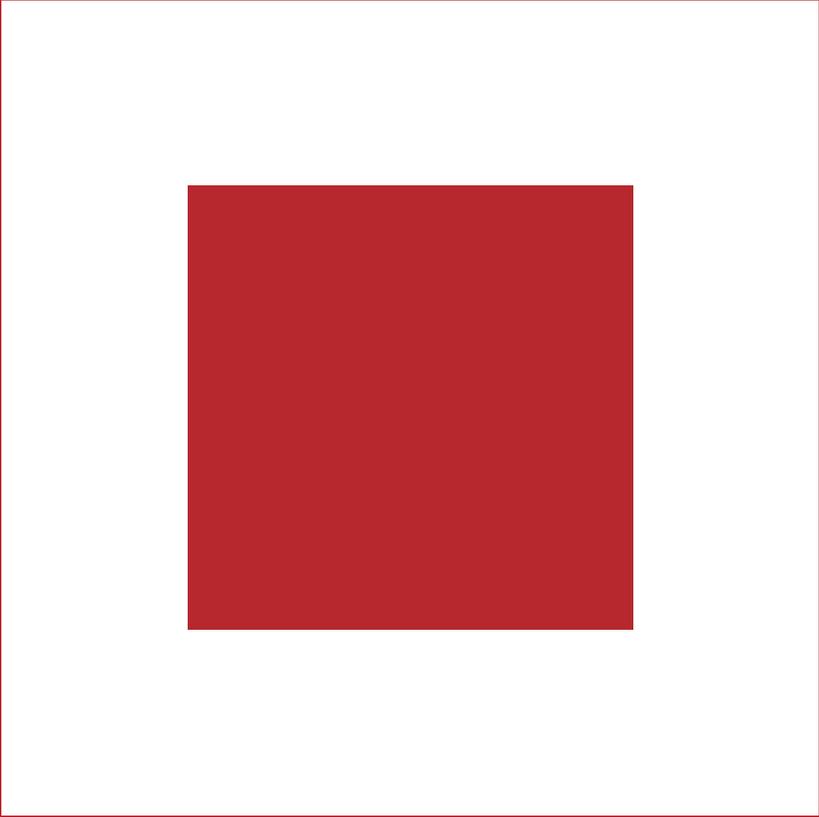


Эллинг дирижаблей, аэропорт Орли, Париж, инж. Э. Фрейссине, 1920

Со знаменитыми арочными мостами сложнее, поскольку перечислить их на малом пространстве не представляется возможным. Вот лишь самые «знаковые». Каменные: мост в Санаине (1192 г.), Мост Вздохов в Венеции (XVIII в.). Бетонные: мост Аррабида в Порту (1963 г., 270 м), Крк I в Хорватии (1980 г., 390 м), Вангсианг на р. Янцзы (1999 г., 420 м). Стальные: мост через Сиднейский залив (1932 г., 503 м), Здаков на озере Орлик в Чехии (1967 г., 330 м), Новый мост на р. Гордж в США (1978 г., 518 м).

Самые выдающиеся в истории арки здания построены на бесконечном этой арки умножении и очищении приема, как в античных цирках, так и в современной их перелицовке, например, в Муссолиниевом «Новом Колизее» (главное здание Всемирной Римской выставки EUR, архит. Марчелло Пьячентини, 1935–1960).





Стена
И
Город

4

4.1. Кубикула

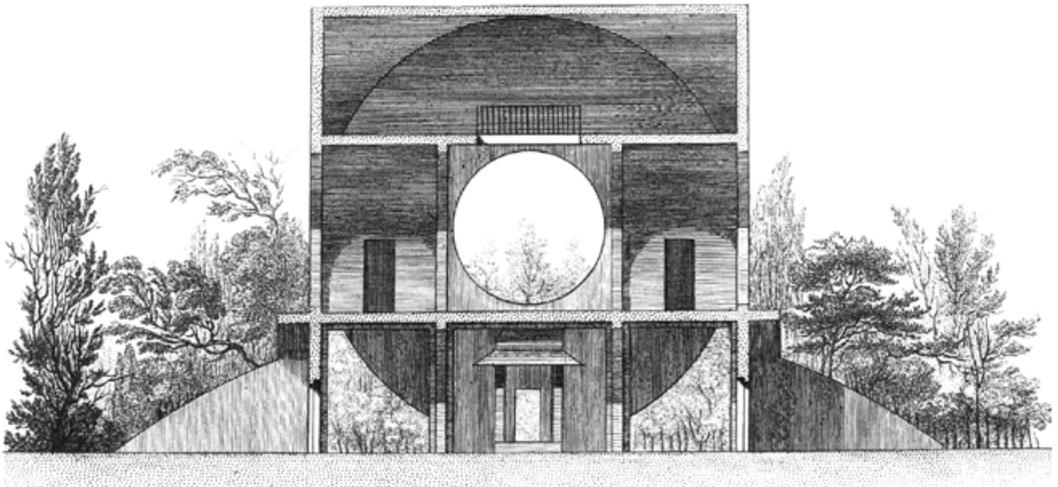
Безусловно, стена — это граница. Разграничитель между «здесь» и «там», «наше» и «не наше», пространством обжитым и полем враждебным, из которого может и враг прискакать. Чаще всего освоенное пространство очерчено четырьмя стенами, например, комната. У римлян она так и называлась — кубикула. Пространство же города обнесено стеной «на все четыре стороны».

4.2. От перегородки к стене

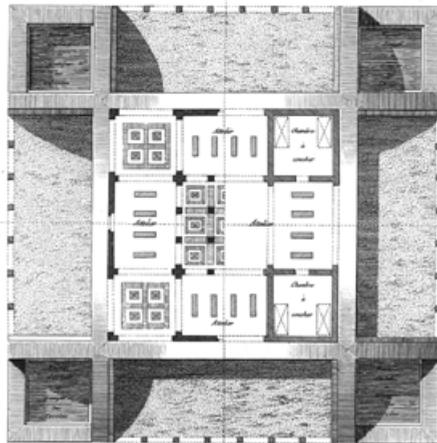
Первейшее движение от первобытного к человеку социальному есть движение к приватности, осознанию своей самодостаточности пространственно, осуществляется возведением частной отгородки, завесы, шалаша. Семейное жилище скоро превращается в отдельный дом, особняком. Но всякая жизнь в человеческом обществе, в общине, неотвратимо собирает людей в защищенный город.

Понятие «город» совершенно славянское, лесное или, если хотите, лесо-степное. Потому что городить можно только городню, то есть стену и клеть, сложенную из бревен.

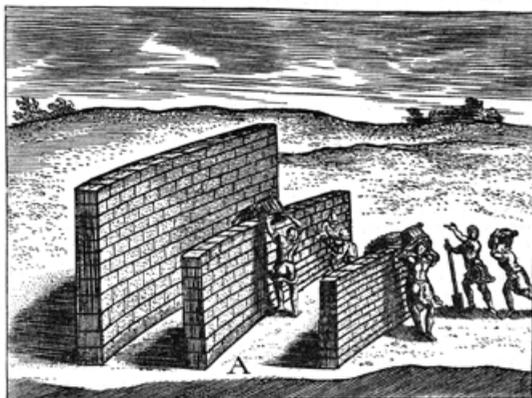
Греческий же «полис» в первую очередь предполагал сохранение порядка для объединенных общин-фем. В каждом городе-полисе имелась тюрьма — лишь для досудебного содержания нарушителей правил. «Хорошо



Plan de la Chambre Plan du Premier.



Проект дома колесника, архит. Клод-Николя Леду, 1804



Стены-парьеты по описанию Флавия Вегеция, 390–410 гг. н. э.

(реконструкция Юста Липсия, конец XVI в.)

управляемый город есть величайший оплот; в нем всё заключается и, пока он сохраняется, всё цело, а погибает он, и всё гибнет», — полагает Демокрит.

В свою очередь Римский «урбс» означает укрепленный город, город за крепостной стеной. Урбс одного корня с *orbis* (круг, обозначенный бороздой на земле), вместе с понятием *orridum* (огороженное место) они противостоят понятию области и, по Брокгаузу и Ефрону, подразумевают обязательное наличие правового акта на постройку стен. Соответственно городской плебс или *cives intramuranis*, то есть «живущие внутри стен», в больших поселениях звался «урбана» и в малых — «оппидани», в отличие от плебса сельского — «рустика».

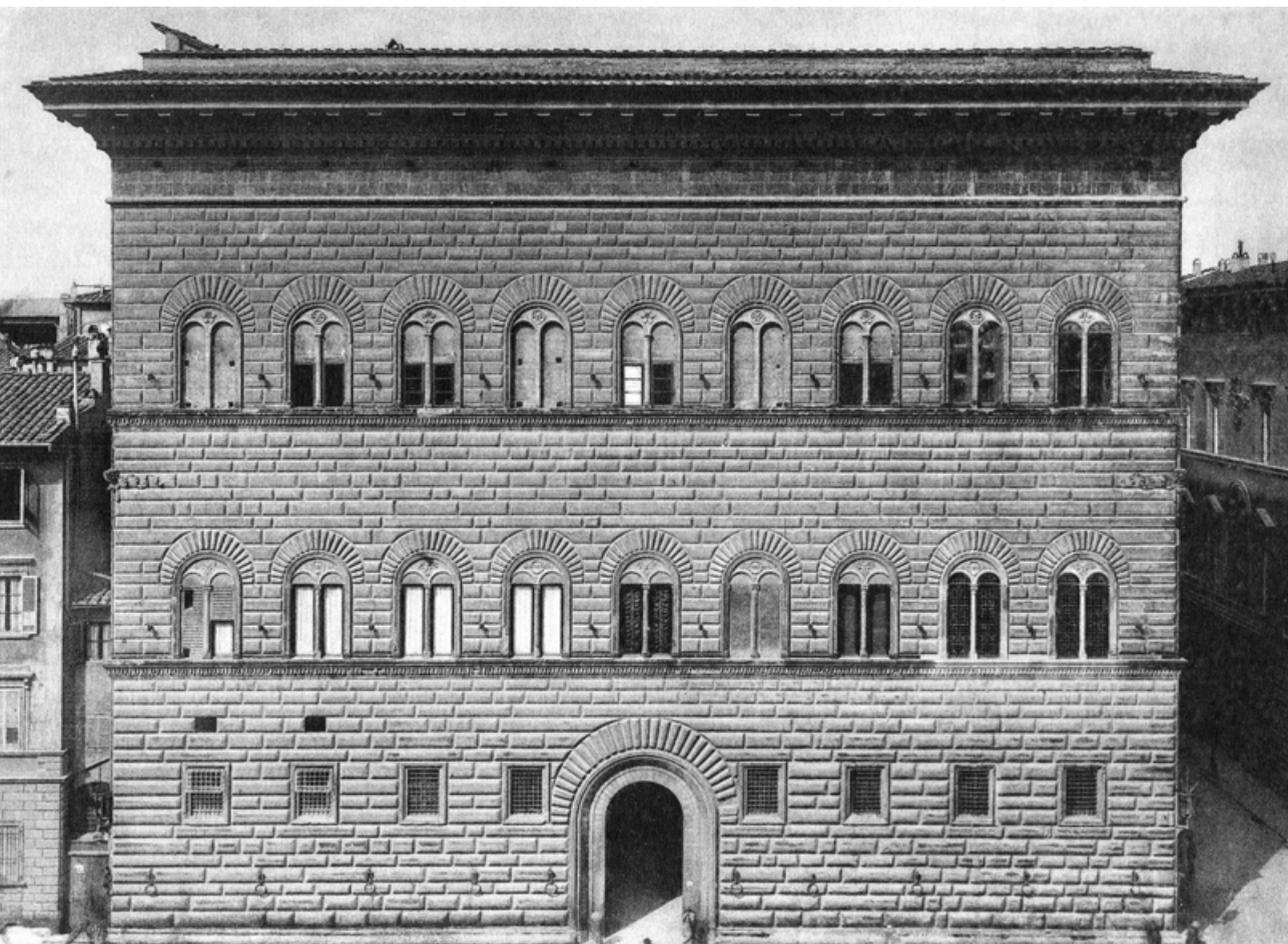


Стены Карфагена по Юсту Липсию
(Л.-Б. Альберти, 1452)

4.3. Основная часть архитектурного плана

Практически вся графика архитектурного плана есть след стены на поверхности земли. Толщина этого следа исторически истончается, возвращая стену к своей первоначальной функции почти символического разграничения пространств — одной линией. И современные технологии, со сверхвозможностями звуко- и теплоизоляции, позволяют именно так и использовать стену, в виде тонкой и прочной оболочки.

Но вернемся к планировке. Мои учителя неуставая повторяли: след карандаша на плане города живет дольше всего. Выражаясь поэтически, планировка — самый долгий палимпсест человечества.



Палаццо Строчи во Флоренции, архит. Дж. да Сангалло. 1489–1504

4.4. Кожа архитектуры

Наряду с кровлей, функционально стена самый существенный элемент всякого здания. Она отделяет и спасает от внешней, переменчивой и враждебной, среды. Стены становятся порой так много, что, примелькавшись, глаз ее вовсе не замечает. Стена «растворяется» в форме здания.

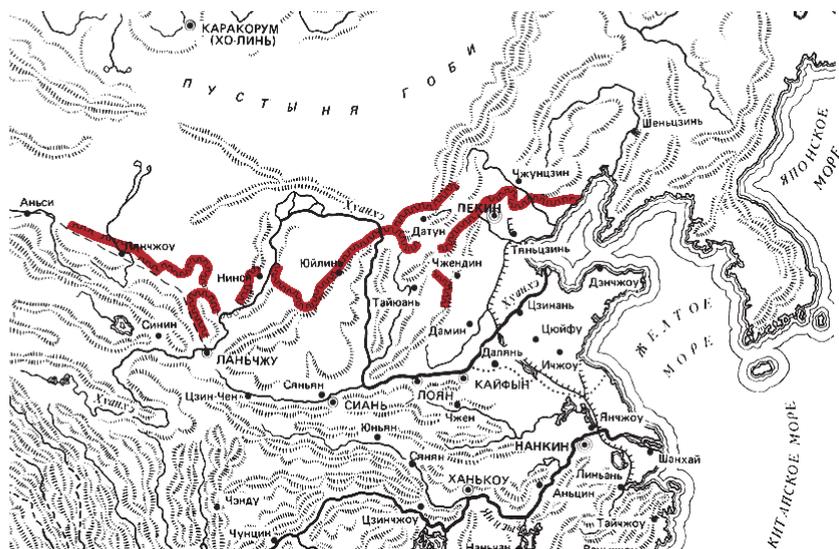
В традиционной локальной архитектуре стена сложена из местных материалов: саман, дерево, камень. В классическом ордере стена превращается в фон, который темперируется ордерными элементами: колонной, антаблементом, обломом и листом аканфа. Стена здесь или исчезает вовсе, в нейтральной штукатурке, или задает фоновый ритм — нарезкой блоков и акцентированием руста. В этом смысле она абсолютно тектонична. Снизу вверх, ярусами, размеры блоков и их фактура изменяются в сторону визуального облегчения. Хрестоматийный образец, насчитывающий две тысячи лет, — римский Колизей.

Современные визионерские решения часто стену вовсе игнорируют — скрывают, декорируют, дематериализуют. Она снова исчезает в тщательной штукатурке или закрывается каким-либо эффектным покрытием: гнутый гипсокартон, яркая покраска и мистифицирующая подсветка, листовая медь и нержавейка. Тем не менее, все что служит кожей, поверхностью архитектурного организма, на что можно опереться рукой, мы по привычке называем стеною.

4.5. Тяжело преодолимое препятствие

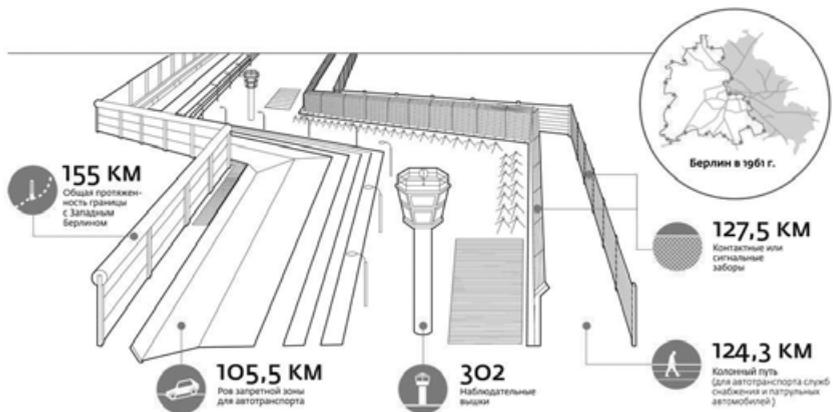
Если лестница «ведет», то стена «препятствует». Если дверь и окно «открывают», стена «закрывает». Стена символ защиты, ограждения от чужого, враждебного, иного, даже идеологически. Самые знаменитые и выразительные образцы таких преград — геополитические в большей степени, чем архитектурные.

Великая Китайская стена — около 9 000 км. Строилась в III в. до н. э. — XVII в. н. э. Средние параметры: высота 7,5 м; высота с зубцами 9 м; ширина в основании 6,5 м; ширина по гребню 5,5 м; расстояние между башнями 200 м, равное полету стрелы.





Великая Китайская стена



Берлинская стена, 1961–1989



Израильский разделительный барьер, 2003

Берлинская стена (Антифашистский оборонительный вал или Стена позора) — 155 км. Возведена в 1961-м и разрушена в 1989 году. Параметры: бетонная стена высотой 3,6 м; 302 сторожевых вышки. Имела пограничные аксессуары вплоть до ограждения под напряжением и контрольно-следовой полосы.

Израильский разделительный барьер — 703 км. Строительство начато в 2003 г. Параметры: металлическая стена высотой до 8 м с датчиками движения; полоса отчуждения с обеих сторон 70 м; с израильской стороны — траншея, песчаная контрольно-следовая полоса, патрульная дорога и проволочное ограждение.

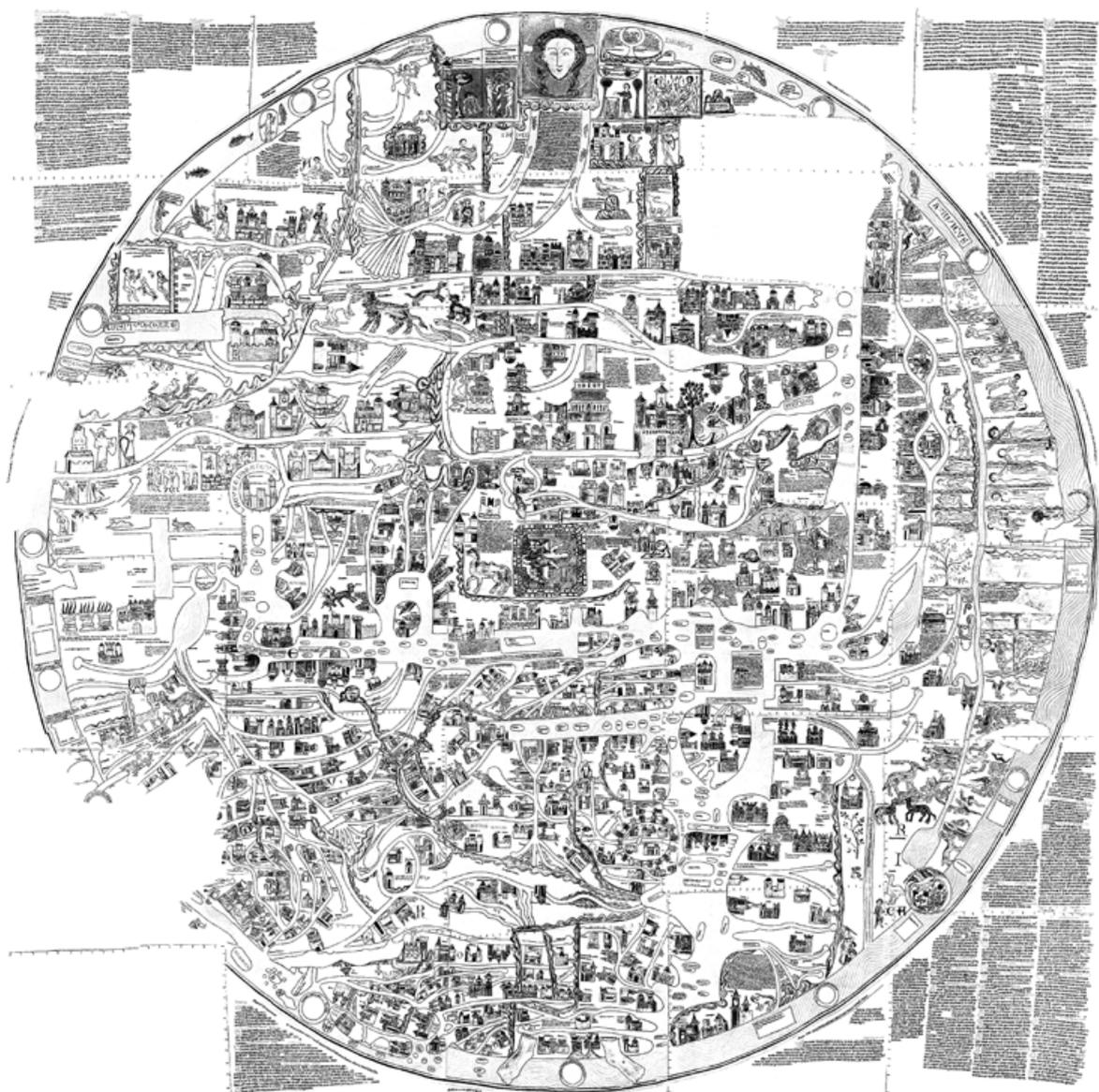
Каждое из подобных сооружений в конечном итоге фиксирует территориальные параметры и границы государства. Будущая «Украинская стена» призвана воплотить такую же государствообразующую функцию.

Архитектурно выразительная стена — страх Божий. Чем крупнее блок и рванее руст, тем ужаснее мощь зиждителя для всякого гостя. Мегалиты Баальбека и цоколь Фоминовского Кабмина (здания НКВД) в Киеве тому примером. Ежели не солидно и не убедительно, то это и не стена вовсе, а что угодно, например, бумажная рамка, разделяющая татами.

Проще всего изменение впечатления от стены, моделирование ее архитектурного масштаба достигается варьированием размеров функциональных проемов, дверей и окон. Чем больше контраст, тем антигуманнее, в хорошем смысле этого слова, то есть — величественней, впечатление. Наиболее ярко игра с проемами, подчеркивающая амбициозность стены, явлена в Корбюзиянской капелле в Роншане. Не даром сооружение это — культовое.

4.6. Древние города

Образцовыми городами, Городом с большой буквы, можно назвать три средиземноморские столицы — Иерусалим, Рим и Константинополь. Более



Эбсторфская карта мира с Иерусалимом в центре, Гервасий Тильберийский, 1234



Карта-схема Круга Земли (Orbis Terrae / T&O)

прочих к идеальному представлению о городе приближается Иерусалим. Существует понятие «горний Иерусалим» — цель всякого христианина, небесное место всеобщей гармонии и всепрощения. На средневековых картах, так называемых Orbis Terrae, Иерусалим положен в центре мира, из которого на четыре стороны света расходятся «реки»: Средиземное море, Босфор, Евфрат и Нил, — которые в свою очередь ассоциируются с четырьмя реками Эдема: Фисон

(Босфор/Дунай), Геон (Нил), Прат (Евфрат) и Хиддекель (Тигр). Этот «город городам отец», потому что «во граде во Иерусалиме тут у нас среда земли» (Голубиная книга). На иконах Иерусалим, как правило, изображают в виде правильного квадрата стен с двенадцатью башнями. «Так говорит Господь Бог: это Иерусалим! Я поставил его среди народов, и вокруг него — земли» (Иез. 5:5). Иудей уверен, что именно отсюда начался мир, положенный Всевышним, а краеугольный камень Храмовой горы — центр мира. Западная стена Иерусалимского храма, построенного в X в. до н. э. по указанию Соломона первоархитектором Хирамом Абифом, и есть знаменитая Стена Плача, возле которой евреи до сих оплакивают свою диаспорную стезю.

Другой великий город, победивший великие Афины, Александрию и Карфаген, — «Вечный город», Рим. По легенде был основан братоубийцей Ромулом на Палатине в 753 г. до н. э. Первая крепостная стена из туфа, протяженностью 11 км и высотой до 10 м, была построена Сервием Туллем в VI в. до н. э. и насчитывала шестнадцать ворот. В ее пределы (426 га) заключены семь холмов: Капитолий, Палатин, Квиринал, Виминал, Авентин, Целий и Эсквинал. Остатки Сервиевой стены до сих пор видны по всему городу, самый впечатляющий — возле вокзала Термини. За восемь веков Рим расширился втрое (13,7 кв. км), и пока ему ничто не

угрожало, укрепления не расширяли, а стена Сервия считалась священными пределами города. Однако кризис империи вынудил Аврелиана за пять лет, с 271 по 275 год н. э., возвести новую стену длиной 19 км, толщиной 3,4 м и высотой до 8 м — из бетона и облицованную кирпичом. 383 башни расположили в среднем через 30 м друг от друга. При императоре Гонории стены надстроены вдвое. Ныне в воротах Св. Себастьяна, у начала Аппиевой дороги, устроен музей Аврелиановых стен.

В ряду основополагающих следует назвать и третий город — Константинополь. Большое строительство было начато Константином Великим в 324–300 гг. н. э. на месте небольшого города-колонии Византия. Сюда император перенес столицу Римской империи, дав городу имя Новый Рим. Другие имена города — славянский Царьград и турецкий Стамбул. Настоящий «золотой век» наступил при императоре Юстиниане. Во время восстания Ника и великих разрушений 532 года главный кафедральный собор Св. Софии сгорел. Юстиниан отстроил город, пригласив лучших архитекторов. На улицах появились колоннады, а Св. София на тысячу лет превратилась в самый большой христианский храм, вплоть до строительства Св. Петра в Риме. Константинополь стали называть просто Город. Даже «турецкое» имя Истанбул происходит от греческого εἰς την

Пóлив («ис тин пóлин»), то есть «в Город». Когда в IX в. начался второй расцвет Константинополя, он особенно активно влиял на культуру Киевской Руси. Принципиальная схема устройства Города была взята кн. Ярославом Мудрым при закладке нового Верхнего Киева — с двумя пересекающимися главными улицами, Золотыми воротами с южной стороны, собором Св. Софии в центре и фланкирующими церквями, по левую руку Св. Георгия и по правую — Св. Ирины.





Крыша
И
Фронтон

5



Хижина древних фригийцев. X в. до н. э. (реконструкция Рускони)

5.1. ПЯТЫЙ УГОЛ

Если заботы дома — о хлебе (земля), о питье (вода), об очаге (огонь) и об отдохновении (воздух), то кров есть квинтэссенция дома. Крыша вмещает в себя всё, покрывает вышеперечисленное, защищает жизнь от напастей и взгляда, от солнца и дождя, от напастей Перуна и Мокоши. Крыша, как пирамида, имеет четыре точки в основании и пятую на вершине. Иначе говоря, крыша — это «пять». Крыша пятый элемент дома, кубикuly, что о четырех стенах.

5.2. Уклон, или Как она работает

В дело идет всякий материал: от пальмового листа и животной шкуры, соломы и дранки до ископаемого шифера,



Хижина Ромула на римском Палатине, реконструкция Джакомо Бони, 1900

керамической черепицы и металлически-композитных сочетаний. Однако принципиальным остается вопрос корабельный: нервюры и шпангоуты, стропила и обрешетка. В данном случае неважен размер и материал стропил — дерево, металл или железобетон, — куда важнее геометрическое напряжение. Уклон кровли минимален в странах полуденных. В северных широтах уклон максимален, чтобы скорее сбросив осадки, особенно снег, облегчить нагрузку на квадратный дюйм перекрытия. Иначе — завались. Эрзац крыши — совершенно горизонтальные субструкции, например, тент от солнца или пергола, увитая виноградом. На этот счет заметим, что в знойном Египте существуют помещения и вовсе без кровли, поелику пятиминутный дождь там случается раз в два года.

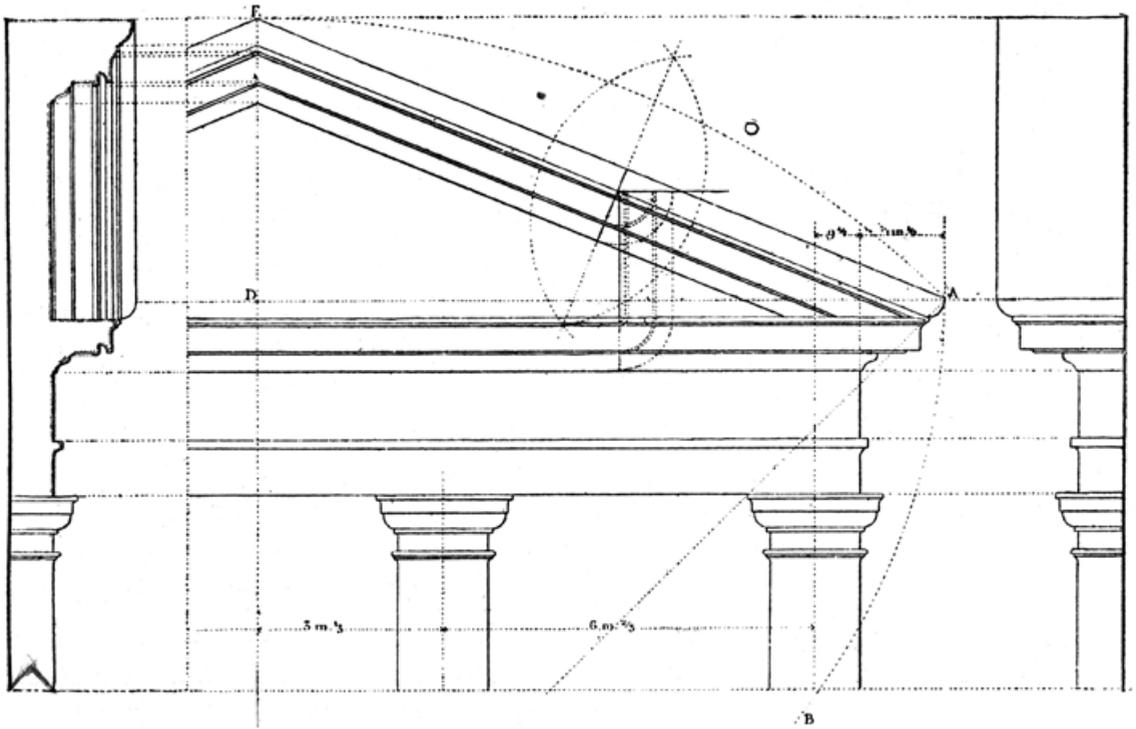


Фронтоны храма Зевса в Олимпии, 468–460 гг. до н. э.

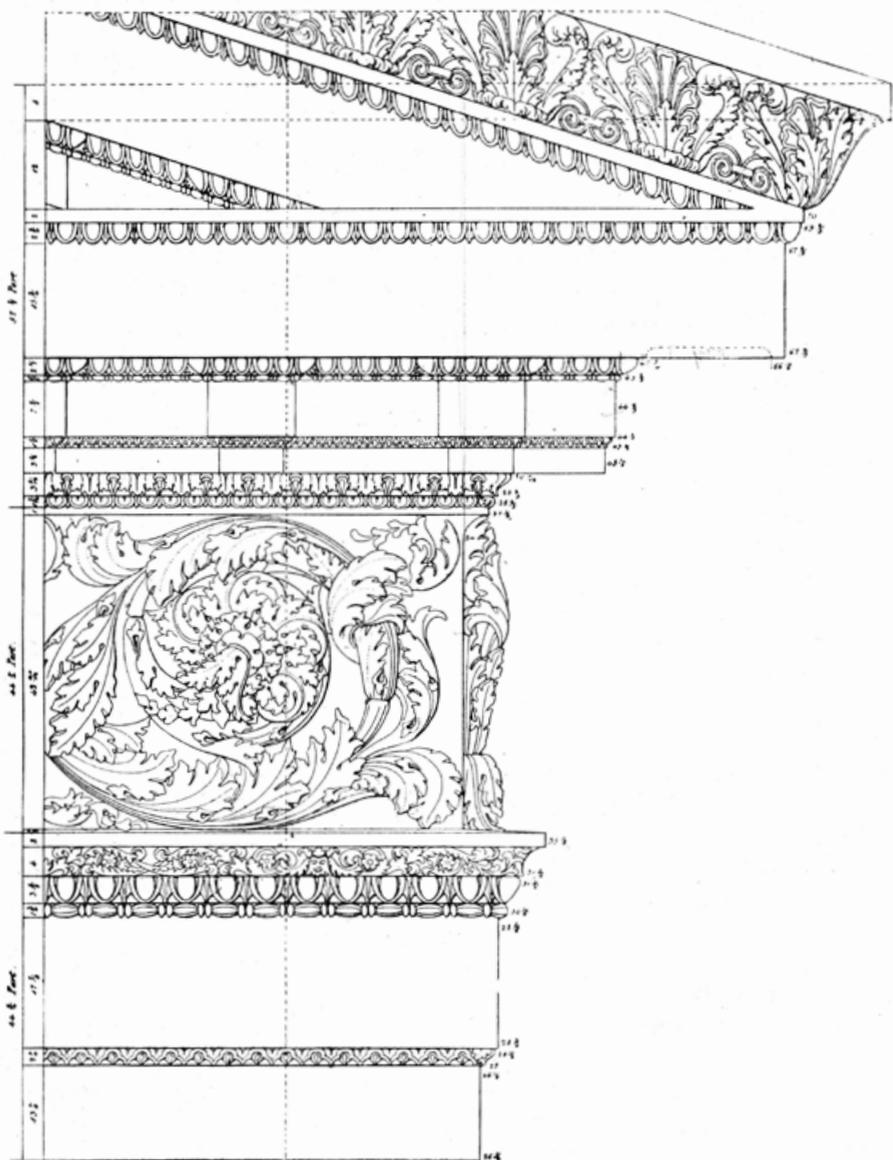
5.3. Функция в архитектурном организме

Иначе говоря, покрытие может быть плоским, однако крыша... Ее архитектурно-назидательная функция заключается в «возвышении» над домом и в том, «как» она возвышается. Оценить это можно, созерцая торец симметрично двускатный кровли — фронтон. Лицо дома находится там, где видны оба кровельных ската. Крыша может быть и односкатной, в жилье и хозяйственной постройке, например. Но в храме или доме как самодостаточной, уважающей себя единице прилично иметь два ската и треугольный фронтон.

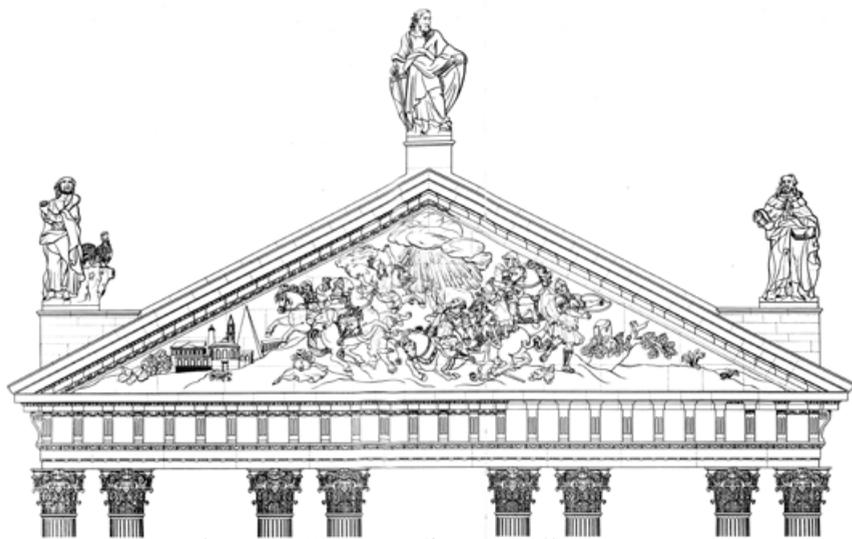
Для античных греков это было очевидным, и они выработали последовательную систему скульптурного заполнения фронтона, то есть места, где наличествует выразительный разрез кровли — манифест здания — здесь чудо богоявления, теофания (*Пучков, с. 750*).



Фронтон тосканского ордера по Виньоле, XVI в.



Антаблемент храма Солнца «Фронтиспис Нерона» в Риме, III в. н. э.



Фронтон собора Св. Павла в Лондоне, архит. Кристофер Рэн, 1675–1710

5.4. Порядок фронтона

В центральной части фронтона обычно поселается «мастер», покровитель храма. В углах горизонтали фронтона — побежденные или уничижаемые. Из фигур, главных и соподчиненных, составляется сакральный, он же мемориальный, сюжет. Масштаб фигур от центра к краям предпочтительно убывает. Верхушка классического фронтона (в деревянном зодчестве — конёк, влекущий весь корабль дома по житейским волнам), как правило, украшена скульптурой, а угловые водостоки — акротериями с морскими чудовищами, изрыгающими дождевую воду. Фронтон что кокарда у милиционера — лицо заведения и треба миру внеположенному.

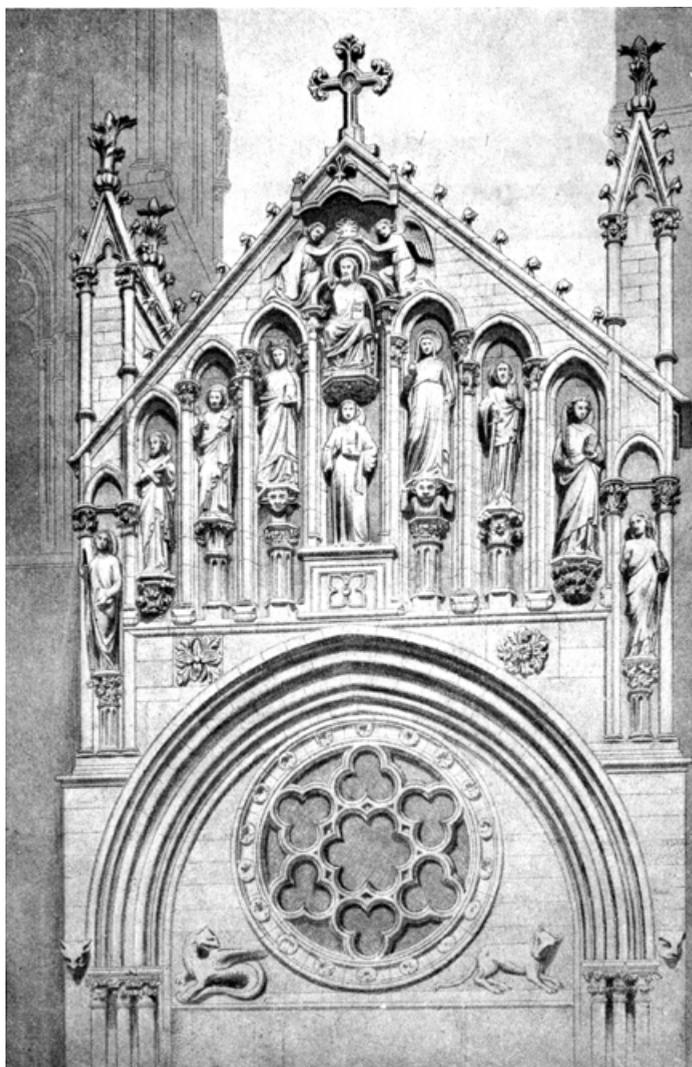


Фронтон Консерватории, архит. Карл-Фридрих Шинкель,
первая половина XIX в.

5.5. Значение наклона

Кровля — имманентный смысл здания как укрытия. Сегодня, когда возвести можно все что угодно, символическое значение «крыши» возрастает, независимо от декора, времени строительства и чего бы то ни было. Легко читаемое сообщение — угол наклона симметричных скатов.

Пологий треугольник крыши указывает на человеколюбивую природу здания. В этом отношении греки — «античной ясности античный образец», и скульптура фронтонов говорит с людьми о людях. Большая крутизна крыши сообщает не только о дождливой погоде, но и о специально экзальтированном отношении к богам, мистически



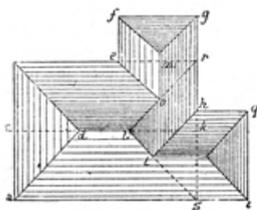
Средневековая церковь Сен-Пьер близ Везле, Франция
по Виолле ле Дюку



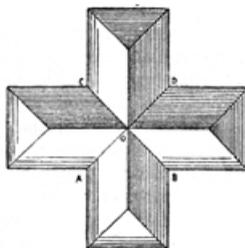
Монастырь Св. Лаврентия, Эскориал, архитт. Хуан Баутиста де Толедо, Хуан де Эррера, 1559–1582

Разрез южного крыла

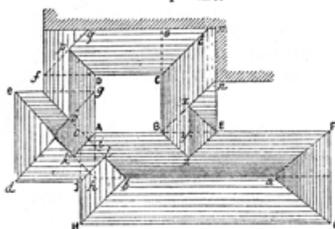
Черт. 424.



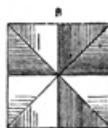
Черт. 425.



Черт. 426.



Черт. 427.



Скатные кровли, по Шаба, 1900

сосредоточенном нраве народов северных. Соответственно, островерхий нордический щипец, монолитно продолжающий фасад, выдержан в открытых «честных» материалах: фахверк, камень, кирпич etc.

Здесь уместно сравнение наверхий сакральных зданий на Западе и на Востоке (и самого психотипа религиозности): европейский шпиль, как луч, свидетельствует о рассудочном отношении к Богу; луковичный купол — о пламени сердца.

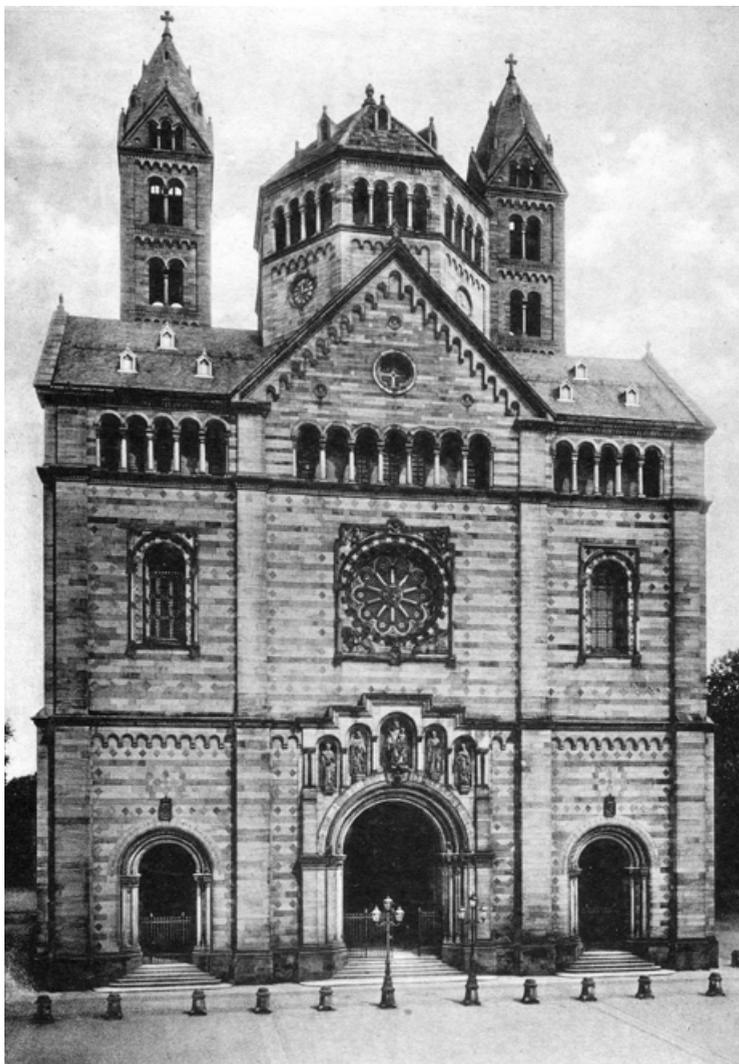
Тем не менее, выбирая «кокарду», заметим: самым уравновешенным и «масонским» является фронтон в виде равностороннего треугольника, свидетельствующий о добром нраве хозяина, в равной мере отдающего должное земле и небу.

5.6. Знаковые крыши в историческом ландшафте

Демократически пологие фронтоны Парфенона: главный, развивающий легендарную историю битвы кентавров с лапифами, и западный, — представляет спор племянницы с дядей, то есть Афины с Посейдоном, за обладание Аттикой.

Уравновешенные щипцы дождливого Амстердама говорят о протестантской сосредоточенности в труде, трезвом отношении к быту и умении веселиться. В свою очередь, и равносторонние треугольники крыш в гипсокартонных домиках Новой Англии выдают нрав жизнеутверждающий и трудолюбивый (наверное без масонов не обошлось).





Равносторонние треугольники собора в Шпейере, XI–XII вв.



Дверь
и
Портал

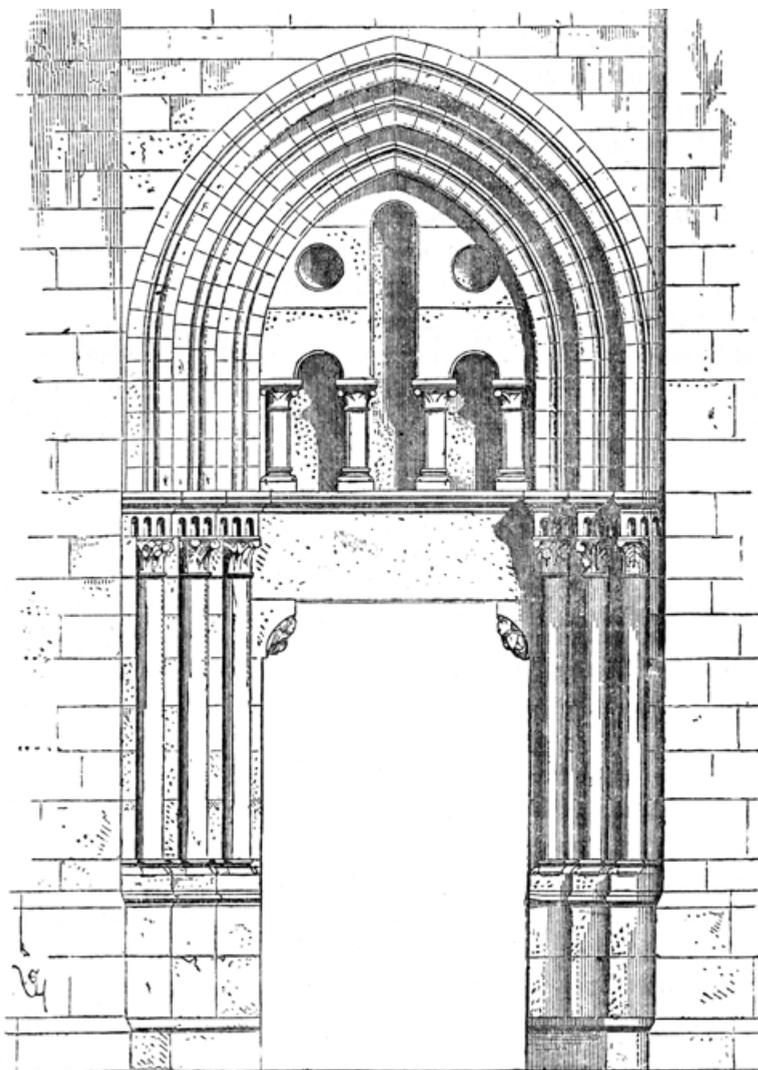
6

6.1. Магический септениер

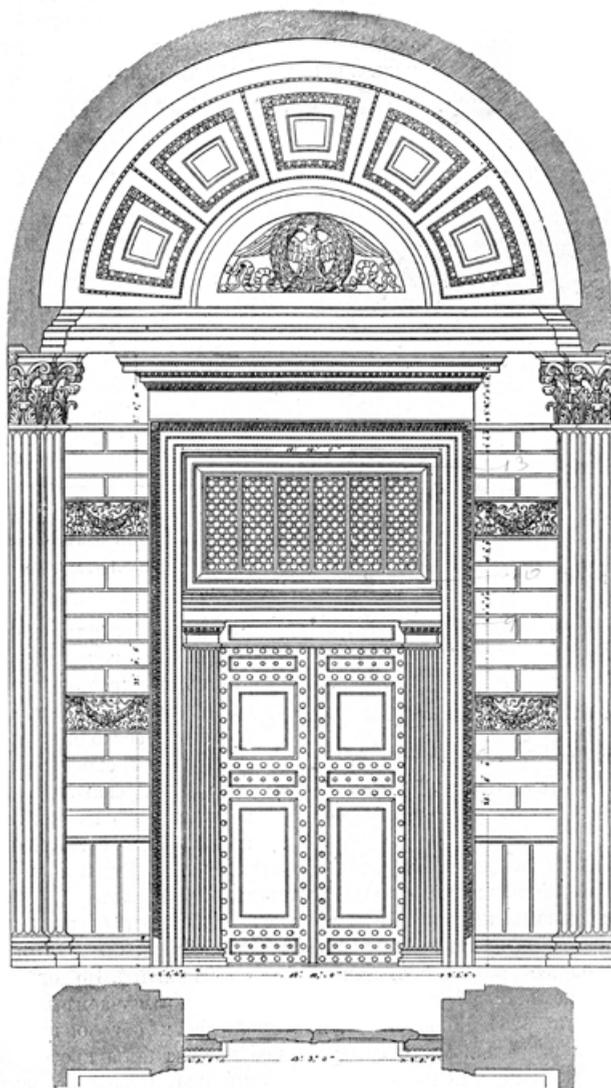
Дверь — переход в инобытие, в другое положение вещей и состояний пространства. Если физически это не так, то дверь равна простому проему. Если это не так идеологически, то дверь, которая не обеспечивает перехода «в другое», можно с равным успехом заменить декоративной панелью, «холстом в коморке Папы Карло». В отличие от арки моста, по которой можно беспрепятственно перемещаться, или от оконного проема — в него можно беспрепятственно глядеть, дверь в ее абсолютной функции предполагает как проникновение сквозь проем, так и преткновение о порог и дверное полотно. Поэтому дверь о двух функциях. Первая есть преодоление: без стены нет двери. Вторая — восстановление преграды: засов и замок.

Дверь, как арка, кратна трем. Потому что главная ее роль — соединить / разделить пространство, например, внешнее и внутреннее, репрезентативное и интимное. Пространство с разнящимися функциями, с различными процессами или разными обитателями. Латинский бог порога, двуликий Янус, амбивалентен. Замок же, третья точка, — сам бог или сама дверь.

И, как окно, дверь кратна восьми. Потому что в стене она о четырех сторонах: балка, порог, стойки. Причем эти ее стороны отображены зеркально как внешняя и внутренняя сторона дела.



Боковая дверь собора в Санлисе, Франция, конец XII в.



Дверь храма Пантеон в Риме, 126 г. н. э.

Поэтому дверь есть трансцензус, переход, то есть — шесть. Латинская porta, ворота, о шести петлях — две поворотные и одна замочная на каждой створке.

6.2. Древо двери

Модернистское решение двери, как и любой другой символической архитектурной задачи, часто обходит классический образец как незначимый и скучный, возвращаясь к архаическим «задвижкам», «диафрагмам» и «затычкам», но уже — из стекла, полимера и нержавеющей стали.

Первоначально дверь — пресекающий путь в пещеру каменный жернов или прикрывающий первобытную наготу намета кожаный полог, или японская рамка рисовой бумаги. Но обычные двери, о петлях на оси, родственны воротам (от слова «ворот», «поворачивать»). И традиционный материал дверного полотна — дерево, которое более прочего годится для многократного осевращения. Подтверждением служит этимологический резонанс: дверь-древний-дерево-древно. «Конечно, ее можно обить бронзой, медью и броней. Можно даже заменить металлом, картоном или стеклопакетом. Но альфа и омега дверной классики, ловкости в руке и на ощупь глазом, особой человечности обитаемого городского пространства и интерьера остается дверь деревянная» (Б. Е. 2007, *Двери Гадрамента*, с. 125).

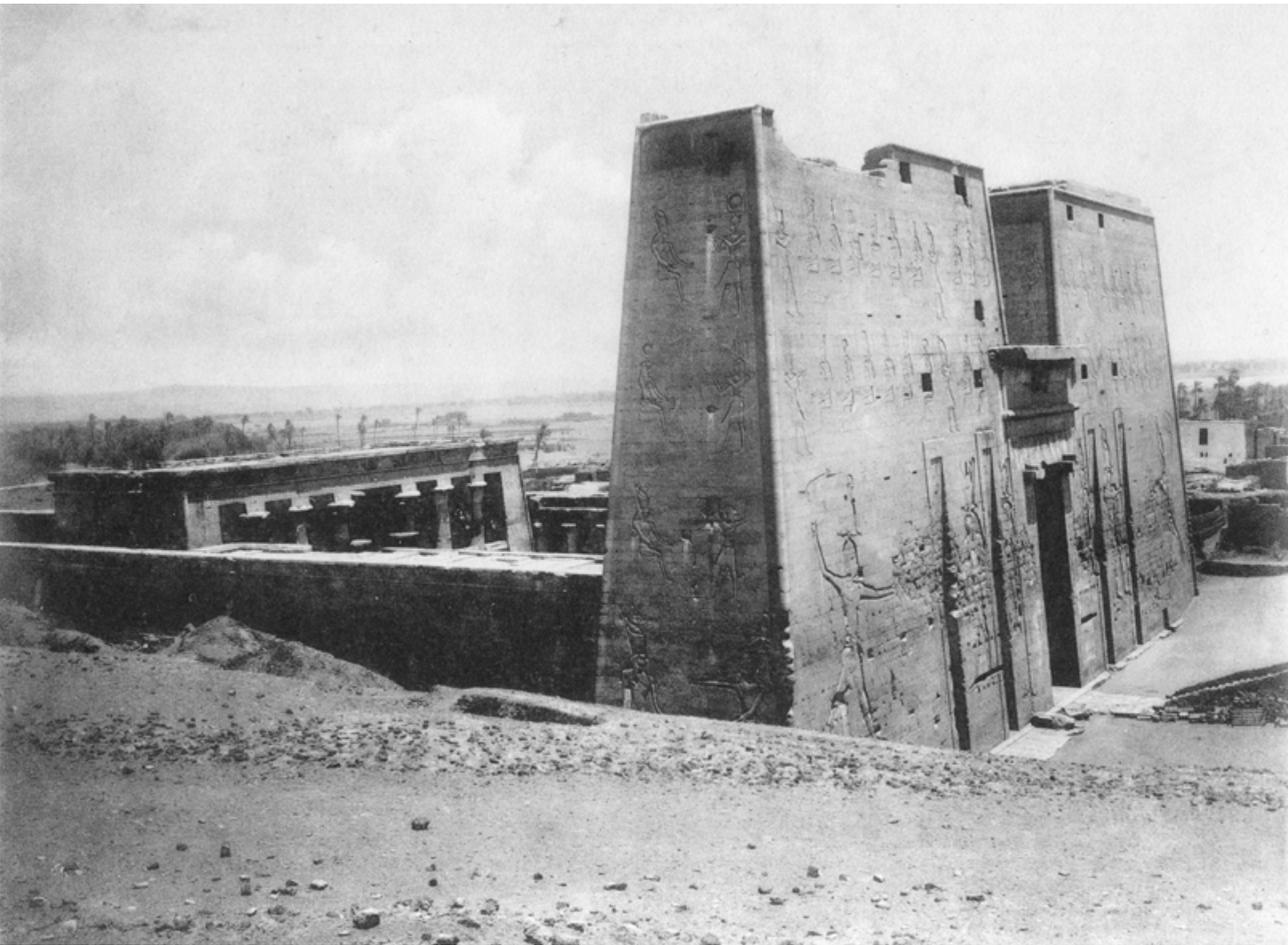
6.3. Дверь как П

Проясняя пространственное alter ego каждого из архитектурных символов, мы в первую очередь задаемся вопросом о «градостроительной роли» элемента. Каково же городское обличье двери? Конечно — портал (латинское имя с привкусом «ворота» и «вход»). Архитектурная функция портала — указать на самую возможность перехода в определенном месте. Портал есть знак двери. Знак, иногда вырастающий до масштабов целого сооружения. Так, каждый входной пилон в египетском храме Среднего Царства — гипертрофированный портал, олицетворяющий одновременно и стену-препятствие, и ее преодоление, поскольку в симметрическом центре портала-пилона всегда, как горное ущелье, покоится проход.

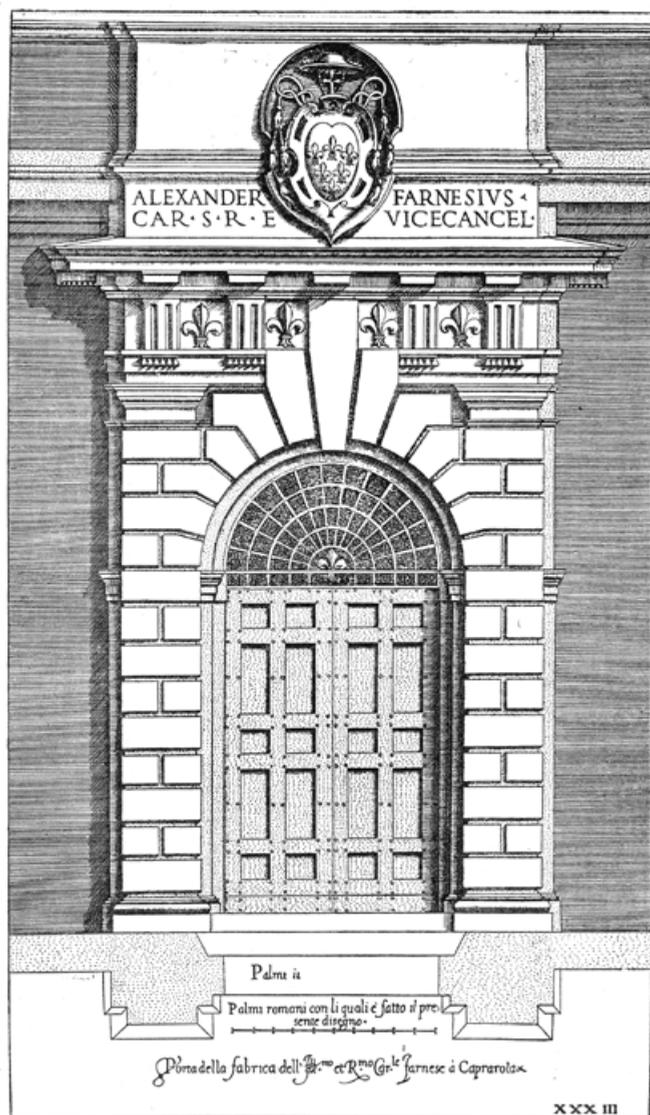
6.4. Из чего состоит

Классицистический палладианский портал обложен ордерными лопатками и обломами, как селедка луком. Однако куда интереснее онтологически неизбежный набор элементов, оснащающих вход. Назовем их в логическом порядке: 1) подход, 2) портал, 3) дверь, 4) порог, 5) проем, 6) вестибюль.

Подход, или подступ ко входу, традиционно решается в виде простиля — несколько ступенек и навес под парой



Храм Эдфу. I тысячелетие до н. э.



Портал постройки Светлейшего и Досточтимейшего кардинала Фарнезе в Капрароле
по Дж.-Б. да Виньола

колонн. Народная редукция — крыльцо. Торжественный аттический вариант — портик с четным счетом колонн.

Собственно портал — это обрамление двери, часть стены и погружение в ее массив. Портал — проекция портика на стену, когда сандрик выступает в роли уменьшенной модели настоящего фронтона. Квинтэссенция портала — перспективный с циркульными архивольтами романский вход, изображающий метафизическую мясорубку, воронкой засасывающий прихожанина. Готическое воображение безудержным скульптурным многословием настойчиво отвлекает закланного на поглощение от ужаса перехода. Поэтому архитектурно романская «воронка» многократ честнее стрельчатого готического «кокошника».

Дверь помимо преграды выполняет функцию знаковую. Памятуя о своем деревянном происхождении, она часто имитирует филенки, не будучи деревянной, ячейки коих заполняются назидательными сюжетами, как в знаменитых бронзовых дверях Лоренцо Гиберти во флорентийском соборе Санта Мария дель Фьоре.

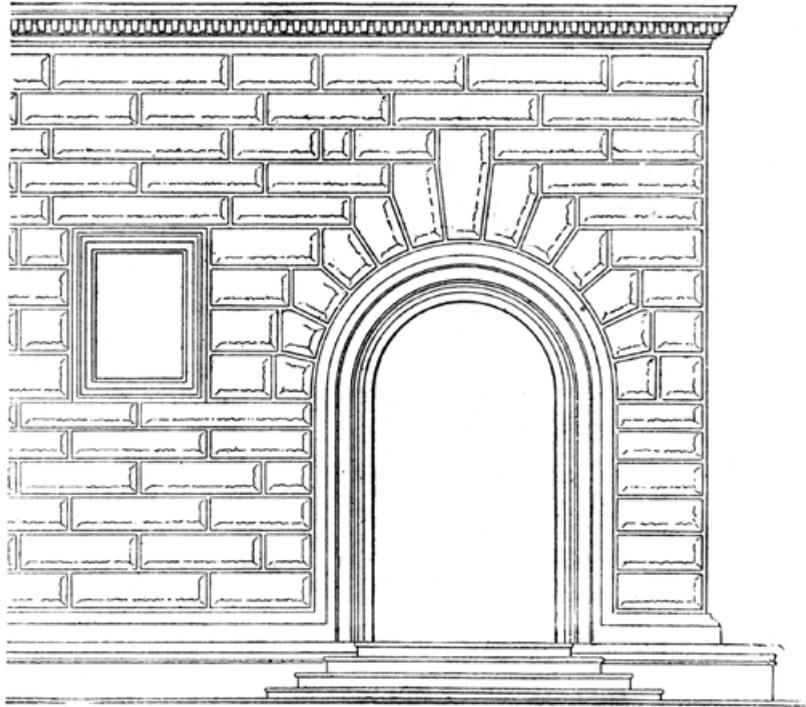
Порог — начало отсчета, в современных условиях вещь почти неуловимая, технологически растаявшая в поверхности пола. Он «стяжка», элемент, единящий дверное полотно и собственно проем, наиболее отчетливо проявляясь в столярке «дверной коробки».

Проем — то, ради чего, это как «мать-сыра земля» для гражданина, порождает и приемлет. Контуром тождествен двери, являя собой ее негатив. Для сообщения достаточно одного проема, но, наследуя форму ворот о двух створках, портал в литургически последовательных решениях имеет два проема, разделенных импостом: вход и выход.

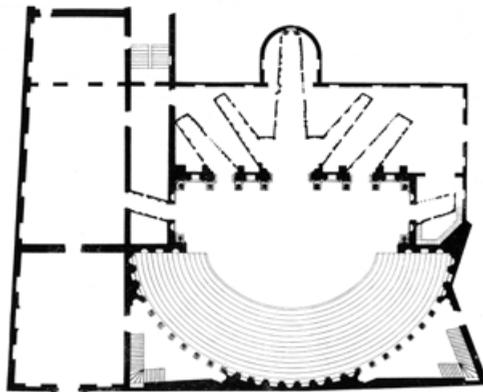
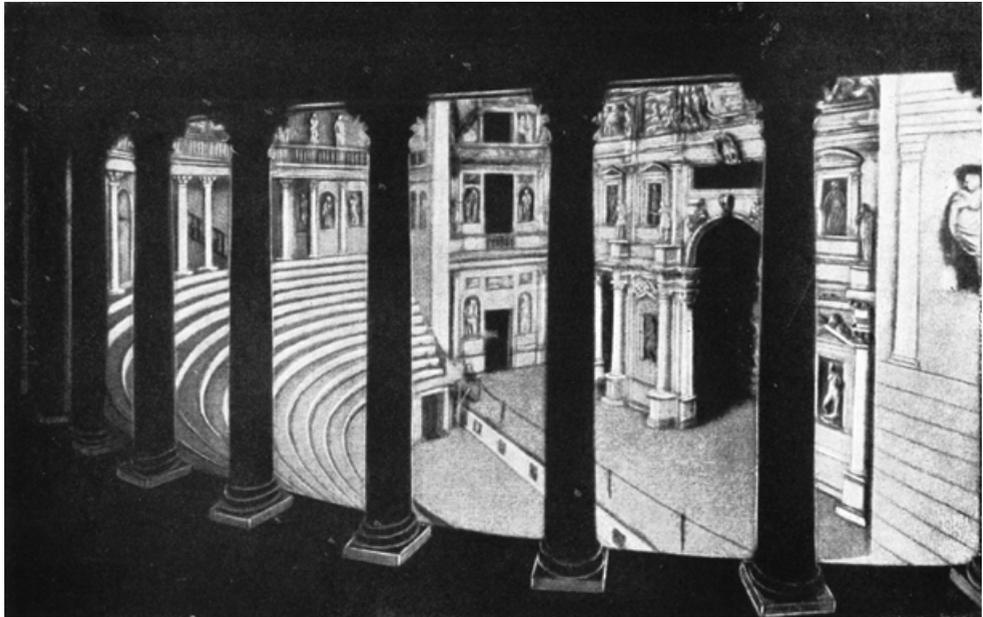
Вестибюль же — инобытие двери, как обратная сторона Луны. Завершение входа представляет собой смысловую симметрию портику. Климатическая взвешенность Средней полосы предполагает сени равновесными крыльцу.

6.5. О размере

Дверь означает предостережение и обещание о другом. Внешний облик ее служит указателем на род отношения, которое можно за ней и благодаря ей получить. Синяя дверь Медины обещает прохладную сень. Дверь, обитая дерматином с паклей, сулит тепло изразцовой печи. Еще более важна высота: дверь в рост человека — уничижение; в 1,2 роста — чистая функция; в полтора-два — особый респект; в три роста и более — величие небожителей и скоропроходящесть человецев. Пропорция портала по отношению к фасадной стене сообщает о степени общественной, «идеологической» нагрузки здания.



Дверь палаццо Гонди во Флоренции, Джульяно да Сангалло, ок. 1500



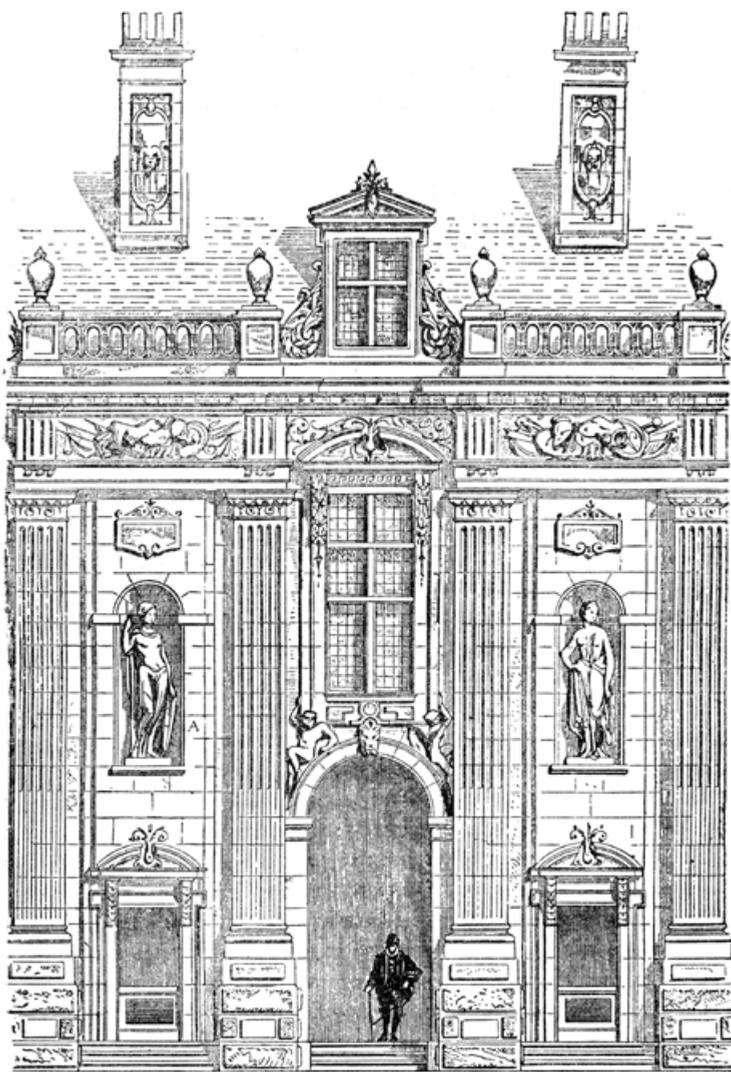
Общий вид зала и план театра «Олимпико»



Сцена театра «Олимпико» в Виченце
архитт. Андреа Палладио, Виченцо Скамоцци, 1580–1585

6.6. Порта о'Порто

Дверь и портал как синтетическое целое наиболее ярко моделированы на берегах Средиземноморья. Синяя «жилая» дверь на белой стене. Аттический портик общественного здания, приспособленный для многих. Перспективные входы романских церквей, обещающие

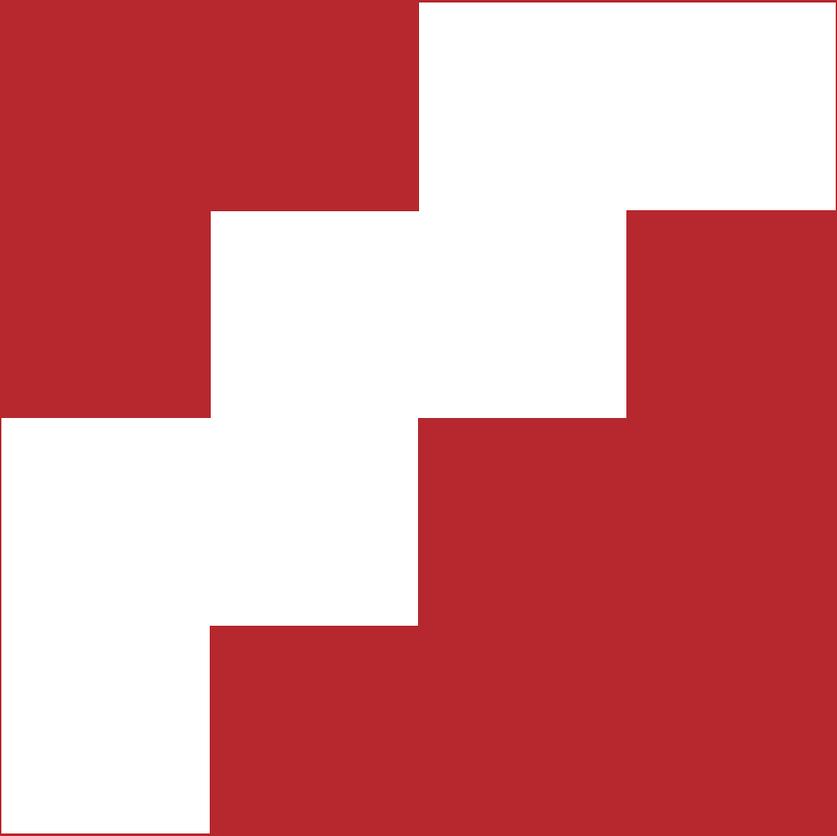


Замок Шарлеваль возле Анделис — «лучшее здание Франции»

Проект, 1550-е

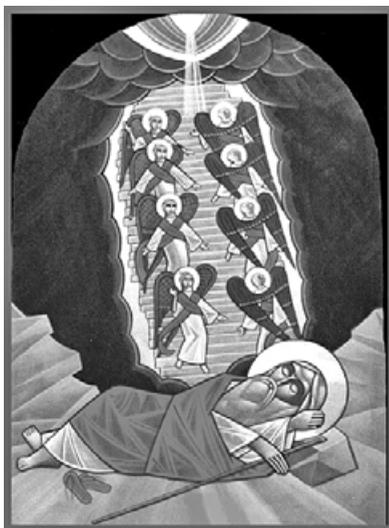
«иное». Велеречивые скульптурно-портальные композиции: от готических соборов провинции Иль де Франс до гаудианской Саграда Фамилия. Многократное повторение знаковой порталной формы в сценическом заднике театра «Олимпико» в Виченце А. Палладио совершенно неожиданно изобразило не-живописным, но архитектурно-структурным способом столь чаемую всеми возрожденческую перспективу, породив феномен анфилады. В этом отношении Медитеррания действительно родина не только «портальной», но и европейской архитектурной формы вообще.





Лестница
и
Зиккурат

7



Лестница Иакова, коптская икона

7.1. ПУТЬ НА НЕБО

Число лестницы — семь, ибо она делает нас ближе к небесам. Поднимайтесь по ступеням, а там, глядишь, и седьмое небо.

Знаменитая апология израильского народа, сон Иакова, для нас, в архитектурном смысле, интересен тем, что рисует метафорическую картину связи земли с небесами — посредством лестницы: «Вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней...» (Быт. 28: 12, 13).



Лестница в Небо, акварель, Уильям Блейк, 1806



Вавилонская башня / зиккурат Этеменанки, XVIII–VI вв. до н. э.

7.2. ОТ ВЕРВИИ К ЗИККУРАТУ

Археологически начало всякому подъему — козья тропа, всякая естественная дорога наверх, приспособленная к человеческому шагу, оставляющему на ней зацепу от стопы. Нужда подняться по отвесной стене заставила сплести веревочную лестницу, до сих пор используемую на парусном флоте, циркачами и беглецами из-под стражи. Но лишь с началом деревянного и каменного строительства появилась настоящая лестница — с архитектурной ступенью: проступь равна ступне взрослого человека, подступёнок — одному подъему шага.

Древнейшее сооружение, поставившее единственной целью связь земли и неба, — шумерский зиккурат (от вавилонского *sigguratu*, «вершина горы»). Зиккураты стали возводить шумеры в IV тысячелетии до н. э. после того, как спустились в низины Месопотамии и по священному обычаю продолжили общение с богами — с вершины уже искусственной горы, составленной из уменьшающихся кверху платформ: от трех у шумеров до семи у вавилонян. Зиккурат сложен из кирпича и не имеет полезного объема внутри массива. Конструкция создается ради единственного помещения на верхней террасе. К нему ведут ритуальные лестницы и пандусы. Небольшой прямоугольный храм служил жилищем одного из богов (воздуха — Энлиля, вод — Энки,

неба — Ану, луны — Нанна и т. д.). У вавилонян все семь ярусов зиккурата раскрашивались в цвета планет. Поклонение божеству происходило на лестницах и террасах. Площадка перед храмом использовалась как обсерватория. Ниже, по периметру стен, находились многочисленные служебные камеры, жилища звездочетов, священников и обслуги.

Самый знаменитый в истории зиккурат, *Этеменанки*, по-шумерски — «Дом Основания Неба и Земли», возведен в Вавилоне в XVIII в. до н. э. при Хаммурапи. Это Вавилонская башня, которая «высотой до небес» (*Быт. 11: 4*). В VI в. до н. э. зиккурат достроил до 91 м, оснастил цветными эмалями и садами архитектор Арадаххешу, велением великого и ужасного Навуходоносора II. В башне было семь ярусов, а с южной стороны — большая лестница, обращенная к Эсагиле, храму бога Мардука, покровителя Вавилона. К первому ярусу вели две дополнительные боковые лестницы. Сложенная из кирпича, она неоднократно поновлялась. Придя в Вавилон, Александр Македонский отдал приказ восстановить Этеменанки, но его смерть остановила реконструкцию. Последний раз спасти зиккурат пытался Антиох I Сотер в середине III в. до н. э., успев расчистить (!) площадку для строительства.

Некоторые археологи произвольно отождествляют ветхозаветную Вавилонскую башню с самым известным



Великий зиккурат (Этеменнигуру) в Уре, 2047 г. до н. э.



Зиккурат Этеменнигуру в 2004 году

из сохранившихся Великим зиккуратом в Уре. *Зиккурат Этеменнигуру*, с основанием 64 x 46 м и высотой 20 м, был возведен в 2047 г. до н. э. и посвящен лунному божеству Наннару. Структура лестниц Этеменнигуру — главная и две боковые — подобна вавилонскому зиккурату Этеменанки. Но у него лишь три, а не семь ярусов. Существует мнение, что реконструкция Саддамом Хусейном изрядно исказили облик Великого зиккурата. Последний всплеск строительства зиккуратов в Междуречьи Тигра и Евфрата относится к VI в. до н. э.

Особый интерес в отношении лестниц, ведущих на вершину, к храму, вызывают сооружения Мезоамерики, построенные культурой майя в классический период II–IX вв. н. э. на полуострове Юкатан и в тесно прилегающих к нему областях. Обычно их называют пирамидами, но своей террасообразной структурой и, главное, функцией они ближе месопотамским зиккуратам. Храмы на вершине посвящались Солнцу, Луне и прочим местным богам. Порой лестница занимала большую часть одной или нескольких граней такой пирамиды.

Хорошо сохранившаяся девятиступенчатая *пирамида Кукулькана* (Пернатого Змея, бога ветра, воды, огня и воздуха) VII в. н. э., в майяйском городе Чичен-Ица (Юкатан, Мексика), имеет лестницу на каждой из четырех сторон. Высота 24 м плюс храм 6 м. В дни весенне-осеннего



Иероглифическая лестница в Копане, Гондурас, 742–763 гг.

равноденствия в три часа пополудни тень балюстрады главной лестницы, рисуя семь равнобедренных треугольников, составляет тело тридцатитрехметровой змеи, ползущей по солнцу к собственной скульптурной голове, расположенной у подножья.

Самая вычурная лестница мая на *«Иероглифической пирамиде»* в Копане (Гондурас) возведена в VIII в. копанским царем с удивительным именем К'ак'-Йип'ях-Чан-К'авиле. Расшифрованный «текст лестницы» занимает две страницы. Из 63 ступеней и резной «балюстрады» сохранилось 16, остальные «восстановлены» в полном беспорядке.



Пирамида Кукулькан в майяском городе Чичен-Ица,
Юкатан, Мексика, VII в.



Большая пирамида, Ушмаль, VIII–X вв.

Самые высокие лестничные зиккураты майя принадлежат царству Каналь (Эль-Мирадор на севере Гватемалы): пирамида Эль-Тигре — 55 м, и оседлавшая холм Ла-Данта — 72 м (обе II в. н. э.).

Самая широкая майяйская лестница украшает *Большую пирамиду в мексиканском Уимале* (X в. н. э.).

7.3. ВЕРТИКАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

На плане современного здания лестница занимает скромное место одной из «вертикальных коммуникаций», наряду с лифтом, пандусом, эскалатором, патерностером и проч. Архитектор в большинстве случаев сводит свою задачу к минимизации этих самых коммуникаций, мол, не «полезная площадь»! Американцы ухитрились устраивать эвакуационные лестницы в высотных зданиях — с крутизной подъема 1 : 1, то есть под 45 градусов (ибо основная коммуникация лифт). Вместе с тем, оптимально-взвешенной считается крутизна подъема 1 : 2, пресловутые советские 30 см проступь и 15 см подступёнок. Безусловно, такой уклон лестничного марша и экономия шага годятся для многоквартирного жилья, сырых бюджетов и маленьких людей.

Более того, для скученных мест, антресолей, мансард и всяких там башен вообще, употребимы лестницы винтовые. Лестница в стиле «самба» позволяет организовать

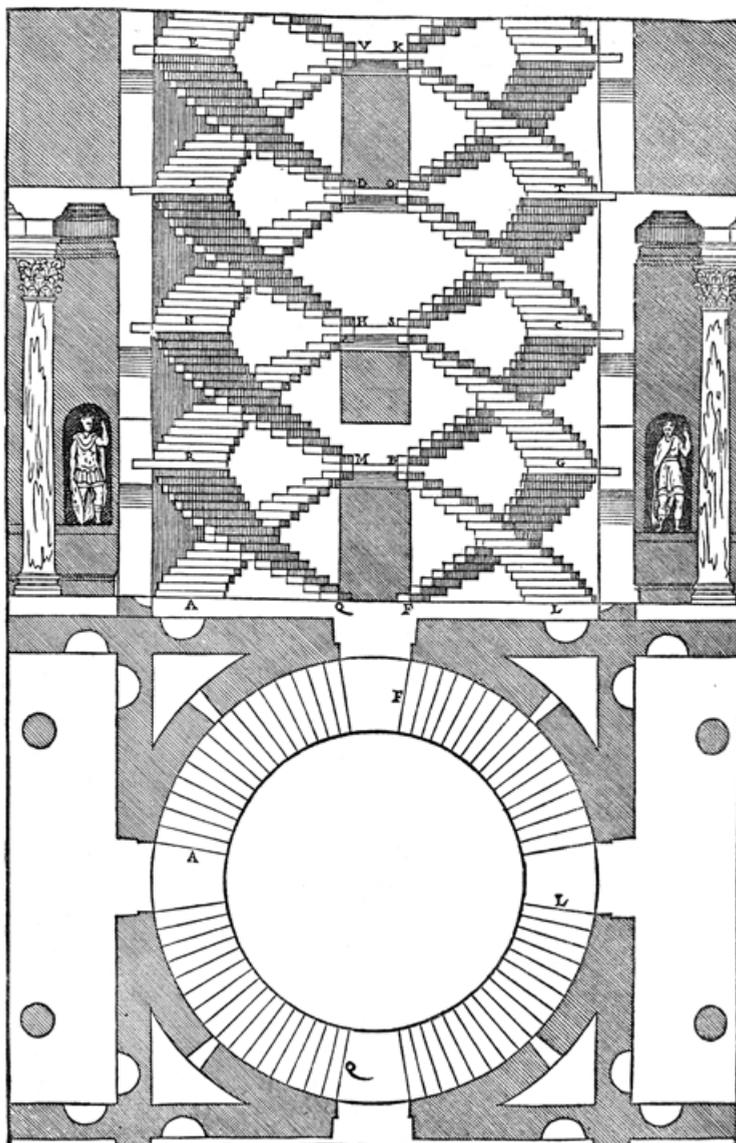
подъем в 70 градусов, при сохранении относительно широкой проступи, но лишь с одной стороны — ступающей ноги. Другие имена такой лестницы: мотыльковая и гусиный шаг. В «Толковом словаре французской архитектуры XI–XVI века» Этьена Виолле-ле-Дюка такая конструкция упоминается как «лестница монаха». Лучшая «самба» в бетоне, с моей точки зрения, исполнена великим Карло Скарпа в музее Кастельвеккио в Вероне (1956–1964).

Но общественные пространства, экстерьерные и даже гуманные интерьерные, требуют более крупной и, вместе, более разлогой ступени. Что-то вроде 1 : 4, например, 39 см проступь и 13 см подступёнок. Тогда человек может, гордо расправив плечи, не скакать, но ступать, по уважающей его лестнице, в достойном его пространстве. Такое соотношение абсолютно соответствует так называемой «формуле шага», сложенной в XVIII в. архитектором и теоретиком Жаком-Франсуа Блонделем и опубликованной в его «Курсе архитектуры» (1771):

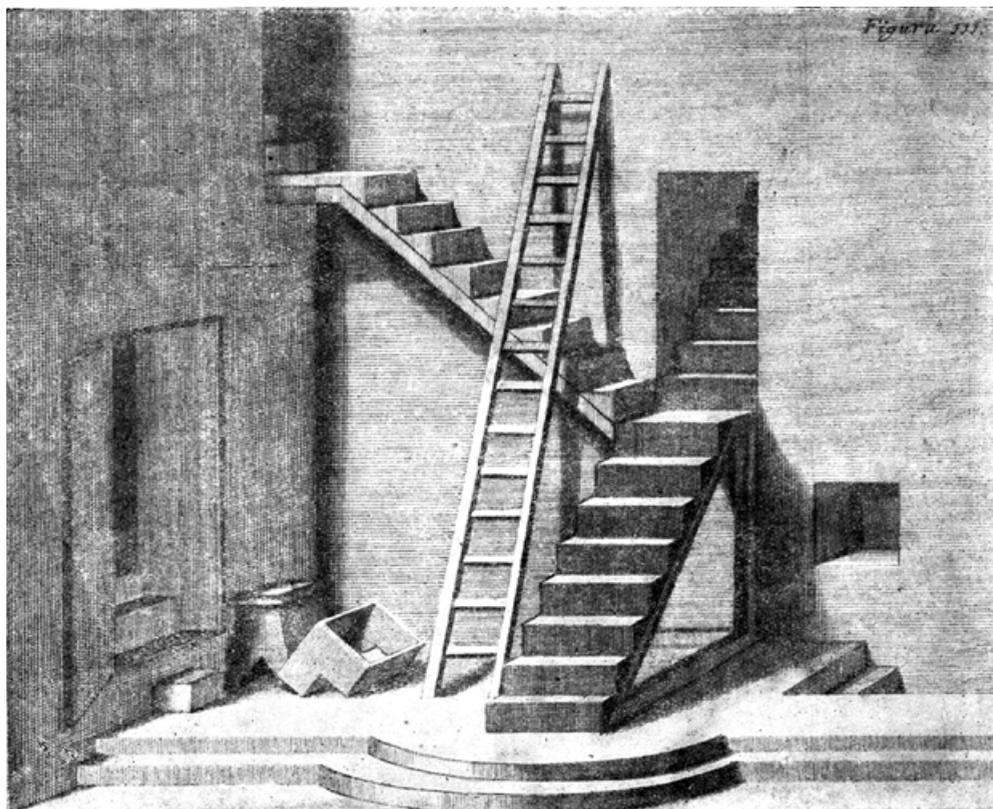
$$2j + e = 65 \text{ см},$$

где j — подступёнок, а e — проступь.

В контексте формулы Блонделя я бы назвал «мужественной», или даже основной, лестницу в следующей пропорции: 33 см проступь и 16 см подступёнок; «быстрой» же — 23 x 21 см соответственно.



Лестница в замке Шамбор, Луара, архит. Леонардо да Винчи, 1519–1547



Лестницы, аксонометрический урок

7.4. МАРШИ И ПРОЛЁТЫ

Как архитектурный элемент лестница состоит из маршей, ибо преодолев некоторое количество ступеней, поднимающемуся необходима передышка, площадка, ощущение тверди под ногами. Поэтому число ступеней в марше в среднем ограничивается дюжиной. Большой марш, как например в Потёмкинской лестнице в Одессе, может содержать двадцать и более ступеней. Сочетать же менее трех ступеней в обществе архитекторов считается вообще неприличным, по причине: невыраженного подъема, визуального спотыкания и двоичной аритмии.

Марши — основной материал для составления композиции лестницы, развернутой в пространстве. Строгие и патетические ситуации требуют простых, прямолинейных и анфиладных решений. Ситуации же вольные, ландшафтные и эксцентричные позволяют располагать марши в любом сочетании, сталкивая и пересекая, как бы вылепливая их непосредственно по телу участка или архитектурной формы.

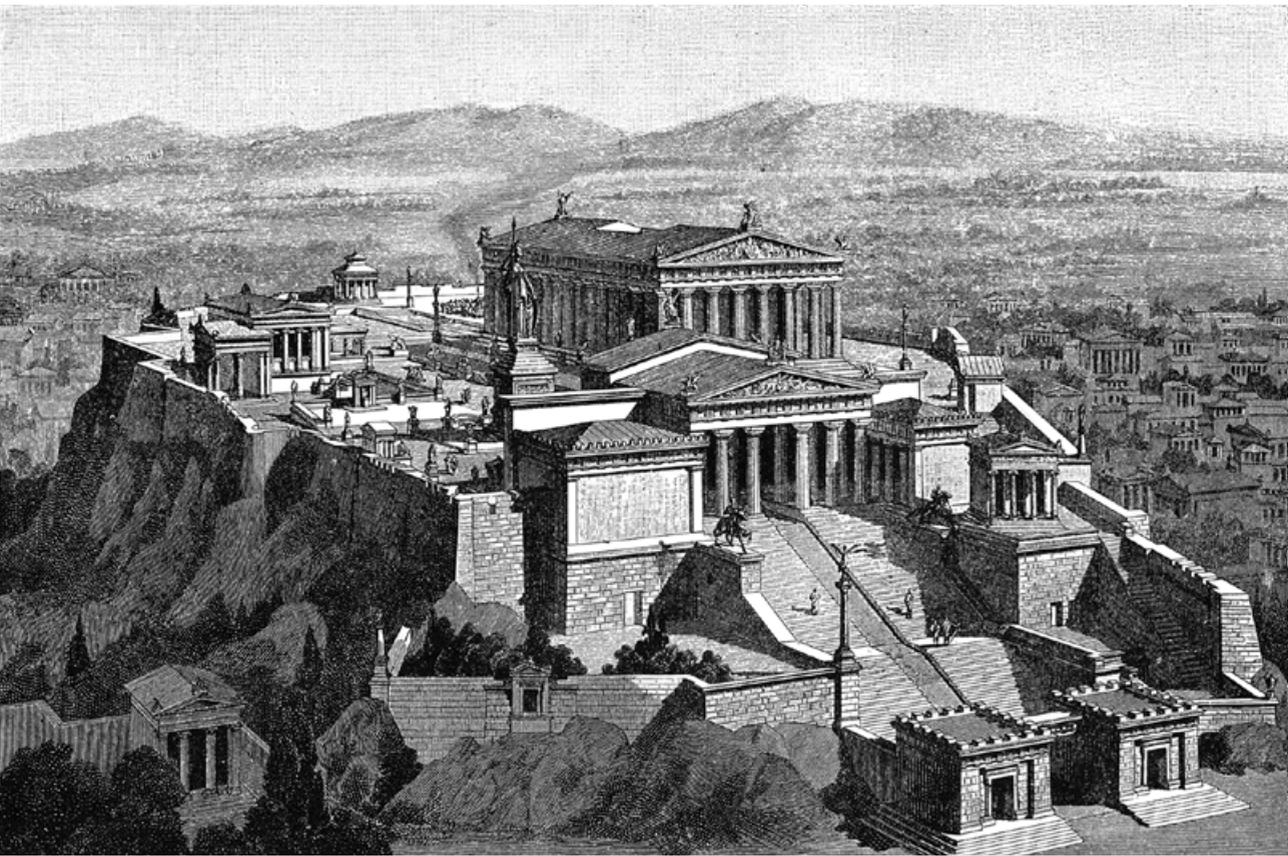
Лестничный пролет, дабы оставаться гуманной частью архитектурного организма, должен быть кратным ширине лестничного марша. Бude он меньше, тут же превращается в сугубое ущелье и «ловушку демонов». Лучше такому пролету вовсе не быть, и марши — сдвинуть.

Отдельного комментария заслуживают балюстрады, то есть лестничные ограждения. По большому счету они есть функция от конструкции и материала, из которого выполнена лестница. Камень допускает отягощенную классическую балясину, каплеобразную, декоративную и атектоническую. Деревянная лестница дружит с заведомым штакетником, металлическая любит прозрачную решетку, тросс или стекло. Но если лестница сложена грамотно, может не иметь ограждения вообще.

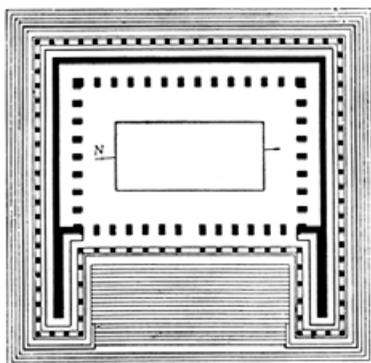
7.5. ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ШАРНИР

Лестница как градостроительный элемент делает видимой вертикальную связь места с вышеположенным, надлежащим. И таким образом место это освящает, превращает его в Дом Божий — Вефиль. Иаков, проснувшись от своего видения лестницы в небеса, приходит к выводу: «Истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!» (*Быт. 28: 16*).

В отличие от пандуса и дороги лестница обозначает обитаемое пространство, обозначая в нем человека. Отсутствие в городском пейзаже лестниц, особенно на вздыбленном ландшафте, говорит о его неосвоенности. Это сродни отсутствию в городе пешеходных галерей и площадей, предназначенных для пешехода. Архитектурно оформленная и проработанная городская лестница становится не просто



Пропилеи в Афинах — вход-подъем в акрополь. V в. до н. э. (реконструкция)



Пергамский алтарь, провинция Смирны, 200–150 гг. до н. э.

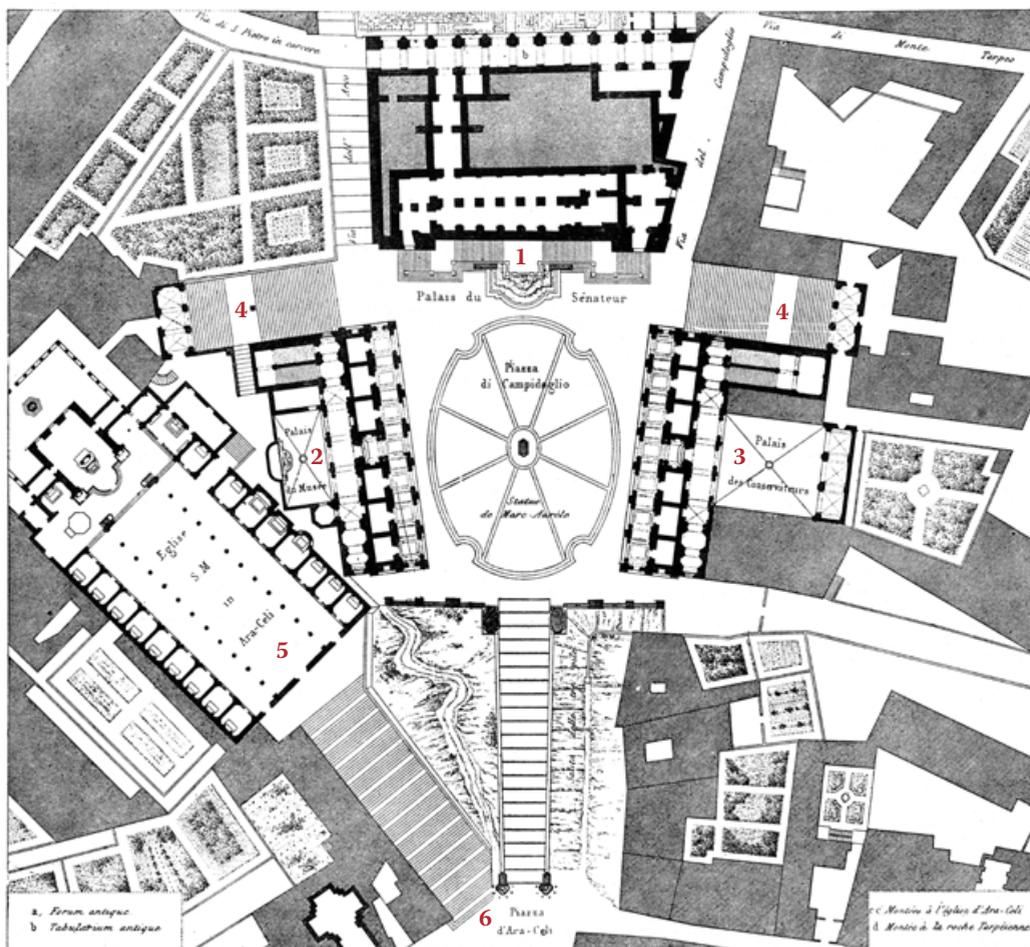
коммуникацией, но, как площадь, градостроительным событием, местом, притягивающим активность и интерес. Тогда она воплощает зримый символ места.

В этом отношении не важен абсолютный размер лестницы. Большое значение приобретает ее точная постановка, расположение в городе и в здании. И если хотя бы один из пунктов, которые она соединяет, обладает примечательными свойствами, такой лестнице уготована добрая судьба. Ежели обе точки, ею соединяемые, претендуют на архитектурную значимость (парадный холл, главный вход, театр, храм, площадь и т. д.), то и у самой лестницы есть все основания стать Архитектурой.

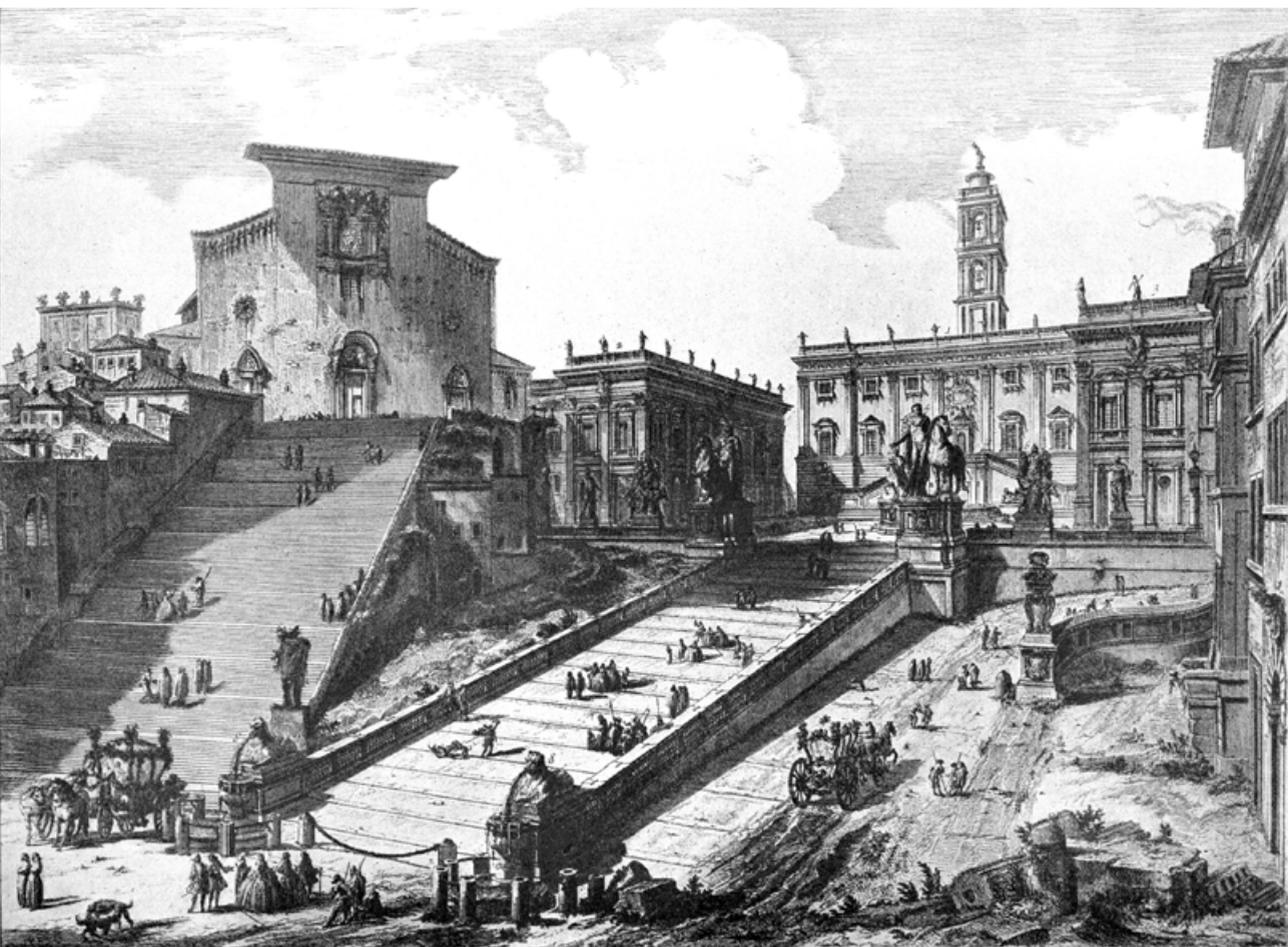
7.6. ВЫДАЮЩИЕСЯ ПРИМЕРЫ

Памятники, на которые следует обратить внимание, — уже упоминавшиеся лестницы месопотамских зиккуратов и мезоамериканских пирамид. Из античных — *афинские Пропилеи* и *Пергамский алтарь*. Возрождение — *Микельанджеловы сходы*.

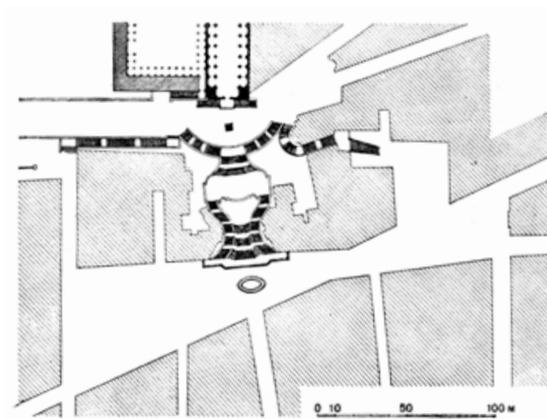
Знаменитые *Испанские сходы в Риме*, образец высокого барокко, задуманы французским посланником, Этьеном Геффье, как специальный лестничный проект, призванный соединить две в своем роде выдающиеся и родственные точки. Вверху — церковь Тринити-деи-Монти, находившуюся



- Площадь Капитолия в Риме: 1) дворец Сенатора; 2) Капитолийский музей;
 3) дворец Консерватори (редкостей); 4) боковые лестницы с трехпролетными лоджиями;
 5) церковь Санта-Мария-ин-Ара-Чели; 6) Микельанджелова лестница в 124 ступени, 1536–1700



Капитолийский холм, офорт Джамбаттисты Пиранези, конец XVIII в.



под покровительством французских королей, с римским представительством их непосредственных родственников, королей Испании, внизу. На реализацию проекта культуртрегер Геффье завещал 20 тыс. скудо. Выиграли конкурс и построили Испанскую лестницу архитекторы Алессандро Спекки и Франческо де Санктис в 1717–1725 гг. В итоге, утопающая в цветах лестница в 138 ступеней, с располагающим началом (фонтан XVII в. «Баркачча» Бернини-отца) и убедительной перспективой (Троица-на-Холме), стала настоящим «шлягером» кинематографа.

Потёмкинская лестница в Одессе, она же Гигантская, Ришельевская и Воронцовская — выдающийся образец классицизма, проект 1834 г. Франца Боффо. На ее строительство граф М. С. Воронцов, последовательный



Испанская лестница в Риме, архитт. Алессандро Спекки, Франческо де Санктис, 1717–1725



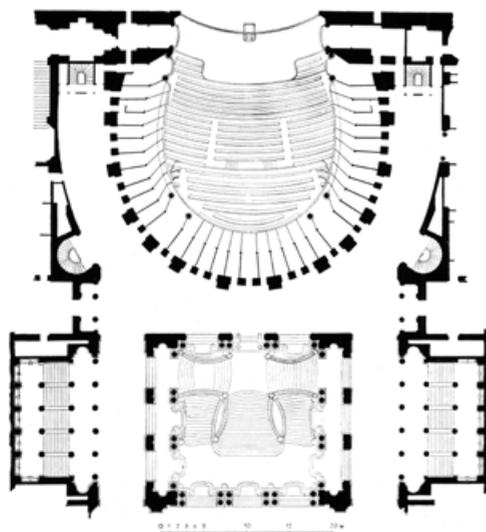
Лѣстница Николаевскаго бульвара.
Escalier du boulevard Nicolajewski.

Потёмкинская лестница в Одессе, архит. Франц Боффо, 1834–1836



Кадр из фильма «Броненосец “Потёмкин”»

прогрессист и масон, выделил 800 тыс. руб. Конструктивно исполнена военными инженерами как многоарочный мост. Помимо прочего лестница выполняет функцию противооползневого сооружения. Соединяет полукруглую площадь с памятником герцогу де Ришелье и морской порт. Изначально насчитывала десять маршей по двадцать ступеней. Сегодня нижние восемь ступеней съедены набережной дорогой. В плане лестница трапециевидна: при общей протяженности 142 м длина верхней ступени 13,4 м, нижней 21,6 м. Перспективное сокращение делает ее стороны «параллельными» при виде сверху, а с нижней площадки — усиливает перспективу и впечатление действительно величественных сходов. Актуальное имя лестница получила, став одним из главных «действующих лиц» знаменитого Эйзенштейновского кино «Броненосец “Потёмкин”» (1925).

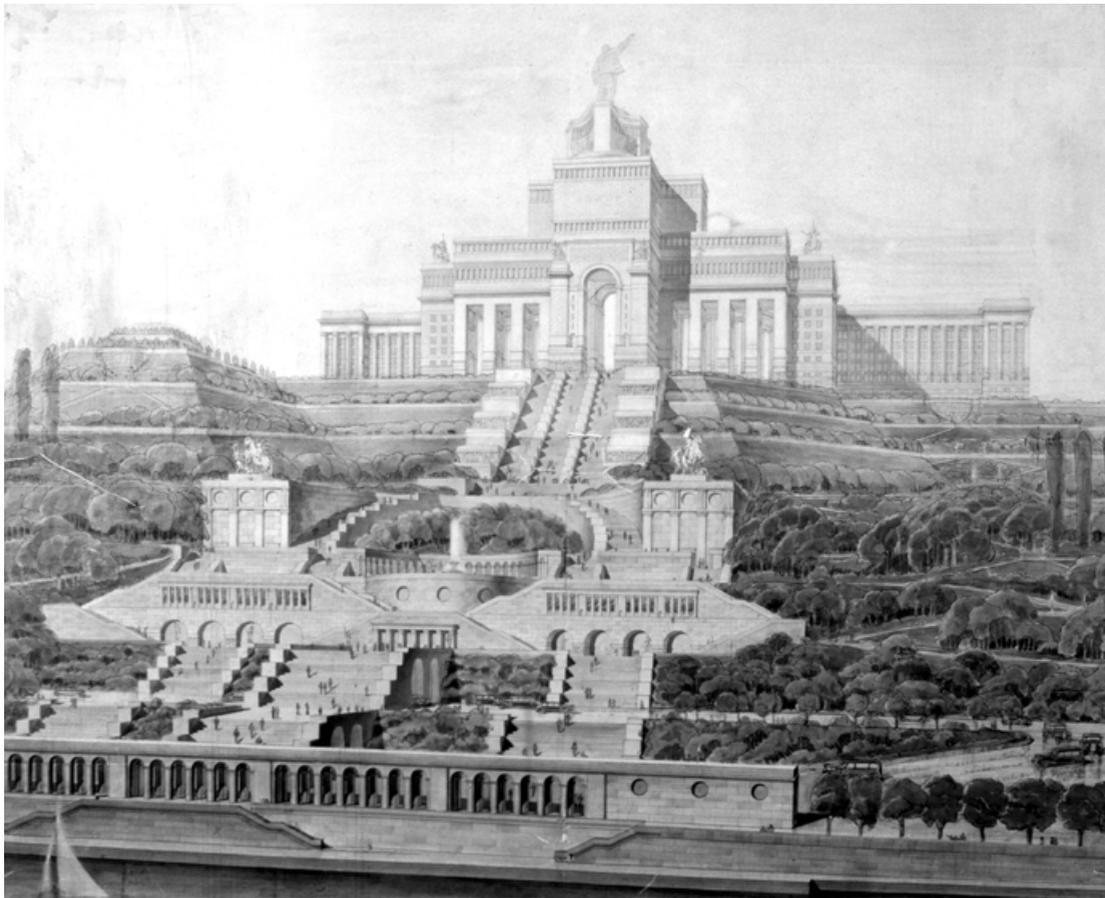


Всякого посетителя *Гранд-Опера в Париже* заставляет вибрировать от любви к роскоши и искусству самая помпезная лестница в эклектическом неоренессансном стиле (1860–1875, архит. Шарль Гарнье).

Но не только реализованные лестницы интересны и поучительны. Дюжину замечательных вариантов большой лестницы как части градостроительного ансамбля дал конкурс на *Правительственный форум в Киеве* (1934–1936). Это проекты архитекторов Каро Алабяна, Павла Алёшина, братьев Виктора и Александра Весниных, Владимира Заболотного, Иосифа Каракиса, Иосифа Лангбарда, Фёдора Олейника, Валериана



Большая лестница, театр Гранд-Опера в Париже,
архит. Шарль Гарнье, 1860–1875



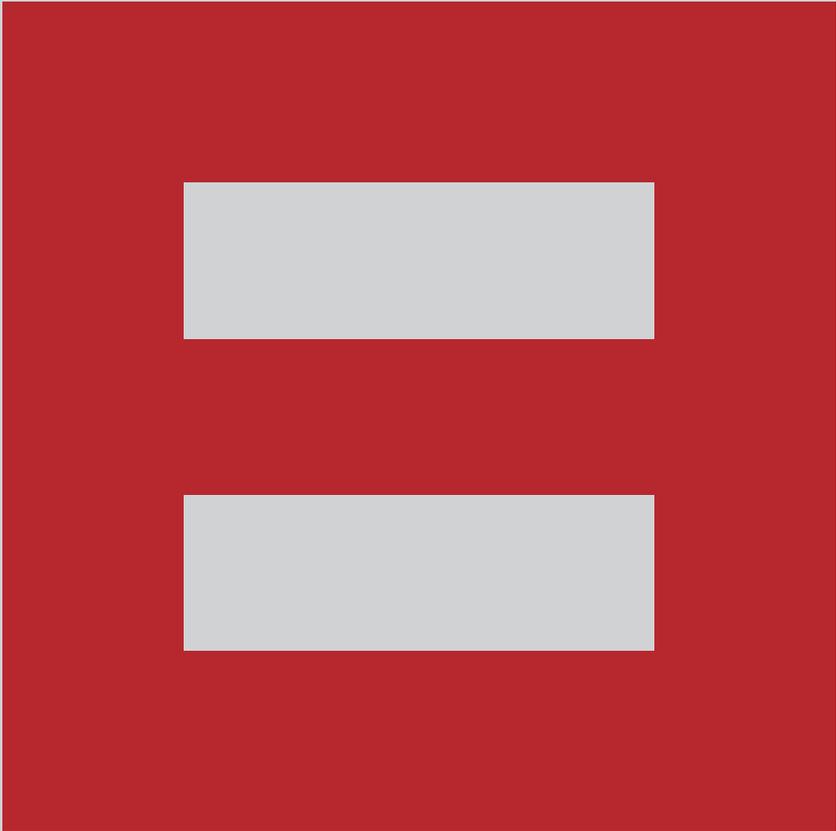
Сходы к Днепру. Правительственный центр в Киеве, проект,
архит. Дмитрий Чечулин, 1935

Рыкова, Ивана Фомина, Дмитрия Чечулина, Якова Штейнберга. Конкурс продемонстрировал, что качественному решению городской лестницы способствуют: а) определенность проектной задачи и наличие внятных точек связывания; б) возможности естественного ландшафта; в) мастерство зодчего.

В эти же годы в Киеве, в отличие от мегамасштабов Форума, была построена широкая, но с небольшим перепадом, лестница, соединившая площадь возле Оперного театра с улицей Театральной (ныне ул. Н. Лысенко). Об успешности этого лестничного проекта, несмотря на то что в 1980-х здесь возник тренировочный балетный зал, свидетельствует до сих сохранившаяся присказка «*біля Оперного на сходах!*», обозначающая любимое место встреч. Сейчас здесь глухой угол.

Дерзкая постмодернистская реплика на Потёмкинскую лестницу, включая размеры, пропорции и противоположные функции, построена практически в идентичных градостроительных и ландшафтных условиях в спутнике Одессы *Ильичёвске* (2012–2015, архит. Сергей Протопопов). Для организации круглой площади на верхней площадке использованы две вогнутые колоннады по образу классической Воронцовской в Одессе.





Окно
и
Витраж

8

8.1. Вид на небо

Окно — самый отвлеченный и необязательный элемент строительства: классические греки в нем не нуждались, равно как не нуждаются в нем современные музеи и гипермаркеты. Изначальная функция окна совершенно созерцательная, как вид на небо. Даниил Хармс даже придумал монограмму «окно»  по имени любимой, Ester: «я называл ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезды. А звезду я называл раем, но очень далеким» (Хармс, с. 35). В этом знаке сочетается и аллюзия бесконечности, и число восемь. И здесь я на все сто соглашусь с Хармсом, окно это восемь.

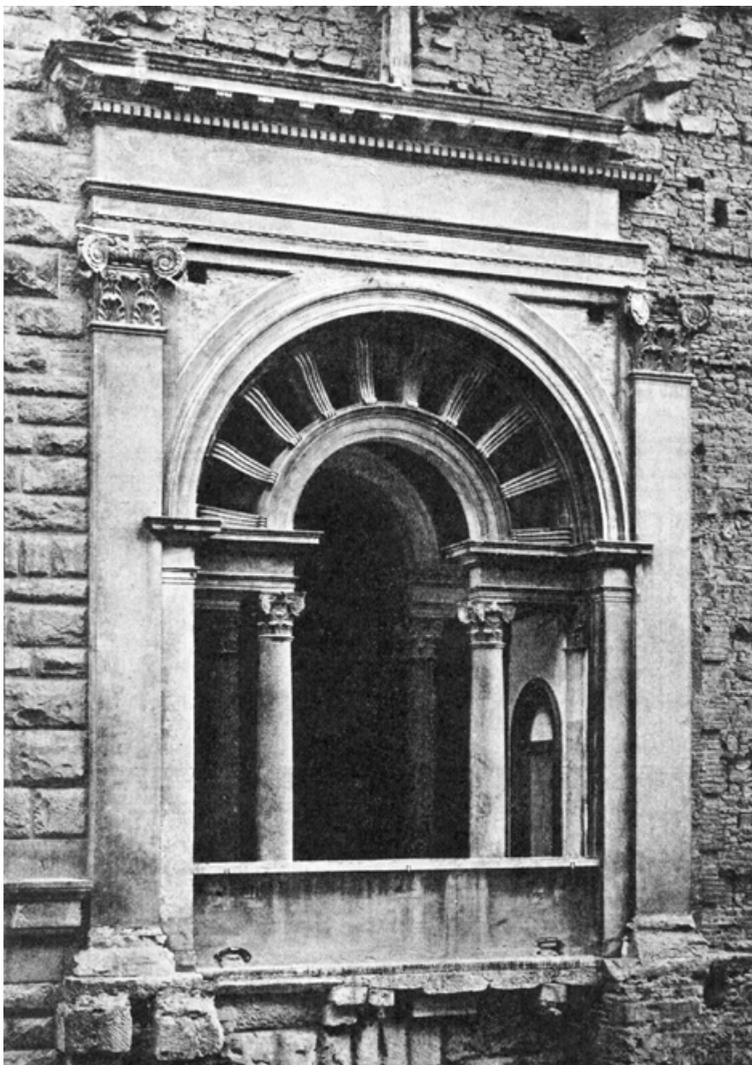
8.2. Стекольная технология

Окно существует для освещения и смотрения. Поэтому главный строительный материал, определивший исторические превращения окна, — прозрачное стекло из кварцевого песка. Стекло плавил в Древнем Египте. В III веке до Р. Х. в Александрии открылся первый стекольный завод. Процесс был трудоемким, и прозрачная лепешка на протяжении двух тысячелетий не превышала в поперечнике одного фута. Отсюда произошла экономная круглая форма пролетов в римских и византийских оконных рамах, которые можно созерцать в термах Иераполиса или в древнерусских

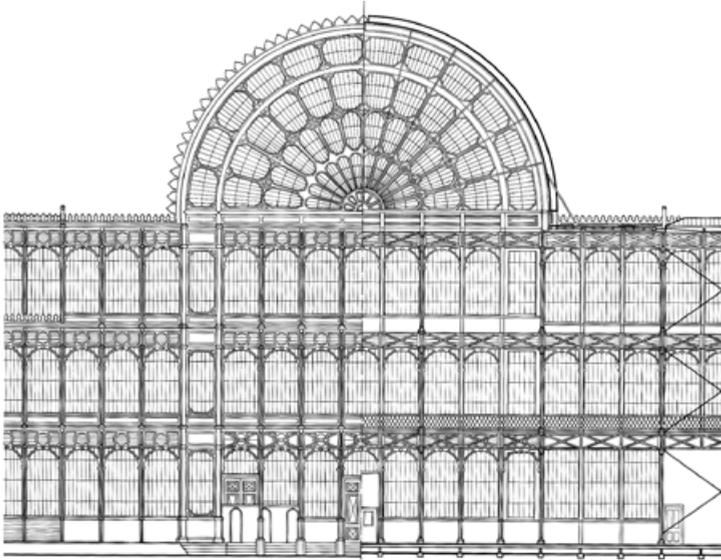


Пантеон, Рим, 126 г. н. э.

Окулус (диаметр 9 м) — основной источник света в храме



Палладиово окно в palazzo Веккио, Флоренция, архит. Баччио д'Аньоло, XVI в.



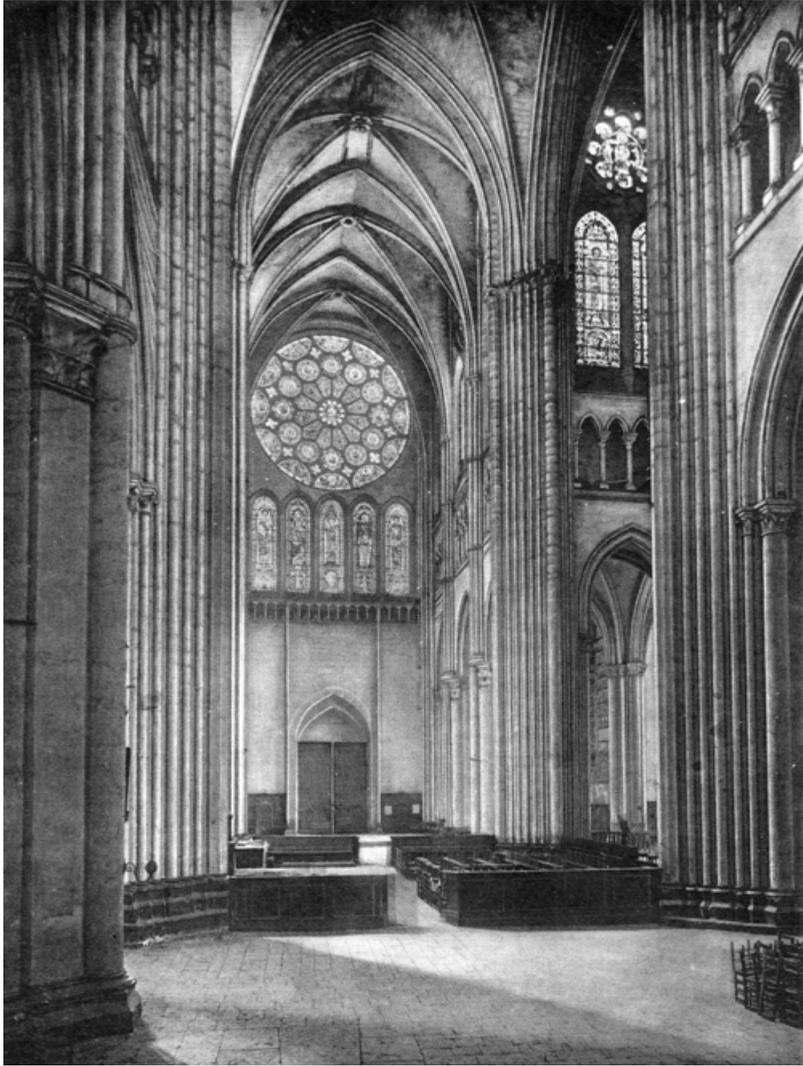
Хрустальный дворец, Лондон, архит. Дж. Пакстон, 1850

храмах XI века. Отсюда традиционная форма главного окна средневекового собора — большая круглая роза на западном фасаде, собранная из небольших, но дорогих кусков стекла. Глядели тогда через проемы вовсе неостекленные, прикрывая их чем не попадя. В XVIII веке технология производства плоского и совершенно прозрачного стекла произвела настоящую революцию. Стеклопакет уже к середине XIX века позволил создать восьмое чудо света — Хрустальный дворец в Лондоне, состоявший из сплошных окон. На самом деле Дж. Пакстон просто смасштабировал теплицу до

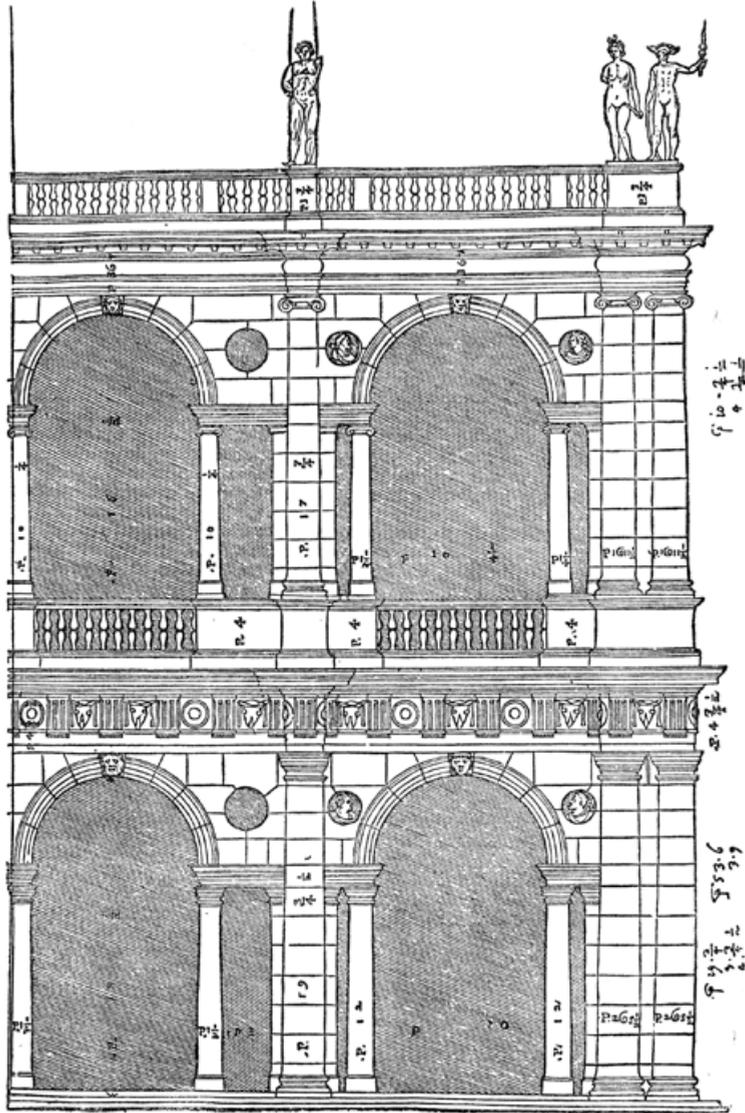
объемов выставочного манежа. Однако окончательно нарушил дискретность окна-монады Ле Корбюзье, провозгласив принцип ленточного остекления в 1930-е.

8.3. Всевидящее око

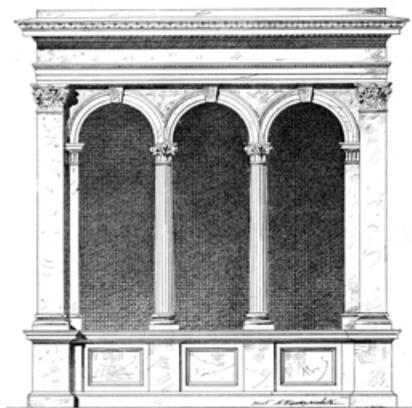
В то время как дверь неизбежно завязана на физику, на греческий фюсис, телесность, то есть преодоление физического, а само имя окна указывает на «око» и предназначено не только и не столько для (процесса) осветительного, сколько для (дела) созерцательного и, значит, умозрительного. В рамках литургической уместности отметим: именно в ипостаси витража окно максимально воплощает свою визионерскую сущность. Готический витраж рассказывает об устройстве неизъяснимого, служит божественной эманацией, объясняя природу света в «спектральных» терминах, как объект метафизический. И как объект градостроительный — витражная роза главного фасада изображает недреманное Всевидящее око в масштабах площади и города в целом. Вот весьма красноречивый комментарий о «свете невечернем» представителей цеха виноделов, собравших средства на витраж для собора в городе Ман в 1254 г.: «в то время как остальные цехи города пожертвовали в собор свечи, виноделы, желая увековечить свой вклад, справедливо решили, что свечи сгорят и угаснут, а свет витражей будет гореть вечно» (*Муратова, с. 160*).



Собор в Шартре, Франция. XIII в.



Базилика в Виченце, архит. Андреа Палладио, 1549–1614



Тройное арочное окно, XIX в.

8.4. Анатомия лица

Окно уподобляют глазу. Всякому же глазу приличествует лицо — фасад. Брови — сандрик или просто козырек. Веки — занавесы, ставни и прочие современные роллеты. Ресницы — жалюзи. Зрительный аппарат с хрусталиком — все премудрости остекления. Импост — переносица, а переплет — такая повествовательная вещь, как «выраженье глаз». Зрачок здесь — одушевление окна, глазами глядящего изнутри наружу, на белый свет. Это красна девица в светлице, ожидающая суженого. Удел ее — подоконник с геранью, слеза — дождь за окном. Антропоморфизм окна замечен давно, гротескные лица-фасады со времен Возрождения



Сегброк-колледж в Гааге, архит. Ханс ван Беек, 1993–1998

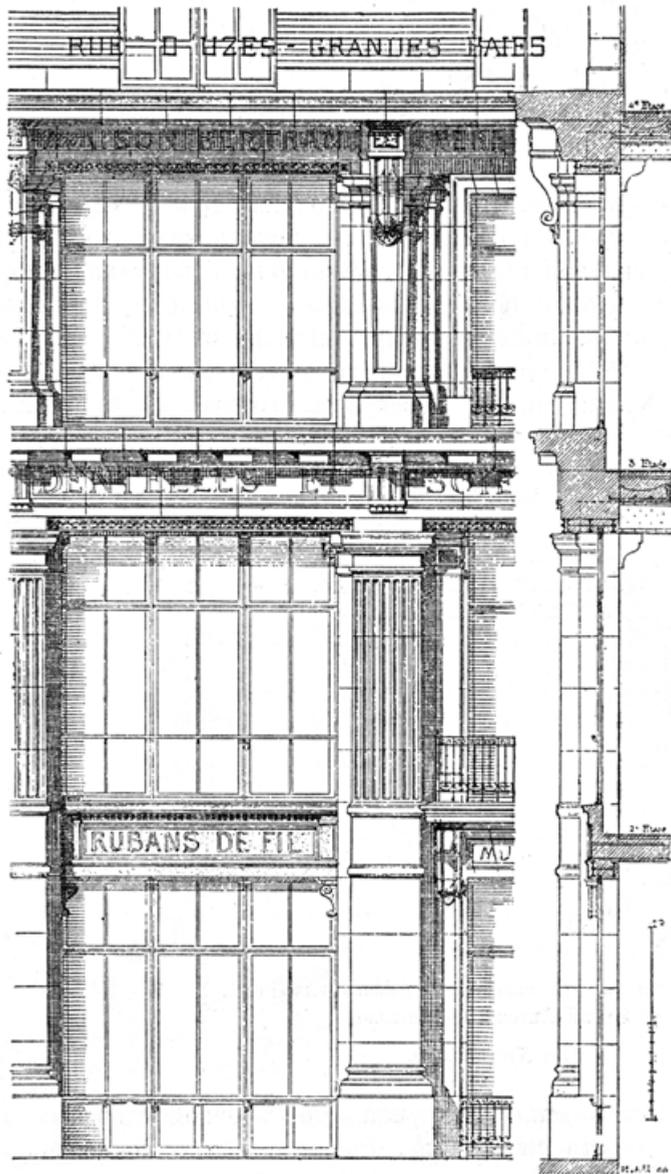
по сей день (дом архитектора Кадзумаса Ямашита, 1974 г.) не устают появляться на свет. Неизменно рот-портал будет физически поглощать входящих, оставляя окнам созерцательно-метафизическую функцию.

8.5. Форма глаза

Окно может быть любой формы. Ведь оно лишь прорешка «в небо». Но именно по форме его узнаете вкус, цвет и настроение века. Будучи формой необязательной, окно в пограничных ситуациях (как у моряков, в соборах и космических кораблях, то есть при общении с Богом) быстро



Канадский центр архитектуры в Монреале, архит. Питер Роуз, 1985



Витрины на улице д'Усез в Париже, ок. 1900

сверживается к оптимуму, становясь круглой розеттой и иллюминатором. В остальных случаях оно с легкостью приобретает абрис преобладающей технологии и господствующей моды, а потому и получает очертания самые разнообразные: окно вертикальное византийское, двухчастное венецианское, с квадратами фрамуги классическое французское, с поднимающейся рамой английское, с Т-образным переплетом и форточкой русское, горизонтальное корбузианское или на весь фасад — в стиле абстракциониста П. Мондриана. В массовых зданиях XX века окно скоро превращается в обезличенную клетку равномерной перфорации, как ячейка подсолнечника, стремящаяся к абсолютно плотной геометрической пропорции золотого сечения. Предельной повествовательности абрис окна достиг в творениях ар-нуво, фирменный знак которого — окно-подкова с дверью посередине. Завершает историю окна сплошное остекление с технологиями фасадных систем. Но собственно к окну, как к исключению из правила стены, «дом-глаз» имеет совершенно опосредованное отношение.

8.6. Образцы и «нетлётка»

В качестве исторических памятников, построенных вокруг окна, выделим всего четыре.

Римский Пантеон (первая четверть II в. н. э.) — храм всех

богов — имеет единственный и действительно метафизический глаз в небо — девятиметровый окулюс в знаменитом кессонированном куполе, бросающее гигантский косой луч в зияющую тьму интерьера.

Готический собор в Страсбурге «Фрауенкирхе» (1276–1439 гг.) увенчан гигантской розеттой на западном фасаде. Ее диаметр 13,5 м. Она — символ Солнца о шестнадцати лучах. Каждый луч — парная стрельчатая арка с ажурным орнаментом из пяти- и четырехлепестковых соцветий. Эскиз окна сложил мастер Эрвин в окрестностях 1300 года.

Базилика в Виченце (1549–1614 гг.) выдающегося мастера Ренессанса, которому в этом году (2008) исполняется 500 лет, архитектора Андреа Палладио. Портик, окружающий базилику, набран из трехчастных арок, вошедших в историю как «окно Палладио». Сам мастер относил это сооружение «к самым большим и самым великолепным зданиям, которые только были сооружены с древних времен и по сие время» (*Палладио, с. 43*).

Капелла в Роншане (1950–1954 гг.) заслуженно одиозного архитектора XX века Ле Корбюзье дает образец окна как символ прободения стены и источник мистического света. Окно нарочито опрощено в ситуативный и разновеликий прямоугольник, противостоящий инертному массиву плоти. Корабль церкви смотрит на Божий мир: автор



Капелла Нотр-Дам-дю-О, Роншан, Франция,
архит. Ле Корбюзье, 1950–1954

неразрывно связывал организацию капеллы с окружающим пейзажем, называя свое произведение «зрительной акустикой, выраженной в формах» (*Корбюзье, с. 176*).





Обелиск
И
Площадь

9

9.1. Вознесение. Эннеада

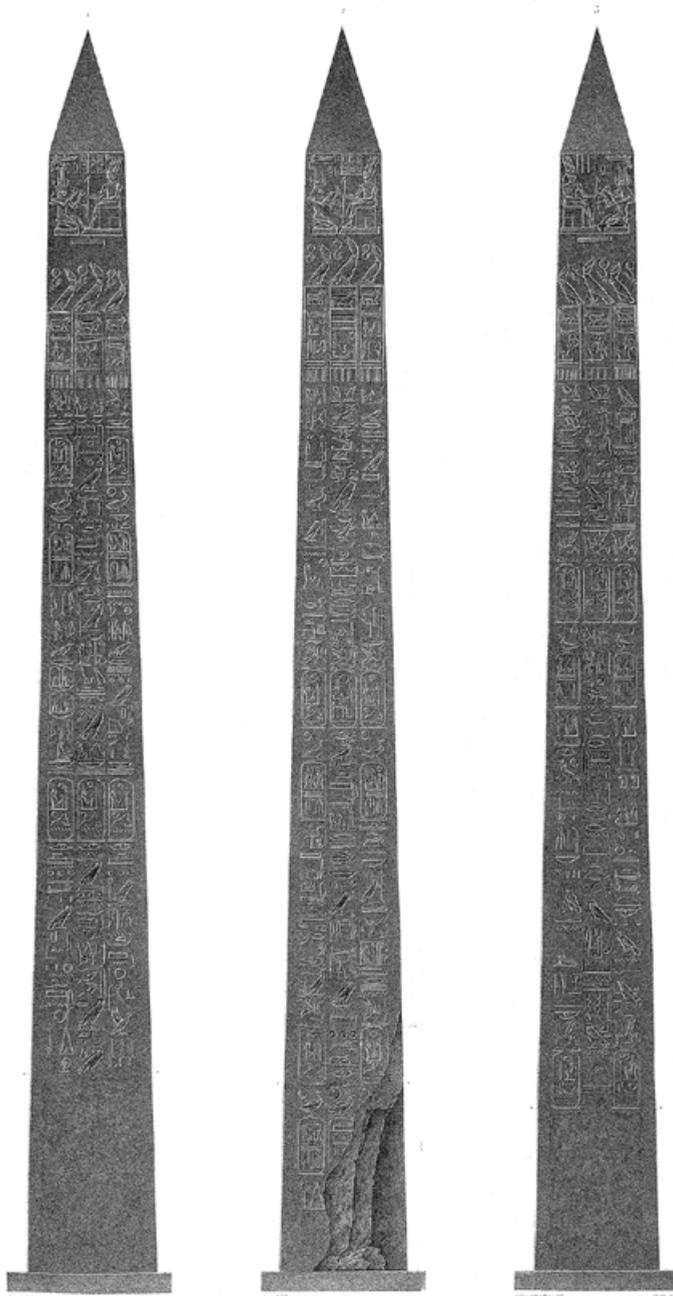
Слова мудрых — как иглы и якоже гвоздие вонзено, и составители их — от единого пастыря.

Еккл. 12: 11

Слово «обелиск» произошло от греческого «шампур», «игла». И не потому что поздние греческие туристы пользовались термин *obeliskoz*, по мнению фантазера Азимова, как вид юмористического преуменьшения (Азимов, с. 93), а потому что видели в обелиске острое гранитного монолита, вспарывающего брюхо небу.

Обелиск есть психическая магистраль, путь, по которому душа возвращается домой, к Богу. Это инструмент, экстрагированный из глубинного опыта таинств Древнего царства (III тыс. до н. э.). Идеальная форма обелиска обеспечивает метемпсихоз, переселение душ, то есть помогает всему земному вернуться к солнечному истоку.

Факт, обычно забалтываемый или намеренно опускаемый: древнеегипетские культы заложили основание не только многотысячелетней цивилизации Египта и трех мировых религий, но и позволили египетским посвященным реально жить и действовать в символической картине мира. Существует мнение совершенно радикальное:



Фивы, три фасада обелиска Восточного дворца



Обелиск Рамсеса II в Луксоре

«Все позднейшие учения последователей Моисея, Иисуса, Адонирама и Мухаммеда — лишь невероятные недомолвки; вся позднейшая обрядность — лишь неловкое приспособление древнего ритуального наследия; все таинства — лишь подобие или даже профанация» (*Шапошников, с. 6*). Иначе и попросту говоря, именно Египет стал архетипом иудаизма и христианства.

Космологические и теологические доктрины Древнего Египта обладали мощным интеллектуальным аппаратом и изощренным мифопоэтическим языком, который переводил умозрительные конструкции в сферу действительного. Четко и выпукло египтяне различили мир горнего и дольнего, отобразив эту дихотомию в доходчивой схеме: Небо-Нут отделяется от Земли-Геб посредством Шу (*Афанасьева, с. 217*): каждая понятийная единица облечена в образ соответствующего божества.

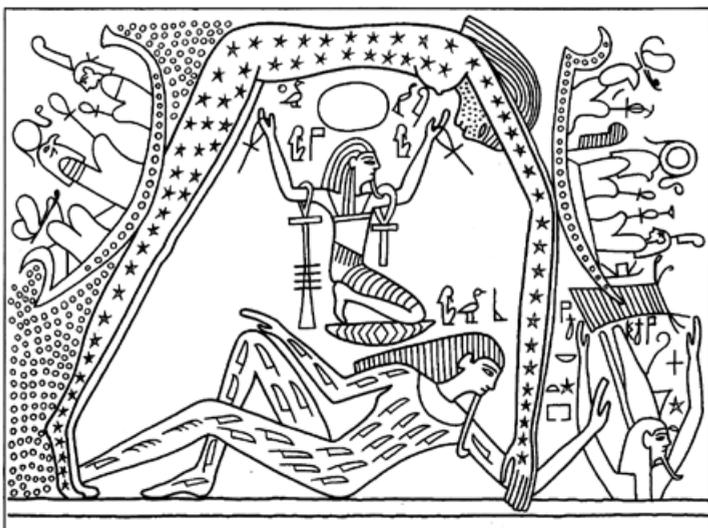
Египтяне с легкостью необычайной утвердили троичность единосущного в самых разных областях (например, бог Солнца един в лице бога Хепри, бога Ра, бога Атума). Чрезвычайно подробно были разработаны уровни человеческого существа в виде семи его оболочек-ипостасей: Сах — тело (и мумия);

Ка — движение жизни (и статуя); Ба — темперамент (и физические отправления); первый Эб — сокровенное

знание сердца; второй Эб — карма-судьба; третий Эб — рефлексия-самосознание; Ах — дух который везде (для сравнения: христианин с трудом совладевает с тремя человеческими ипостасями). Задолго до христианства египтяне положили как действительность посюстороннюю и потустороннюю жизнь; божественное зачатие сына; богоданность верховной власти. Это древние египтяне сформировали тип храма с наосом как жилищем бога; святую святых — как место его обитания; священника — как жреца, то есть приносящего жертву и после предложения Богу ее пожирающего.

Все это не мешало жрецам разных земель-номов выдвигать в главенствующую позицию богов-покровителей своего города из Большого Сонма 42-х египетских богов. На этом поле соперничали священные города Мемфис, Он (Гелиополь), Абидос, Бусирис, Фивы и прочие Крокодилополисы, Омбосы и Гермонты.

Основной космогонический миф при этом оставался неизблемым: Солнце рождалось каждое утро, как телец или дитя, и ястребом (Гор) проносилось по небосводу. На восходе, как сгусток юношеской энергии, оно появлялось в виде жука (Хепри), в полдень сияло на небе диском (Ра) и шло на закат старцем (Атум), неся свет и радость бесплотным обитателям потустороннего мира (*Брестед, с. 59*). В этом



Бог Шу отделяет небо Нут от земли Геб

смысле выигрышной оказалась гелиопольская космогоническая модель, выстроенная вокруг культа Солнца. Небо было морем, по которому на дневной барке Солнце двигалось на запад к воротам Дуата; на ночной барке по потусторонней реке возвращалось на восток. Небесное море окружало весь обитаемый мир, соприкасаясь с Нилом у порогов на юге и за Дельтой на севере, и называлось египтянами «великим кругом» Нун, по-гречески — Океан.

Начало выглядело так: в Океане, существовавшем всегда, сгустилось мировое яйцо, как бутон цветка, — это



Обелиск царицы Хатшепсут в Карнаке

бог-Солнце Атум (Возникший-Сам-по-Себе). Из Атума эмануирует (развертывается, «хепер», пишется знаком скарабея) весь остальной мир, сперва боги Шу (воздух) и Тефнут (дождь), олицетворяющие атмосферу, а вслед за ними Геб (земля) и Нут (небо):

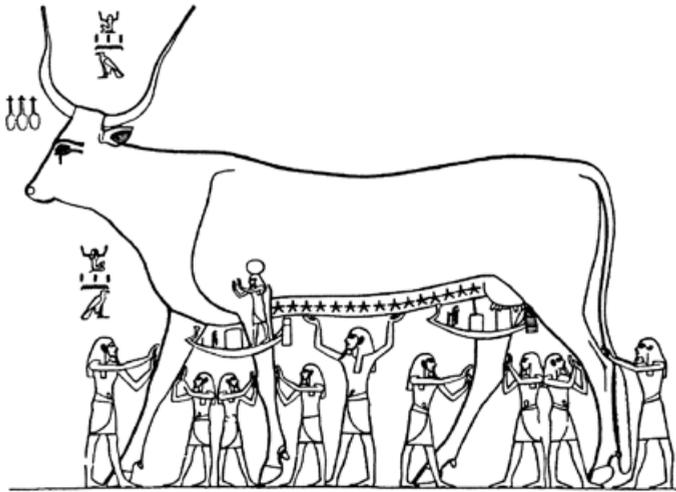
*Ты (Атум) воздвигся высоко,
как первобытный холм,
ты набух как бенбен,
в доме Феникса в Гелиополе.
Тебя выдохнули как Шу,
ты обнял их своими руками,
как если бы это были руки Ка,
чтобы твое Ка пребывало в них.*

(Самый древний классический космогонический текст египтян приводится по: *Ассман, с. 187*).

Они плавали в Океане (хаосе), пока Шу и Тефнут не стали ногами на Геба и подняли в вышину Нут. Геб и Нут породили Исиду и Осириса, Сета и Нефтиду. Это первичный круг девяти божеств, по-гречески именовавшийся эннеадой, то есть «девяткой». Каждый египетский храм имел местную форму божественной эннеады (*Брестед, с. 56*). Далее развертывание мира продолжилось из этой девятки. Тут египетская космогония непосредственно переходит в кратогонию, объясняющую генеалогию власти (*там же, с. 189*).

В этой замысловатой, но стройной мифологической конструкции для нас важна собственно структура египетской модели мира, наиболее четко зафиксированная в «Книге Небесной Коровы» (*Piankoff, fig. 46*). Книга, то есть папирусный свиток, представляет собой космографическую схему и 330 строк объяснения: по телу небесной богини-коровы Гатор плывет солнечная барка бога Гора; ночная барка лунного бога Тота частично спряталась за выменем; брюхо-небо поддерживает бог воздуха Шу, а ноги — каждую по два, восемь богов-дуновений Хех, олицетворяющих воздушное пространство (еще одна эннеада, развернутая в плоскостную схему). Назидание «Книги Коровы» заключается в возможности сохранения жизни в потустороннем ночном мире Дуат, «за выменем», визирь которого бог Тот, наместник Солнца в царстве мертвых. Первый шаг к спасению при переходе на «ту сторону неба» — вознесение, движение к небу посредством эннеады, Шу и восьмерых Хех. Такая плоскостная зарисовка космоса в виде Небесной Коровы, развернутая в объемно-пространственную модель вознесения, дает обелиск, — он тоже эннеада.

Почему обелиск это «девятка»? Потому что за ним ничего нет, он упирается в точку, как нет ничего и за девяткой (были уверены пифагорейцы), так как десятка это та же единица и, следовательно, точка.

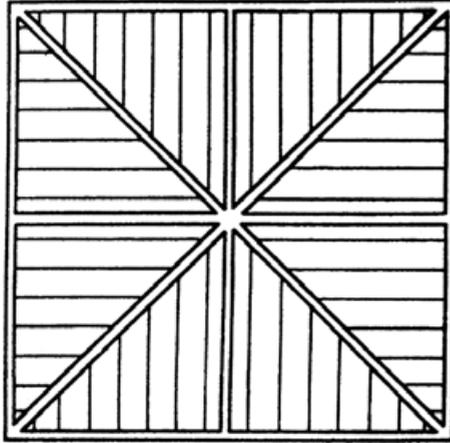


Прорись изображения Небесной Коровы в гробнице Тутанхамона

Девятку в обелиске можно прочесть многояко. Например, как чистое вознесение: ребра гранитного пилона олицетворяют ноги Небесной Коровы, поддерживаемые восемью Хех, вершина обелиска — Шу.

Или иерархически: острие — всепорождающий Атум; грани пирамидиона — его первые эманации, Шу, Тэфнут, Геб, Нут; четыре стороны пилона — его внуки, Исида, Осирис, Сет и Нефтида, борющиеся за организацию мира подлунного.

Обелиск есть мистическая девятка, объединяющая землю «4» и небо «5».



Пирамида Хеопса в Гизе. Схема кладки, план

Неожиданное прочтение обелиска как энеады относится к структуре пирамиды, из которой обелиск происходит: восемь строительных секторов и центр (как, например, в пирамиде Хеопса).

Иные интерпретации лежат в плоскости градостроительной (четыре угла храмового двора, четыре точки в основании пирамиды и ее вершина), но о них речь ниже.

9.2. Происхождение. Пирамида

Всё, что есть на земле, соответствует небесам.

Э. Сведенборг, «О небесах, о мире духов и об аде», 1749

По происхождению обелиск это вызолоченная египтянами пирамида, поднятая на недостижимую высоту гранитного столпа. Позже остальные народы и цивилизации поднимали ее понарошку — на глиняной, деревянной или железобетонной субструкции пилона. Со временем смысл пирамиды на верхушке обелиска стерся. А пилон, то, что было всего лишь средством всепоглощающего движения-подъема пирамиды-молитвы на божественную высоту, стал видимым ее смыслом. Осталось материализованное движение, довлеющее над окружающим пространством, под которым обычно и разумеют «обелиск».

Чем обусловлена и как возникла форма обелиска, изображающая «лифт на небо»? Я насчитал шесть шагов в трансформации заупокойной мастабы фараонов к обелиску. Происходило это в верхней точке Дельты Нила, в окрестностях города, объединившего Нижний и Верхний Египет — Кикупта (Дом Пта), от которого греки и произвели имя всей страны, Αίγυπτος.

В историю этот город вошел под другим греческим

именем — Мемфис (от египетского Менфе, город фараона Менеса). Сами египтяне называли свою плодородную страну Та-Кемет (Чёрная Земля).

а. Итак, *первым шагом* было строительство княжеских усыпальниц с плоским верхом и со слегка наклонными стенами из известняка. Завоеватели-арабы назвали эти захоронения «мастаба», ибо напоминали им кочевые скамейки, на которых они спали, ели и пили. Мастаба — это трапеция, «монументализированный холм», возникающий из грунта при рытье могилы естественным образом (*Михаловский 1973-1, с. 21*).

До воистину царских размеров и архитектурных характеристик мастабу довели фараоны Раннего царства, т. е. I и II династии (3100–2686 гг. до н. э. — здесь и далее периодизация по *К. Михаловскому*). Большинство сохранившихся мастаб, как, впрочем, и пирамид, расположено на западном, погребальном берегу, на отрезке в сто километров, от верхушки Дельты до Гераклеополя в окрестностях Меридова озера.

б. *Второй шаг*, более прочих прославивший Древнее царство (2686–2181 гг. до н. э.), осуществила личность воистину легендарная — первый известный истории архитектор, иерофант и главный распорядитель фараона III династии Джосера, — некто Имхотеп, носивший титул «Визирь,



Комплекс пирамид в Гизе



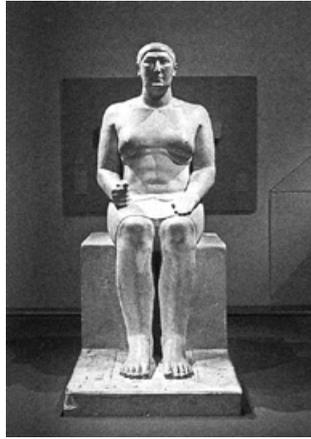
Погребальный комплекс фараона Джосера в Саккаре



Первый архитектор — Имхотеп / Асклепий, сочинитель пирамиды Джосера

первый после царя, хранитель печати, верховный жрец Гелиополя, начальник всех работ царя Верхнего и Нижнего Египта» (*ВИА 1, с. 53*). За невероятные умения и мудрость соплеменники обожествили Имхотепа еще при жизни, его изваяния находят во многих храмах Египта и всего Средиземноморья. Греки поклонялись ему как богу врачевания под именем Асклепий.

Угождая невиданным доселе амбициям и мощи фараона, Имхотеп соорудил для него супер-гробницу, вытянув традиционную мастабу вверх шестью ступенями и получив таким образом первую пирамиду. Дело было в окрестностях Мемфиса, где ныне арабское селение Саккара. Размеры пирамиды Джосера 140 x 120 м в основании и около 70 м в высоту. Случилось это около 2700 г. до н. э. Реконструируют событие приблизительно так: сперва на обычную, но очень большую мастабу, около 90 x 80 м в плане, Имхотеп поставил единое навершие в виде трех равномерно уменьшающихся кверху мастаб. Довлеющая над пространством искусственная гора впечатляла. Но фараон возжелал еще круче. В итоге волшебник и лейб-медик, он же архитектор, увеличил основание пирамиды с севера и количество ступеней-мастаб с четырех до шести. Объем камня вырос втрое. Получила ли первая пирамида облицовку и в результате совершенную геометрическую форму,



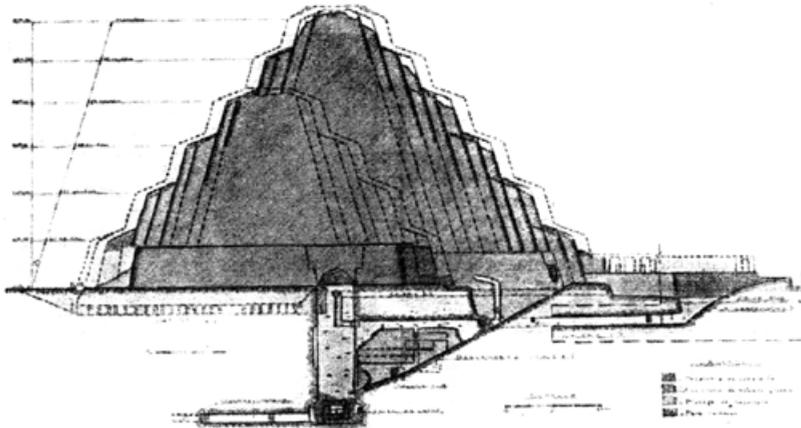
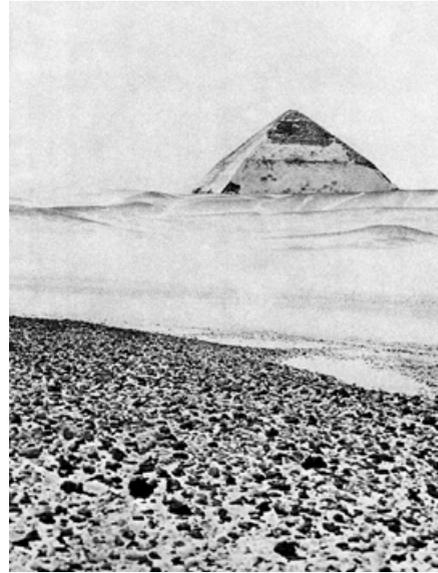
Архитектор Хемиун, брат фараона и автор пирамиды Хеопса

никто не знает. Так или иначе, результат был ошеломительным, и почти пятьдесят веков являет себя миру осыпающимися уступами.

γ. Третий шаг — нащупывание чистой пирамидальной формы — не заставил себя долго ждать. Севернее Саккары, напротив начала Дельты, где сегодня арабское селение Гиза, приблизительно в 2580 г. до н. э. была воздвигнута непревзойденная размерами и совершенством пирамида фараона IV династии Хуфу, по-гречески — Хеопса. Длина каждой стороны ее квадратного основания 230–233 м, высота около 147 м. Наклон безупречных треугольных граней к горизонту $51^{\circ} 52'$. На сооружение



Пирамида Хеопса



Две пирамиды фараона IV династии Снофру в Медуме и Дашуре.

Разрез пирамиды Джосера в Саккаре. Реконструкция

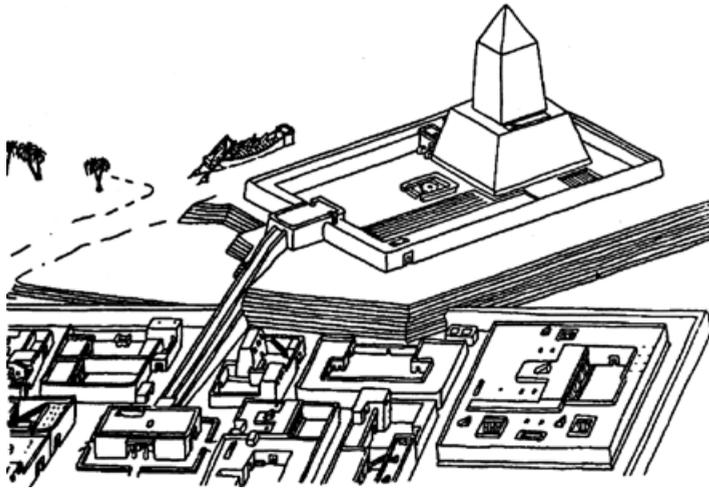
пошло около 2,6 млн куб. м камня. Снаружи, судя по арабскому имени «раскрашенная пирамида», она была оштукатурена. Автор пирамиды брат фараона, архитектор Хемиун, получил результат не сразу. Ему предшествовали две проектные попытки, первый объем был впятеро меньше итогового с протяженностью сторон основания в 157 м (*Михаловский 1973-1, с. 13*).

Эти «знаковые конструкции» — пирамиды Джосера и Хеопса — отделяют друг от друга какие-то сто лет и впечатляющие формологические поиски: семиступенчатые пирамиды Сехемхета в Саккаре и Неферка в Завьет эль-Ариане (что позволяет предполагать и семиступенчатость Джосера), набиравшие высоту и крутизну граней, и две совершенно фантастические пирамиды фараона IV династии Снофру: первая, в Медуме, состояла из двух, но очень высоких ступеней-мастаб, а вторая, в Дашуре, как бы поглотила эти две ступени общим объемом пирамиды с горизонтальным изломом каждой грани.

Кладка каменных блоков и в пирамиде Джосера, и в пирамиде Хеопса производилась наклонными вертикальными, как стены у мастабы, слоями вокруг центрального ядра. Таким образом, вертикальное ядро пирамиды представляет собой протообелиск, который в каждой последующей монументальной постройке становился всё уже.

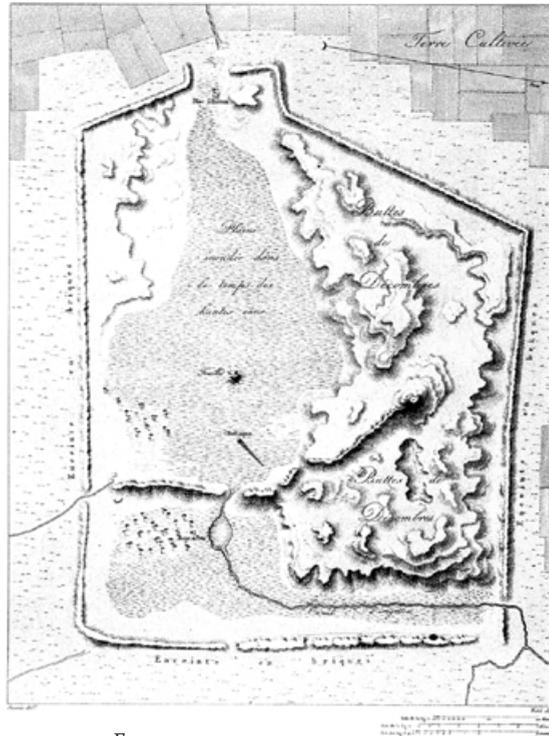
д. *Четвертый шаг* — кристаллизация и вычленение из пирамиды собственно обелиска — происходит в период V династии с возвышением жрецов Ра из «города солнца» Гелиополя. Наряду с мастабами и пирамидами, вмещавшими гробницу в системе заупокойных комплексов, появляются храмы, не связанные с захоронением, так называемые солнечные храмы, посвященные Ра, от которого цари V династии вели свою родословную. По письменным источникам известно шесть таких храмов.

В главном Солнечном храме в Гелиополе (не сохранился) находился «менхирт», почти обелиск. По образцу и подобию этого храма возводились остальные. Сохранились руины двух храмов Солнца — фараонов Усеркафа и Ниусера. Грандиозный по масштабу и выразительности менхирт приблизительно в 2400 году до н. э. воздвиг Ниусера, назвав монумент «Тот, кто радуется сердцу» (*ВИА 1, с. 68*). Храм расположен возле современного арабского селения Абусир. Структура его напоминает планировку заупокойного комплекса (как возле пирамиды Хефрена): от пристани на Ниле к своеобразному двору-крепости храма вела «дорога восхождения», крытая галерея с верхним светом, и прошивала его стену. Одну треть прямоугольного двора занимал менхирт, главный объект святилища в виде наполовину раздетой



Храм Солнца фараона Ниусера в Абусире. Реконструкция Борхарда

пирамиды, из которой, как бутон, проклеывался сердечник обелиска. Основание-подиум обелиска, до одной трети высоты конструкции, было сложено из базальта, в плане квадрат 40 x 40 м. Сам «обелиск», в основании 18 x 18 м, был изготовлен из известняковых блоков и облицован гранитом. Его пирамидальное навершие как бы подхватывало и завершало наклон пьедестала. Самая верхушка, священная точка в виде маленькой пирамидки — пирамидион или «бенбенет», от египетского «сверкать» (до наших дней сохранился лишь один пирамидион на вершине пирамиды Аменемхета III, на его гранях



Гелиополис.

План руин древнего города и обелиск

изображен солнечный диск) (*Целлар, с. 91*). Пирамидион, высеченный из черного гранита и покрытый электрумом (сплавом золота и серебра), солнечной точкой, как укол божественной иглы, сверкал в небе. Высота этой конструкции составила более полусотни метров.

е. Пятый шаг к обелиску происходит в период V и VI династий (2494–2181 гг. до н. э.), когда пирамидостроительство двинулось на спад. Прошла новизна впечатлений, и египтяне устали от больших размеров, — иронизирует комиксмейкер А. Азимов (*Азимов, с. 58*). Как только государственные мега-стройки истощили страну, тут же и появился собственно обелиск.

Его схема, найденная внутри пирамиды, была как бы очищена от «ненужного» материала. Остался вызолоченный пирамидион — символ прикосновения к Солнцу — на верхушке трапециевидного пилона, повторившего форму конструктивного сердечника пирамиды. Первые обелиски изготавливались из монолитных блоков красного асуанского гранита, весьма нелегкого в обработке, поэтому и высота в три метра считалась убедительной. Появился предмет, в символической «солнечной» сущности которого сомнений не было.

ζ. Шестой шаг обозначил предел архитектурного величия обелиска. В период Среднего царства (2133–1786 гг.

до н. э.) египетская столица переместилась вверх по течению, в Фивы. Пирамиды в окрестностях Мемфиса становились все меньше, а обелиски на территории Гелиополя — все больше, достигая 20 м. Обелиски, как космические антенны, приобретают специальную «настроечную» функцию перед входом в храм. Они выносятся за ограду святилища и симметричной парой расставляются перед гигантским входным пилоном. Надписи на гранях обелиска, читаемые сверху вниз, повествуют об имени и подвигах его поставившего.

В Новое царство (1567–1085 гг. до н. э.), когда строительство пирамид вообще прекратилось, возводить обелиски фараоны почитали своим долгом. Древнейший обелиск, Сезостриса I, до сих пор стоит в Гелиополе. В Карнаке самые крупные принадлежат: Тутмосу I — 24 м, а пара по 28,8 м — царице Хатшепсут. Самый удивительный — неоконченный обелиск длиной в 42 м — из-за трещины остановлен вырубкой в скале красного гранита в Сиене (Асуане) в египетские времена. Самый высокий, дошедший до наших дней за пределами Египта — 31,5 м, находится на площади Святого Петра.



Неоконченный обелиск в Сиене



Обелиск Рамсеса II перед храмом в Луксоре

9.3. Предстояние. Храм

Бог — Господь, и осиял нас; вяжите вервями жертву, ведите к рогам жертвенника.

Пс. 117: 27

Редукция обелиска — использование его в военных памятниках, заупокойных стеллах и прочих мемориях, претендующих на непреходящую значимость, как екатерининские верстовые столбы. Однако главное его место — площадь перед храмом.

Сам по себе обелиск и даже пирамида недостаточны для осуществления действительной связи с небом. Они лишь необходимый элемент, завершение литургической машины для инобытия. Египтяне называли пирамиду «мер» (от глагола «иар», подниматься): «тексты пирамид» повествуют о том, как для фараона была изготовлена лестница, по которой он восходил на небеса (*Целлар, с. 91*).

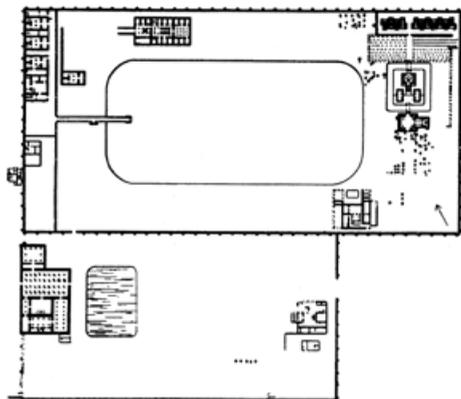
а. Во-первых, острие пирамиды представляет собой точку преломления, что-то вроде шарнира в песочных часах, у которых есть верх и низ. Это точка, сквозь которую и посредством которой небо проецируется на землю, и, наоборот, благодаря которой (у египтян буквально — благодаря Солнцу) земные представления и земные представители



Телепортация к звезде, гробница Сен Мута в Деир-эль-Бахри

отображаются на небо. Более внимательное прочтение мифа позволяет уяснить, что фараон, например, превращается не в Солнце, но при поддержке Солнца — в одну из звезд и получает таким образом возможность пребывать среди сонма богов, как равный среди равных (*Cerinotti, p. 99*). И воскресает, как Осирис.

б. *Во-вторых*, благодаря такой симметричной модели, первосвященники жаждут видеть в рисунке звезд и устройстве Дуат порядок, не менее осмысленный, чем на земле. Для египтянина земной порядок воплощен в пространстве, отделенном от пустыни, — это двор, на котором хозяйничают, и сад, в котором живут. И то, и другое — результат особой заботы и попечения. Все остальное, что



«Площадь» Южного дворца в Тель-эль-Амарне

за оградой, — пустыня, равно как и на небе, что за пределами богов — хаос. О том, что обитаемые владения египтян, дворцы и сады, были обширны и прекрасны, свидетельствуют фрески и археологические раскопки. Например, во дворце Ахетатона в Тель-эль-Амарне вокруг искусственного озера среди разнообразных деревьев, пальм и цветов наряду с парадными помещениями были устроены зверинец и птичник с диковинными обитателями, многочисленные беседки, опочивальни, кухни, склады и прочее хозяйство — огромный комплекс, выразительный по архитектуре и разнообразный по декоративному оформлению (*ВИА 1, с. 100*).

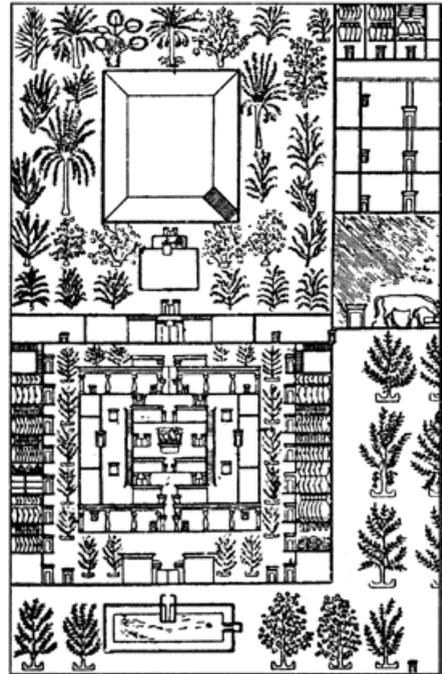
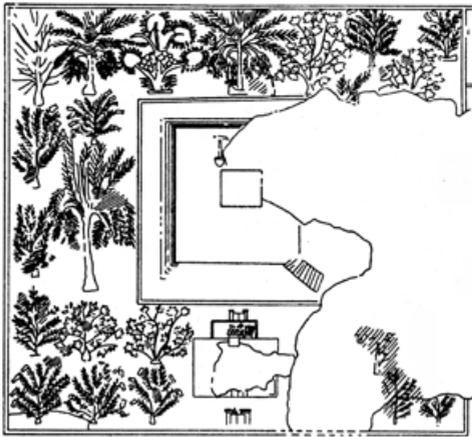
в. В-третьих, эта упорядоченная площадь была строго геометрически очерчена в пространстве пустыни. Благодаря

ежегодному разливу Нила, стирающему межи сельхоз-наделов, египтяне были сведущи в прикладной геометрии. Поэтому любой искусственный участок получал максимально лаконичную и удобную в начертании форму прямоугольника. Заметим, что «дворец» означает, прежде всего, огражденный и благоустроенный для жизни «двор».

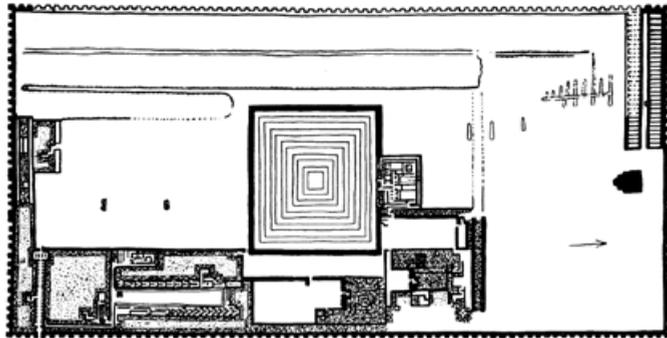
г. В-четвертых, если пирамида транслирует в вечность упорядоченную и благую жизнь, то у ее подножия следует развернуть модель жизненного порядка в виде такого «двора», Золотого Чертога, который посредством ритуальных священнодействий трансформируется в достойное подобие на небе.

Это предположение находит многочисленные подтверждения в главном для каждого фараона священнодействии «хеб-сед». Торжество устраивали в расцвете лет властителя Египта — по случаю тридцатилетия восхождения на престол. Хеб-сед был даже более важен, чем инаугурация и похороны.

Например, вокруг «самой первой» пирамиды, Джосера, был распланирован огромный прямоугольный двор (545 x 278 м) с крепостной десятиметровой стеной белого известняка, двенадцатью ложными воротами и одним действительным, на юго-востоке, входом. На территории двора находились, помимо входных пропилеев, молелен,



Египетская усадьба, фреска, планы



Погребальный комплекс фараона Джосера в Саккаре

хранилищ, заупокойных храмов и пирамиды, занимавшей главное место, большие площадки, на которых фараон во время хеб-седа имитировал жизнь и смерть страны. В подтверждение своей силы фараон бегал по специальной стадионной дистанции, размахивал цепом-молотилкой в знак изобильного плодородия, затем на некоторый срок, как космонавт, ложился в погребальную камеру под пирамидой и летал на небо. По одной из ученых версий, погребальный комплекс фараона Джосера символически воспроизводил планировку столичного города Мемфиса, в видимости которого и был построен: его стена имитировала городскую стену, расположение пирамиды соответствовало положению в городе главного храма Пта (*Целлар, с. 65*).

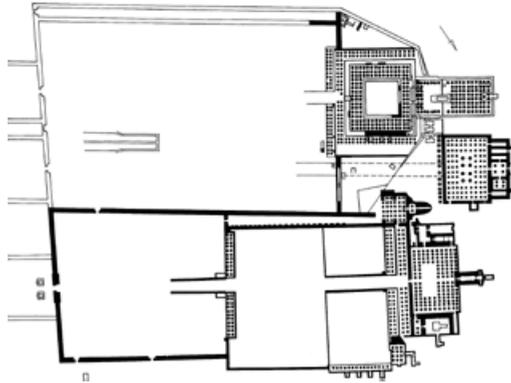
О том, что обширный двор подле пирамиды с дистанцией хеб-седа и местом предстояния был неотъемлемой частью святилища, свидетельствует и впечатляющий храм в окрестностях Фив великого фараона XI династии, открывшей Среднее царство (2133–1786 гг. до н. э.), Ментухотепа Тепии I.

С востока протяженный двор площадью 30 тыс. кв. м вел к пирамиде, возведенной на ступенчатое основание в двойном перистиле из парных колонн. Святилище с захоронением в отвесной западной скале было отделено от пирамиды величественным гипостильным залом (реконструкция по: *Михаловский 1973-2, с. 8*). Все функции разделены

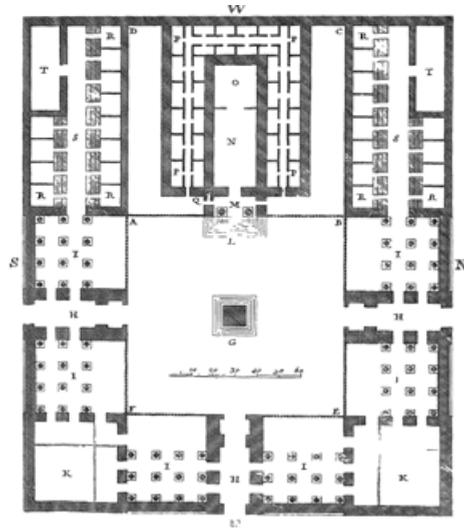
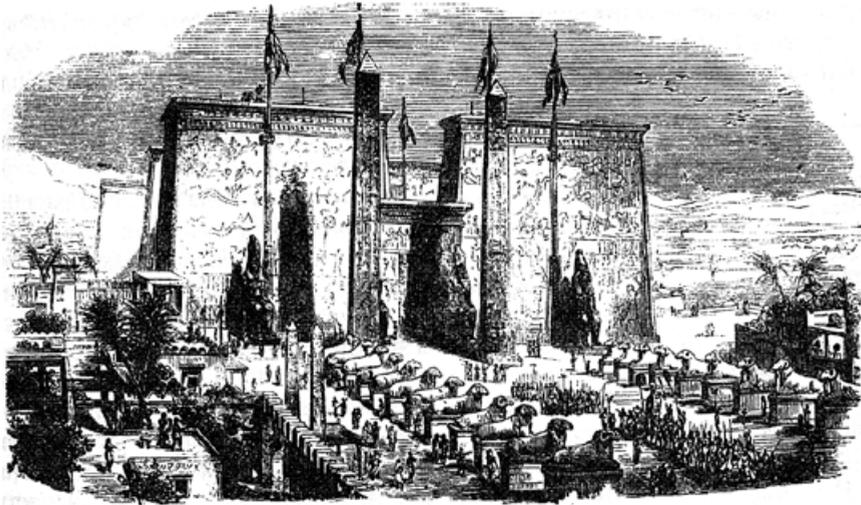
и значимы сами по себе: двор-сад как манифестация посторонней жизни, пирамида как магистраль для вознесения на небо, святая святых как место сохранения души Ка.

д. В-пятых, будучи связан с идеей движения, египетский храм, ориентирован с востока на запад. Чтобы воспользоваться магистралью на небо, по бокам от пирамиды располагались две солнечные ладьи, по-гечески — наос, ориентированные аналогичным образом. Священные барки длиной 30 м и с полным такелажем обнаружены в 1953 году и возле пирамиды Хеопса египетским археологом Закинуром (*ВИА I*, с. 56–58). Подобная ладья найдена и в солнечном храме Ниусера. Ночная лодка «мескет» предназначалась для плавания по «подземному Нилу», «манджет» — по дневному небу. С юга и севера от пирамиды имелись эллинги и специальные постаменты, на которые во время церемоний ставились священные ладьи.

е. И в заключение, в-шестых, должно сказать о том, как было устроено классическое египетское святилище, совершенствовавшее свою структуру на протяжении нескольких тысячелетий. В Ветхом Завете обелиски называются «статуями из Бефсамиса», по египетскому имени города Гелиополя (Иер. 43: 13). В Библии «матцеба» — «статуя стоящая» (3 Цар. 14: 23; 4 Цар. 18: 4; 23: 14; Иер. 43: 13; Мих. 5: 13), «хамманим» — «истукан солнца» (Ис. 17: 8; 27: 9), и то



Храмовые комплексы фараонов (сверху вниз) Ментухотепа, Тутмоса III
и царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри



Реконструкция древнего вида храма в Луксоре.
План Храма Соломона (реконструкция И. Ньютона)

и другое обелиск перед святилищем (*Вудроу*). Знаменитые парные колонны у входа в храм Соломона есть не что иное, как обелиски в «классическом», от египтян, святилище.

Вот девять атрибутов святилища, которые либо целиком, либо их полузабытые фрагменты есть и в Иерусалимском храме, что воздвиг Хирам Абифф, и в любом храме мировых религий:

- планировочная ось восток-запад («дорога восхождения»);
- храмовая площадь как образ мира;
- вертикаль, указующая на небо;
- храм как корабль, «наос» (с греческого);
- подножие горы, «амвон» (с греческого);
- жертвенник, «алтарь» (от лат. alta ara);
- «трапезная» с возможностью кругового обхода;
- закрытое место «транsept» («за преградой», с латыни);
- святая святых.

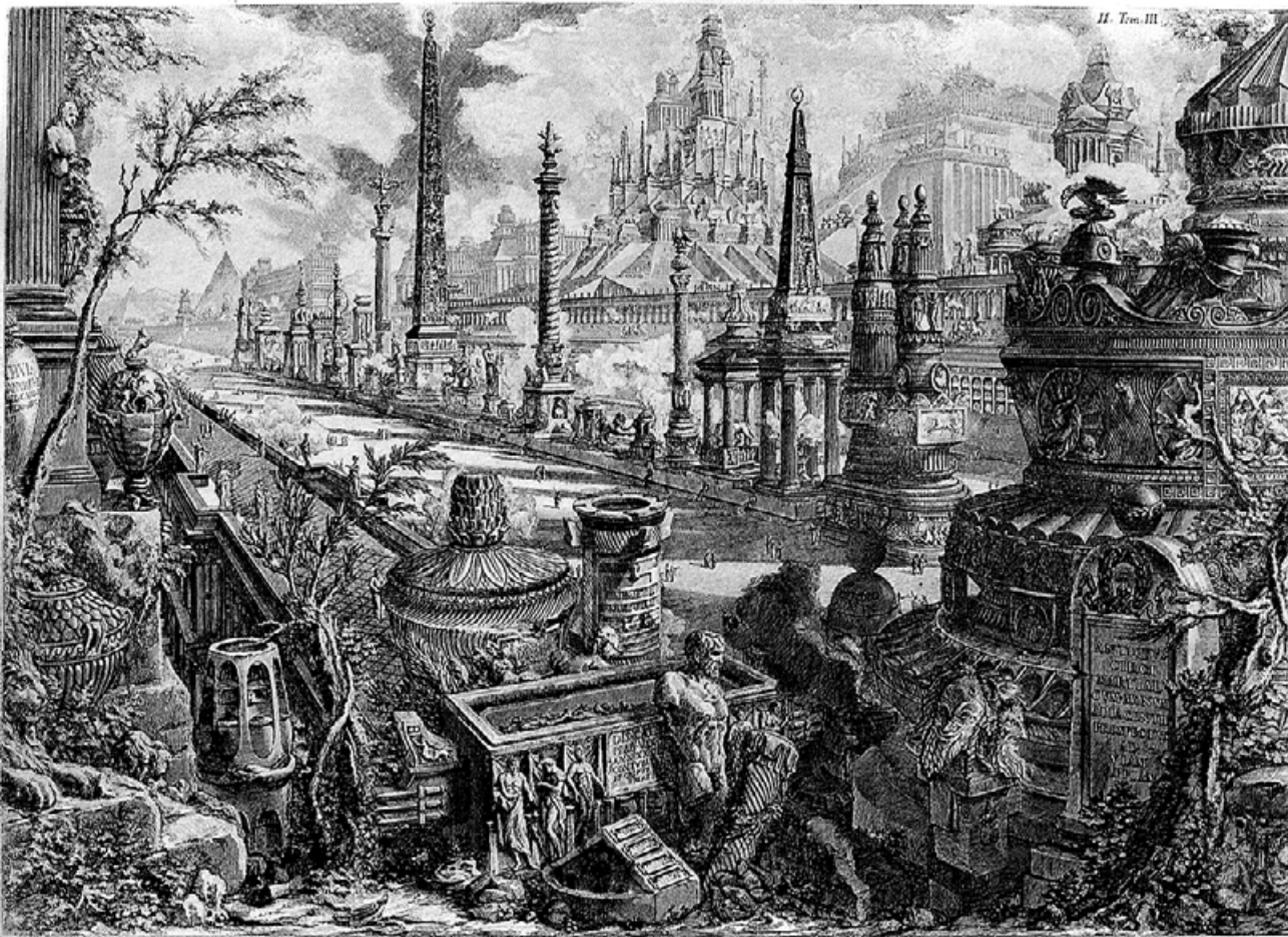
Некоторое приближение к идеальной реконструкции Иерусалимского храма пытался сделать сэр Исаак Ньютон, положив на это дело весь остаток жизни и опубликовав чертеж в своей «Хронологии древних царств» (*Newton*). Чего, конечно же, в натуралистической форме делать не следовало бы, иначе это уже проект, и — нужно строить.

9.4. Восхищение. Рим

Камень, который отвергли строители, сделался главою угла. Это — от Господа, и есть дивно в очах наших.

Пс. 117: 22, 23

Как только Египет был завоеван Римской империей (после поражения Антония и Клеопатры Октавианом в 31 году до н. э. в битве у мыса Акции), в Рим хлынули египетские чудеса. Пока император, будущий Август, устраивал ревизии и замирлял провинции, в Риме готовился триумф, к которому наряду со строительством традиционной арки везли и египетские обелиски. Трехдневный триумф: первый в честь покорения северных далматских племен; второй, восточный, за усмирение народов Азии у Акия; и третий, южный, за Египет, — начался первого августа 29 года до н. э. (*Вегнер, с. 184–185*). С этого времени обелиски как особую диковину, «иглы Клеопатры», с завидной регулярностью стали поставлять в Вечный город. Здесь их устанавливали в Цирке Максимус, перед базиликами, в частности перед храмом эллинизированной египетской Исиды на Марсовом поле. Иероглифы на боках обелисков почитались за магические знаки особой силы. Поскольку доставка обелисков из Египта была делом хлопотным, в Риме даже наладили изготовление копий.



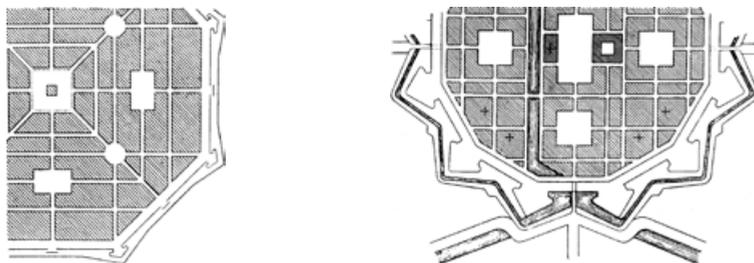
Монументы и обелиски на разделителе дистанции старого Марсова цирка
в Риме, вид с Аппиевой дороги. Гравюра Дж.-Б. Пиранези, 1765



Два обелиска перед храмом Иси́ды в Риме. Фантазия Дж.-Б. Пиранези

Наряду с импортом продуктов обычных и предметов священных, на фоне духовной эклектики и безверия, в Город завозятся новые культы и религиозные доктрины. Неслучайно появление в эти годы такой мистической личности, проповедовавшей новую нравственность, как Аполлоний Тианский. Неслучайно и рождение в эти годы Спасителя. За три века, исторически достаточно короткий срок, новая духовность нашла в Риме почву для укоренения христианства. Гораздо позже в русле христианской доктрины были переосмыслены египетские древности города, обелиски, на протяжении пятнадцати столетий вызывавшие восхищение добрых самаритян. Пирамидион стал обозначать А и Ω, начало и конец; верхняя его точка — Иисуса Христа; четырехгранный столп — евангелистов, связующих богооткровение с грешной паствой. В годы контрреформации и обширной католической реконструкции Рима папа Сикст V (1585–1590) наказал установить обелиски на пьедесталы и на каждом обелиске водрузить крест.



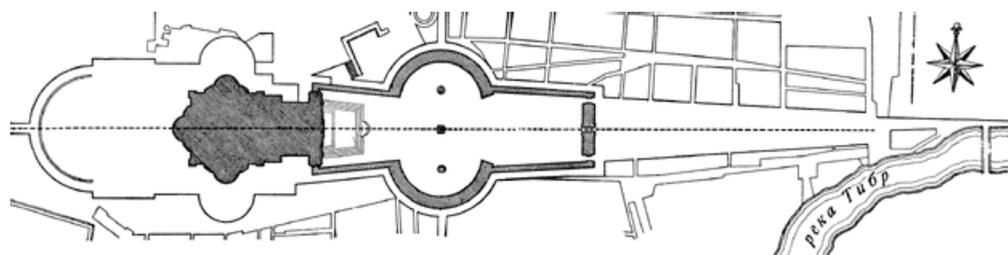
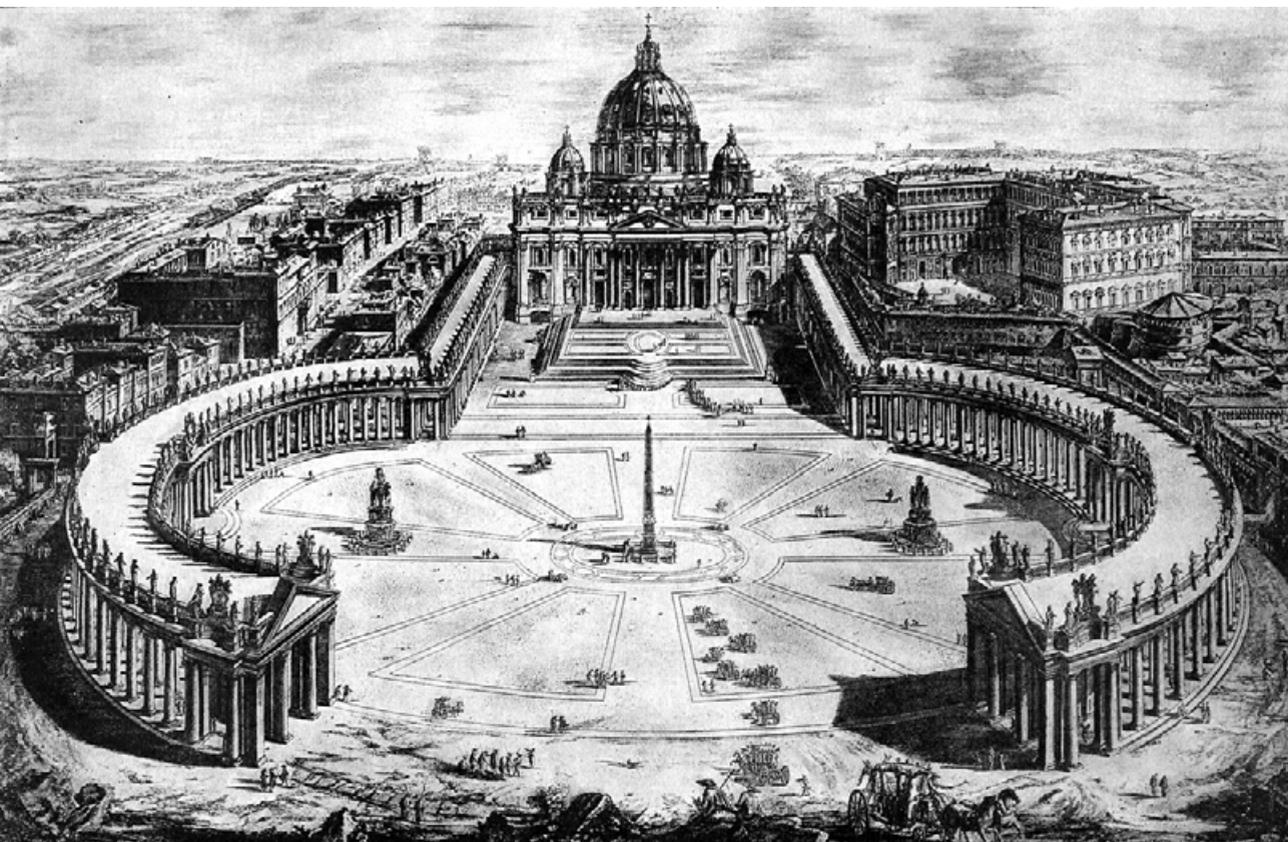


Идеальные города Иль Джоване (Дж. Вазари) и Сфорцинда (В. Скамоцци)

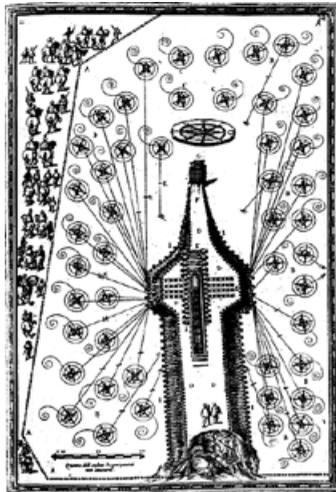
Наследуя исторические и топографические наслоения, городская площадь Нового времени принимает самые замысловатые очертания: от круга и полукружия до неожиданной трапеции. Но обелиск неизбежным образом занимает геометрически необходимое место, соотносясь с «центром тяжести» и движением зрителя, на эту площадь входящего.

Обелиски ставились, как правило, посередине площади перед зданием церкви. Площадь же геометрически упорядочивали в соответствии с прогрессивными концепциями, как, например, в планах идеальных городов Иль Джоване (Дж. Вазари, 1598) или Сфорцинды (В. Скамоцци, 1593): квадрат или круг и делящие их на восемь секторов улицы, обелиск — центральная точка (*Бринкман, с. 72–73*).

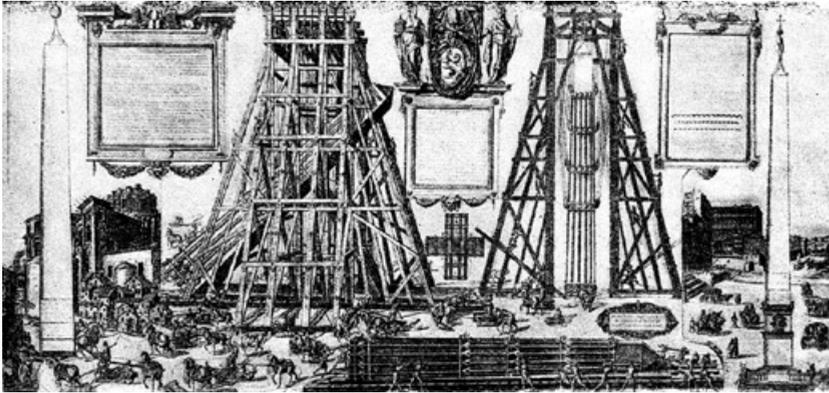
а. Выдающийся и первый среди таких памятников — *обелиск на площади Св. Петра*, установлен в 1586 году. Привезен из Гелиополя в Рим Калигулой (37–41 гг. н. э.) и установлен



Площадь Св. Петра («Виды Рима» Дж.-Б. Пиранези и проект реконструкции К. Фонтана)



Установка обелиска на площади Св. Петра (архит. Д. Фонтана, 1586)



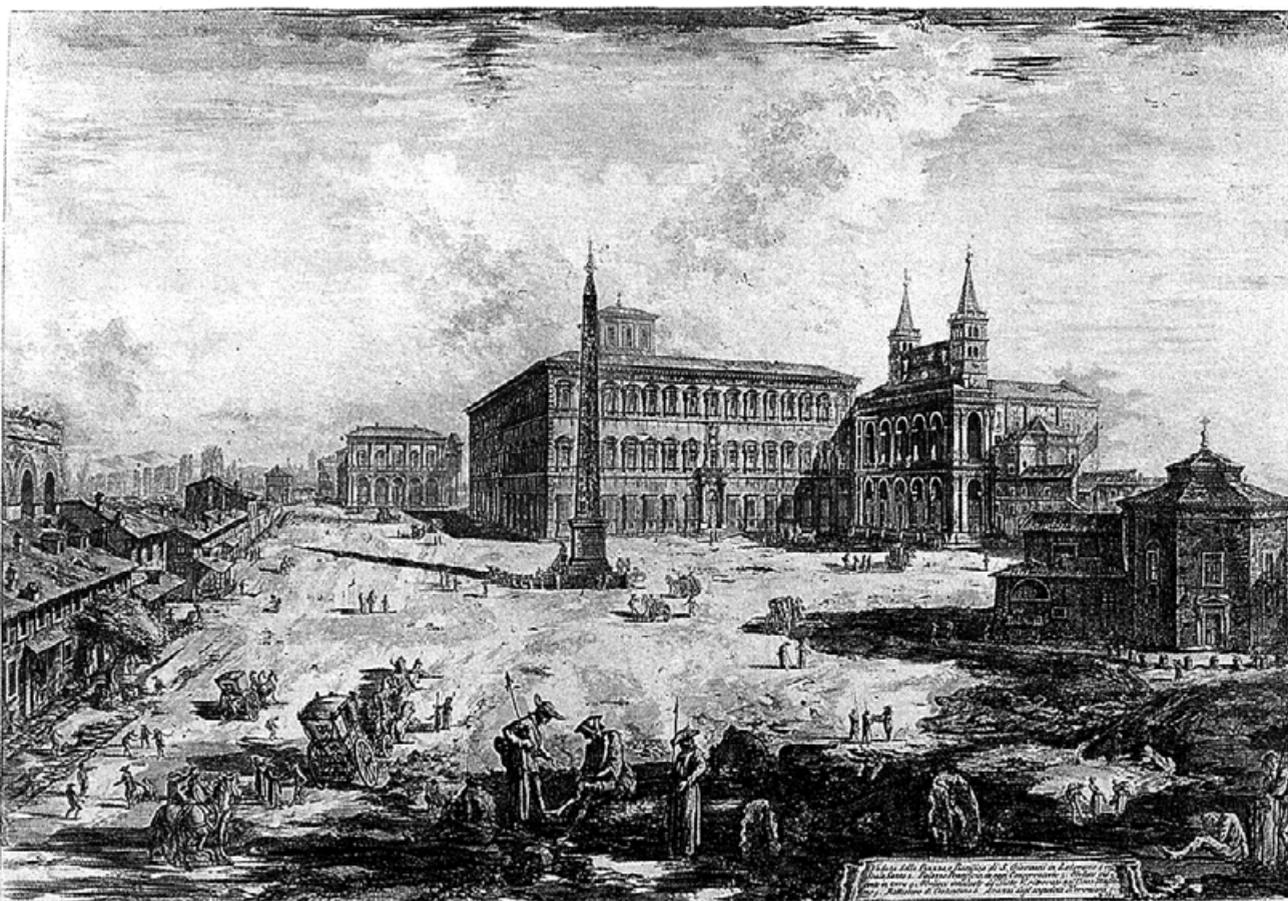
Перевозка и установка обелиска на площади Св. Петра, 1586

в Цирке Нерона на Ватиканском холме. Единственный выстоял буквально — вертикально — до эпохи Возрождения. Римляне верили, что в металлическом шаре на верхушке обелиска хранится прах Юлия Цезаря (хотя Цезарь погиб в 44 году, гораздо раньше появления обелиска в Риме). Монолит весом в 320 *t* следовало передвинуть с южной стороны собора, из Цирка, на площадь перед ним — с запада. В случае повреждения обелиска папа пообещал перевозчикам смерть через четвертование. Архитектор и инженер Доменико Фонтана, впоследствии установивший еще пол-дюжины обелисков в сотрудничестве с братом Джованни (*Бринкман, с. 100*), взялся за задачу — и переместил махину в вертикальном положении при помощи 45 лебедек, 60 лошадей и 800

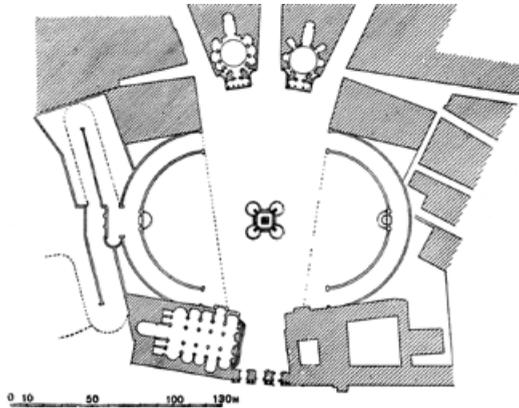
рабочих. Толпа, замершая перед ужасом возможных казней, после точной посадки обелиска на место взорвалась криком ликования. Палили пушки, голосили колокола, папа благославлял перевозчиков и лошадей. И было 10 сентября.

Обелиск, как во времена ветхозаветные, занял место перед главным католическим храмом посреди овальной Берниниевой площади. С севера и юга его фланкируют два фонтана. Говорят, обелиск площади Св. Петра использовали как гномон, то есть для счисления времени по солнцу. Пытаясь завершить величественный планировочный замысел XVI века, Муссолини в 1930-е пробил из центра города к обелиску перед собором Св. Петра широкий проспект Примирения (виа Кончильясьоне).

в. Вскоре после первого опыта, в 1588 году Доменико Фонтана установил самый высокий в Риме (с пьедесталом — 47 м) *obelisk перед Латеранской базиликой Св. Иоанна*, одной из четырех главных католических церквей города (наряду с соборами Св. Петра, Св. Павла за Аврелиановыми стенами, Санта-Мария-Маджоре на Эсквiline). Надпись на пьедестале сообщает, что египетский скульптор трудился над этим обелиском 36 лет, что воздвигнут он был в 1449 г. до н. э., а в Рим, в Цирк Максимус доставлен в IV веке. Виа Сан-Джованни-Латерано, проложенная Сикстом V в рамках нового католического плана, связывает Латеранские дворец,



Латеранская базилика, гравюра Пиранези



Пьяцца дель Пополо, архит. Джузеппе Валадье, 1822

церковь и обелиск с Колизеем, виа Мерулана — с церковью Санта-Мария-Маджоре. Обелиски, предварявшие когда-то древние святилища, были поставлены перед главными храмами католицизма: «это больше, чем просто совпадение!» — восклицает Р. Вудроу (*Вудроу*).

с. *Обелиск на пьядца дель Пополо* тоже перенесен сюда архитектором Д. Фонтана по указу Сикста V из Большого Цирка в 1589 году. Площадь воистину народная (хотя название производят от росших здесь когда-то тополей) — через нее с севера по Фламиниевой дороге попадает в Рим основная масса паломников из Римини. Их встречает 36-метровый обелиск из Гелиополя фараона Рамзеса III. Обелиск открывает перспективу трех лучевых дорог, ведущих на юг: Корсо — к площади Венеции, Бабуино — на площадь Испании (со своим обелиском) и Рипетта — на мавзолей Августа. Эти лучи разделяют церкви-близнецы Санта-Мария-ди-Монтесанто (Карло Райнальди, 1679) и Санта-Мария-деи-Мираколи (Карло Фонтана, 1681). «Народное» имя усилено народной функцией — до 1826 года на площади исправляли публичные казни. В нынешнем виде пьядца дель Пополо распланирована архитектором Джузеппе Валадье в 1811–1822 годах: три фонтана соединяют ее с садами виллы Боргезе на холме Пинчио (холм тоже снабжен обелиском). Сегодня это классическая площадь, поскольку

закрыта для автомобильного движения, круглая и — с обелиском посередине.

d. *Обелиск на площади Навона* — образец римской преемственности. Он остался почти на том же самом месте, на которое в I веке н. э. была поставлена римская копия с египетского оригинала, то есть на разделителе дистанции в цирке Домициана. Спустя полторы тысячи лет, вытянутое с севера на юг поле, по которому носились наперегонки колесницы, обнаружило себя плотно обстроенной городской площадью с по-прежнему несуразно вытянутыми пропорциями ипподрома. Цирковую скульптуру и знаки почести победителям за тысячу лет украли или разбили. А тяжелый обелиск просто уронили в римскую пыль. Следуя примеру братьев Фонтана, гениальный Лоренцо Бернини восстановил обелиск на ипподромной площади перед церковью Св. Агнессы (Карло Райнальди, 1652), расположив его в центре скульптурного фонтана «Четыре реки», фигуры коего изображают великие реки четырех континентов — Нил, Ганг, Дунай и Ла-Плату.

e. *Обелиск на площади Минервы* представляет собою не меньшее скульптурное чудо, он расположился на спине мраморного слоника, в качестве пьедестала предложенного все тем же затейником Бернини. Этот гелиопольский обелиск из красного асуанского гранита в 5,47 м привезен



Площадь Навона, гравюра Пиранези



Площадь Минервы

в Рим Августом и установлен перед входом в храм Исиды на Марсовом поле. В 1665 году монахи-доминиканцы («божьи собаки»), роясь в огороде, обнаружили его случайно. Папа Александр VII велел установить его неподалеку, на площади перед доминиканской церковью Санта-Мария-сопра-Минерва. Скульптурный замысел воплотил архитектор Феррата, превратив слона в сплошной каменный блок: просвет в слоновьем подбрюшье закрыт попой. Перфекционист Бернини негодовал по поводу тяжеловесной предосторожности. На пьедестале под животным — посвящение папе, одарившему университет очередной «Александрийской библиотекой».

f. Самый жизнерадостный обелиск города Рима находится *на площади Ротонды*, почти прямоугольной в плане. Ротонда Пантеона — единственный языческий храм, который дошел до наших дней без существенных изменений. Храм всех богов воздвигнут Марком Агриппой в 27–25 гг. до н. э. Превращен в христианскую церковь Санта-Мария-Ротонда в 609 году, благодаря чему и сохранился. В 1575-м Джакомо делла Порта сработал перед Пантеоном фонтан со ступеньками, столь любимый молодежью. Еще век спустя сакральный дух места подчеркнули, увенчав фонтан настоящим обелиском красного гранита 6,43 м высотой. Верхушку, как положено, оснастили крестом со святыми реликвиями.



Санта Мария Маджоре на Эсквiline

Вообще же в Риме насчитывается более дюжины египетских обелисков, сколько точно — никто не знает. Есть обелиск на Квиринале, перед резиденцией президента Республики, установленный в XVIII веке. И на площади Монтечиторио, который Август в 10 году до н. э. использовал в качестве гномона. Сегодня концентрация настоящих обелисков в городе больше, чем где бы то ни было — даже в Египте. Причем каждый из римских обелисков — градостроительное событие. А каждая римская площадь с обелиском — геометрически выверенное подножие молитвы, отсылаемой к небу.



Площадь Ротонды и Ротонда (Пантеон)



Аксумский обелиск в Эфиопии

9.5. Подражание. Пётр I

*Может ли Ефиоплянин переменить кожу свою и барс — пятна свои?
так и вы можете ли делать доброе, привыкли делать злое?*

Иер. 13: 23

Корректный способ использования обелиска, присущий ему по происхождению, — в качестве символа предстояния (площадь) и общения со внеположенным (храм). Второстепенные его функции — мемориальная и декоративная — развиваются при поверхностном переносе формы в иную культурную среду.

Рассуждая о неканонических обелисках, следует упомянуть столп царицы Семирамиды в Вавилоне (по сообщению Диодора Сицилийского, высотой в 150 футов, то есть 40 м) и 27-метровый «золотой истукан» Навуходоносора (Дан. 3: 1–17), о которых мало что известно. Еще одна диковинка — Аксумский обелиск высотой 24 м — удивительное порождение Аксумского царства IV века до н. э. (где ныне Эфиопия), обелиском на самом деле не является, поскольку выполнял некую рядом лежащую эзотерическую задачу: на монолите плиты-стелы рельефом изображены этажи, как в башне, внизу — двери, на вершине — полукружие с металлическими вставками. В 1937 году по

указу Муссолини «аксумский обелиск» по старой традиции завоевателей переместили в Рим, но через десять лет по решению ООН возвратили Эфиопии.

В X веке обелиск-подражание в 32 м высотой установлен Константином VII Багрянородным на константинопольском ипподроме — настоящая византийская роскошь. Памятник был сложен из отдельных каменных блоков и с ног до головы обернут рельефными плитами из позлащенной бронзы, которые, как на колонне Траяна, изображали военные подвиги — Василия I Македонянина. Вскоре бронзу ободрали крестоносцы. А чуть позже янычары в качестве тренировки взбирались по его каменным уступам, демонстрируя молодецкую удаль (все же настоящий обелиск должен быть монолитом!).

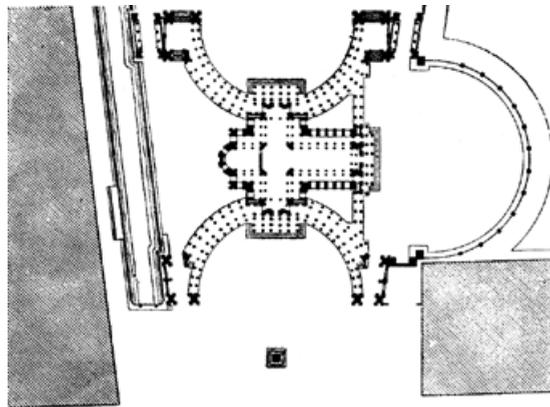
Гораздо позже Пётр I предпринял широкомасштабный проект по переносу форм модернизирующей западной культуры (где обелиск использовался в обновленной конфессиональной ситуации по исходному его назначению) в обособленную православную культуру «без обелиска». В итоге появилась новая популярная форма — мемориальный обелиск.

Одна из версий путешествия Петра I инкогнито в Европу (1697–1698 гг.) — исполнение обета, данного



Пётр I (1672–1725)

во время бури, едва не потопившей его корабль, — посетить гробницу тезоименитого апостола в Риме (*Масси, с. 250*). Царь не доехал до Рима, но образ главной площади Вечного города — Св. Петра — неотступно витал над детищем самодержца, Санкт-Петербургом: столетие спустя, в начале XIX века, А. Н. Воронихин построил на Невском проспекте изящную реплику на главную площадь Ватикана — Казанский собор с полукружием колоннады и обелиском посередине. Обелиск, из неподобающих



Казанский собор, архит. Андрей Воронихин, 1809

вечности пиломатериалов, простоял совсем недолго, но вид площади, сконцентрированной в точку, был завершённым и убедительным (*Гуляницкий 1995, с. 260–261*).

Всякая форма и идея, переносимые без учета употребления в исходном контексте, превращаются в нечто третье, приобретая содержание химерическое. О хроническом выпадении царя Петра из западноевропейского уклада писал австро-венгерский посол в Лондоне Хоффман: Пётр «очень редко виделся с королем, так как не желал изменять свой образ жизни, при котором он обедает в одиннадцать часов утра, ужинает в семь вечера, рано ложится спать и встает в четыре часа, чем крайне изумляет тех англичан, которые водят с ним компанию. Говорят, будто он намерен цивилизовать своих подданных на манер других народов. Но из всего его здесь поведения можно лишь заключить, что он собирается сделать из них матросов» (*Масси, с. 346–347*). Пётр I копировал формы, которые, оторвавшись от первоисточника, приобретали порой совершенно экзотические черты. Впрочем, это судьба всякого культурного переноса.

То же произошло с обелисками на петербургских улицах и каналах. В XVIII веке измельчавший, нередко пузатый и из подозрительных материалов, обелиск использовался как палладианский декорум: на петровских праздниках с фейерверками, при украшении зданий и мостов, как

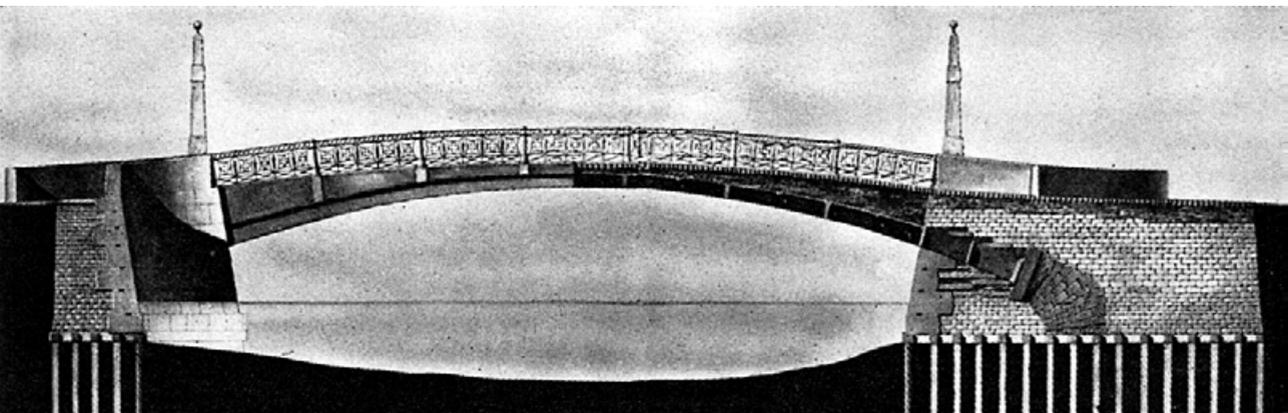
верстовой указатель, как памятный знак и надгробие. В эти годы Джамбаттиста Пиранези в знаменитых архитектурных фантазиях тоже часто придает обелискам необязательное декоративное значение.

Но такого количества «obeliskов-гомункулюсов», как в Петербурге, нет в мире нигде: пузатые и тонкие, рустованные и круглые, с орлами и фонарями — всё разнообразие можно встретить на питерских каналах. Их ставили от основания города в начале XVIII века по век XX включительно. Попарно, как при входе в храм, ими оснащали мосты с обоих концов: Красный, Поцелуев, Екатерининский, Пикалов, Новый Египетский, Полицейский, Чернышев, Мало-Конюшенный, Театральный, Литейный, Александровский, Никольский, Каменноостровский, Обуховский, Уральский, Наличный и т. д., и т. п. Типовой мост через Мойку — с обелисками — в 1807 году сочинил архитектор Вильям Гесте (*Бунин М., с. 67*). У Синего моста рядом с Исаакием воздвигли даже Столб Наводнений — обелиск с отметками наводнений и нептуновым трезубцем на верхушке.

Обширную милитарно-мемориальную серию открывает Кагульский обелиск (1772) в парке Большого Екатерининского дворца в Царском Селе, сработанный архитектором А. Ринальди из темно-серого и красного мрамора. На пьедестале эпитафия: «В память победы при реке



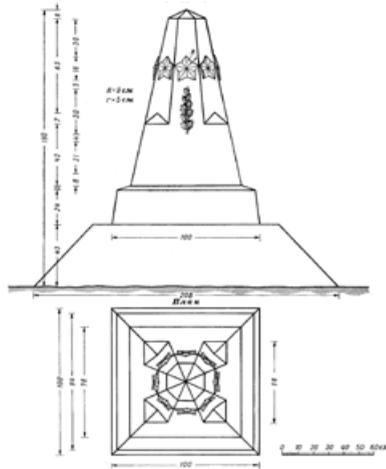
Обелиски на Красном мосту через Мойку. Акварель начала XIX в.



Типовой проект моста с обелисками через Мойку, архит. Вильям Гесте, 1807

Кагул в Молдавии июля 21 дня 1770 года предводительством генерала графа Петра Румянцева российское воинство числом семнадцать тысяч обратило в бегство до реки Дуная турецкого визиря Галил Бея с силою полтораста тысячною». Еще один Румянцевский обелиск (1799) поставлен на петербургском Марсовом поле в честь того же героя, графа П. А. Румянцева-Задунайского, архитектором В. Бренна: высокий пьедестал с просветом, серый гранит, на верху — золотой орел. Характерно, что, начиная с римских времен, всякие предметы крепились на иглу обелиска через посредство золотого шара — своеобразная «точка перехода». В 1818 году Румянцевский обелиск перенесли на площадь возле Императорской академии художеств на Университетской набережной (с 1939 года площадь, больше похожая на сквер, носит имя студента Академии Т. Г. Шевченко). Также в Питере есть обелиск на месте казни декабристов (1975). И штыкообразный, со звездой «городу-герою Ленинграду» на площади Восстания, издания 1985 года. А еще в 2004 году губернатор Санкт-Петербурга В. Матвиенко подарила обелиск городу Калининграду в честь 750-летнего юбилея «королевского города» Кёнигсберга...

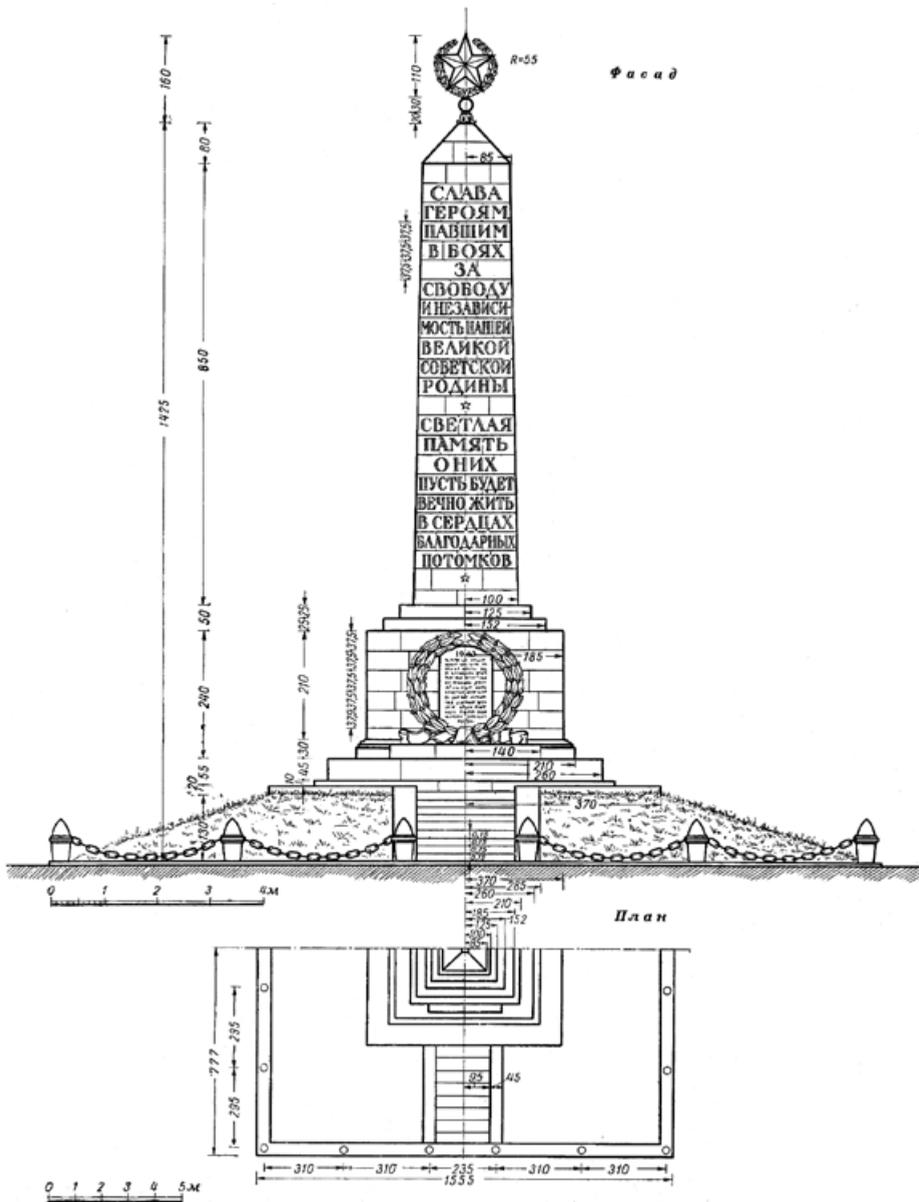
Замечательны в «петровском» ряду обелиски, посвященные собственно Петру I: чугунный в Лодейном Поле, в селе Конь-Колодезь Воронежской губ., в селе Бобровское на речке



Типовой проект обелиска № 40, архит. А. П. Ершов, 1947

Сухоне, на берегу Белого озера у входа в Белозёрский канал, в Липецке на Петровском спуске и в Москве в Лефортове, в Полтаве на Круглой площади (архит. Ж. Тома де Томон) и на месте отдыха после Полтавской битвы, в Петровском сквере (архит. А. П. Брюллов).

С легкой подачи города Санкт-Петербурга, обелиски как род специальной мемории, приобщающей к вечности, распространились по всему евразийско-советскому пространству. В большинстве случаев носят они характер погребальный и классическому канону не подлежат. Сегодня трудно найти городишко, райцентр или погост, на котором не высился бы вертикальный гробик обелиска, сложенный из чего Бог послал.



Типовой проект обелиска № 43, архит. В. С. Андреев, 1947



Обелиск на фоне амстердамской ратуши, XVIII век

9.6. Исступление. Масоны

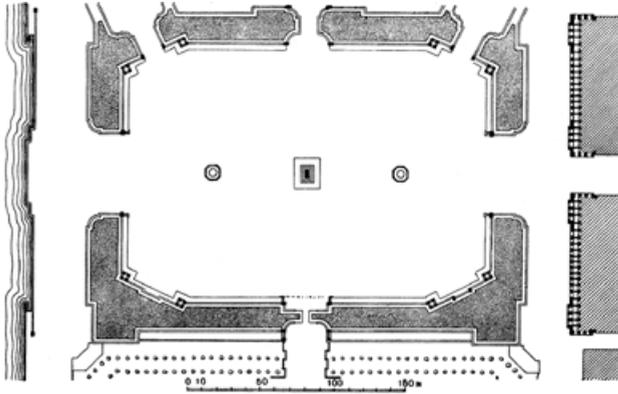
Все, что может рука твоя делать, по силам делай; ибо в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости.

Еккл. 9: 11

Франкмасоны (freemasons) или вольные каменщики — эзотерические интеллектуалы, оформившиеся в тайные общества на фоне угасания оккультных практик эпохи барокко и развития экспериментальной науки, в первую очередь в Лондоне. Ведут родословную от цеховых объединений каменщиков, оснастивших всю средневековую Европу готическими соборами. Поскольку веруют в Божественный разум и креативную силу Бога-Отца, Архитектора всего сущего, то не на шутку полагают своим покровителем строителя Иерусалимского храма Хирама Абиффа. Абифф же, по их мнению, есть воскресший, благодаря тайным практикам, Осирис (*Bradley, p. 163*). В XVIII веке масоны были своего рода нонконформистами и нетривиально подходили к истории, поэтому наиболее доверительные отношения у них складывались с модернизированными христианскими конфессиями, например, протестантами, и с прогрессивными правительствами, например, республиканской Францией.

И Пётр I, в лучшем смысле слова, причастился космополитической масонерии. На переломе XVII и XVIII столетий Пётр Великий устроил удивительный кунштштюк — вестернизировал Россию на протестантско-голландский манер. На крыльях анти-мусульманского порыва против Турции молодой царь автоматически стал противником католической Франции Людовика XIV, находившейся с турками в альянсе. С тех пор веротерпимость протестанта-кальвиниста Вильгельма Оранского, пожизненного штатгальтера Нидерландов, как умственное настроение была привита деспотической российской власти. Последовавшие два столетия Романовых, век большевиков и день нынешний лишь подтверждают «либерально-деспотическую» тенденцию.

С Петром I во время его вояжа в Лондон в 1698 году все-речь обсуждали унию англиканской протестантской и русской православной церковью архиепископ Кентерберийский и епископ Солсберийский Джилберт Бернет (*Масси, с. 338*). Однако более прочих Пётр вдохновился квакерами, в частности общаясь в Дептфорде с Вильямом Пенном, которому Карл II в прощение долгов перед квакерской общиной препоручил Пенсильванию «для праведного эксперимента по созданию царства веротерпимости на землях Нового Света». Через шестнадцать лет после встречи с Пенном, посетив с Меншиковым и Долгоруким квакерскую службу

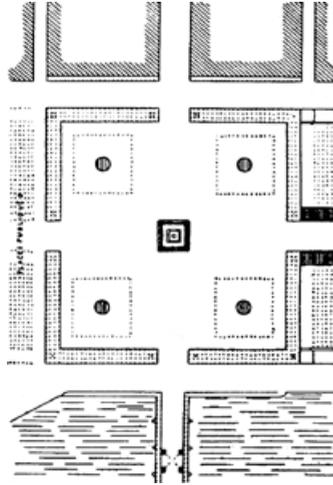


Площадь Людовика XV в Париже, 1755

в Гольштейне, Пётр обронил, мол, «всякий, кто сумеет в жизни следовать такому учению, обретет счастье» (*там же*, с. 341).

С особым пристрастием масоны обратили взор в сторону египетского оккультного наследия. Пирамида, обелиск и глаз Гора стали их излюбленными символами. Свои дерзкие проекты, как папы эпохи большой римской реконструкции, они реализовывали на градостроительном уровне. Выразительный пример — площадь Согласия в Париже.

Интеллектуальная среда Франции второй половины XVIII века породила классицизм: геометрически правильные площади, улицы и объемы зданий при минимальном декоре, «красота — в первую очередь планиметрическая» (*Бринкман*, с. 228). Тело города перекраивалось под лозунгом



Мойси «чтобы сделать Париж более привлекательным, его надо только сломать» (*там же*, с. 226). Развивается тип круглой, звездообразной и квадратной площади.

Такого рода упорядочение постигло и площадь Людовика XV на берегу Сены, между Елисейскими полями и садом Тюильри. Сперва на месте конного памятника Королю-Солнцу (архит. Ж.-А. Габриэль, скульпторы Буридан и Пигаль, 1755) поставили главную гильотину Франции (1789) и обезглавили на ней «XVI-го», королеву Антуанетту, а затем и главных революционеров — Дантона и Робеспьера. По окончании террора, при Директории, площадь в 1795 году примирительно переименовали в *пляс де ла Конкорд*, то есть



Обелиск на площади Согласия в Париже, начало XIX в.

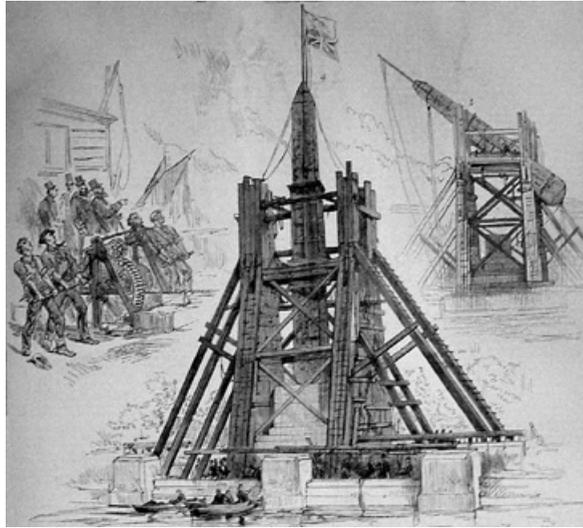


Золотой пирамидион, обелиск на площади Согласия

площадь Согласия. Архитектор Ж. Н. Л. Дюран составил проект перепланировки в виде правильного квадрата с обелиском посередине и фонтанами по углам. Реализован проект был вольными каменщиками лишь при Луи-Филиппе.

В 1831 году французы принудили магометанина и вице-короля Египта Мухаммеда (Мехмета) Али передать в дар Франции два луксорских обелиска Рамзеса III, что стояли у главного входа в самый большой в мире храм. Руководил доставкой и установкой первого обелиска весом в 250 т и длиной 23 м министр общественных работ, франкмасон Луи Тьер. На Рождество 21 декабря 1833 года обелиск был торжественно установлен в центре площади. На пьедестале вызолоченные рельефы изображают погрузку, транспортировку и установку обелиска. И лишь только в начале 1980-х президент Миттеран официально адресовал египетскому правительству отказ от второго обелиска — и ныне он на своем месте в Луксоре. Но и французы полюбили свой обелиск: наверное не без помощи масонов, к Миллениуму они — как положено — вызолотили его верхушку-пирамидион. И если бы не автомобили, площадь Согласия, безусловно — образцовая площадь.

Однако только Парижем масонские предприятия с аутентичными египетскими антиками не ограничились. Обелиск, тоже «подаренный» британской короне (в 1819 году), был



Установка лондонского обелиска

водружен на берегу Темзы в Лондоне шестьдесят лет спустя, в 1877-м, когда британский масон Эразм Вильсон выделил 20 000 фунтов на операцию. Руководил миссией по доставке и установке член масонской ложи генерал Джеймс Александер. В том же 1877 году английский пример подтолкнул к решительным действиям североамериканских братьев-масонов. Экспедицию за обелиском в Египет организовал нью-йоркский газетчик Уильям Халберт, \$ 75 000 заплатил Уильям Вандербильт. И капитан грузового судна, успешно доставившего «иглу Клеопатры» к Манхэттену,



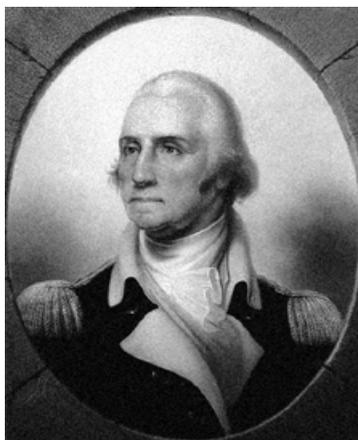
Обелиск на набережной Темзы и на плаву возле Вестминстера



Обелиск в Централ-парке, Нью-Йорк

Генри Горринжд тоже был масоном. Закладка семитонного камня под египетский обелиск произошла в 1880 году в Центральном парке при стечении девяти тысяч масонов, руководил церемонией предводитель Нью-Йоркской ложи мастер Джесс Энтони (*Bradley, p. 163*).

Но самым умопомрачительным мероприятием во славу масонской республики стало сооружение в Вашингтоне высочайшего — 169 м — обелиска в мире. Идея соорудить памятник первому президенту США появилась в 1832 году, в его столетний юбилей. В 1836 году победил проект архитектора Роберта Миллса: 180-метровый обелиск на подиуме-ротонде. Центральный портик ротонды венчала квадрига с возницей Джорджем Вашингтоном в античной тоге, внутри ротонды следовало разместить тридцать статуй героев американской революции. Расчетная смета составила \$ 1 млн (в 2006 году около \$ 21 млн). Однако к 1848 году собрали всего \$ 87 000 и решили поставить хотя бы обелиск. Сложили монумент из гранитных блоков и облицевали мэрилендским мрамором. Его вес 91 тыс. т. Наверх ведут 898 ступеней и лифт. Строился обелиск 36 лет, и в 1885 году был торжественно открыт. На открытии, в частности, были произнесены и такие слова: «масоны — настоящие строители нового общества, в котором будет править истинный гуманизм» (*Bradley, p. 164*). До сооружения в 1889 году



Джордж Вашингтон (1732–1799)

трехсотметровой Эйфелевой башни монумент Вашингтона пять лет был самым высоким сооружением планеты.

Так, шаг за шагом и столетие за столетием обелиск ловой иголкой Ганса-аккурата: от разработки сакральных машин во времена архаические до оформления классической площади Нового времени — легко прошел пять тысячелетий писанной истории. Лучшие архитектурные высказывания этой истории, воздавая должное им почтение, мы, как дети малые, с неослабевающим любопытством разглядываем по сей день.





Монумент Джорджа Вашингтона



Купол
и
Ротонда

10

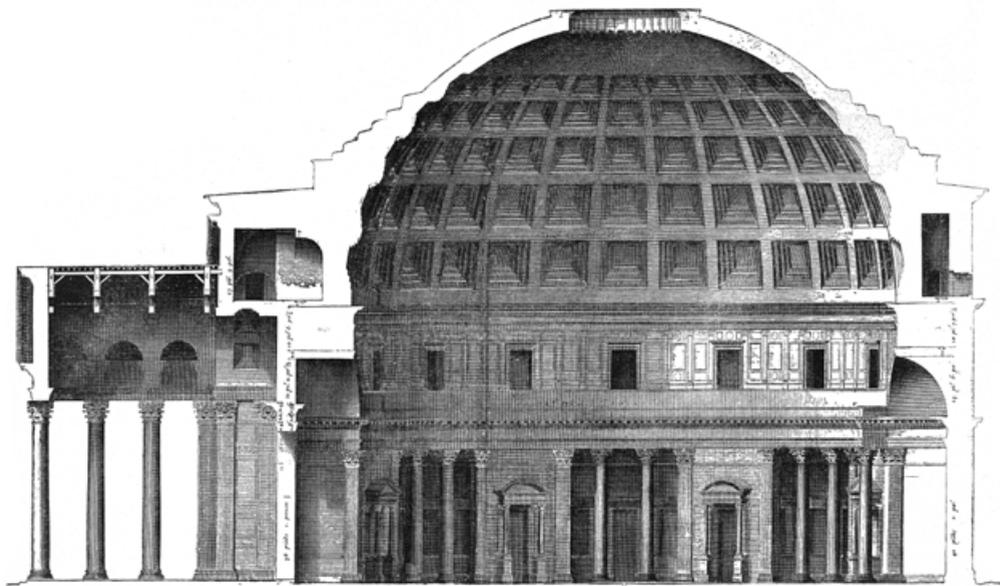
10.1. Форма бесконечности

Купол — это пифагорейский тетрактис, десятка, число совершенное. В его основании ноль, то есть круг, фигура, которую можно чертить бесконечно. Андре Натаф утверждает, что начертать круг, как это делают маги (или жрецы в античном обряде циркумации), значит посредством аналогии призвать к себе солнечный и лунный флюид. Полный круг символизирует солнце.

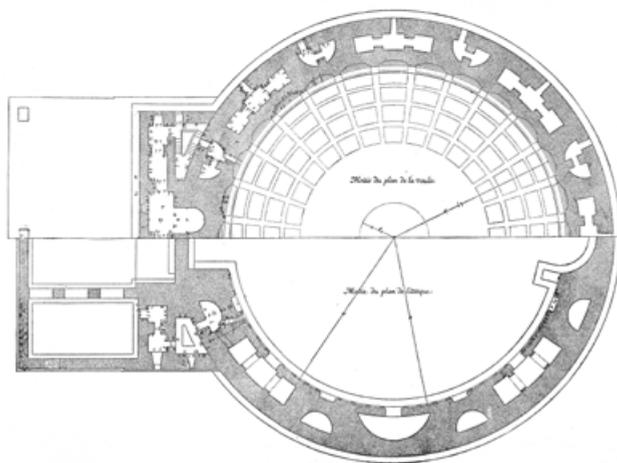
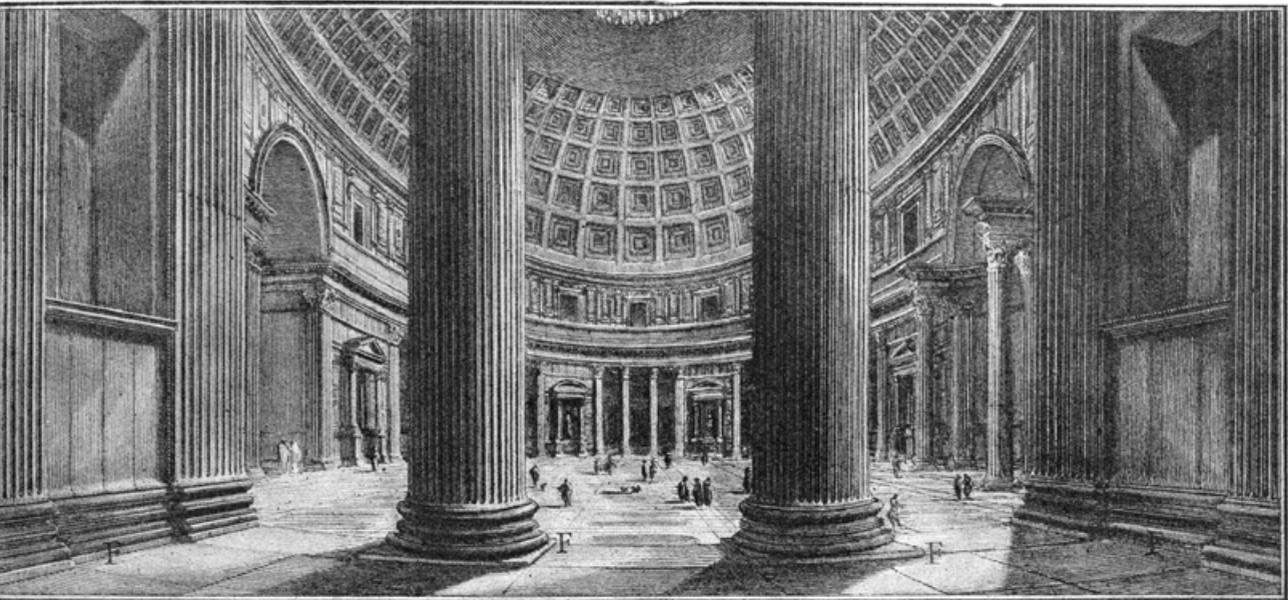
10.2. Исторические превращения

Сам по себе купол уже есть сооружение самодостаточное. Или иначе: если в здании есть купол, все остальное служит ему лишь подготовительным основанием. Купол стремится собрать и безопорно перекрыть всё пространство, весь оком. Поэтому его задача — все время быть больше.

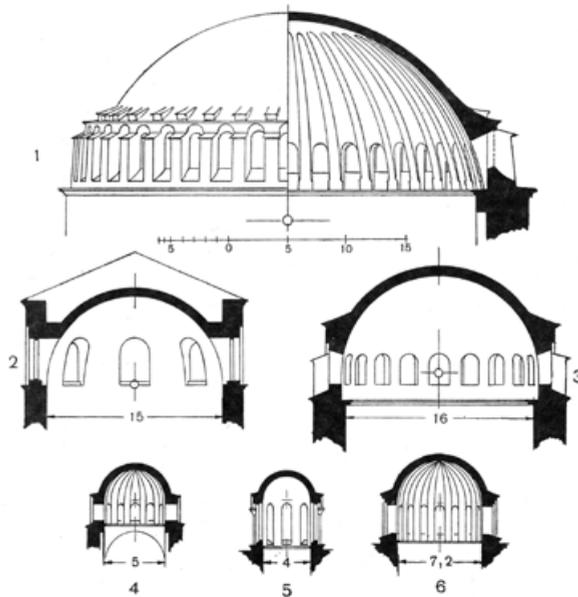
История куполов соотносима с историей пан-европейской архитектуры, начиная с Рима и далее через Византию к Ренессансу и Новому времени. Конструкция купола подобна арке, ей нужен распор и облегчение кверху. К решению этих вопросов сводилась работа всех зиждителей куполов. Однако к XIX веку купол измельчился, превратившись в досужее украшение всякого коммерческого здания. С тех пор истинное его величие и предназначение явлено лишь при диктатурах и в сакральных постройках.



Пантеон в Риме, разрез и интерьер. Воздвигнут при императоре Адриане, 126 г. н. э.



Пантеон: патетический масштаб в интерпретации Дж.-Б. Пиранези; план

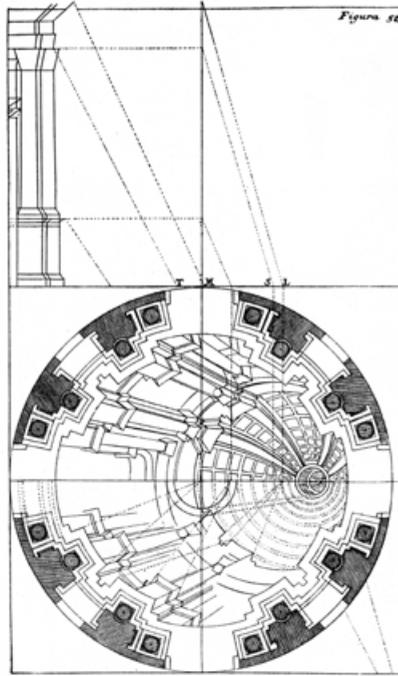


Основные формы византийских купольных перекрытий:

- 1) Айя-София; 2) церковь Виталия; 3) Церковь Ирины; 4) Церковь Марии;
5) Старый собор в Афинах; 6) церковь монастыря Пантократор

10.3. Горизонтальная функция купола

Конечно, купол завершает идею круга и круглого здания — ротонды. Подкупольный интерьер — подобие мира, так как окружность ротонды подражает горизонту и окончательно сбивает ориентацию путника по отношению к сторонам света. И лишь крестовокупольное устройство христианского храма восстанавливает сакральную ось восток–запад.

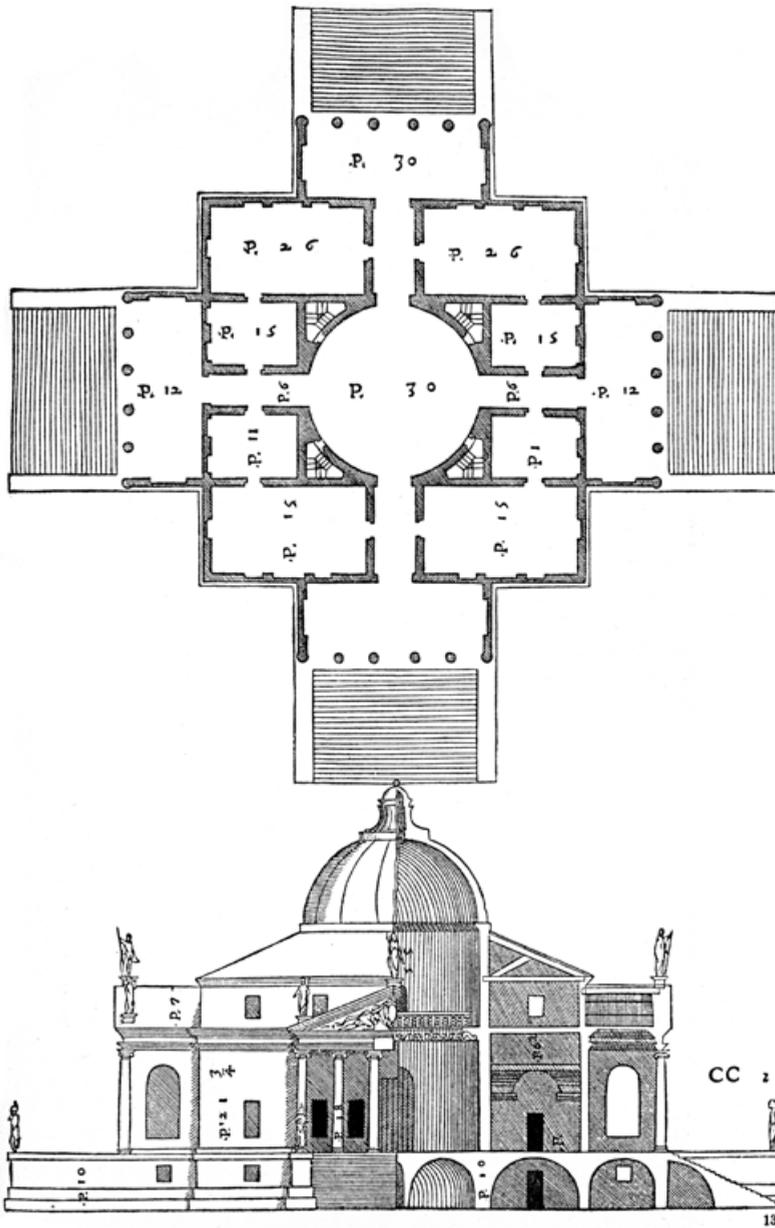


Купольный свод Римской коллегии, архит. Андреа Поццо, 1708–1709

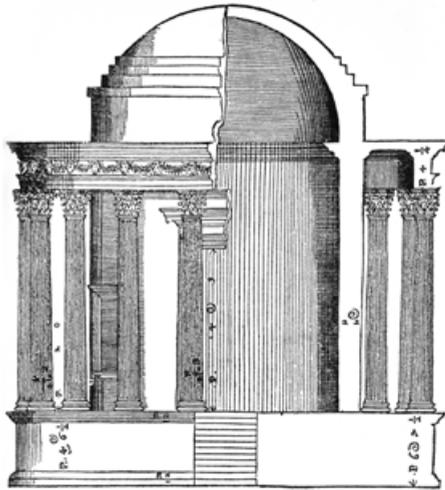
Если бы греки знали купол, то увенчали бы им ротонду храма Аполлона в Дельфах. Именно здесь они обнаружили камень Омфал, обожествленный пуп земли, по сути — модель сферы. Мистическим куполом Стоунхенджа служит само небо. Отсюда главное применение купола: сооружения сакральные и метафизические: соборы, залы славы, планетарии.



Собор Санта Мария дель Фьоре, архит. Филиппо Брунеллески, XIII–XV вв.



Вилла Альмерико Капра «Ротонда» в Виченце, архит. Андреа Палладио, 1566–1592

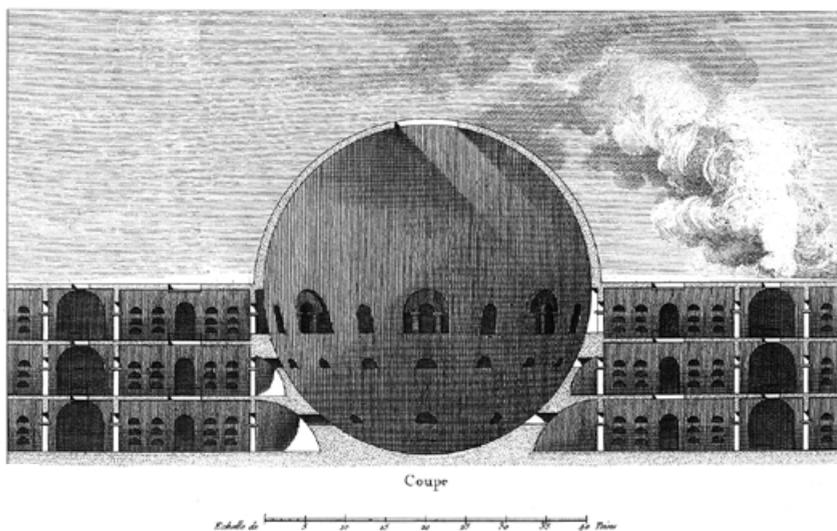


Храм Весты в Тиволи под Римом, I в. до н. э.

10.4. Конструктивные особенности

Самым «честным» в истории остается купол античности — полусфера, конструктивно обнаженная как внутри, так и снаружи: римский Пантеон и София Константинопольская. Римский купол опирается непосредственно на ротонду, как в Пантеоне. Такой ход использовал Альберт Шпеер в так и не построенном берлинском Гроссе Халле.

Стремление как можно выше оторвать купол от земли породило паруса — треугольники сложной кривизны при переходе от несущих колонн к циркульному основанию купола.

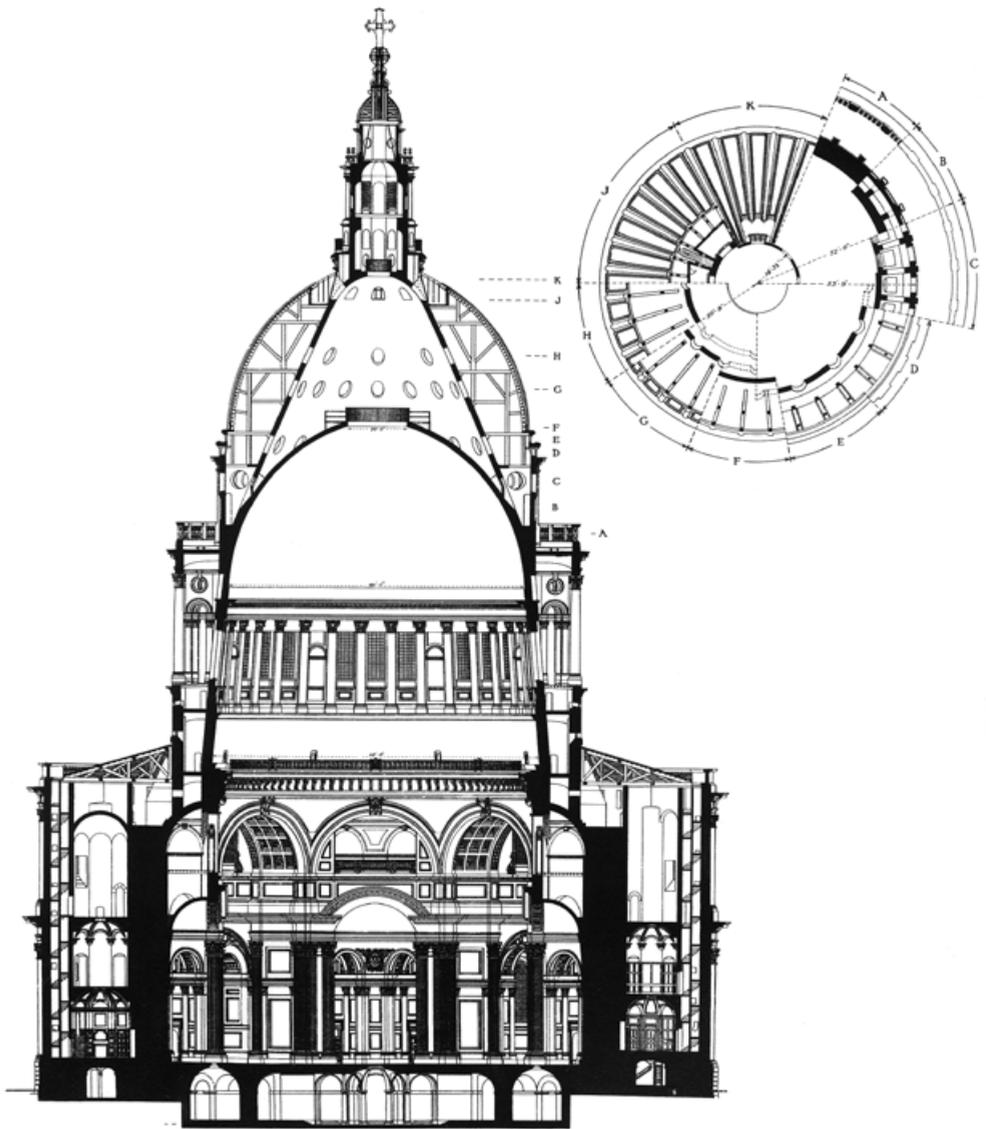


Колумбарий города Шо, архит. Клод Николая Леду, 1804

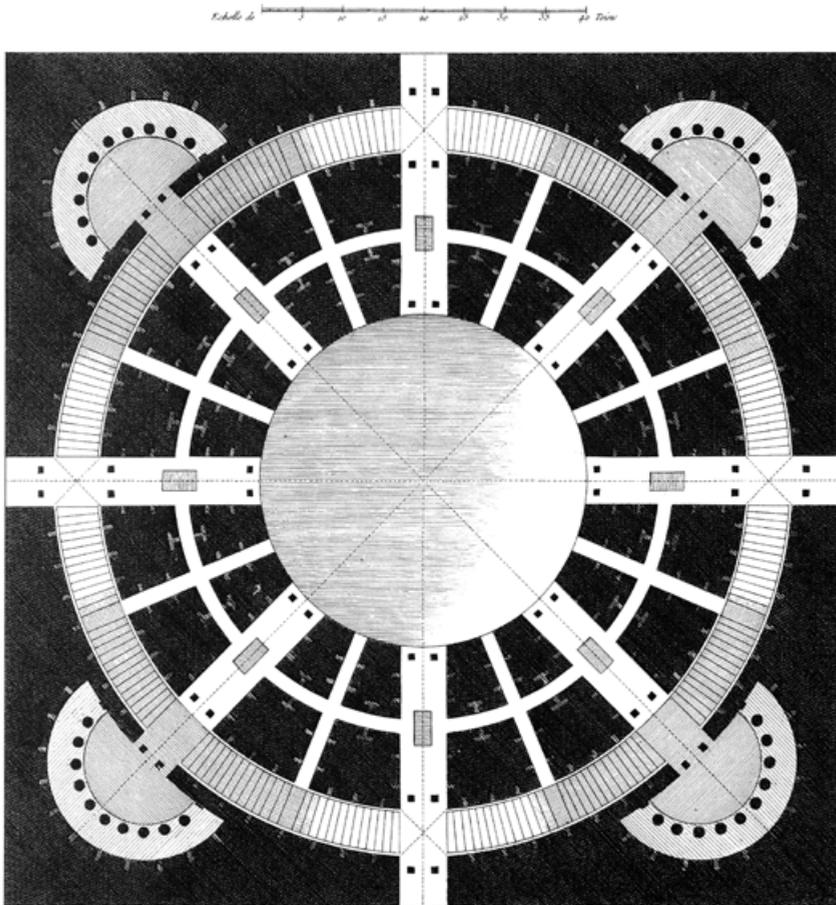
Сферический главный зал, диаметр 82 м, окулюс 16 м

Еще одна традиционная задача — облегчение массы купола — решалась всегда по-разному в ориентации на передовые технологии: от кессонов в Пантеоне и сдвоенной стены в Санта Мария дель Фьоре до прозрачной пространственной оболочки инженера Фуллера.

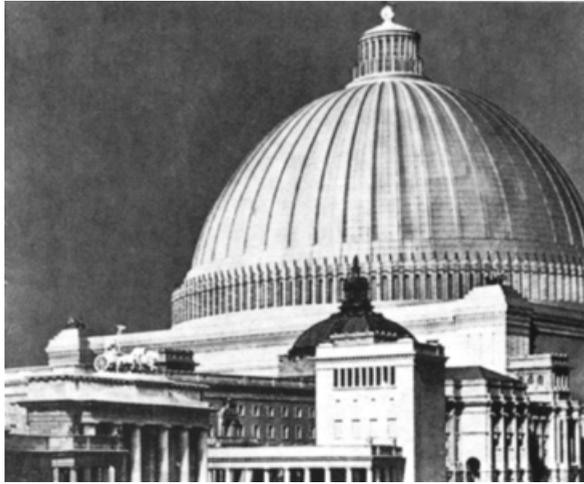
В интерьере купол, как правило, интерпретируется как небесная сфера, что буквально на нем и изображается: звезды и месяц, небо с облаками, планеты в планетарии и тому подобное — мозаикой, живописью или световой проекцией.



Собор Св. Павла в Лондоне, разрез и план купола, архит. Кристофер Рен, 1675–1710



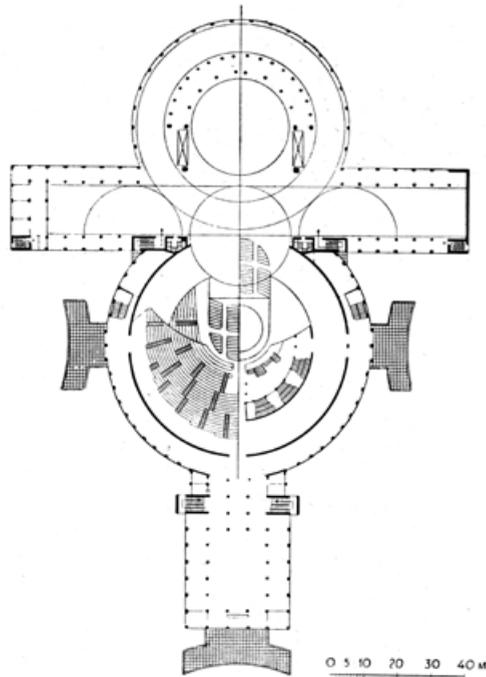
Колумбарий города Шо, план, архит. Клод Николая Леду, 1804



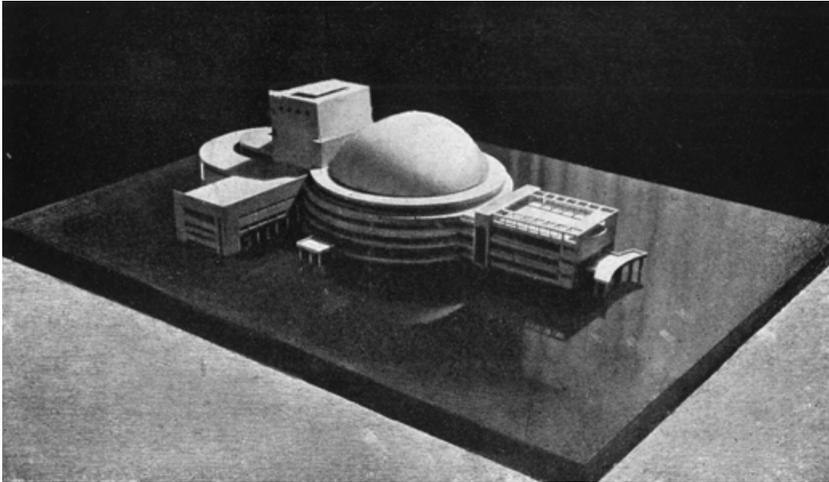
Проект Гроссе Халле в Берлине, архит. Альберт Шпеер, 1938

10.5. Градостроительная роль купола

Купол есть выражение полноты. Его абрис на фоне неба Н. В. Гоголь уподобил сосцам, исполненным меда и млека: «Купол — это лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, который должен обнять все строение и роскошно отдыхать на всей его массе белую, облачную своей поверхностью». Купол в экстерьере — городская доминанта, поскольку строительная его конструкция, как правило, сложна и всегда воздвигнута над знаковым местом.



Однако, по большому счету, конструктивное устройство купола в метафизическом смысле совершенно не важно, поскольку купол работает прежде всего экстерьерно и сакрально отождествляется с небом. Убедительное тому свидетельство — белые ступы Катманду, сложенные из цельного массива камня; непальцы желтят их в праздники, но солнце и дожди вновь и вновь возвращают священные сферы к невинно-облачной белизне.



Проект театра для Новосибирска, план и макет,
архит. Александр Гринберг, 1930–1940

10.6. О выдающихся куполах

В этом торжественном контексте до сих пор не были упомянуты: купол Св. Петра в Риме, Св. Павла в Лондоне, Св. Софии в Киеве, Св. Исаакия в Санкт-Петербурге, Св. Марка в Венеции, Эскориал близ Мадрида, вилла Ротонда архитектора Палладио, Дворец Советов архитектора Иофана. Конечно, из великих — еще найдется. Даже если не присовокуплять сюда лже-купола Тадж-Махала.





Башня
и
Ярус

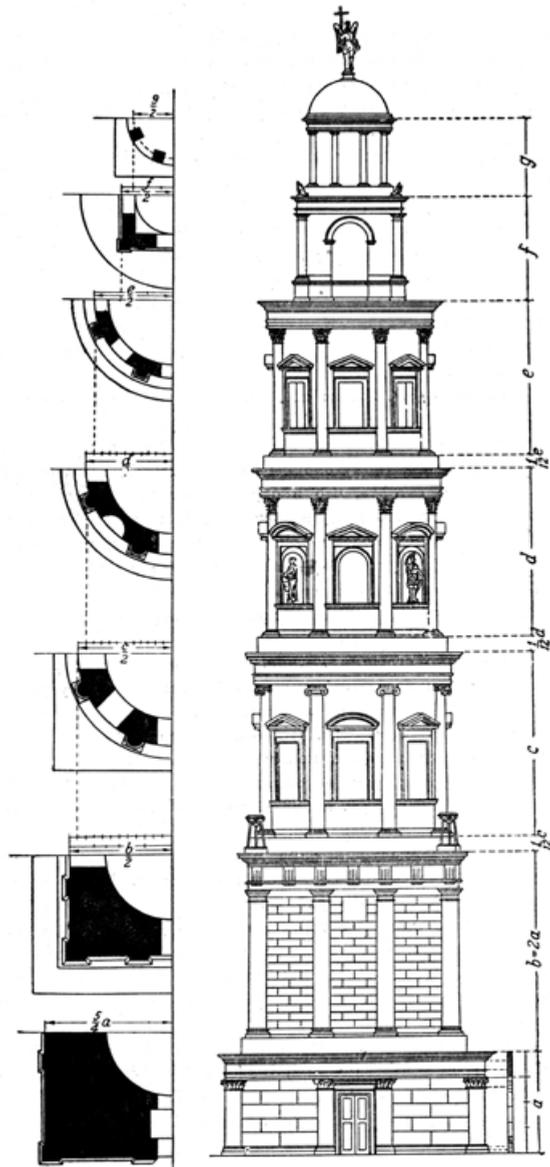
11

11.1. Достать до неба

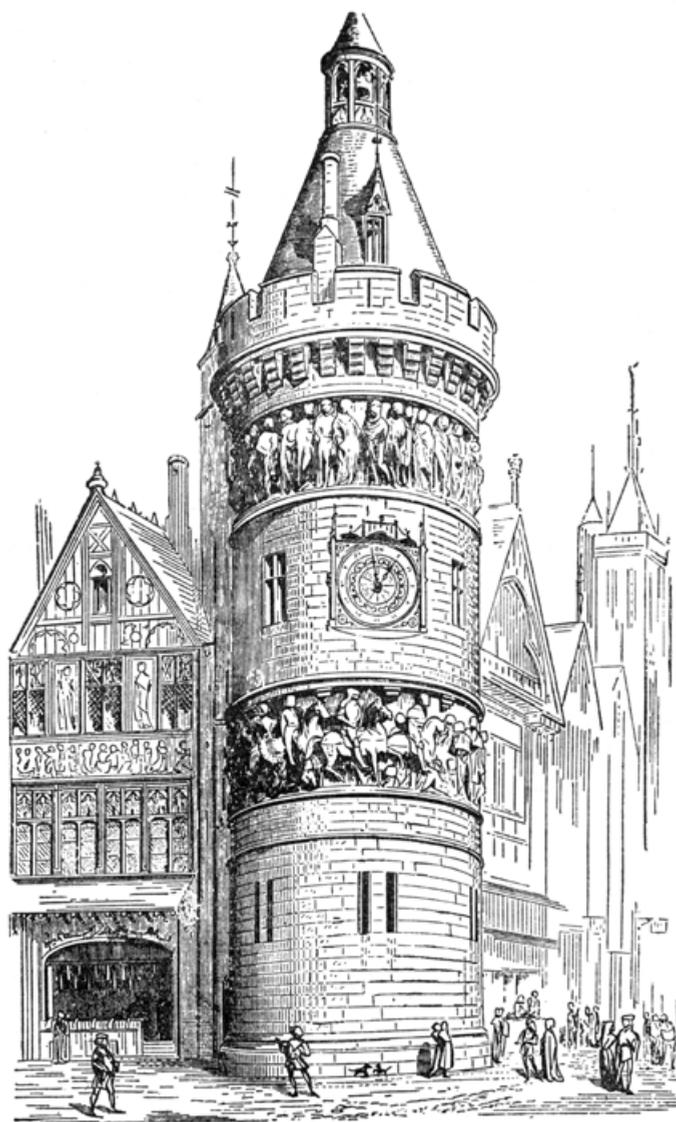
Во вступлении к «вертикальному» блоку КОЛОННА-ОБЕЛИСК-БАШНЯ было отмечено, что основная, метафизическая, задача башни — коснуться края неба. И что башня есть земной вызов всему горизонтальному и обыденному.

Действительно так, ведь первое упоминание о человеческом дерзновении, которое приревновал сам Бог, содержится в начальной книге Ветхого Завета: «И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали они делать. Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город» (*Быт. 11: 4–8*).

Суть вавилонского наущения в том, что возводить башню стоит лишь по двум поводам: для прославления Господа или для задач, связанных с вертикалью исключительно бытовым, служебным образом, например — донжон,



Проект ордерной башни по Альберти, XV в.



Вымышленная башня, иллюстрация XV в. к «Истории» Тита Ливия

маяк, антенна. Но не тщеславно, во имя гордыни человеческой. В этом отношении башня Густава Эйфеля, татлинская Башня III Интернационала и иофановский Дворец Советов — дело богомерзкое. Ибо тщетное. Не случайно форма двух последних отсылает к брейгелевским спиралям Вавилонской башни.

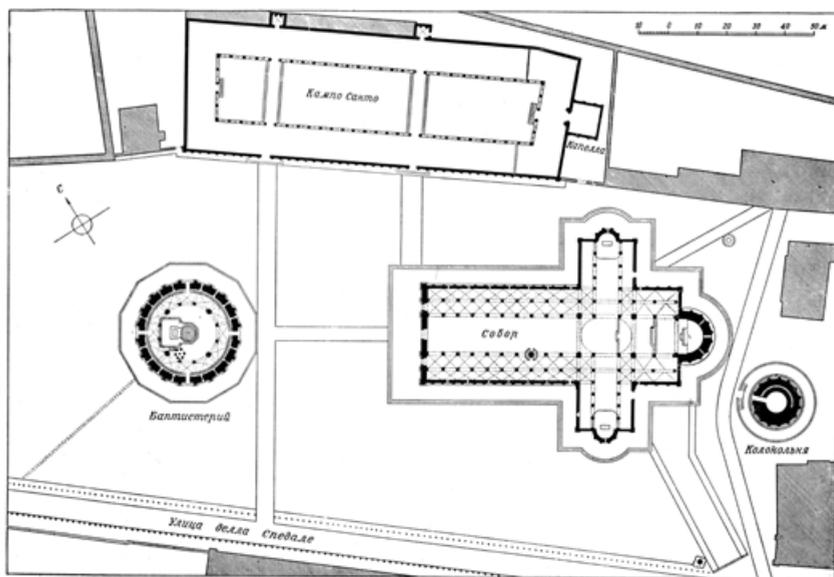
11.2. Репер

При всем многообразии житейски не слишком обязательных нагрузок башня всегда есть отметина, визуальный репер, зацепка земли за небо. В организованной градостроительной структуре имя ей — доминанта. Надвратными башнями очерчивается город. Посредством башен прочитывается Большая китайская стена.

Поскольку во всяком пейзаже башня есть восклицательный знак, для нее более всего уместна указательная. Поэтому более всего они востребованы в союзе с содержанием символическим, как минареты и колокольни, тычущие своим кирпичным пальцем в Бога.

11.3. Зачем топырят пальцы

Исторически башня эволюционировала от задач насущных и витальных к задачам внеположенным и умозрительным, «потому что красиво».



План Соборной площади в Пизе

Во-первых, изначальное ее предназначение — защита. В тревожные времена башни дозорные и оборонительные, как в Италии Чинквеченто или, например, в Сванетии, составляют чуть ли не самое тело селения. В конечном итоге башня необходимая принадлежность крепостной стены, фиксирующая поворот или ворота.

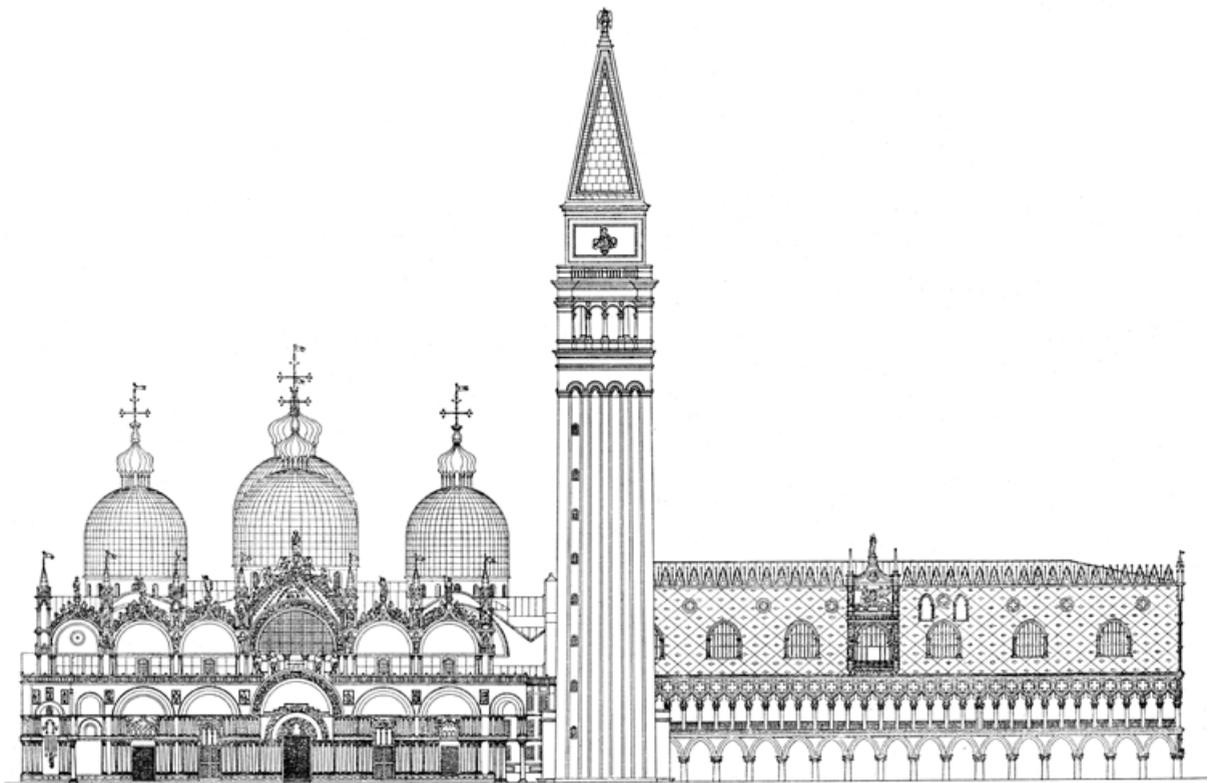
Во-вторых, функция рядом лежащая — поднять острый огонь на высоту, маяк.

В-третьих, тоже оповестительная, но Богу угодная



Падающая башня, Пиза

архитт. Бонанно Пизано (1173), Вильгельм Инсбрукский (1234)



Кампанила Сан-Марко в Венеции, 1514 (обрушилась в 1902 г., восстановлена в 1912 г.)

задача — христианская колокольня и минарет, что зовет магометан на молитву (от араб. манара — маяк), и пагода (от санскр. бхагават — священный).

В-четвертых, человек приспособлен по земле ходить, и самый гуманный способ перемещения в пространстве — горизонтальный, поэтому жилые башни, которыми считали даже трех-, четырех- и пятиэтажные римские инсулы, возникли по необходимости, из экономии места. Нарращивание высоты греется любопытством обывателя с жадностью застройщика. Рекордсмены же среди небоскребов есть чистый спорт, ажиотаж и gloria.

В-пятых, башню возводят как сооружение инженерное, для всяких промышленно-коммуникационных нужд. При этом всякий род башни имеет шанс стать достопримечательностью и аттракционом, на который норовят взобраться досужие.

11.4. Этажерка

Башня есть умножение сущностей. Только в башне появляется понятие ярус. Башня начинает отсчет с этажа, собранного в точку, разворачивая эту точку в вертикальную ось, в этажерку. Ярус на ярус: $1 + 1 = 11$. «На» здесь принципиально: один-на-дцать.

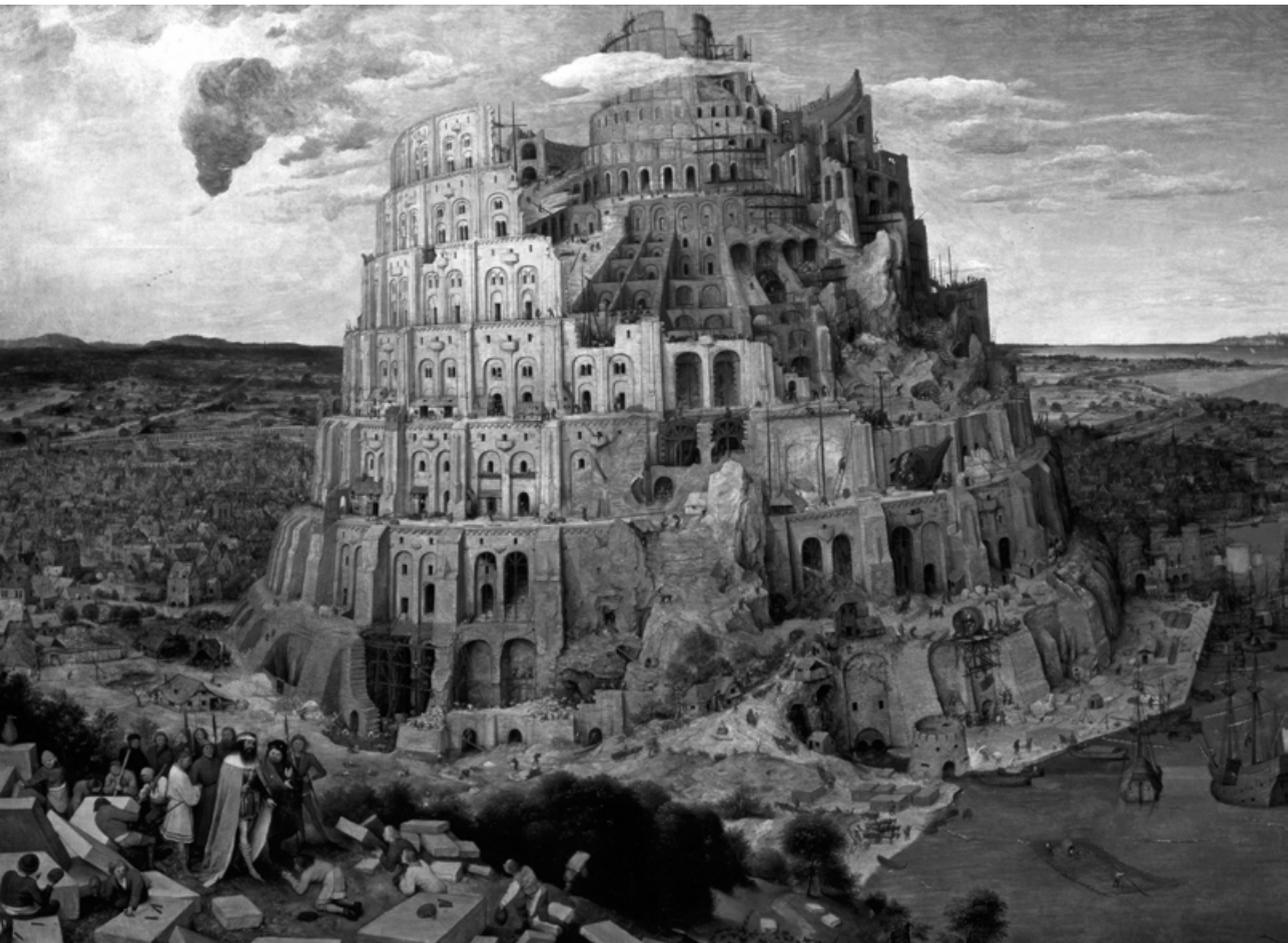
Поэтому, будучи функцией, башня без ярусов не бывает, иначе она столп бессмысленный: «Башня обслуживания

космодрома — конструкция массой до 3500 т, выс. более 100 м, обеспечивающая доступ людей, подачу приборов, приспособлений и т. п. к разл. ярусам обслуживания ракеты с космич. аппаратом, находящейся в вертик. положении на пусковой установке» (СЭС, с. 118).

В узко архитектурном отношении сущность башни двойка. С одной стороны, изнутри сооружение обеспечивает вертикальную коммуникацию и без нее немислимо: лестница или пандус, лифт или, на худой конец, шахта с блоком и веревкой — обязательная принадлежность. С другой стороны, внешне башня призвана обеспечить функцию символическую, и потому изо всех сил пытается выразить свое самостояние, то есть «представляет из себя». В этом отношении ярусность ее главное семантическое оружие.

11.5. Как рисуют башню

Ярусы подчеркиваются на фасаде ритмом карнизов и раскреповок. На колокольнях каждый ярус, как правило, выделен своим орденом. Чтобы подчеркнуть торжество высоты, количество ярусов рисуется нарочито избыточным, как в падающей Пизанской кампаниле (56,7 м, 1173–1350 гг.), однако в пределах композиционной ухватываемости ритма человеческим глазом, то есть: 7 ± 2 .



Питер Брейгель Старший, Вавилонская башня, 1563



Солдаты 4-й пехотной дивизии США смотрят на Эйфелеву башню, 25 августа 1944 г.

В высотных зданиях этажи отмечены оконной перфорацией, высота в полсотни и более этажей требует архитектурных раскреповок сродни классическим, рисуя некие добавочные, иногда фиктивные ярусы, а la технический этаж, как в четырехсотметровой шанхайской башне Жин-Мао, вместившей одну гостиницу и немного офисов (SOM, 1998 г.).

Однако, чтобы окончательно поразить воображение и выиграть битву за форосскую высоту и циклопический масштаб, все средства хороши: поэтому ступенчатые ярусы сочетаются с гигантским ордером, преодолеваемым животной тектоникой фуста самого небоскреба, как, например, в знаменитом проекте А. Лооса 1922 года для газеты Chicago Tribune в виде дорической колонны.

В конце концов, камнем преткновения в архитектурной разработке очередного великана становится нахождение той необходимой соразмерности между его членением, высотой, городским окружением и человеком, которая не перечеркнула бы титанические потуги проектировщиков — и колосса явить, и людям угодить.

11.6. Дерзкая летопись

Наряду с храмом и дворцом башня является одним из самых популярных объектов архитектурной истории.

Конечно, здесь можно помянуть пирамиды, которые башнями не являются: самая высокая — пирамида Хеопса (146,59 м, XXVI в. до н. э.). До этой высоты человечество добиралось почти три тысячелетия, побив рекорд лишь в 1311 году английским собором в Линкольне, шпиль которого, достигавший 160 м, простоял чуть более двухсот лет и обрушился в 1549-м. Конечно, особая роль в покорении высоты принадлежит готическим соборам. Из ныне стоящих пальму держат Страсбург, Руан, Гамбург и самый высокий — 157,4 м, даже до Линкольна не дотягивающий, был окончен в Кёльне лишь в 1890 году.

Очередной победитель пирамид — обелиск, конструктивно исполненный в виде башни, с лестницей и лифтами, американский памятник Джорджу Вашингтону (169 м, 1884), сегодня это самое высокое сооружение каменной кладки. Через пять лет, в 1889-м, рекорд побили французы и тоже памятником — Эйфелева башня была приурочена 100-летию Великой французской революции и составила 327 м.

Башни в чистом виде — знаменитые колокольни и минареты: бухарский Калян (45,6 м, XII в.); венецианская кампанила Сан-Марко (92 м, XII в.); делийский Кутб-Минар (72,6 м, 1368); московский Иван Великий (81 м, XVI в.); киево-печерская колокольня (96,5 м, 1731–1744); минарет султана Хасана II в Касабланке (200 м, 1993).



Эмпайр-Стейт-билдинг в Нью-Йорке, архит. Уильям Фредерик Лэм, 1931



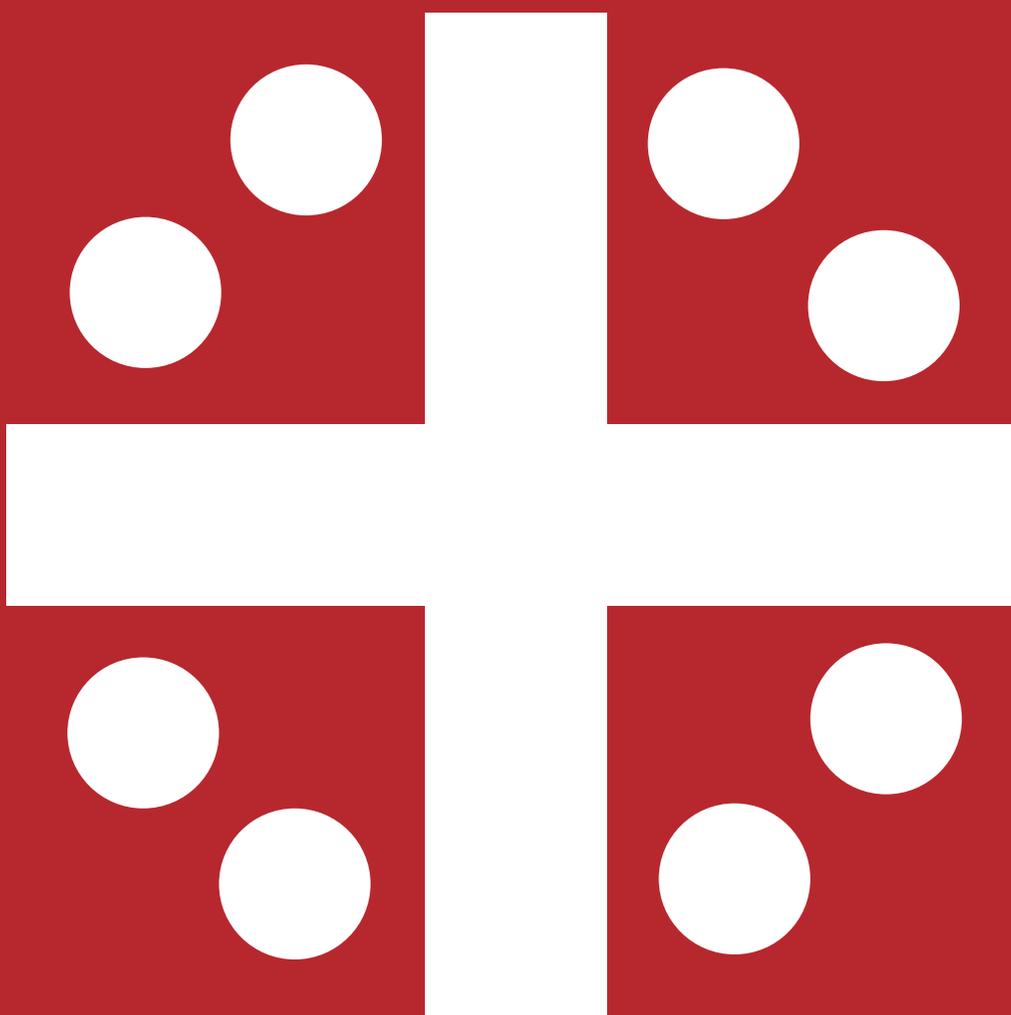
Башня Бурж-Халифа в Дубае, проект SOM, 2004–2010

Самые высокие телевышки: Берлинская (368 м, 1969); Киевская (385 м, 1973); Минская (420 м, 1998); Останкинская в Москве (536 м, 1967); Канадская Национальная в Торонто (553 м, 1975); Варшавская радиомачта (646 м, 1974–1991).

Но самой увлекательной и бескомпромиссной историей последнего столетия стала высотная гонка небоскребов, вот рекордсмены XX века: Хоум Иншуранс в Чикаго (55 м, 1885); нью-йоркские Фуллер (87 м, 1902); Метлайф (213 м, 1909); Вулворт (241 м, 1913); Крайслер (319 м, 1930); Эмпайр-Стейт (381 м, 1931); башни-близнецы ВТЦ (417 м, 1967–2001); Сирс-Тауэр в Чикаго (443 м, 1974); близнецы Петронас-Тауэр в Куала-Лумпур 452 м, 1997); и самый высокий небоскреб сегодня — Бурж-Дубай в ОАЭ (828 м, 2010).

Следующий самый высокий — 1001 м — уже начали строить и он должен появиться в 2032 году в столице Объединенных Эмиратов Кувейте под именем Бурж Мубарак-аль-Кабир.





Основание
и
Место

12

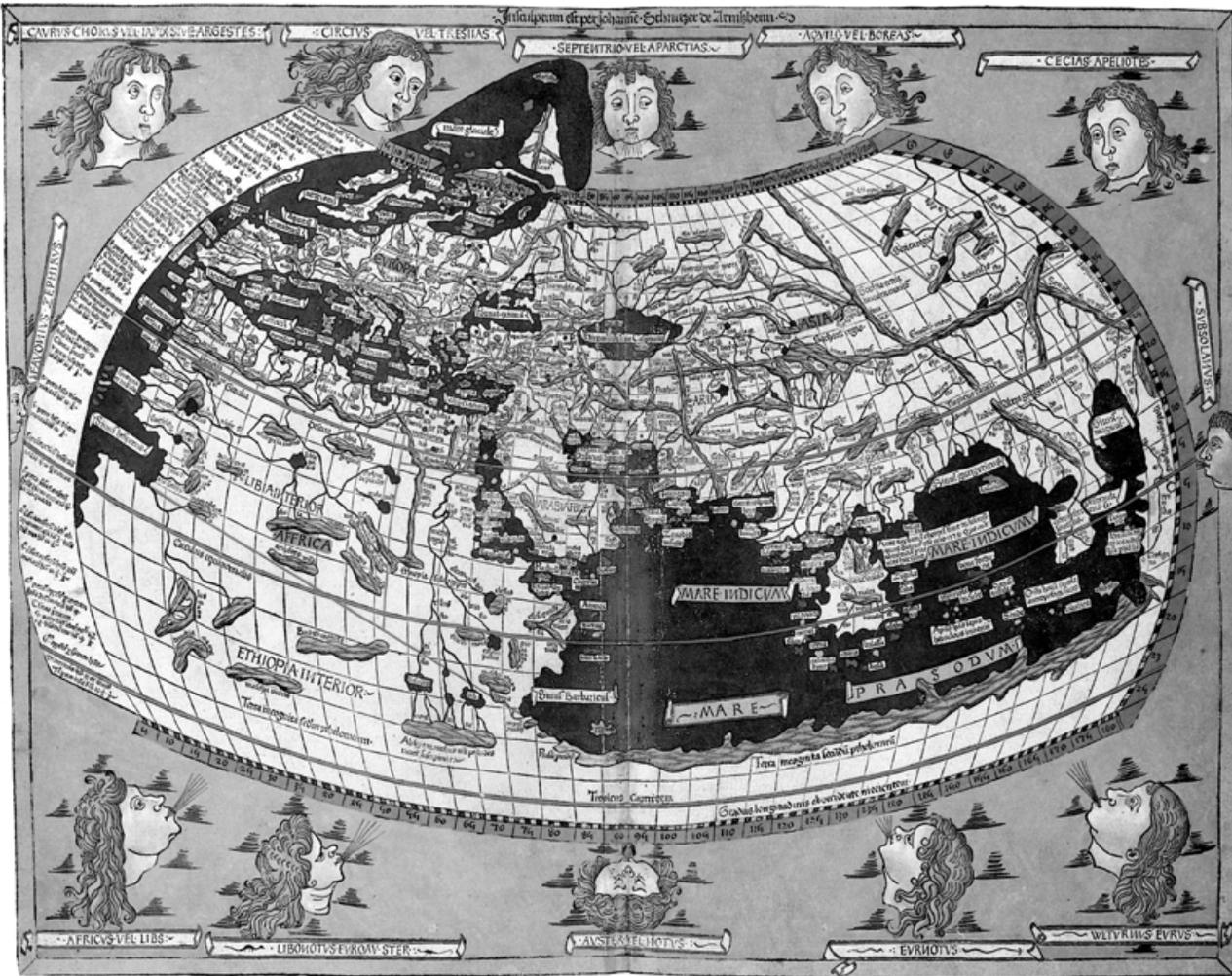
12.1. Уместность

Чтобы построить что-нибудь на земле, архитектор должен трижды взвесить, нужно ли отягощать конкретное «это место» очередным своим произведением. Вопрос экзистенциальный, о существовании профессии. Дело в том, что всякое сооружение есть конфигурирование совершенно конкретной жизни, конкретных процессов, в которые она задействована, и конкретного пространства, в которое эта жизнь погружена. Пространство, которым в результате оперирует архитектор, привязано к совершенно определенному месту — которое уже было и которое остается. Которое пребывает. То есть проект должен ответить на три вопроса, как обеспечить: а) качество жизни (заказчик); б) качество архитектуры (метафизика); в) устойчивое качество пространства (место).

В космической эйфории 1960-х даже в вузах было модно проектировать «архитектуру» для невесомости и «на Луне». К огорчению студентов-футуристов заметим, что спроектировать нечто жилое и обитаемое там, конечно, можно, но это будет не архитектура в корневом смысле слова. Ибо архитектура нуждается в тектонике (которая борется с земным притяжением), в настоящей природе (с деревьями и дождем) и в конкретном месте на этой земле. Ну, а каждое место единственно и уникально. В XX веке предела архитектурной антилокализации в своих



Храм Парфенон в Афинах, архитт. Иктин и Калликрат, 447–438 гг. до н. э.



Карта мира Клавдия Птолемея (II в. н. э.), перерисованная в Арнхейме, XIII в.

безвоздушных проунах достиг Казимир Малевич — настоящие звездные войны.

Место всегда структурировано. У места есть координаты: восток–запад, север–юг. Место — это двенадцать. Вообразите циферблат традиционных, «шумерских» часов, деленный на двенадцать секторов. Так проще ориентироваться в пространстве: каждая цифра — направление по сторонам света: 12 — Север; 3 — Восток; 6 — Юг; 9 — Запад. Четверти соответственно, как у старых шкиперов, делятся каждая на три части по тридцать градусов (ведь девяносто не кратно четырём!).

На карте мира Клавдия Птолемея, александрийского астронома II в. н. э., эти направления соответствуют двенадцати ветрам с их греческими и латинскими именами: 1 — NNO (норд-норд-ост) / Борей или Аквилон; 2 — NO (норд-ост) / Цеций или Каэций; 3 — O (ост) / Апелиот или Субсолан; 4 — SO (зюйд-ост) / Евр или Вултурн; 5 — SSO (зюйд-зюйд-ост) / Евронот; 6 — S (зюйд) / Нот или Австер; 7 — SSW (зюйд-зюйд-вест) / Евроавстер или Ливонот; 8 — SW (зюйд-вест) / Лив или Африк; 9 — W (вест) / Зефир или Фавоний; 10 — NW (норд-вест) / Аргест или Кор; 11 — NNW (норд-норд-вест) / Трезий или Циркус; 12 — N (норд) / Апарктий или Септенерий.

Птолемеява карта была атрибутом устройства мира зем-

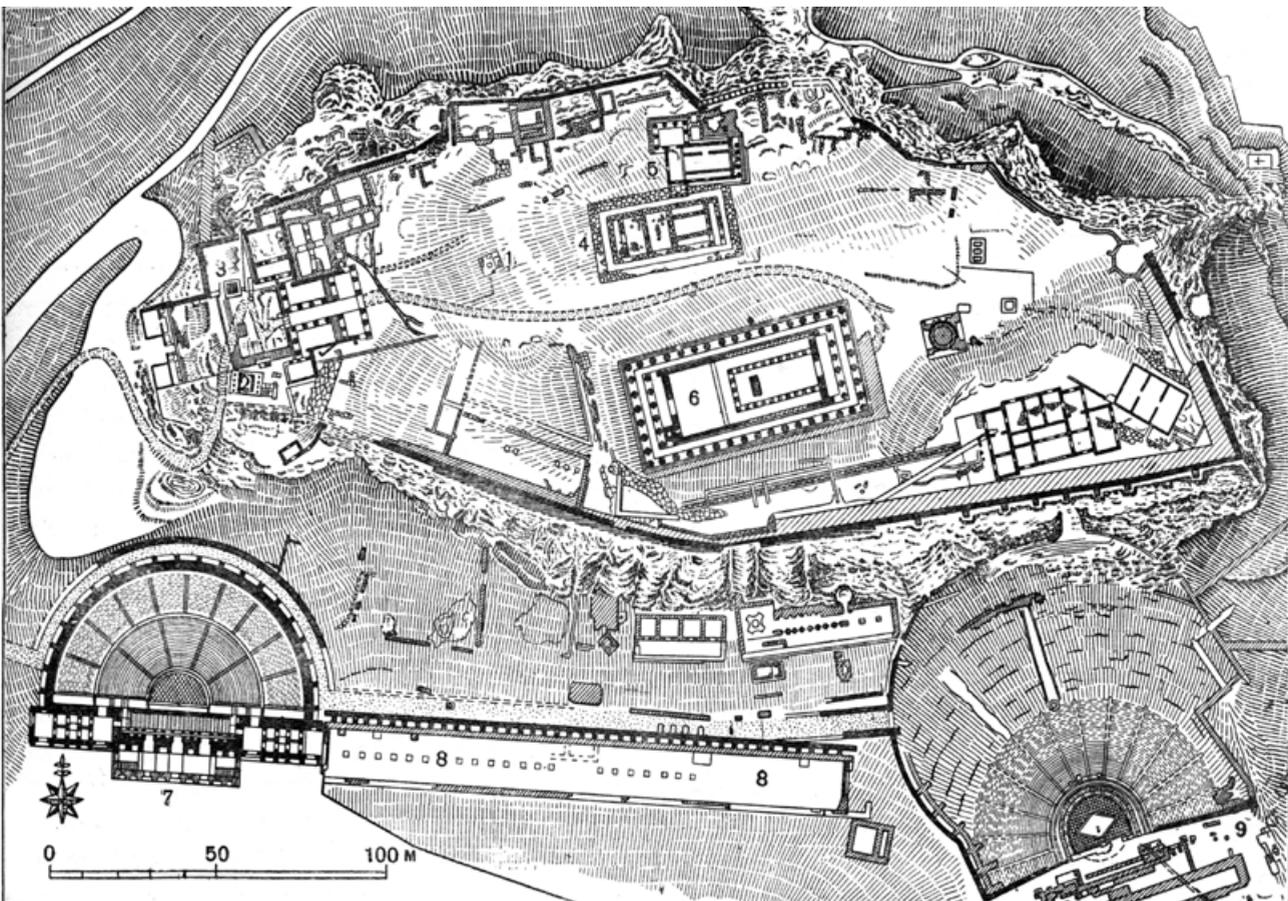
ного вплоть до эпохи великих географических открытий и практически без искажений использовалась европейскими картографами вплоть до XVI в.

12.2. Искусство благорасположения

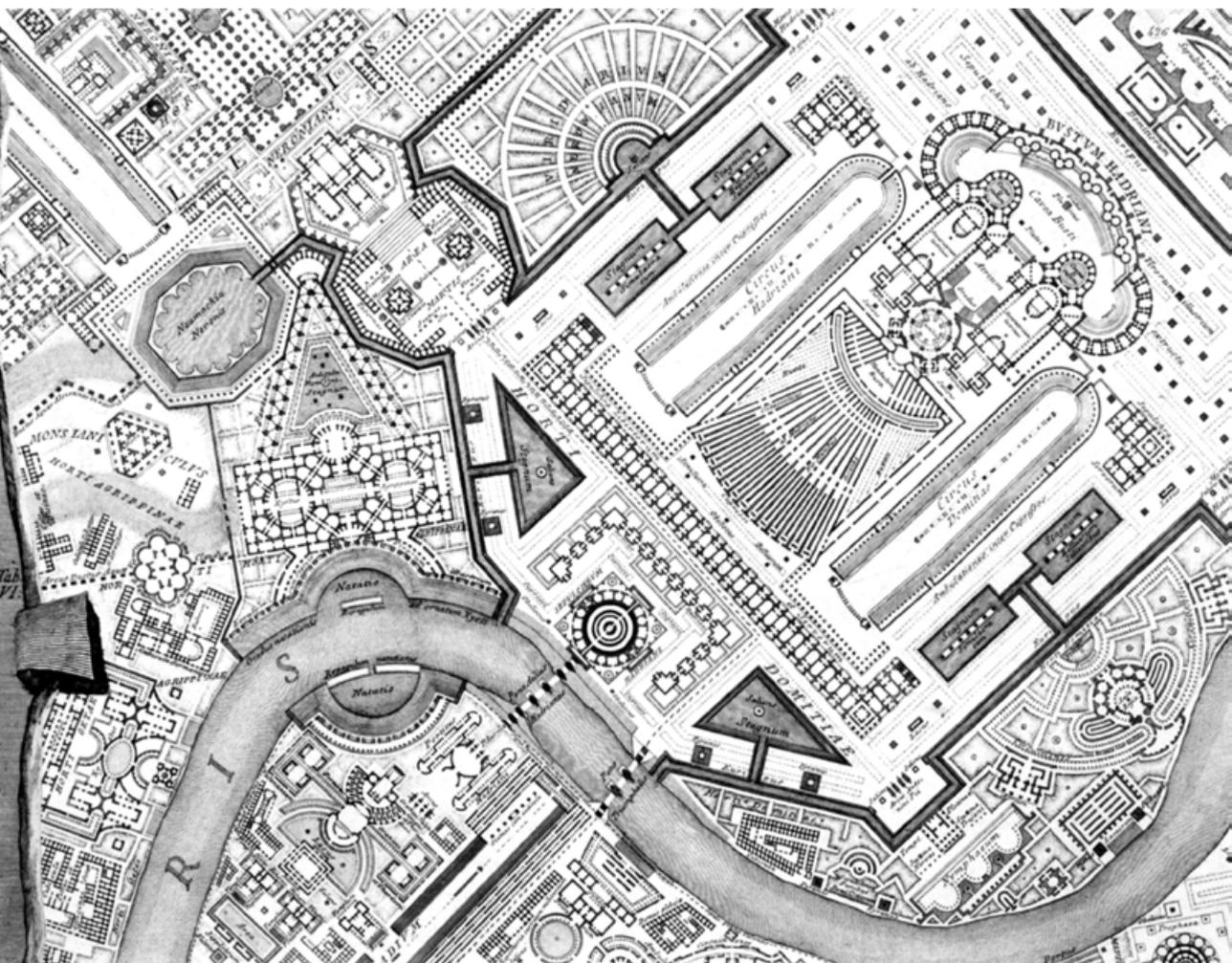
Выбор места сродни выбору судьбы. Удачный выбор усиливает качество архитектурных инвектив и дает начало длинным «историческим» проектам. Неудачный действует деструктивно, вплоть до саморазрушения объекта. И всякому «зодчему» прежде, чем «здеть», небесполезно вникнуть в суть строительного участка вплоть до стратиграфии — ибо и ископаемое бывает руководящим (*см.: Бодылевский*).

Древние знали много приемов для правильного во всех отношениях выбора места: удобство, доступность, близость воды, оборонные качества, эстетические достоинства — все, что приятно богам. Египетские города, из которых жизнь ушла сотни лет назад, как, например, Элефантина на Верхнем Ниле, до сих служат образцом благорасположения.

В искусстве вписывания города в пейзаж особо преуспели древние греки. Они максимально использовали выгоды и особенности места, поэтому полис часто имел достаточно живописный вид, невзирая на «клетчатый» гипподамов план. Более того, существовало правило: хороший полис должен быть обозрим целиком, одним взглядом, например,



План Акрополя в Афинах (по Юдейху, 1930-е)



Фантазийная реконструкция античного Рима, Джованни Батиста Пиранези, 1762

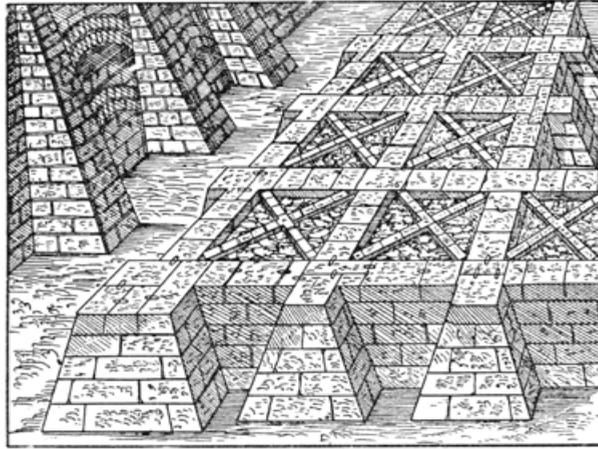
с акрополя. Один из лучших сохранившихся в античной прелести греческих полисов — Фаселис в Ликии на берегу Средиземного моря, в нем зимовал Александр Македонский, направляясь на Восток.

Противоположный греческому, римский принцип организации города предполагал жесткий унифицированный прямоугольный план, основой которого был военный лагерь, каструм, с четким набором требований к месту: оно должно быть ровным, источник воды возле арьергарда, вокруг лагеря вал и ров и т. д.

Так или иначе задача градопланировщика и архитектора заключается в оптимизации всякого уже освоенного места и увязки с ним узкофункционального задания. Для выравнивания качеств места китайцы используют старинное искусство Фэн-шуй. На уровне здравого смысла многие его положения очевидны. Некоторые загадочны. Например, на восток от дома должна быть зелень, дорога предпочтительна с запада, вода — с юга.

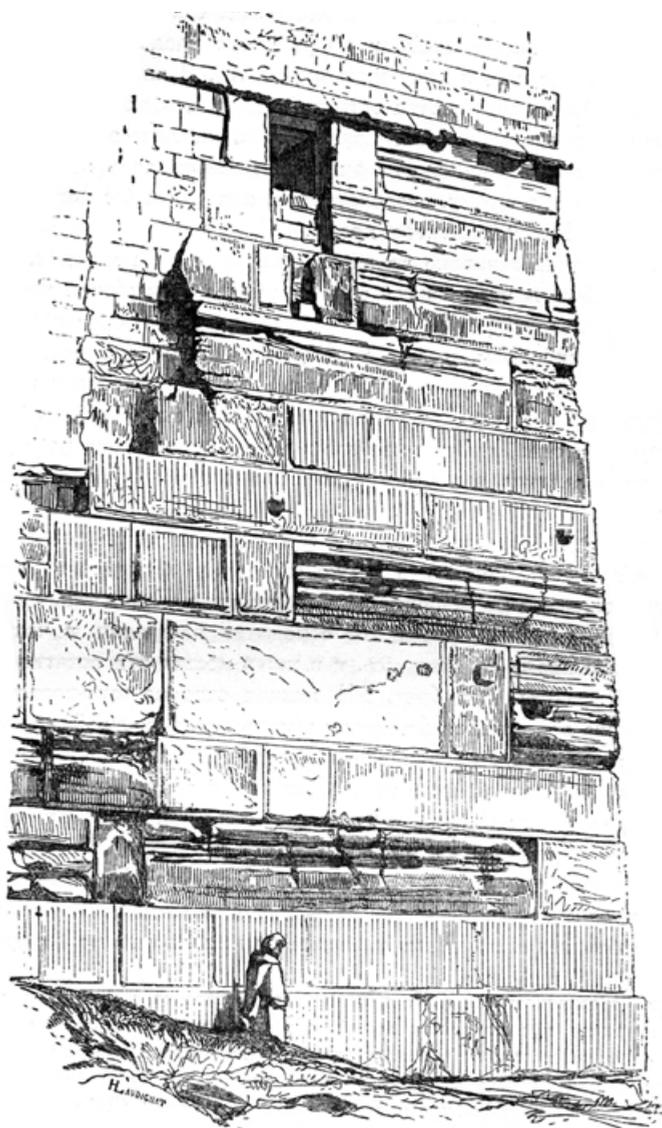
12.3. Фундамент

Фундамент или основание всякого сооружения есть переход между теллурическими (инфернальными по своей сути) качествами места и архитектурной задачей, пространственным замыслом проектировщика.



Фундаменты крепостных стен. X в. до н. э. (по Л.-Б. Альберти)

При выборе фундамента, как правило, обсуждаются всяческие каверзы и подвохи естественных, природных качеств места. Грунт может быть пучинистым, промерзающим, зыбким, оползневый, мягким, неравномерным. Участок бывает подвержен сейсмическим, ветровым и прочим нехорошим нагрузкам. Всем этим вызовам призваны противостоять фундаменты. Их делают свайными, плитными, ленточными, столбчатыми и даже стаканными, качающимися и плавающими. К разряду оснований следует отнести противооползневые и гидротехнические сооружения. Фундамент вещь в первую очередь инженерная. И если актуальный стиль хай-тек стремится быть



Основание Иерусалимского храма (Храм царя Соломона)

архит. Хирам Абифф, 950–928 гг. до Р. Х.



Станция «Вестминстер», архит. Майкл Хопкинс, 2000

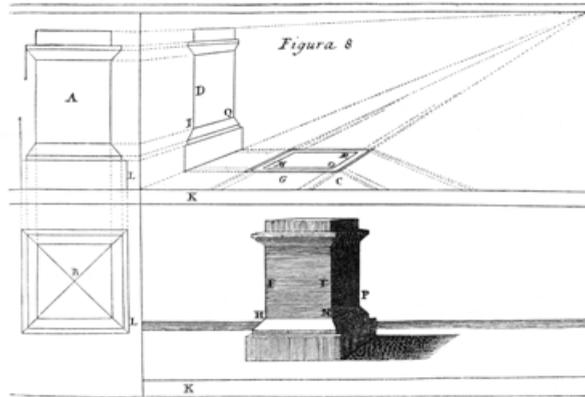
«честным», эстетизируя технические особенности всякой конструкции, то эти самые инженерные элементы становятся главным выразительным средством архитектора. Замечательный пример такого рода в самом что ни на есть основании — станция лондонского метро «Вестминстер» (2000, архит. Майкл Хопкинс).

12.4. Линия перехода

С точки зрения тектонической организации здания совершенно необходимой частью его связи с грунтом и ландшафтом является подиум. Он устанавливает горизонтальную «ватерлинию» между инферной и креатурой, под- и надлежащим, начало отсчета экстериоризированного пространства.

Основание храма у греков имело форму трехступенчатого стереобата, соразмерного со зданием, на нем расположенным, например — с периптером Парфенона. В современный обиход вошло имя «стилобат», это верхняя, видимая часть стереобата. Римляне бежали таких сложностей и платформу под храмом вывели простым параллелепипедом, назвав ее «подиум». Лестницу устроили в торцовой части. С тех пор на подиуме и вращаемся.

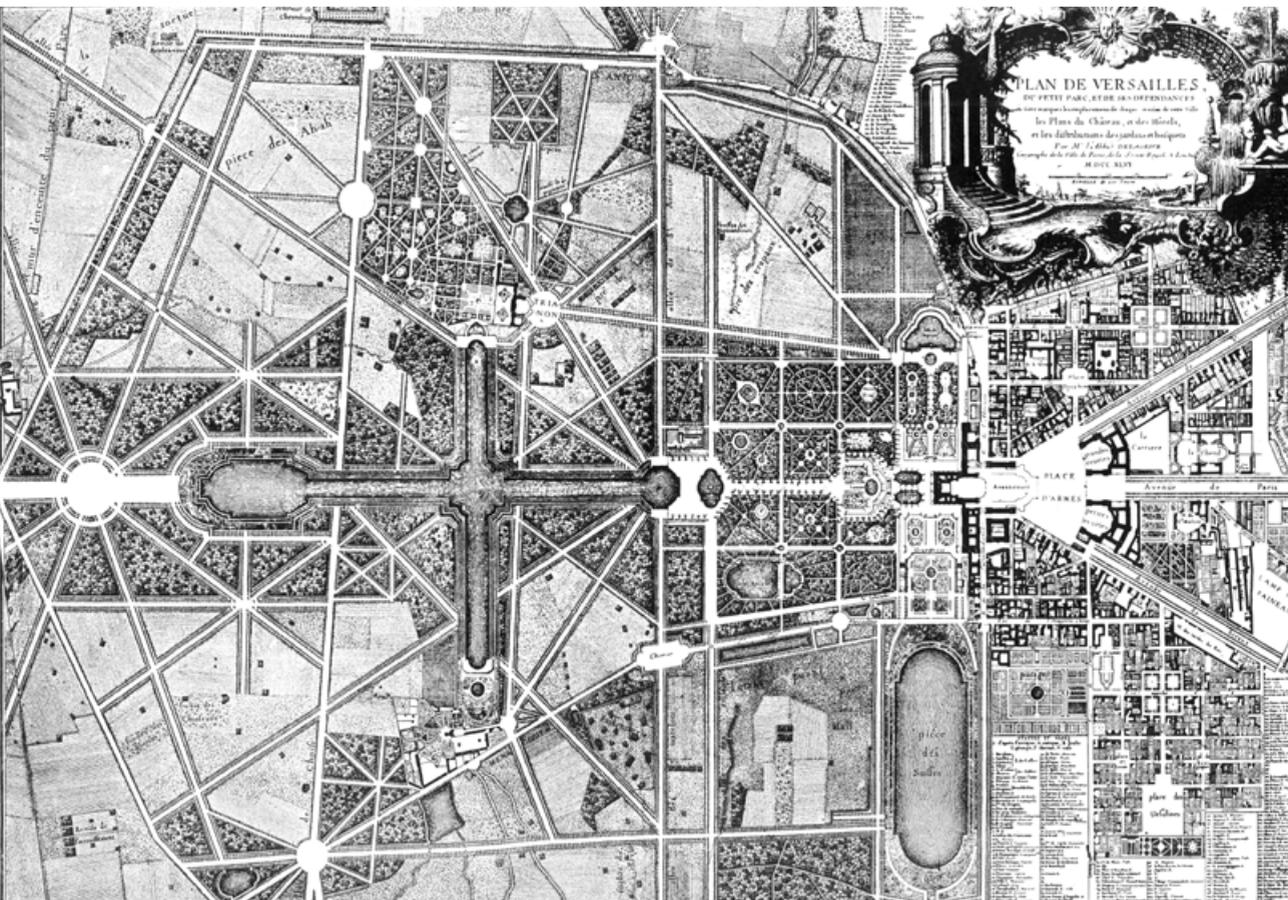
Еще видимую часть основания здания и всякой конструкции зовут цоколем, от итальянского цоканья, zoccolo значит котурны, дорогие башмаки на высокой подошве.



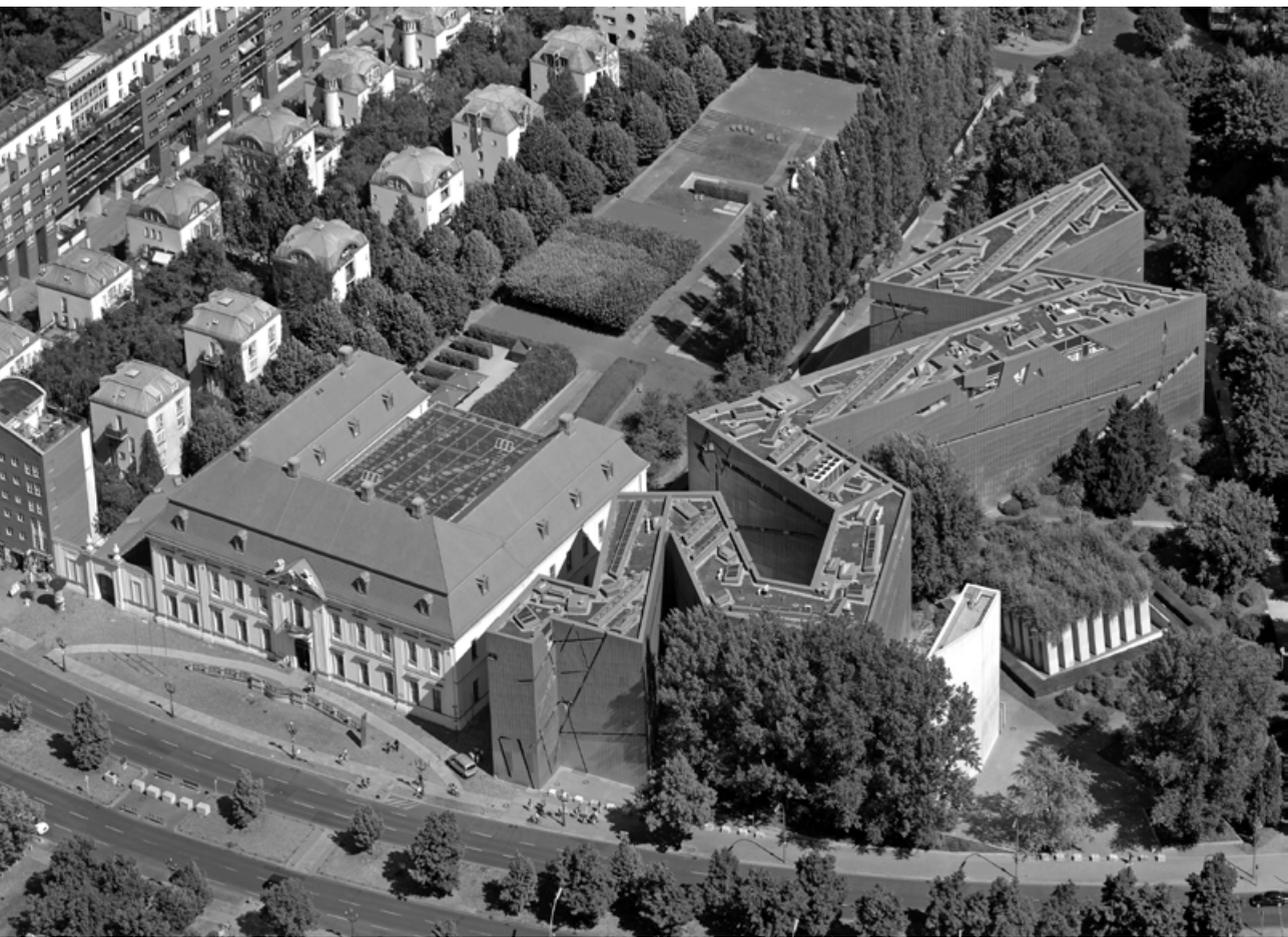
Пьедестал

12.5. Ландшафтная архитектура

Уже древние, в Египте и Вавилоне, садили цветы и фрукты как небольшую искусственную копию Эдема. Ориентировались сады исключительно во внутренний двор. Градостроительный размах сады приобрели в Новое время стараниями Андре Ленотра, жесткой регулярностью противопоставив себя живой природе (Версаль, Тюильри, Елисейские поля). В XVIII столетии в Англии, доведенной до исступления первой машинной революцией, появился пейзажный парк. Однако разработка архитектурного объекта в целом как пейзажа — достояние XX века. Пример такого сложного пространства Еврейский музей в Берлине (1998–2001, архит. Даниэль Либескинд).



Версаль и Версальский парк, архитт. Луи Лево, Андре Ленотр, Шарль Лебрен, 1660-е



Еврейский музей в Берлине, архит. Даниель Либескинд, 1998–2001



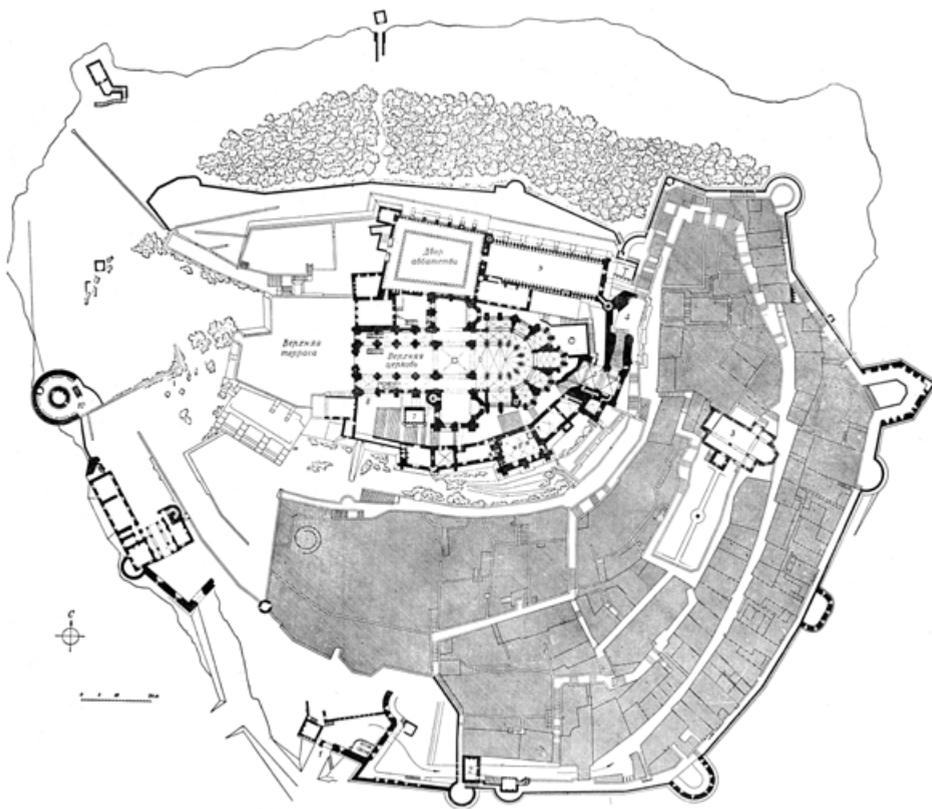
Осмысление конкретного места со всеми его природными возможностями как архитектурной задачи — единственно верный подход к началу всякого проектирования и в городе и за его пределами. В итоге, место полагается в качестве обустроенного ландшафта. В середине XX века, прогнозируя Розу Мира и развитие человечества, Даниил Андреев так рисовал картину всеобщего обустройства земли: «Под природой-садом я разумею превращение больших районов, а потом и всей поверхности суши в чередование парков горных, парков луго-лесных, обрабатываемых при помощи высшей техники полей, заповедников девственной природы, резерваций для животных, городов-садов и сёл-садов, — с тем чтобы не только жизнь человечества, но и жизнь животного царства,

растительного царства и стихий поднять до возможной гармонии, а мировой ландшафт возвести на высокую художественную ступень. В этом труде усилия многих наук и многих искусств скрестятся с религиозно-этическим воздействием учения о стихиях. Новые масштабы, новые требования, новые технические и декорационные приемы превратят старое искусство сада в нечто принципиально новое — не только по объему, но и по качеству. Оно сомкнется с монументальным зодчеством и скульптурой. Оно подчинит себе и лесоводство, и цветоводство, и агротехнику, и селекцию, и декоративную живопись и зоогику, и мелиорацию, и озеленение пустынь, и многое другое. Искусство это объединит усилия самых различных профессий и квалификаций, и возможно даже, что в известные исторические периоды оно станет ведущим, массовым, излюбленным из искусств» (Андреев, с. 528).

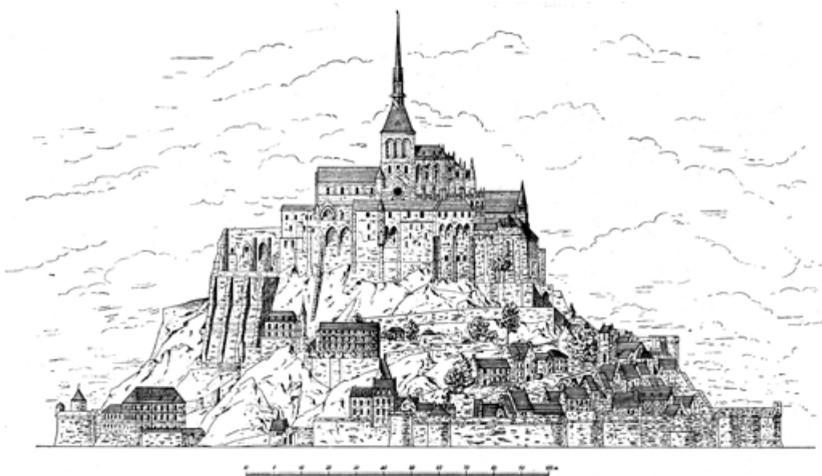
Всякая архитектура по существу, онтологически трактуемая как ландшафтная, есть предельная форма обустройства ойкумены. Свят кто сажит дерево и правит росток в соответствии с Божьим промыслом. Ухоженный город, как парк, существенно отличается от города неухоженного: сады нужно не только планировать и насаждать, но и охаживать и расчищать. Застройка (развитие) Афинского акрополя прекрасный образец последовательно, шаг за шагом обустраиваемого места, раскрывающего в исходном



Вид на Афинский акрополь с востока (реконструкция Людвиг Ланге, 1835)



Аббатство Мон-Сен-Мишель, VIII–XV вв.



природном пейзаже качества, которые как бы изначально были заложены в ландшафт. Поколения хороших архитекторов неизбежно воплощают то, что задумал о творении Бог. В этом ключе город должен рассматриваться как единое пейзажное целое. И греки работали с городом как с пейзажем. Например, в Константинополе существовал специальный закон *анопсии*, то есть «прозора»: если возводимое здание закрывало соседу хороший вид на море или храм, он мог официально воспрепятствовать строительству или требовать изменения проекта.

12.6. Великие книги «о месте»

Очевидно, весь «социальный» уровень событий в нашем мире привязан к какому-либо месту. Произведения же метафизического плана, беллетристического или научного, могут совершенно спокойно проистекать «на бумаге» и поэтому вообще никак не относиться к такой грубой «физической» дефиниции, как место.

Но есть великие сочинения «о месте», которые следовало бы прочесть всякому, кто призван конструктивно работать с конкретным городским или природным окружением, всякому, пытающемуся это окружение преобразовывать «по образу и подобию...» Ведь архитектор должен помнить, что «главная проблема искусства — в утилизации: куда складировать ее бессмертные, как пластиковая тара, достижения? где взять свободное пространство для свалки этих отработанных отходов?» (*Босенко, с. 328*). И если не справитесь, потомки позаботятся о том, чтобы не смотреть на ваши безобразия вечно.

Большая часть хороших «местнических» книг посвящена совершенно определенным местам, вполне конкретным местностям, странам, городам и архитектурным объектам. В них самые удивительные, сильно сработанные (или пережитые?) пространственные события предстают в своей полноте и неповторимости. В них ключ к разгадке

тайны места. «Дух места» в них как минимум выразительно проявлен, максимум — проанализирован. К таким книгам следует отнести трехтомник «Образы Италии» Павла Муратова (1912), «Улисс» Джеймса Джойса о планете города Дублин (1920) и сборник путевых эссе о великих городах «Гений места» Петра Вайля (2006). Наверное вы назовете и свои любимые книжки о дорогах вашему сердцу местам: от Виктора Гюго до наших титанов с чутким вестибулярно-эстетическим аппаратом.

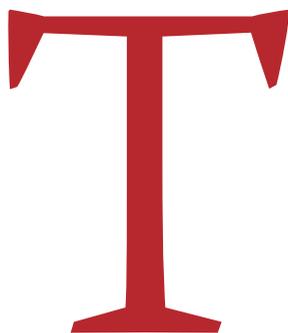
Совершенно редкие книги могут служить не просто инструментом понимания места, но орудием архитектурного и градостроительного усовершенствования. Очевидное достижение в этой области — исследование Кевина Линча «Образ города» (1960), появившееся в отечественном обиходе лишь в 1982 году (перевод Вяч. Глазычева) и, благодаря наглядной технологии, ставшее настоящим архитектурным бестселлером.





К архитектурной ТЕХНОЛОГИИ

/ руководство /



Тектон

Корни

Слово есть знак. Перво-знак называет предмет или обозначает действие методом самого простого отражения, подражания.

В обиход ключевых, корневых понятий и действий человека всегда входило строительство, конструирование утвари и оружия, жилища и городской стены, речной переправы. Прежде всего из дерева. Поэтому и звук палки, плотницкого топора и стамески — тюк — стал обозначением строительной перво-профессии. Этимологически архитектор есть плотник, по-гречески «тектон».

Архитектон — «главный плотник», то есть управляющий, задающий работу другим плотникам-строителям.

И Иисус родился в семье плотника. Ремесло Иосифа на земле подобно ремеслу верховного создателя, Бога-Отца, на небе. Не исключено, что свои первые тридцать лет Иисус Христос плотничал.

Столы, стулья, дверные косяки. Вещи простые и неизбежные. Брус на брус: в шип, в ласточкин хвост, в крайнем случае — на скобу. Сочленение брусьев, как правило, ортогонально, как в главном «сооружении» христианства — распятии.

Наш Господь — наш архитектор!

Колонны

Дерево онтологически главный строительный материал, и плотник-тектон вынужден учитывать его «тектонику», по-латыни — структуру, строительные особенности древесины.

Несомненно, что в архаические времена горы Эллады, Ликии и Финикии были покрыты лесами. Еще раньше давал строительный лес и Египет. Потому что первые тектонически осмысленные каменные (то есть дошедшие до нас) постройки копируют деревянные.

Лес колонн в храмах Древнего Египта — воспоминание о священной роще.

Подражание деревянным постройкам, как мгновенный фотографический снимок, — высеченные в скале ликийские гробницы. В них просвечивает структура будущего эллинистического простия: стойки-колонны, балки-архитравы и торцы-триглифы.

Архитектурный ордер есть порядок прежде всего тектонический, плотницкий, учитывающий изначальную структуру дерева.

И даже когда из леса каменных колонн и на каменном основании стилобата встал классический храм-периптер, от деревянных конструкций уйти не удалось. Без обилия дерева среди камня и Герострат не справился бы со своей задачей. Кровельные стропила остались деревянными.

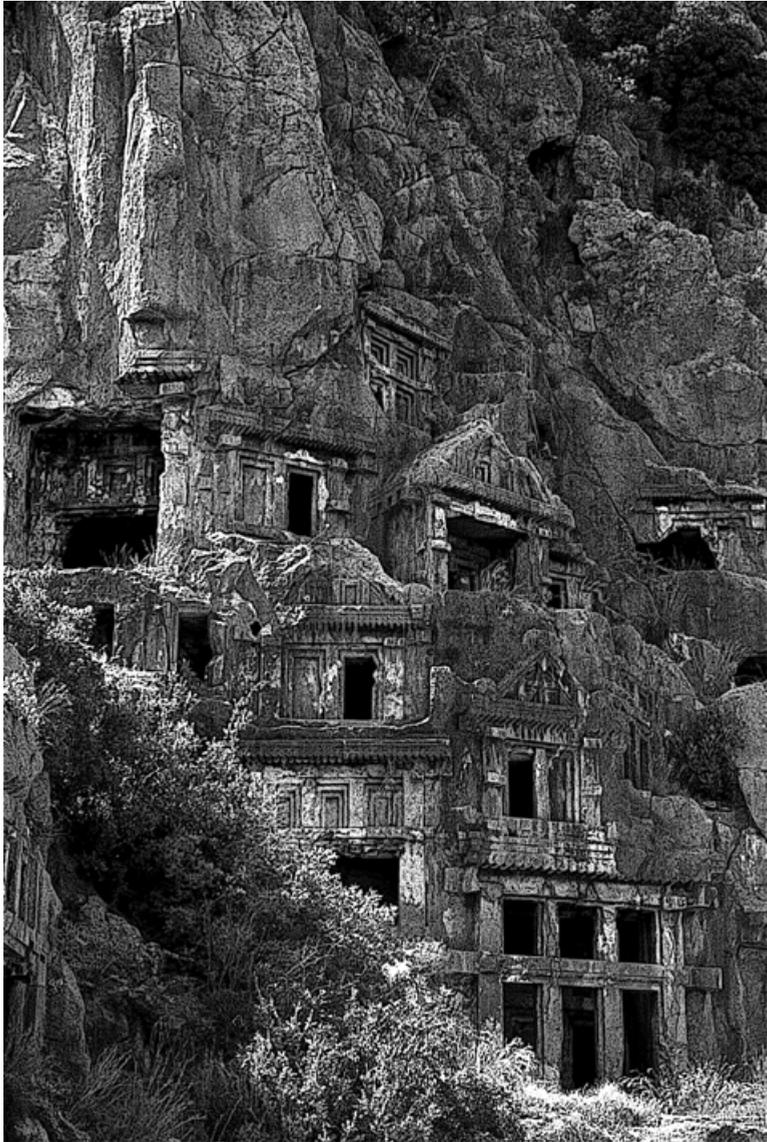
Строя стены, баллисты и, как Ной — корабли, архитектор плотничал вплоть до Возрождения, пока ему не вменили лишь дома.

Сегодня дерево самый модный, изящный, экологически здоровый материал, из-за высокой технологичности и дороговизны которого с ним не в состоянии совладать украинский архитектор.

Кроны

Помимо древесины дерево предоставляет и более богатую архитектурную сущность — средовую и даже метафизическую.

Человек стал вертикалью в строящем строе строительного леса, который был для него Священной рощей. Здесь ему открывались законы мудрости, гармонии и долголетия. Через живой образ дерева связь земного и горнего вещали друиды.



Ликийские гробницы

Каббалистическое древо Сефирот — род стереометрической головоломки, в которой Древо жизни и Древо мира упорядочивает «витальное» и «внеположенное» в сложной системе связей, где все связано со всем, но при этом существует иерархия и равновесие, окружность и центр. На это Древо человек архитекторствующий может посмотреть через Пифагорейский тетрактис, тогда порядок и богатство его кроны покажется очевидным и в философском, и в геометрическом плане.

О том, что парк может стать частью города, додумались лишь деятели Просвещения. До этого он существовал как индивидуальный сад, являясь услугой души за стеной индивидуального владения. И только в XIX веке индустриализация подрядного промысла вызвала благодушную муниципальную реакцию: градопланировщики от городской думы стали режиссировать скверами и палисадами в пределах всего города.

Однако и по сей день уподобление органическому в самой сложно организованной структуре — с трудом постижимый секрет, «простота», которая становится мудростью.

Ну а тектоника, зафиксированная в пространстве, превращается в факт, удостоверяющий архитектуру.

И стучит молоток плотника.

2007



Гласс архитектуры

Глаз и Зрение

В человеческой голове размещается специальный визионерский инструмент для общения с миром. И если не глаз с его прозрачным и преломляющим хрусталиком, то всякой твари пришлось бы «на ощупь» ползать на четвереньках до скончания века. Глаз смотрит под ноги и на «материальные» предметы окружающего мира. Однако есть у него и другая задача — духовного зрения: «Се, грядет с облаками, и узрит Его всякое око, и те, которые пронзили Его; и возрыдают перед Ним все племена земные. Ей, аминь» (*Иоан. 1: 7*).

Ближе прочих к возможности «видеть» несказуемое или прекрасное находится художник, философ и фантазер. И Хармс в сердцах восклицает, обращаясь к духу Казимира Малевича: «Дай мне глаза твои — растворю окно на своей башке!» (1935).

Про-Видение

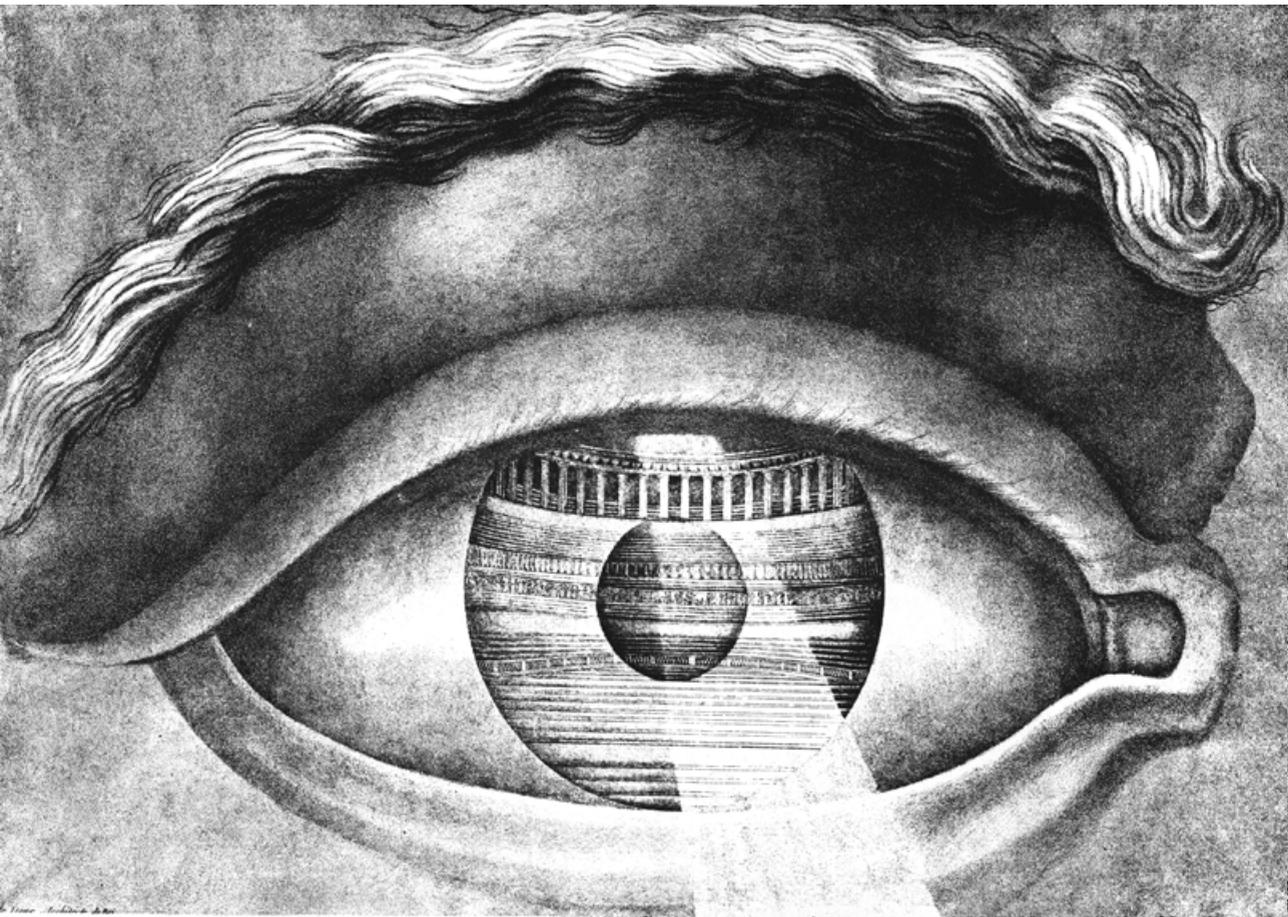
Зачем строят небоскребы? Чтобы достичь тайн неба.

Архитектурно восхищает небо евангелист Лука: «Сотворите себе вместилище неветшающее и сокровище неоскудевающее на небесах, куда вор не приближается и где моль не съедает. Ибо где сокровище ваше, там и сердце ваше будет» (Лук. 12: 33–34).

Эмануэль Сведенборг, который более прочих был посвящен в «тайну неба», совершенно уверен, что пророки в вещих снах прозревают истинные свойства предметов духовным зрением: «Божественное Провидение обращает внимание не на скоротечное и кончающееся вместе с человеком в мире, но на то, что не имеет конца», — утверждает мастер в трактате «Новый Иерусалим и его небесное учение» (1758).

Магический Кристалл

Чтобы что-то провидеть, хрустальный шар должен быть абсолютно прозрачным и величиной в три дюйма, на нем следует нанести тетраграмматон и имена четырех архангелов: Михаила, управляющего Солнцем, Гавриила — Луной, Уриила — Венерой и Рафаила — Меркурием. При соответствующей астро-пневматической настройке, как утверждает о. Павел Флоренский, вам откроется.



Театр в Безансоне, архит. Клод-Николя Леду, 1775

Всевидящее Око

Когда Он, который Альфа и Омега, первый и последний, держащий в деснице Своей семь звезд, указал Иоанну Богослову путь к провидению как путь на небо, тот «взглянул и вот, дверь отверста на небе» (*Откр. 4: 1–2*).

Конструкция небесного престола, окруженного двадцатью четырьмя старцами и четырьмя животными с головами льва, тельца, человека и орла, удивительным образом напоминает часовой циферблат, сквозь который Дух Господа видит всё, насквозь и окрест, на земле и на море, в прошлом и в будущем. Подобным «циферблатом» изображается в иконографии Всевидящее Око, с четырьмя глазами внутри круга.

Сходство Престола Всевышнего с оком усиливается кристаллическим уподоблением и обилием очей у шестикрылых животных: «И перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади» (*Откр. 1: 6*).

Видение и Видение

Что будет через полста лет?

Вчера мне снился сон: иудейский мальчик с миндалевидными глазами и хитрым взглядом быстро повторяет про себя: «молчи, если хочешь быть интересным; если хочешь

быть загадочным — ничего не произноси; ничего не говори, чтобы быть импозантным», и т. д., и т. п., и в таком духе до бесконечности. Он в зимней шапке, и пар дыхания его быстро исчезает в морозном солнце.

Сугробы от лопаты дворника лежат по бокам при выходе на улицу Львовскую.

Пластина доходного дома в стиле ар-деко тянется к небу почти как крепостная стена, матово гладкая, цвета какао с молоком; окна — простые вертикальные прямоугольники; музыка в кокосовом стиле рэгтайм; выше пятого ряда по углам цилиндрические эркеры, как донжоны, высотой в три этажа, над ними еще несколько рядов; черно-шоколадный карниз охватывает весь дом по периметру и эркеры понизу, когда они конусом вырастают из угла, и вверху, где они таким же конусом возвращаются в угол; профилировка шоколадного карниза — простые фигуры вращения без соблюдения тектоники классических обломов; высоко, на замковом камне центрального окна истонченная золотая пальметта; фрески в жанре украинских импрессионистов начала XX века живописуют картины крестьянского быта: поселяне в брылях и льняных сорочках среди мальв и подсолнухов: «Ну, як до Москви поїдемо — на конях чи на волах?» — «Та навіщо ті коні! вони тільки гарцюють!»; лица прописаны широкими пастозными мазками, а глаза

не нарисованы вовсе, причем фресковые фигуры на экседре первого и высоко под крышей последнего этажа действительно двигаются; ограда из черного металла с эффектом чугуна и барочными фонарями на длинных дугах; над кварталом висит дирижабль.

Устройство Неба

Новый Иерусалим, сходящий с неба, тоже конструкция предельно «прозрачная»: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (*Откр. 21: 18*). Для изъяснения этой прозрачности у Иоанна Богослова не хватает слов, и он перечисляет как метафизическую материю известные древнему миру драгоценные камни: яспис, сапфир, халкидон, смарагд, сардоникс, сардолик, хризолит, вирилл, топаз, хрисопрас, гиацинт, аметист. И все прозрачные.

И у города сего новое небо. Ни солнце, ни луна не нужны ему. При этом для Верховного Судии «очевидность» и «прозрачность» всего земного беспредельны. В Новый Иерусалим «не войдет ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи» (*Откр. 21: 27*), невзирая на незакрывающиеся врата. Аминь.

2007



КОМПОЗИЦИЯ

ИЛИ

О непростом ремесле визуального благорасположения

Сон

Мне приснилась незлая муза и сказала: сделай сам! (Просил я ее расставить картинки в соответствии с их значимостью). Муза была не наша, и затруднение ее было композиционным. Я задумался, — в чем суть столь неожиданного для меня преткновения? — и пришел к нижеследующим заключениям.

Основные составляющие композиции: экран/рама; тема/содержание; схема/расположение.

Чувства

Видеть, слышать и чувствовать можно только композицию, то есть — сопоставление, очередность, взаиморасположение разных элементов, звуков, ощущений.

Буде они одно и то же, не было бы самого повода возникнуть чувству. Сенсору, различающему разное.

Когда детей в возрасте до шести приучают к музыке, главное правило — чередовать короткие отрывки разных звучаний, чтобы не надоедало, сохранялся интерес. То есть — чтобы работало чувство.

Визия

Однако сейчас речь не о музыкальной, литературной и прочей тактильно-сенсорной материи, возможной с закрытыми глазами. Мы — о композиции исключительно визуальной. К ней относится на удивление широкое поле прикладных умений.

Архитектура.

Всякое видео.

Дизайн.

Компьютер с монитором.

Любое художество.

Полиграфия.

Промышленный дизайн.

По большому счету — вся среда, в которой приходится ориентироваться, к которой человек находится в активном отношении. Здесь можно обобщить: если человек в «среде» не ориентируется, то его ориентируют, то есть «опосредуют».

Например, везут на носилках. Или говорят: человек спит. Или: человек умер, хороший был человек.

Законы

По сути, законы композиции одинаковы для всего, что мы созерцаем активно, переводя в некую картинку, с которой можно работать технически: ориентироваться, описывать и передавать другому, анализировать.

И законы эти просты. Всего их три:

- 1) брось рамку (обозначь пределы картинки);
- 2) наведи резкость (определись с содержанием, что хочешь увидеть или показать);
- 3) проясни взаиморасположение (выясни главную и второстепенные схемы, на которых строится изображение, а также то, что является для них фоном).

Первый закон композиции

Невзирая на кажущуюся незначительность предписания о необходимости рамы, это действие — постановка экрана — является одним из ключевых в тонком искусстве композирования.

Предзаданность и мнимая очевидность листа, доски и поля, на котором можно нечто изобразить, составляет совершенно детский, ученический искус. Поскольку о доске

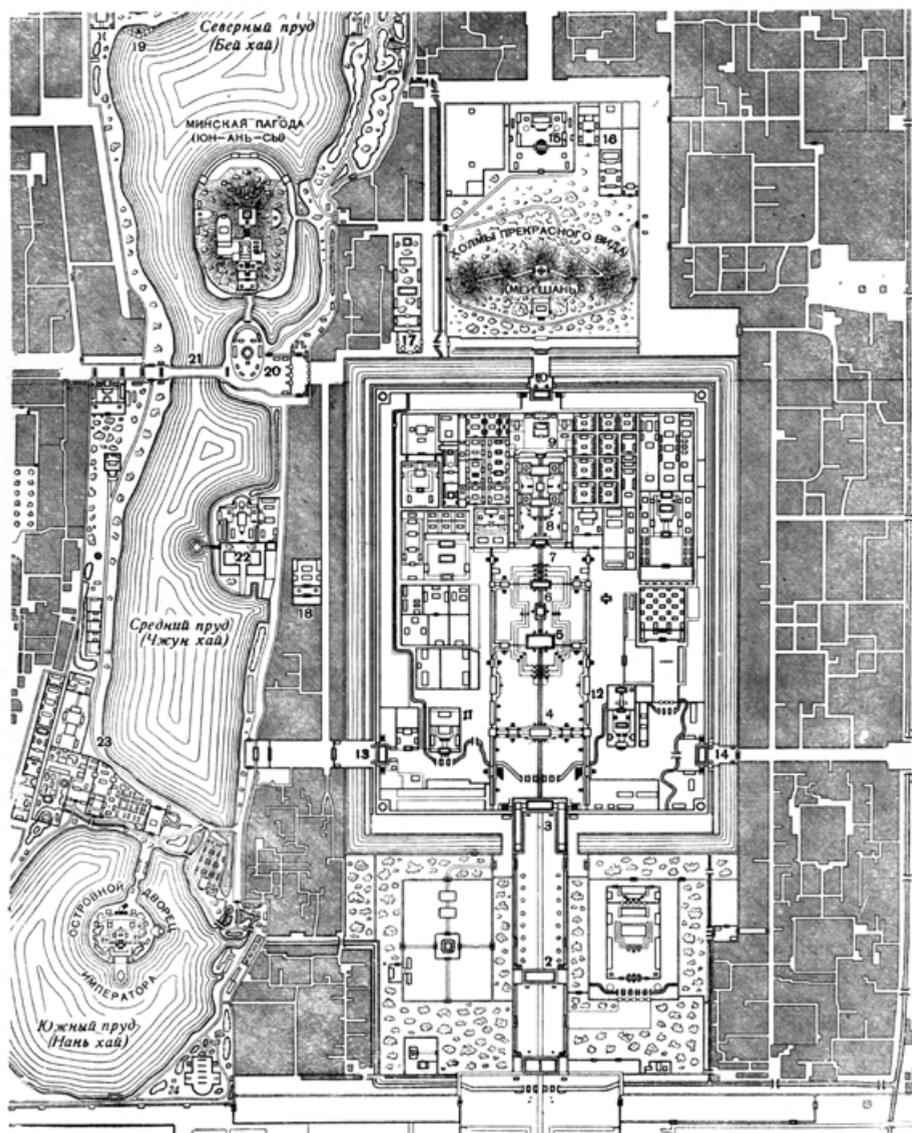
позаботился учитель, а формат листа сложили предшествующие поколения, опытным путем.

Действительно, поле изображения чаще всего задано традицией. Пропорции экрана — самый консервативный элемент композиции. Однако с инженерной (конструктивной) точки зрения именно «форматирование» определяет необходимость и уместность композиционной работы.

Более того, именно к определению экрана или рамок рабочего поля все более часто сводится вся работа визуального композирования, включая последующие два закона (которые о наведении, резкости и взаиморасположении).

Совсем недавно, какие-нибудь двести-пятьсот лет тому назад главным вопросом художества была точность в передаче изображения, иначе — «схожесть» рисунка с натурою (тексты Леонардо о живописи посвящены в основном вопросу похожести, тому, как сделать, чтобы соответствовало). Искусство с трудом сбрасывало оковы мимесиса, подражательности. И лишь авангард XIX–XX веков, начиная с Тёрнера и заканчивая Малевичем, совершил подлинную революцию визуального искусства.

В итоге сегодня вопрос постановки рамы как вопрос композиционный решительно переходит в разряд главных. С копированием проблем нет. Фотоглаз и кинокамера, ксерокс и телевизионное воспроизведение смещают процесс



Пурпурный город, каналы и стены с четырьмя башнями по углам, Пекин, XII–XV вв.

композирования вплотную к постановке рамок изображаемого. Где пустота пред-лежит «содержанию» как поле развития или где она про-является как выжженная земля и содержание отрицательное, — вот основная задача и сверхзадача оператора. Задача, часто не рефлектируемая и не контролируемая, хотя именно она подлежит первоочередному контролю современного видео.

Второй закон композиции

Содержание — самый сложный вопрос композиции, то, ради чего она существует. Если хотите, речь идет о количестве сообщения. О его точности, слойности, многозначности: что изображено, что из этого следует, когда и при каких обстоя-тельствах изображено, какие чувства вызывает, к чему зовет, чему учит, о чем напоминает, какие схемы упаковывает и предъявляет.

Содержание, как бы это ни было противно «настоящему художнику», ближе всего расположено к тексту, к чистому нарративу, к сообщению. В абстрактном искусстве оно чаще всего лежит на специальной табличке, в описании, прилагающемся к произведению. Ход разрешенный, часто используемый и для абстракции даже необходимый.

Однако для действительно хорошего произведения довольно уже одного имени, названия картины.

Гораздо более продуктивный ход — включение сообщения в поле картины (клипмейкеры пользуются этим приемом буквально, превращая слово в визуальный образ). Если продолжить музыкальную аналогию, то самой продуктивной формой о-смысления, придания смысла музыке следует считать песню. Слово здесь является гениальным поводом накинуть скрепу между мелодией, неповторимым тембром голоса и поводом песнопения («содержанием?»).

Для визии языковая аберрация не менее уместна, нежели для музыки. И не более чем либретто для музыкальной ткани оперы. И также, как в музыке, она — не главное. Поскольку изображение имеет свой синтаксис, свою символику и соответствующие визуальные связи между частями картины, частями закодированного в ней пространства.

Здесь мы подобрались к самому тонкому месту — о природе визии. Как только из картины исчезает повествовательность, нарратив, похожесть на вещи изреченные (то есть на те, коим есть имена в человеческом речении), она тут же перестает быть картиной, сперва превращаясь в абстракцию, требующую пояснений, а затем и вовсе теряя признаки всякой образительности.

Таким образом, задача продвинутого визионера — удержаться на тонкой грани повествовательности визии (пределом здесь служит символ, а символ — от социального)

и обращения изобразительных средств на самое себя (инструментом может выступать разное: геометрия, цвет, время созерцания).

Третий закон композиции

Этот пункт композирования — о главной схеме — самый простой. Для того чтобы соблюсти благорасположение сущностей на экране изображения, нужно иметь несколько технических подпорок: хороший глаз, хороший вкус и хороший нюх.

Глаз, его чуткость и меткость тренируются. Научить рисовать, говорят, можно и бездарного. Было бы желание.

Вкус весьма изменчив и в большей степени формируется модой. Некоторые утверждают, что для обладания оным достаточно родиться в мае. На самом деле это понятие скорее социально-стратовое, нежели пробирно-рассчетное.

Нюх — вещь наиболее отвлеченная. В смысле, нос должен быть по ветру, и учителя нужно выбирать правильно. Который знает правила-подпорки графического композирования. И сможет обучить этим правилам ученика. Чем многоопытнее учитель, тем больше такого рода правил он может передать.

Акцент.

Движение.

Масштаб.
Модуль.
Определение главного.
Открытое и закрытое пространство.
Периодичность, повтор, ритм.
Перспектива.
Пропорционирование.
Работа с осями.
Работа с проекциями.
Равновесие.
Рефлекс.
Свет и тень.
Соотнесение частей.
Теплое и холодное.
Фигуры.
Цвет.
Числа.

То, что визия строится на схеме, для меня очевидно. Здесь следует помянуть незамысловатый перечень основных элементов, используемых для составления любой схемы (см.: Б. Е. *Семь принципов схемотехники. Композиция // Оперативная логика К., 2001, с. 19*). Но и схема для визии не главное, так как — от ума. Где же сердце? В символе (об этом см. Второй закон)? Нет. В традиции (еще выше)? Совсем нет.

Появление особого синтетического качества, с использованием и первого и второго и третьего, есть специальное искусство. И мастера им обладают. Виртуозно. Великий Дюрер умел все. И даже чуть больше. Более того — хотел об этом рассказать. Восемьдесят процентов его советов, как и у Леонардо, касаются техники мимесиса, то есть подражания природе, Божественному творению (*план сокращенной книжечки Альбрехта о живописи см.: Дюрер, с. 75*). Пользоваться ими можно, но чудо Божественной гармонии остается на кончиках пальцев гения.

2003



Архитектурные обломы

Но Греции навек угасла вера, Зевеса нет, мы сделались умней!

Александр Пушкин. Гавриилиада. 1821

О членении, или В чем заключается существо строительства

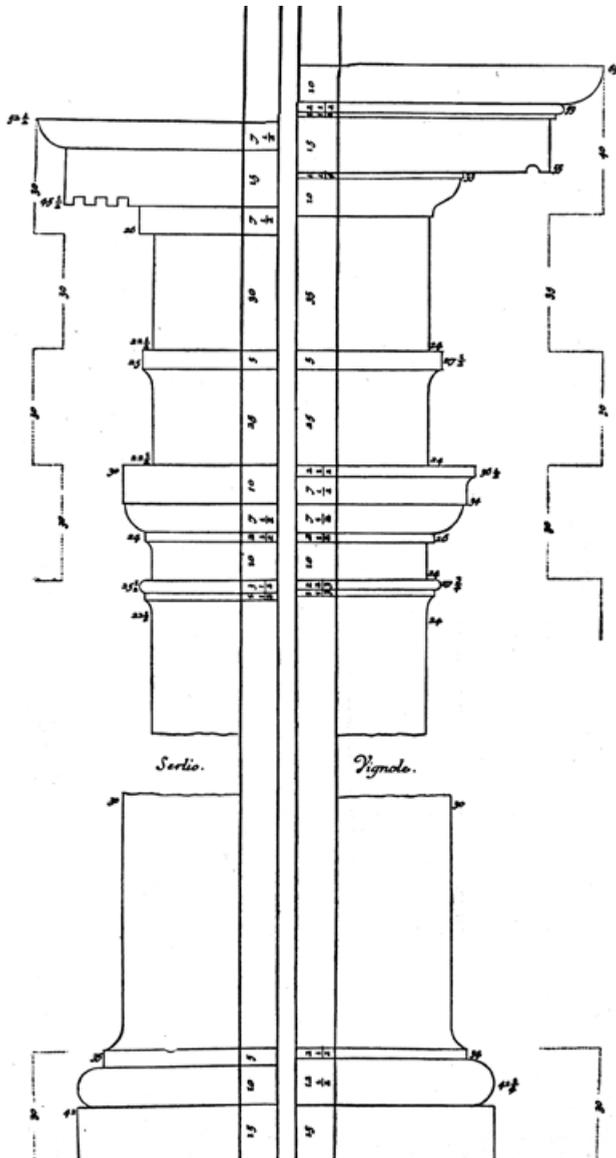
Деталь это не выдумка и не вещь в себе, но азбучная и, в общем-то, давно известная составляющая большой архитектуры. Леон Батиста Альберти так трактовал необходимость тщательного рассмотрения и уяснения места и роли детали в архитектурном организме: «Вся сила изобретательности, все искусство и умение строить сосредоточены только в членении. Ибо части всего здания, все особенности каждой из них и, наконец, сочетание и объединение всех линий и углов в одно произведение — всё определяется с учетом полезности, достоинства и приятности одним только членением ... следует прилагать большую заботу и старание при рассмотрении этих вещей, столь важных для всего здания: нужно стараться, чтобы даже мельчайшие части казались сделанными разумно и искусно» (*De re aedific. I 9*).

Итак, приблизимся к самой малой частности, к исходной компоненте, к мельчайшей детали классической композиции, к «биологической клетке» архитектурного организма — архитектурному облому. А для этого ответим на некоторые (когда-то очевидные всякому зодчему) вопросы.

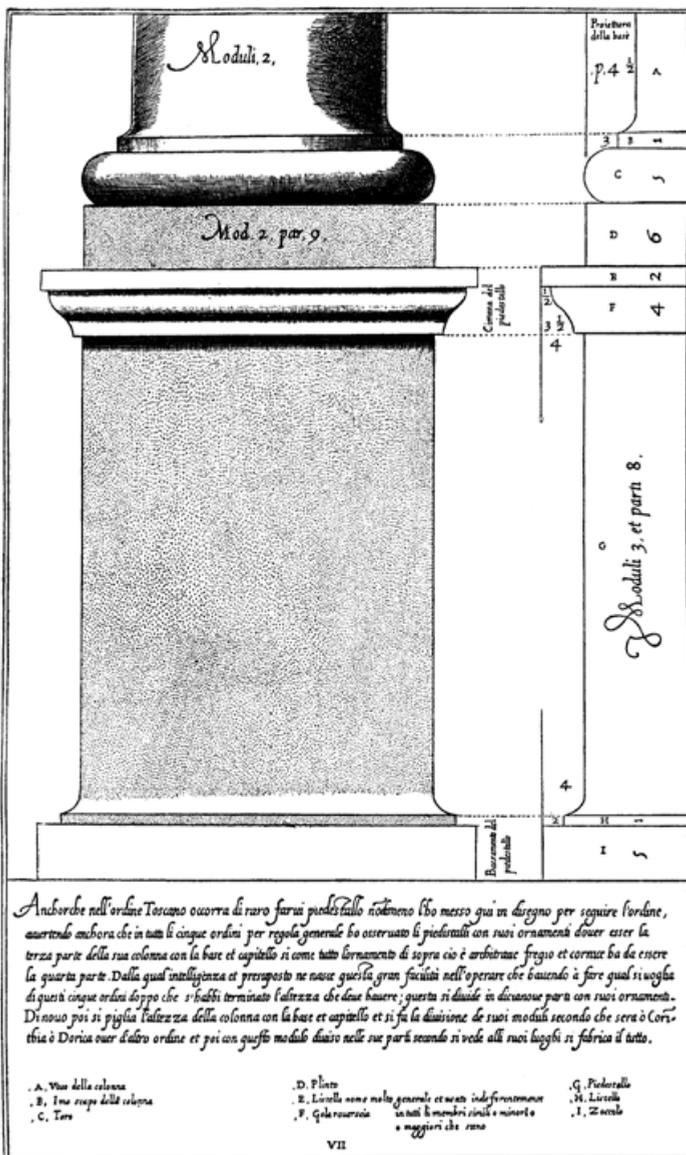
Зачем обломы?

Представьте себе дом. Основной его массив держится прямым блоком, как кирпич. В основании — нечто выступающее из «кирпича», имеющее свой абрис. Венчает дом крыша с карнизом, также выступающим и неким образом переходящим в тот же «кирпич». В итоге весь профиль дома вполне живописен и напоминает ломоть тезоименитой буханки хлеба «кирпич». Ровный квадратный ломоть, разломленный пополам. На куске хлеба в профиль, и сверху, и снизу на разломе, вместе с коркой выступают обломы. Но в профиле дома выступы эти подвержены твердокаменной строительной логике. Именно сочленение тела здания и колонны с крышей (карниз) или основанием (база) имеет самую развитую профилировку, которая и есть «архитектурные обломы».

Название ёмкое и точное. Поэтому здесь мы вряд ли согласимся с польско-цнотливым мнением проф. И. Б. Михаловского: «Для этих отдельных элементов, составляющих архитектурные профили, установился специальный



Карниз тосканского ордера по С. Серлио



Пьедестал тосканского ордера по Дж. Б. да Виньола

термин, слишком мало выражающий то, к чему он относится, а потому мы старательно избегаем его, но должны его назвать, так как он утвердился в технике довольно прочно. Элементы профилей принято называть "обломами".

Название это вызывает в нашем представлении понятие о чем-то сломанном, испорченном, даже грубом, тогда как относится оно к частям небольшим, тщательно выработанным и в некоторых случаях тонко прочувствованным» (*Михаловский 1925, с. 8*).

По Д. Н. Ушакову, облом есть «мелкая архитектурная деталь, являющаяся составной частью архитектурного профиля» (*Ушаков, стб. 660*).

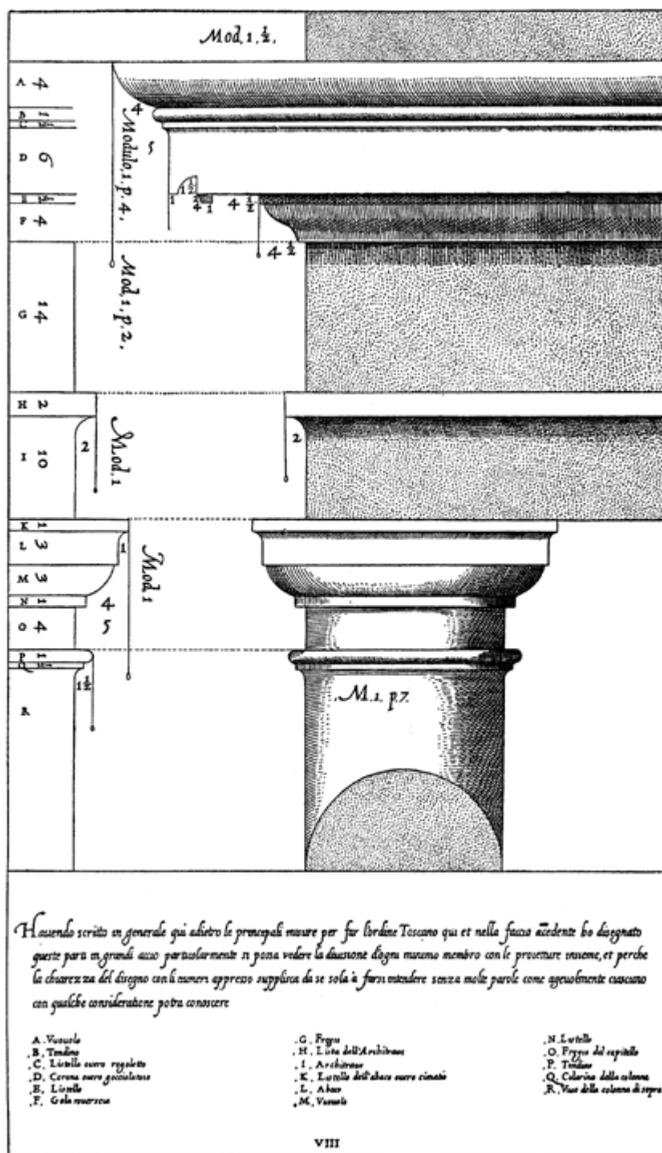
Что значит «обломать»?

Тот же Дмитрий Ушаков в 1938 году трактует глагол «обломать» как: 1) отбить, отломать кругом; 2) поколотить, избить кого-н. чем-н.; 3) уговорить, уломать упрямяца и устроить, обделать дельце. Сегодня, почти сто лет спустя, сей перечень следует дополнить еще некоторыми актуальными значениями: 1) обмануть чаемое ожидание самым наглым и бесперспективно ориентированным образом; 2) получить выгоду в трудной ситуации; 3) выполнить проект в «историческом стиле» с использованием греко-римских архитектурных обломов.

Что — куда?

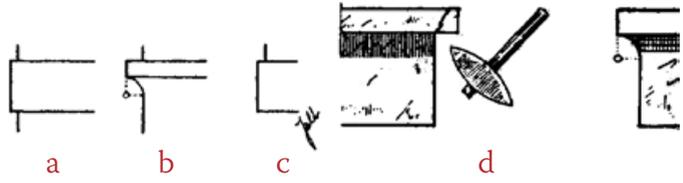
Все виды обломов (профилей), используемых в классической архитектурной форме, можно разделить на прямые (плита, полка, пояс, ступеньки) и криволинейные (вал, он же полувал, четвертной вал, выкружка, каблучок, гусёк и т. п.). В учебно-справочной литературе распространено ходульное различие обломов «прямых», то есть расширяющихся сверху, и «обратных» — книзу. Такое различие по большому счету ничего не дает в сути их применения. Куда как важнее соблюдение простого тектонического закона: «Во всяком сооружении, сказали мы, надо следить за тем, чтобы накладываемое сверху всегда покоилось на прочном. Ничто не будет прочно, если отвесная линия от подножия камня, расположенного наверху, падая, будет находить под собою воздух или пустоту. Потому, когда вытесывали желобки, остерегались, делая углубления, касаться отвесов тех камней, которые располагались сверху. Валы будут выступать наполовину своей толщины с прибавлением еще одной восьмой части. Так же и самый большой выступ вала своей отвесной линией коснется наружной части плинта. Так поступали доряне» (*De re aedific. VII 7*).

Прямые обломы фиксируют собственно массив какой-либо части архитектурного организма, например, цоколь, подиум, стену, абак, архитрав. Они суть просвечивающие части тела здания.

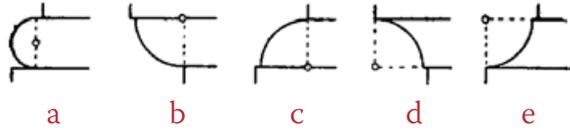


Карниз тосканского ордера по Дж. Б. да Виньола

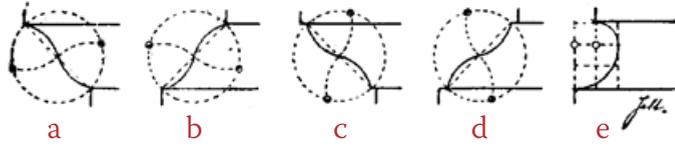
I.



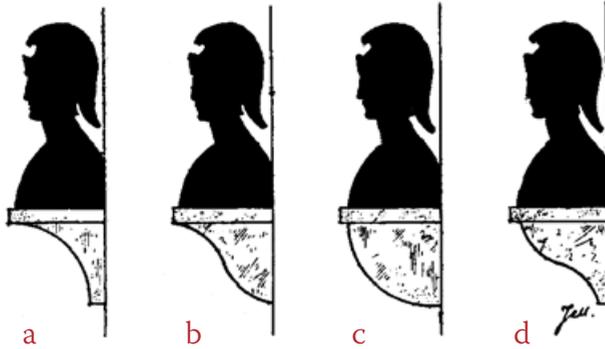
II.



III.



IV.



Криволинейные обломы — это сочленения, своего рода шарниры между основными частями. Они, как амортизирующие подушки, улавливают переходы между блоками, плитами и колоннами: всякие выкружки, валики и каблучки.

Особую роль играют вычурные криволинейные профили, динамически меняющие кривизну: скоция и эхин. В классической архитектуре они, как правило, использовались на цилиндрических поверхностях оснований колонн и капителей.

Виды обломов по И. Б. Михаловскому

I. Прямолинейные:

а — пояс, б — полочка, с — плинт, d — обламывание

II. Криволинейные простые:

а — вал, б — прямой четвертной вал, с — обратный четвертной вал,

d — прямая выкружка, е — обратная выкружка

III. Криволинейные сложные:

а — прямой гусёк (дорийский киматий), б — обратный гусёк (дорийский киматий), с — прямой каблучок (лесбийский киматий), d — обратный каблучок (лесбийский киматий), е — скоция

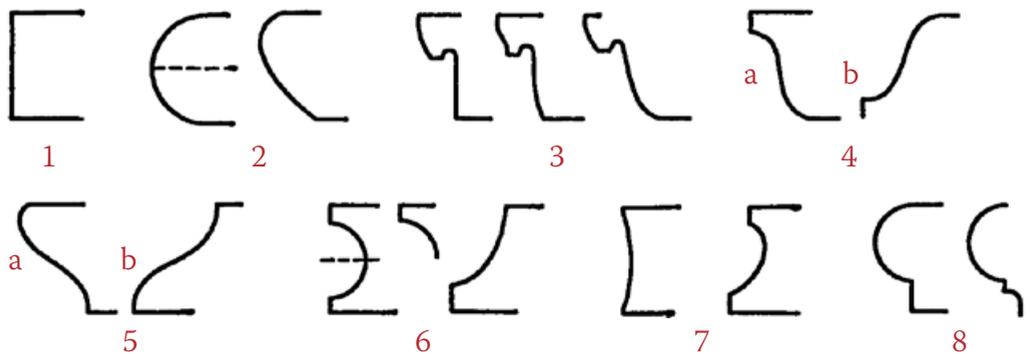
IV. Профили поддерживающих кронштейнов:

а — хлипко, б — неуверенно, с — тяжело, d — хорошо

Интересно, что ни Палладио, ни Виньола, ни Альберти не делают различия в поименовании обломов, используемых для плоской поверхности или цилиндрической, то есть поверхности стены или колонны. Хотя имманентную разницу между листелью карниза (полочкой) и колорино колонны (шейкой) можно услышать, не увидев на разрезе.

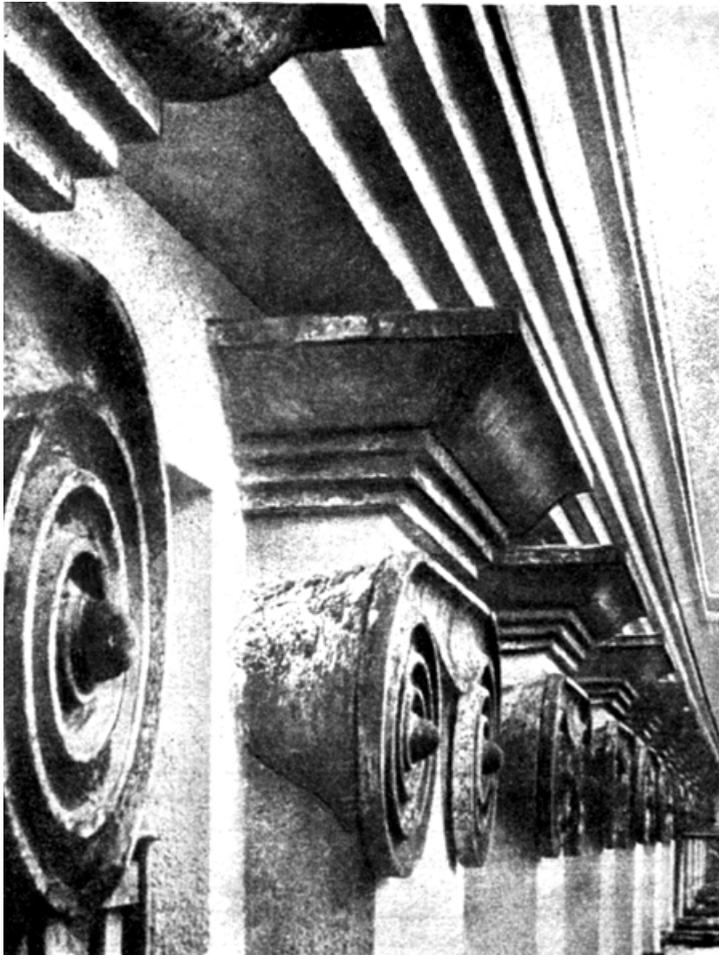
Как ломать?

О геометрии архитектурных обломов, составляющих своеобразный алфавит классического формотворчества, трактует глава 7 книги VII Альбертиевского сочинения, которое соответствующим образом именуется и любовно перечисляет все основные профили ордера: «Об очертаниях колонн и их частей, о базисе, валах, выкружках, листелях и плинте. Об обломах, поясе, ступеньке, вале, валике, выкружке, каблучке и гуське». В главе дана исчерпывающая в ряду механистических возрожденческих описаний характеристика обломов: «Обломы орнаментов следующие: пояс, ступенька (полка), вал, валик, выкружка, каблучок, гусёк. Всякий облом есть очертание такого рода, что выдается и отступает, но имеет разные линии. Ибо очертание пояса подражает букве L и пояс тоже, что листель, но шире, чем листель. Ступенька есть пояс, сильно выступающий. Относительно вала я колебался, не назвать ли мне его



Греческие обломы (по В. Ф. Маркузону)

1. Полочка, плинт или плита
2. Валик или вал (торус) и четвертной вал (до пунктира): строятся по дугам окружности или более сложным кривым (правый чертеж)
3. Дорический «ястребиный клюв» (слезник) и этапы его развития
4. Дорический кима (киматий) или гусек (а — прямой, б — обратный)
5. Ионический «лесбийский киматий», или каблучок (а — прямой, б — обратный)
6. Выкружка, строящаяся по кривым, близким к дугам окружности
7. Скоция (асимметрическая выкружка с профилем двухцентрковой дуги или более сложной кривой)
8. Астргал (сочетание полочки с валом и выкружки)



Здание НКВД (Кабмин Украины) в Киеве, архитт. Иван Фомин, Павел Абросимов, 1935–1937

Капители, фото 1946 года

плющом, так как он всюду вьется, и очертание его выступа подобно букве С, присоединенной к букве L так: $\text{L}\overset{\text{C}}{\curvearrowright}$. Валик есть уменьшенный вал. Если же перевернутая буква С сочетается с буквой L так: $\text{L}\overset{\text{C}}{\curvearrowleft}$, то образуется выкружка. Если буква S к тому же L прибавляется так: $\text{L}\overset{\text{S}}{\curvearrowright}$, то получит наименование шейки или горлышка (каблучок), ибо похоже на горло человека. Если же под это L добавляется лежащее и перевернутое S так: $\text{L}\overset{\text{S}}{\curvearrowleft}$, то по сходству изгиба это называется волной (гусёк)» (*De re aedific. VII 7*).

Откуда ионики?

Досужий взгляд часто упирается в живописный орнамент из завитков, крошева сухариков, подсолнухов и лаврового листа, за которым даже не угадывается классическая простота объема, скрывающегося за украшением. Это не упрек обывателю.

Если бы древний до-римский грек увидел вакханалию Крещатика, он был бы сбит с панталыку не менее студента-первокурсника, то есть не увидел бы за пёстрою оберткой прозрачного архитектурного сообщения. Здесь много чего подпустили римляне со своим стремлением к изобилию и упрощению, к гурманству и чревоугодию, к роскошеству и всякой триумфальной лаврушке.

Но поскольку корень наш греческий, мы вынуждены вещи такого рода различать и очищать. И тогда окажется, что

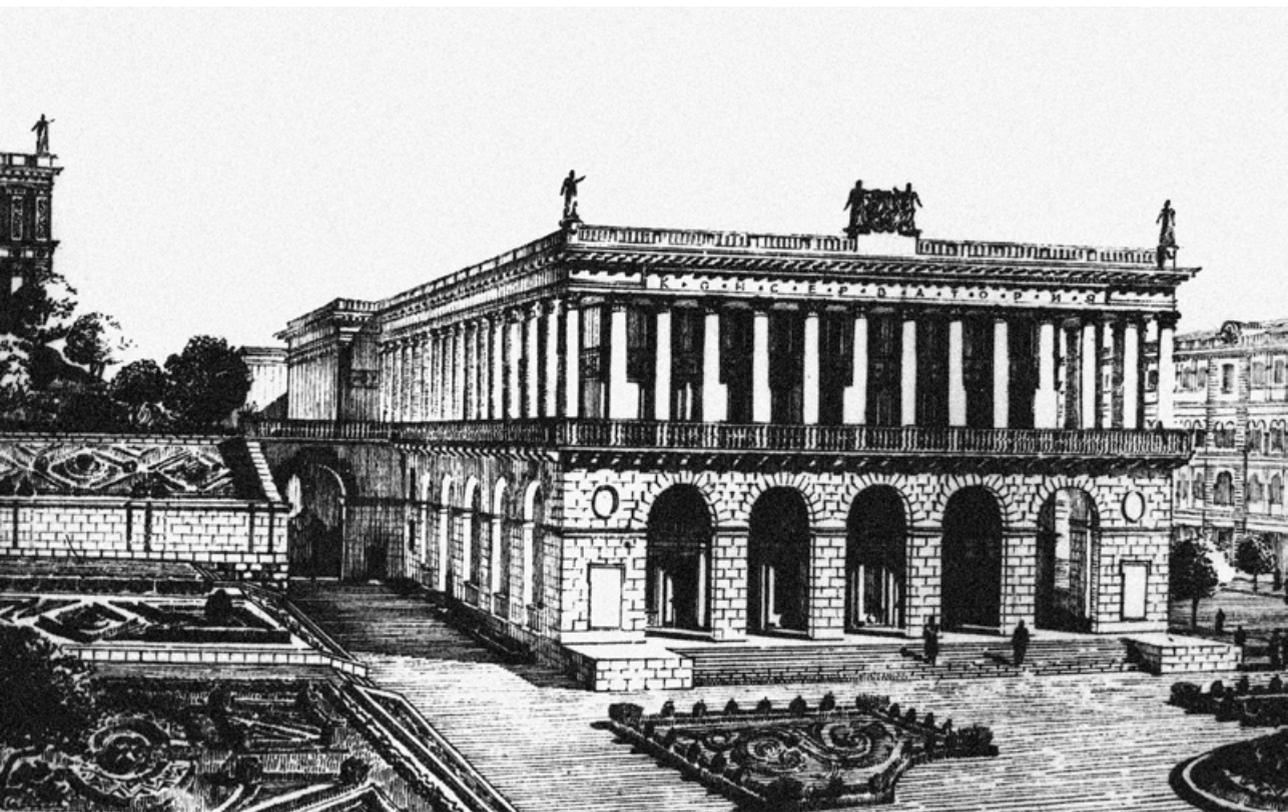
странные «яйца со стрелками», именуемые «иониками», не что иное, как обычные бусы или цепочка овалов с листьями, которые наложены на вал. Поскольку в ионической капители использован четвертной вал (вспомните эхин дорического ордера), то наши бусы превратились в разрезанные пополам овалы (ионики) в окружении волют («необязательных» свитков пергамента, возложенных на упругий блин эхина).

По крайней мере, для мастеров Возрождения в этом деле все было ясно: «...части подобных обломов будут либо гладкие, либо украшенные. На поясе высекают ракушки, пернатых, а также надписи. На ступеньке — зубчики, правила построения которых таковы: они шириной в половину своей длины, а пустой промежуток между зубчиками имеет из трех частей ширины две. Вал снабжают шнуром овалов, а иногда одевают его листьями; и овалы одни делали цельными, другие сверху срезанными. Каблучок и гусёк покрывают только листьями. Листель всегда остается гладкой» (*De re aedific. VII 7*).

Очистив таким образом глаз от глупостей (вещей, конечно же, интересных и, по-женски, даже важных), мы увидим в ансамбле Крещатика, в месте его пересечения с Майданом, самый что ни на есть развитый классицистический ансамбль с наслоением исторических объектов, подобранных один к другому с сладчайшей логикой искусства античного ордера.



Главпочтамт на Майдане Незалежности в Киеве
архитт. Вадим Ладный, Борис Приймак, Григорий Слущкий, 1952–1958



Проект Консерватории им. П. И. Чайковского на пл. Калинина (Майдан Незалежности) в Киеве
архитт. Лев Каток, Яков Красный, Михаил Либерберг, 1955–1959

Здание Почтамта (1952, архит. Б. И. Приймак) и дома-башенкой на Крещатике 25, он же вход-арка в Пассаж (1948, архитт. А. В. Доброворльский, А. И. Малиновский) расположены в низине и решены в дорическом ордене. Далее композиция закономерно подхватывается реконструированным зданием ионической Консерватории (1955, архит. Л. Б. Каток). Естественным образом движение в сторону Институтского холма подхватывается непритязательным, но коринфским портиком Укоопсоюза (1954, архит. Н. Б. Чмутина) и великолепной коринфской же ротондой Октябрьского дворца (послевоенная реконструкция Института благородных девиц: 1838, В. И. Беретти — 1952, А. И. Заваров). В этой логике вполне уместным завершением ансамбля Майдана стала Колонна Независимости (2001, ёА. В. Комаровский), увенчанная изобильной коринфской капителью Палладиевого образца. И даже уместен дистиллированный (космический) портик на крыше гостиницы «Москва/Украина», хотя масштаб здания-кулисы сегодня однозначно «провалился».

Coda: Больше выверенности в членении!

Архитектор, если ты не понимаешь, что гусёк это не какой-то там лесбийский киматий, а киматий очень даже дорический, то весьма рискуешь попасть впросак с идеологической ориентацией. К тому же, тщательное изучение

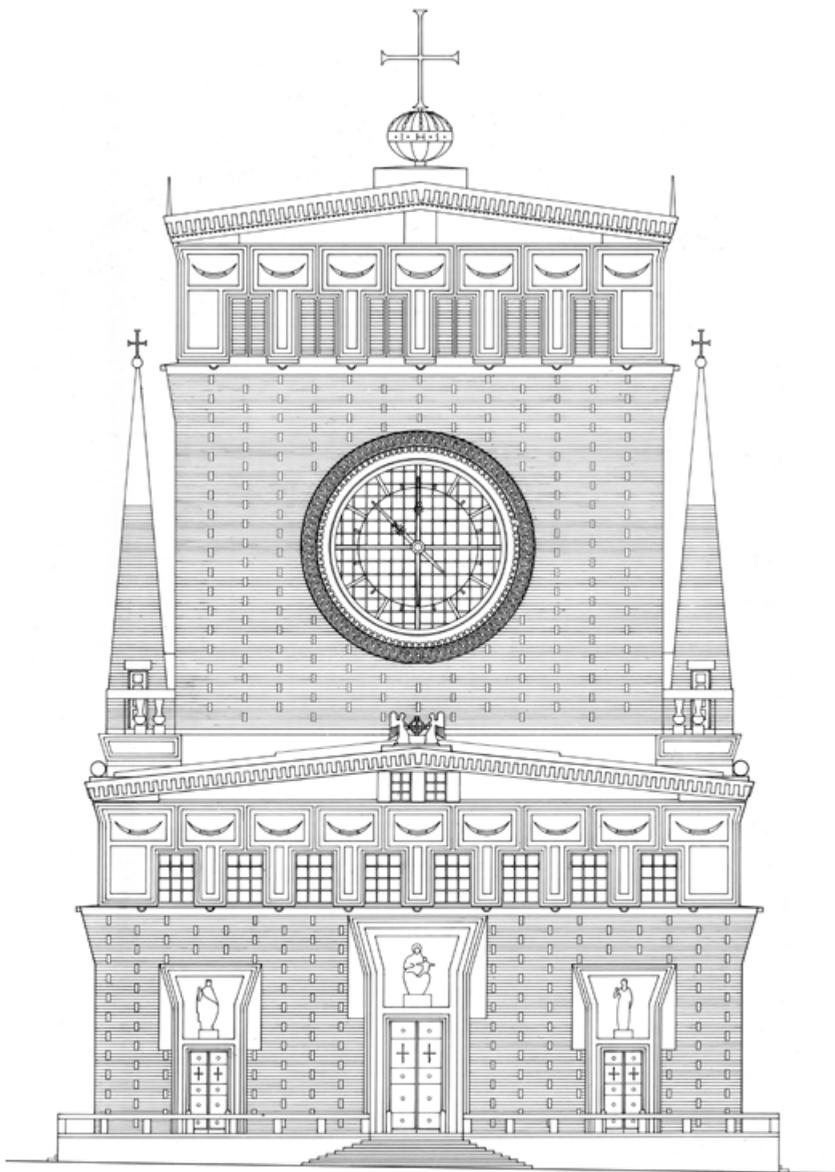
и грамотное использование архитектурных обломов поможет тебе стать прогрессивным модником.

С течением времени всякий первичный геометрический профиль греко-римской классики приобретает все больше самостояние, отдельное употребление и самодостаточную выразительность. Эксперименты такого рода начали модернисты 1920-х и 1930-х в СССР, США и национальных европейских архитектурах. В частности, опыты Ивана Фомина с «пролетарской классикой» или Йоже Плечника с классикой модерной. Фомин использовал обычную полку в тройном и четверном ритме, добиваясь невероятных по силе воздействия и чистоте композиционных эффектов (см. украинский Кабмин).

Сегодня резко актуален и необычайно выразителен классический профиль *a la* скоция. Этот профиль с египетского надвратного завершения все более употребим в виде цельного карниза здания — см., например, офисный билдинг в лондонском Доклэнде.

А потому: больше выверенности в членении и пропорции! Меньше обломовщины, товарищи!

Ведь неслучайно рядом со словарной дефиницей «облом» соседит «обломовщина», что, по Д. Н. Ушакову, значит: «лень, безволие, нерешительность, бездеятельность, медлительность. В типе Обломова и во всей этой обломовщине мы



Церковь Святейшего Сердца Господня в Праге, архит. Йозе Плечник, 1922–1932

видим ... произведение русской жизни, знамение времени ... родовые черты обломовского типа мы находим еще в Онегине ... но, с течением времени, по мере сознательного развития общества, тип этот изменял свои формы, становился в другие отношения к жизни, получал новое значение. Дбрлбв. Это показывает, до какой степени мы дьявольски неповоротливы, мешковаты, сколько еще у нас обломовщины... Лнн (О неповоротливости нек-рых организаций при переходе к новым формам работы; XI съезд РКП(б), 1922 г.)» (Ушаков).

Настоящий архитектор не спит! Он собран и заточен на свершение. Совершенство же произведения, в какое бы время оно ни было построено, и есть классика.

2006



Колизей Гарпастум или Что такое стадион

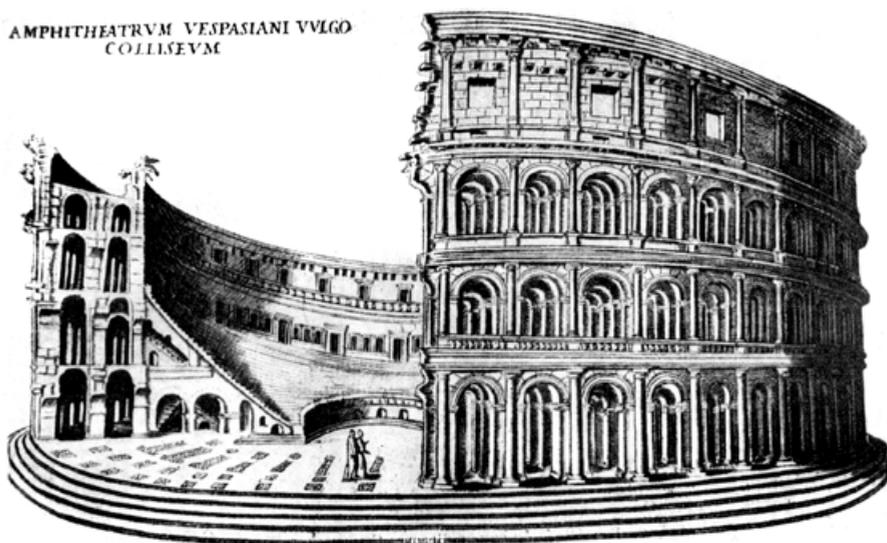
*Усталость — работнику помощь плохая,
И слепнут глаза от солёного пота,
О, день, только день провести отдыхая...
Хозяин, не бей! Укажи, где работа.*

Николай Гумилёв. Блудный сын. 1906

Бомба

Вид Колизея озадачивает. И чувство это возникает всегда, лишь попадет в глаза какой-либо римский ведут с амфитеатром Флавиев. Будь то один из многочисленных увражей Джамбаттисты Пиранези или наивный, «на фоне», даггеро-типический кадр XIX века, с дрожками и с ученым любителем древностей, или современное аэрофото. Вид магнетический. И, казалось бы, ничего сверхъестественного. Ну, подумаешь, гомогенный ряд одинаковых арочек. Какие-то вполне обыкновенные трибуны. Вокруг обычной, эллипсом, арены

AMPHITHEATRUM VESPASIANI VVLGO
COLLISEVM



«Амфитеатр Веспасиана, по-простому Колизей», офорт Ганса Блюма, начало XVII века

размером с привычное футбольное поле. Но вид циклопический! Выражение мощи и величия. Высоты и неохватности. Классическая строгость, подтверждаемая четырехъярусным орденом. Масштаб империи отчеканен аркой. Сама же арка многократно — 240 раз! — повторена как в акведуке. Впечатление разорвавшейся бомбы. Причем бомбы ядерной. Потому что, с одной стороны, просто. Но, с другой — за этой простотой подразумевается некая военная хитрость, технологический и архитектурный секрет. И разгадать его тщатся многие поколения любителей и профессионалов.

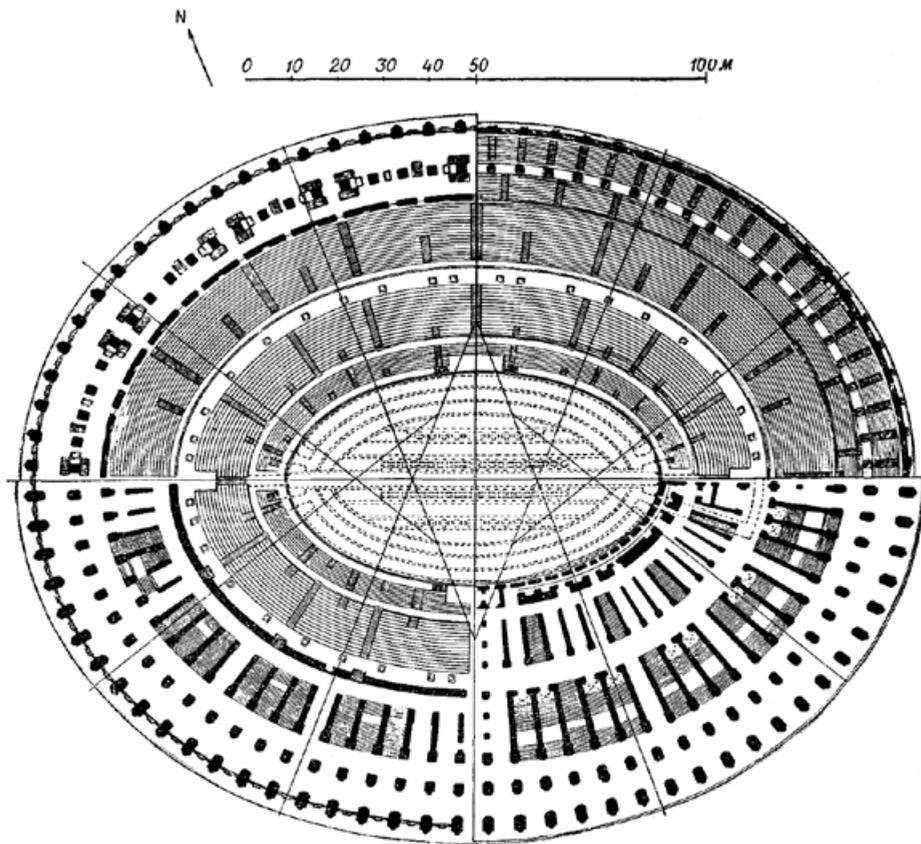
Вот и в новом учебнике для архитектурных школяров значится: «Найдосконалішу з видовищних споруд і одну з найвидатніших пам'яток світового зодчества заклав Веспасіан і урочисто відкрив імператор Тит» (*Тимофієнко, с. 437*).

Ну, действительно, бомба она бомба и есть. Мне навсегда запомнилась оценка всякого по-настоящему великого и захватывающего произведения архитектуры моим учителем профессором Ю. С. Асеевым. Если речь и на самом деле шла о великом, не передаваемом словами, удивительном и непостижимом, например, об интерьере св. Петра, римского Пантеона или константинопольской Софии, Юрий Сергеевич всплескивал розовыми ладошками, душа его уносилась под небеси, глаза излучали крайнюю степень счастья, и он восклицал: «и вот вы смотрите и понимаете — этого

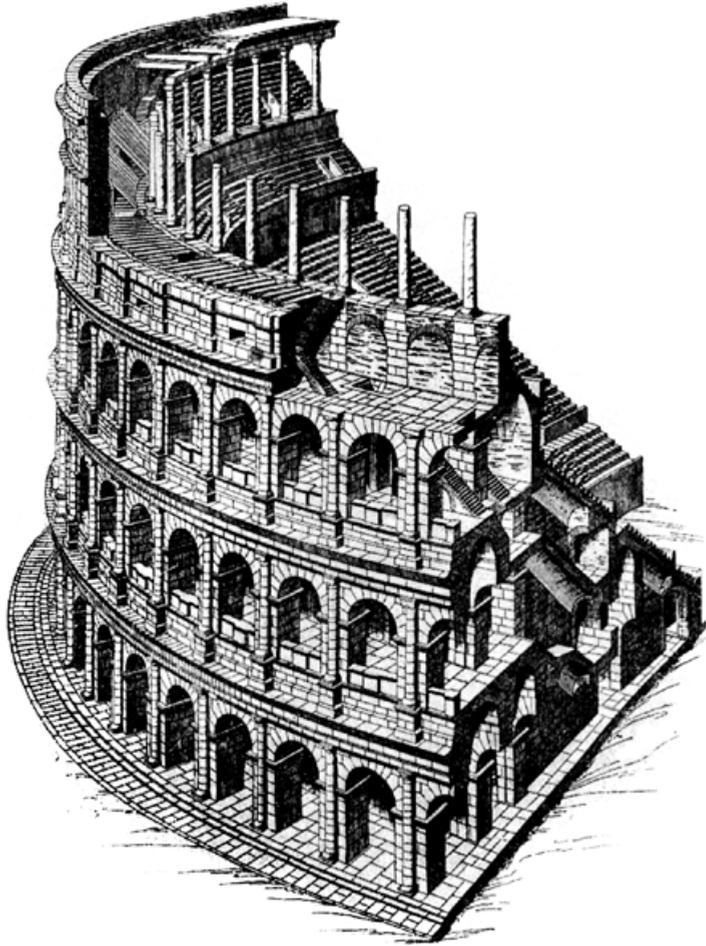
не может быть!» С тех далеких пор я точно знаю, это есть характеристика большой или, точнее, высокой архитектуры. Именно ощущение «не может быть!» Если вам удалось это чувство застать врасплох или взрастить годами учебы или сорвать сладким плодом паломничества — вам свезло, вы причастились высокому.

О том, что Архитектура, по-настоящему отягощенная метафизической нагрузкой, случается и случается в сходных с приведенными здесь школьными наблюдениями, по-немецки разумно (как камней в рот набравши) толкует многомудрый А. Г. Габричевский: «...архитектурное пространство может восприниматься не только как адекватное выражение функций человека, но и как адекватное выражение некоей иррациональной стихии, не поддающейся антропоморфному овладению. В очень высоких, например, помещениях вся сфера доступного зрителю пространства, поскольку оно действует как аморфное, нерасчлененное, оценивается в категориях возвышенного» (*Габричевский 1993, с. 4*). Слова обескураживающе правильны и даже мягки, ежели заглядывать в мир через слюдяной глазок в баррикаде из Зольгера, Гегеля, Гартмана, Шеллинга и Шлейермахера.

Но мы, собственно, о Колизее, о некоторой сверхчувственной и непреходящей идее, которая сквозит его ликом, его устройством и его древней неизбывной целью. Кажется,



Колизей, план



Колизей, аксонометрия по Ж. Гюадэ

перед глазами нечто очевидное, давно знакомое и понятное, невзирая на двухтысячелетнюю седину камня. Паттерн, образец, действующий через столетия. Об этом лучше всех, поэтически ярко и по-ученому точно вещал П. П. Муратов в очерке «Чувство Рима»: «Формы жизни найдены и много раз повторены в веках. Материальное значение вещей изжито, освобождена их духовная сущность. Все, на чем останавливается здесь взор, — гробницы, но так долго обитала здесь смерть, что этот старейший и царственнейший из ее домов стал, наконец, самим домом бессмертия» (*Муратов II, с. 22*).

Каркас как поэма

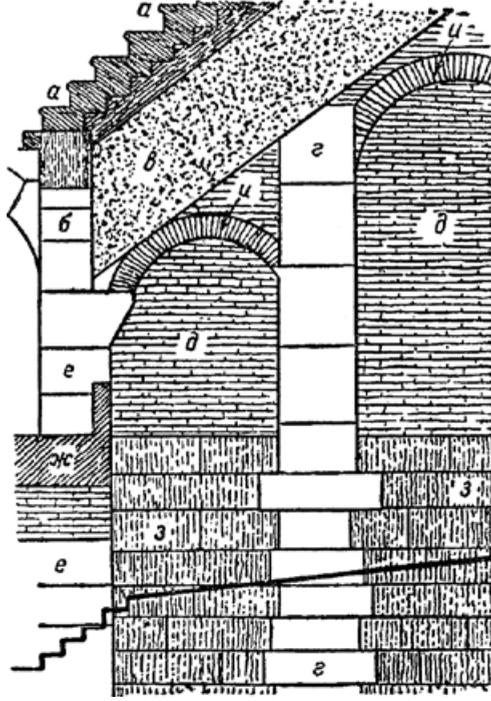
Впрочем — еще о Колизее. До сих пор он имеет совершенно выдающиеся характеристики. Размеры по главным осям: 156 x 188 м. Арена: 54 x 86 м. Высота: 48,5 м. Рекордные сроки строительства: 5 лет (75–80 годы н. э.). Основным строительным материалом служил камень, включая травертин, туф, пемзу, мрамор и, конечно, кирпич и римский бетон. Механизированная арена при необходимости заполнялась водой. В сооружении сосредоточено множество функциональных, конструктивных, организационно-строительных и стилистических находок. При ближайшем рассмотрении все они — архитектурные.

«Функционально» Колизей по разным подсчетам вмещал

и «переваривал» от пятидесяти до ста тысяч зрителей, обеспечивая бесппроблемную «загрузку и эвакуацию» публики. Видно тоже было всем.

«Конструктивно» амфитеатр представлял собой, как сказали бы сейчас, каркасную структуру (*Гуляницкий 1985, с. 41–42*). Основа римской бетонной технологии — самонесущая кирпичная опалубка, которая после заполнения бетоном становилась частью конструкции. Огюст Шуази тщательнее других изучил типы кладки и сводов, сочетание материалов и даже организацию работ бригадами с разной степенью квалификации, предоставив нам «огромную сводку достижений античного строительного искусства, где по очереди получили применение все античные конструктивные приемы» (*Шуази, с. 44*).

Основной структурный элемент Колизея — арка и арочный свод, повторенные несметное количество раз. Эффект заведомой простоты и прозрачности конструктивного и образного решения. Но простота обманчива: «Колизей представляет собой здание с чрезвычайно сложным планом; его развалины едва дают возможность разобраться в его бесчисленных галереях и в целой системе лестниц и переходов; еще труднее было разобраться в них при постройке» (*там же, с. 130*). И лишь те, кто воочию не щупал камня Колизея, в незлонамеренной простоте утверждают обратное: «схема



Нижняя часть трибун Колизея

а — мраморные сидения

б — арка из травертина

в — наклонный свод из пемзобетона

г-г — столб из травертина

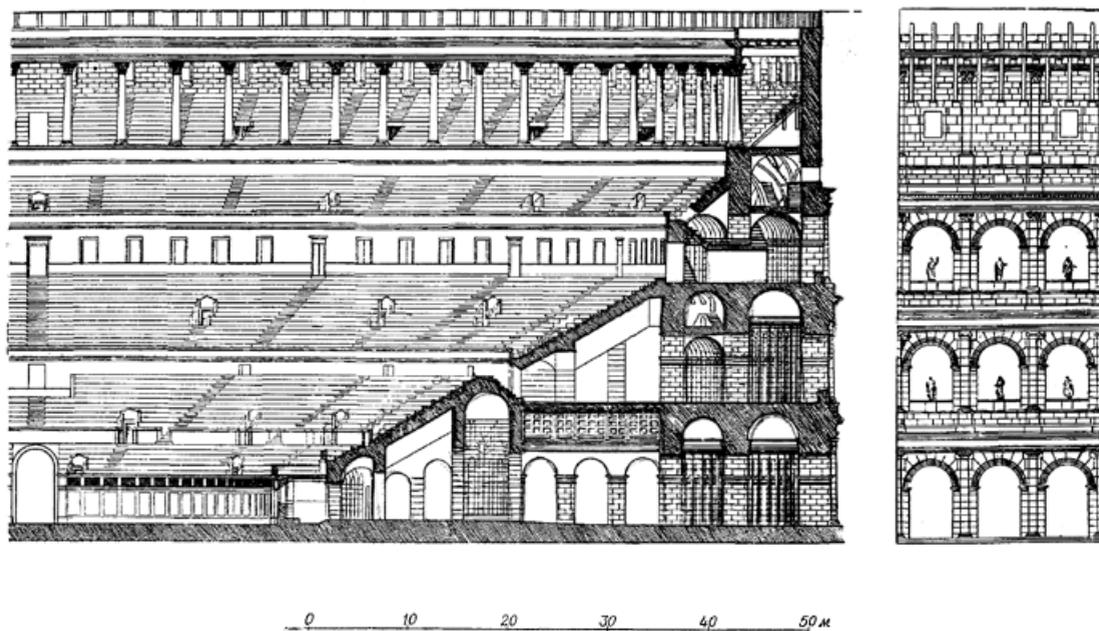
д — стена из туфового бетона в кирпиче

е-е — столб из травертина

ж — бетонная арка в кирпиче

з — стена из туфа

и — кирпичная арка



Колизей, разрез, фрагмент фасада

конструкции чрезвычайно проста: семь концентрических колец каменных столбов!» (*Цирес*, с. 67–68).

«Стилистически» Колизей не исчерпывается лишь арочным набором. Важнейшая часть его ордер. Полуколонны расставлены в импостах арок традиционно — с первого по третий ярус: дорические, ионические и коринфские (принцип суперпозиции). Коринфские же пилястры — в сплошной стене четвертого. Вместе с радиальными стенами каждая колонна восьмидесятикратно повторена, подчеркивая каркасную структуру. Заведомый образец на тысячелетия! Избыточно колоссальная структура невольно имитирует промышленный масштаб современного строительства. Достигнутый же эффект дает фору большинству нынешних мегаструктур: «ордера Колизея — не архитектурная декорация, наложенная на фасад, а пластическая обработка самой его каменной поверхности; их пластика не нарушает целостности его общего цилиндрического массива» (*ВИА 1948*, с. 206).

Равновесие по высоте и ширине. Ритм арок, работающий в центральной части, незаметно подхвачен ордерам ближе к краям. Плавная линия гигантского цилиндра. Всеми средствами подчеркнут конструктивный скелет.

Действительно, каркас как поэма!

Верхушка четвертого яруса сохранила следы консолей для мачт, поддерживающих веларий (шелковый тент над

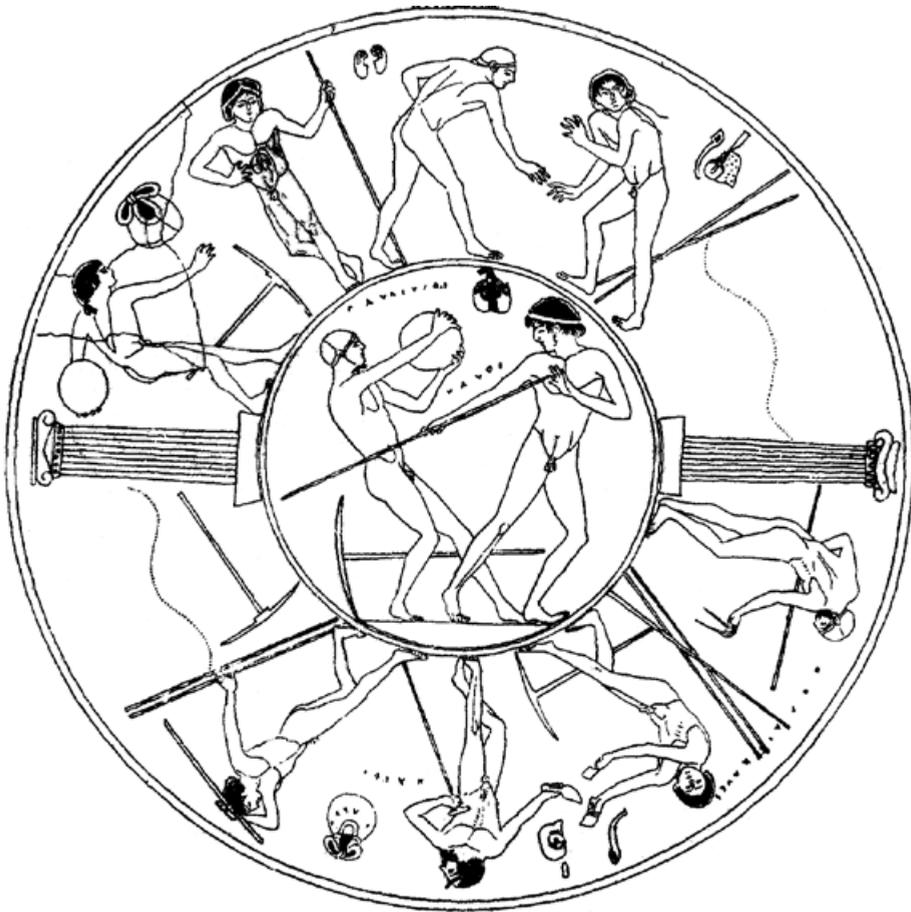
трибунами). Инженеры нового времени теряются в догадках о том, как было устроено это периодически устанавливаемое покрытие, вполне актуальное и сегодня. Так или иначе, кронштейны велария имеют шаг втрое более частый, чем у ордера. Венчался Колизей настоящей императорской короной — из ритмических флагштоков и цветных парусов.

Состязание и стадион

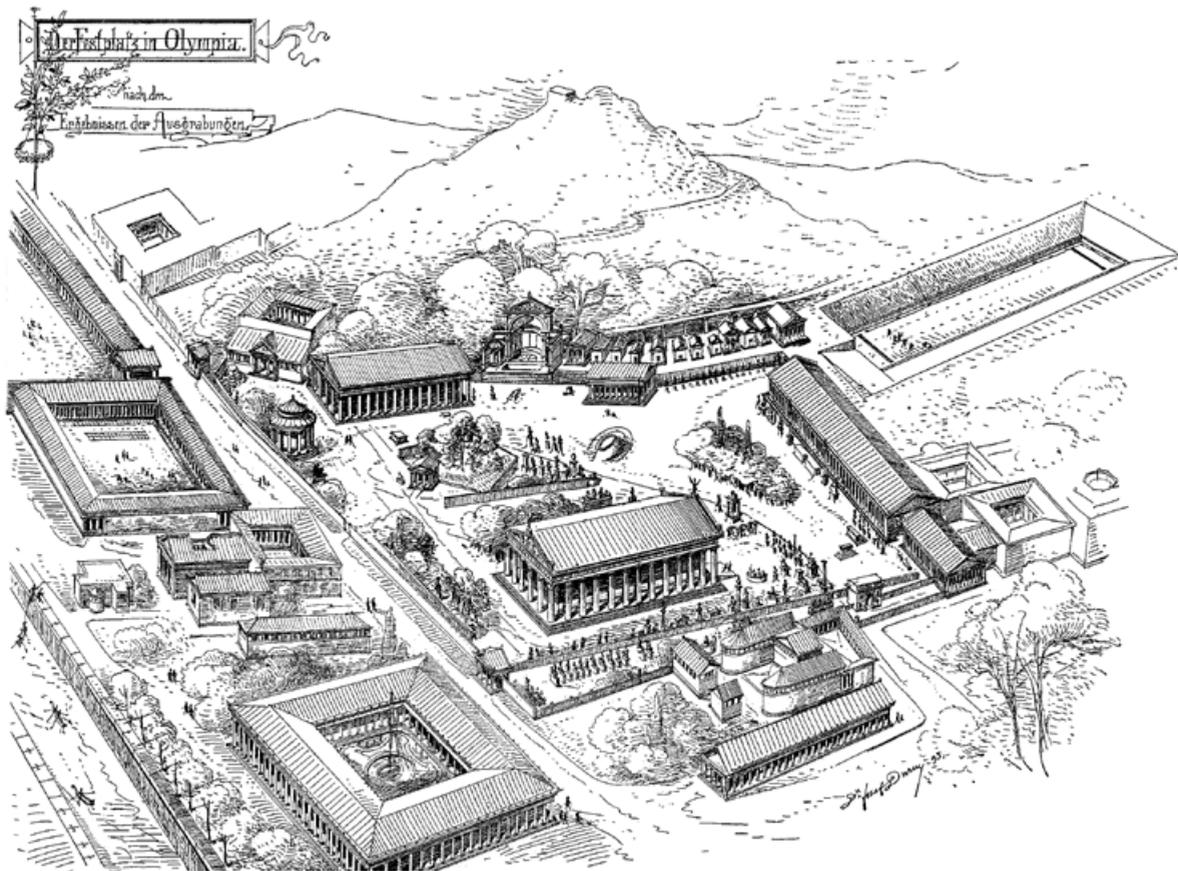
Современный стадион похож на Колизей. Но стадион ли Колизей?

Стадион — место для состязаний, — как самостоятельный тип сооружения приобрел завершённую форму в Древней Греции, на родине доблести и европейской демократии. Занимательный Гаспаров рассказывает, что когда у древнего круглого щита появилась вторая рукоять — под локоть посередине и для кисти скраю, — щит стал вдвое шире. И дружная шеренга смогла противостоять всаднику. Среднего достатка воин стал важнее вельможи на колеснице: так в VIII веке до н. э. возникла демократическая республика с собранием, противуставшим аристократии (*Гаспаров, с. 52–53*).

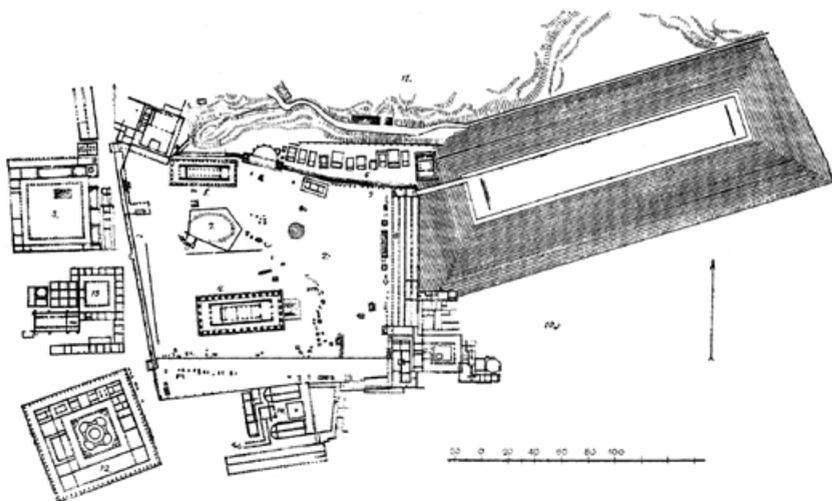
В 776 г. до н. э. в Олимпии провели общегреческие атлетические игры, на которых записывали имена победителей. Абсолютные результаты, не фиксировались. «Рекорд»,



Эллинские атлеты и судья с аттического краснофигурного блюда



Олимпия в классический период. Реконструкция Йозефа Дурма, конец XIX века



то есть обязательная запись цифири, принадлежит английскому «спорту», а не греческого «атлетизму». Грекам важнее было «кто раньше» и «кто дальше». Соревнующиеся атлеты представляли собой род совершенного жеста и формы. Это было красиво, а потому и значимо для греков, воспринимавших мир через вещественность формы. Победителей увековечивали в скульптуре. Состязательность и единоборство среди равных были настолько важны, что ради Олимпийских игр объявляли перемирие для всех междуполисных войн, а с 264 г. до н. э. установили летосчисление по Олимпиадам, четырехлетиями.

Кроме Олимпийских, посвященных Зевсу, с 682 г. до н. э. в Коринфе проводились Истмийские игры в честь Посейдона (раз в два года), с 590 — Пифийские в честь Аполлона в Дельфах (каждые пять лет), с 573 — еще одни в честь бога моря, Немейские, а с 566 — Панафинейские в Афинах.

В чем состязались свободолюбивые греки? В беге, прыжках, борьбе, метании диска и копья. Наиболее наглядным был бег. Важный для греков принцип единоборства сохранялся и для дюжины бегунов, так как у финиша побеждал один. Для главного соревнования — кто быстрее — в Олимпии в середине V века до н. э. построен первый стадион: трибуны и площадка в один стадий, для бега без поворотов. Стадий насчитывал шестьсот ступней Геракла, то есть 600 футов. Размер геракловой стопы во всех атлетических центрах был разным, колеблясь от 29,6 см в Дельфах до 32 — в Олимпии (к слову, страница А+С волею судеб равна олимпийскому футу — 32 см). Соответственно «крутизне» местного Геракла менялась и длина стадия:

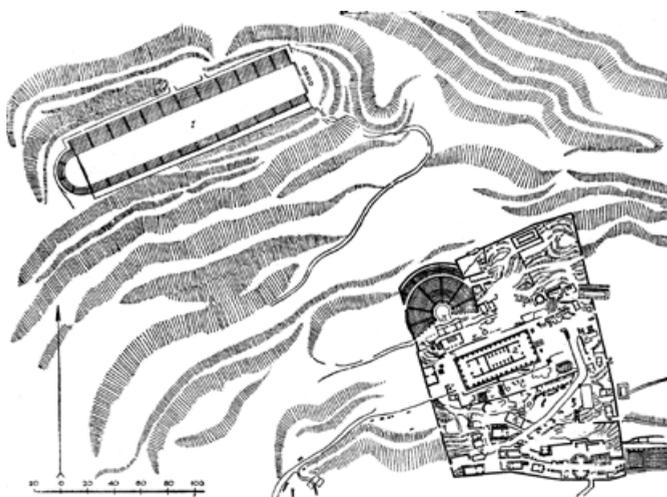
в Дельфах — 177,55 м;

в Афинах — 177,60 м;

в Эпидавре — 181,08 м;

в Олимпии — 192,27 м (*Гречина, с. 15*).

Будучи священными, игры проводились в дни летнего солнцестояния, по утрам. Чтобы свет Гелиоса не слепил



Дельфы. План со стадионом

атлетов, стадиум ориентирован с востока на запад. В Олимпии бежали в сторону священного участка с храмом Зевса. С западной стороны были и места архонтов, судивших состязания. Стадиум со всех сторон, и даже с востока, со стороны старта, был окружен местами для зрителей. В последующем возле старта делали разрыв, и стадиум приобрел форму подковы с циркульным закруглением возле финиша. В стартовый просвет несли оборудование для соревнований, а римляне придумали заезжать колесницами и устраивать скачки. В целом же, стадиум был учреждением вполне демократическим (если не считать гендерных притязаний феминисток).



Игры в амфитеатре Тита / Веспасиана, что в просторечье — Колизей

Не менее священным делом был и афинский театр — способ дважды в год чтить Диониса. Хор перед алтарем пел воззвание богу, затем исполнял поучительный миф и заканчивал молитвой о милости. 15 тысяч человек четыре дня подряд участвовали в священнодействии. Здесь возник и самый тип амфитеатра — полуворонки со скамьями для зрителей.

О времена, о нравы!

Великий Рим породил великий Колизей. Colosseo — от колоссальный. Античный Рим бахвалился великим зверством Нерона и великим великодушием Марка Аврелия.

Презрение к простому труду привело к тому, что остались или безмерно богатые — рабовладельцы с сотнями рабов, или совершенно нищие. Население города достигло двух миллионов человек, из них миллион — плебс, требовавший «хлеба и зрелищ». В убогих инсулах, тогдашних «хрущёвках», гражданам было неинтересно. Большую часть дня они «тусовались» в форумах, термах и цирках. Жажда зрелищ выросла необычайно. Правители лезли из кожи вон, дабы разнообразить гладиаторские бои травлей зверей и тому подобными увеселениями.

К блестящей житейской инфраструктуре, с дорогами и клоаками, Цезарь и Помпей присовокупили необъятные форумы, театры и навмахии. Навмахия — огромный бассейн для морских баталий, окруженный трибунами, — впервые была построена Юлием Цезарем. Еще большую навмахию учудил Август, она вмещала тридцать сражающихся кораблей. На такие стройки средств тратилось немеряно: «Марк Сквавр построил знаменитый театр лишь за четыре недели, а между тем он вмещал 80 000 зрителей: 360 мраморных колонн и 3000 бронзовых статуй украшали сцену, а стены внутри здания были выложены мраморными плитами, мозаикой и позолотой» (*Вегнер, с. 207*). В итоге славного царствования Август изрек: «Я застал Рим глиняным — оставляю мраморным».

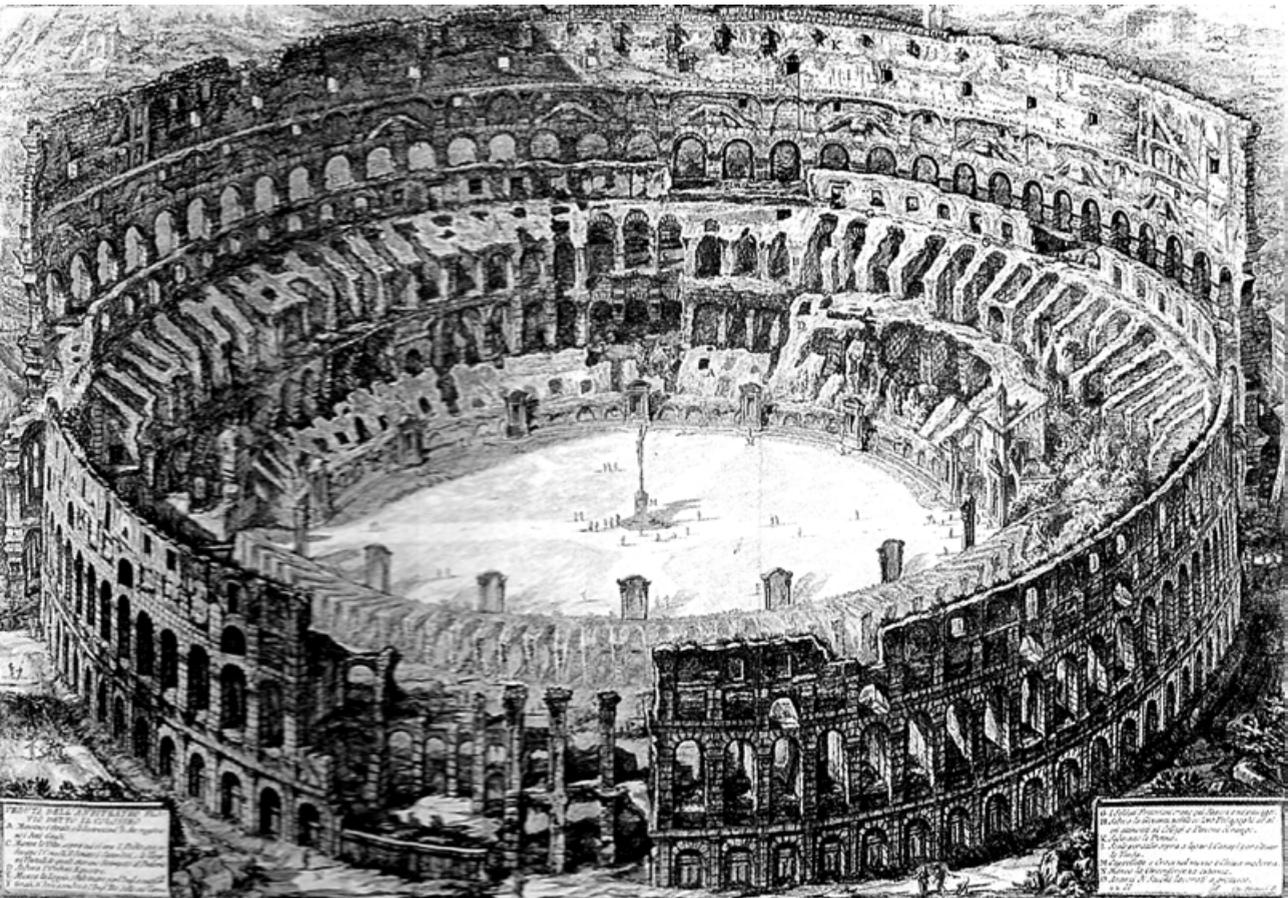
Когда дух Августа вознесся к пределам Олимпа (14 г. н. э.), на престол сел Тиберий, разглагольствуя: «благомыслящий правитель, коего вы облакаете верховной властью, должен быть слугой сената и граждан, а в большей части случаев — даже и слугой всякого гражданина». Но дух распутства, многие казни и козни привели к власти Гая Калигулу (37 г. н. э.).

Уже через год возобладал опыт капрейской школы дедушки Тиберия. Будучи тонконогим и большеголовым, страдая от падучей и непрестанно гримасничая, Калигула стал являться народу то в виде Геркулеса, то Аполлона, то Юпитера. Себе воздвиг он бесчисленные памятники. Затеял невероятные стройки, желая превзойти Агриппу, Ксеркса и Александра. Но казна опустошилась быстро. Взамен Калигула опустошил провинции вплоть до Британии. Для дерзких конфискаций составил две книги «Меч» и «Нож». Когда ему вконец наскучили сражения гладиаторов, он приказал бросать диким зверям на арену людей из публики. Императора зарезала группа товарищей, когда он, сидя за кулисами, подглядывал репетиции (41 г. н. э.).

Следующий, Клавдий, прославился распутной женой Мессалиной и строительством водопроводов. Вторая его супруга, Агриппина, отравила суженого и привела к власти своего восемнадцатилетнего сына, Нерона (54 г. н. э.).



Навмахия Домициана. Гравюра XVI века



Арена Колизея. Гравюра Дж.-Б. Пиранези, середина XVIII века

Но «не Бурр и Сенека (философ-стоик, учитель Нерона), а плясуны и цирюльники воспитали его душу». Он избавился от Сенеки, повелев ему самостоятельно вскрыть вены, умертвил родную мать и жену, и стал топить раскаяние в крови и увеселениях. В конце концов учредил праздник в честь своей бороды — Ювеналии, и поджег Рим (16.VII.64). Подрядчики благодарили за освободившиеся участки. Свой же «Золотой дом» он отстроил с роскошествами, а перед ним выкопал «море». В поджоге августейший артист обвинил христиан. Их хватали, распиливали пополам, бросали зверям, живыми смоляными факелами пользовали для освещения императорских садов. Толпа немела от восторга! Через три года после пожара затейник отправился в «провинцию Ахайю», где выступил на Олимпийских, Пифийских и Истмийских играх разом. И, хотя падал с колесницы, везде был увенчан лавром. Греки роптали. Латиняне стерли зубы скрежетом. В итоге Нерона признали врагом отечества. Спрятавшись на вилле вольноотпущенника, он зарезался с помощью раба. Так закончилась династия Цезаря.

Через год и 22 дня после смерти Нерона, в 70 году, на престол сел храбрый и мудрый Веспасиан, который, изничтожая память о жестокосердном, на месте Неронова моря возвел для римлян Колизей.

Зрелище и арена

Упадок греческих полисов и возвышение Рима отразились и на характере состязаний. Вместо лавровых венков все больше ценились денежные награды. Соревнования профессионализировались. Священные «игры» и сакральные «представления» превратились в досужие «зрелища», которыми империя кормила народ.

Кровь и смерть, превращенные в аттракцион, завораживают толпу, что всегда осознавали лучшие умы. Луций Сенека напутствовал против толпы, понимая неизбежность арены в городе: «Нет врага хуже, чем толпа, в которой ты трешься. Чем сборище многочисленней, тем больше опасности. И нет ничего губительней для добрых нравов, чем зрелище ... Возвращаюсь я более скупым, более честолюбивым, падким до роскоши и уж наверняка более жестоким и бесчеловечным: и все потому у, что побыл среди людей» (*Сенека, с. 17*).

Промышленно организованное зрелище — изобретение Рима. Латиняне придумали два новых типа зрелищных сооружений: амфитеатр и цирк.

Приспособив греческий стадион для конных состязаний, получили цирк. Дистанцию увеличили до трех стадиев, увы, недостаточных для скачек по прямой, без поворотов. Возницы стали циркулировать перед зрителями по кругу. Очевидно, отсюда и само имя «цирк». Чтобы

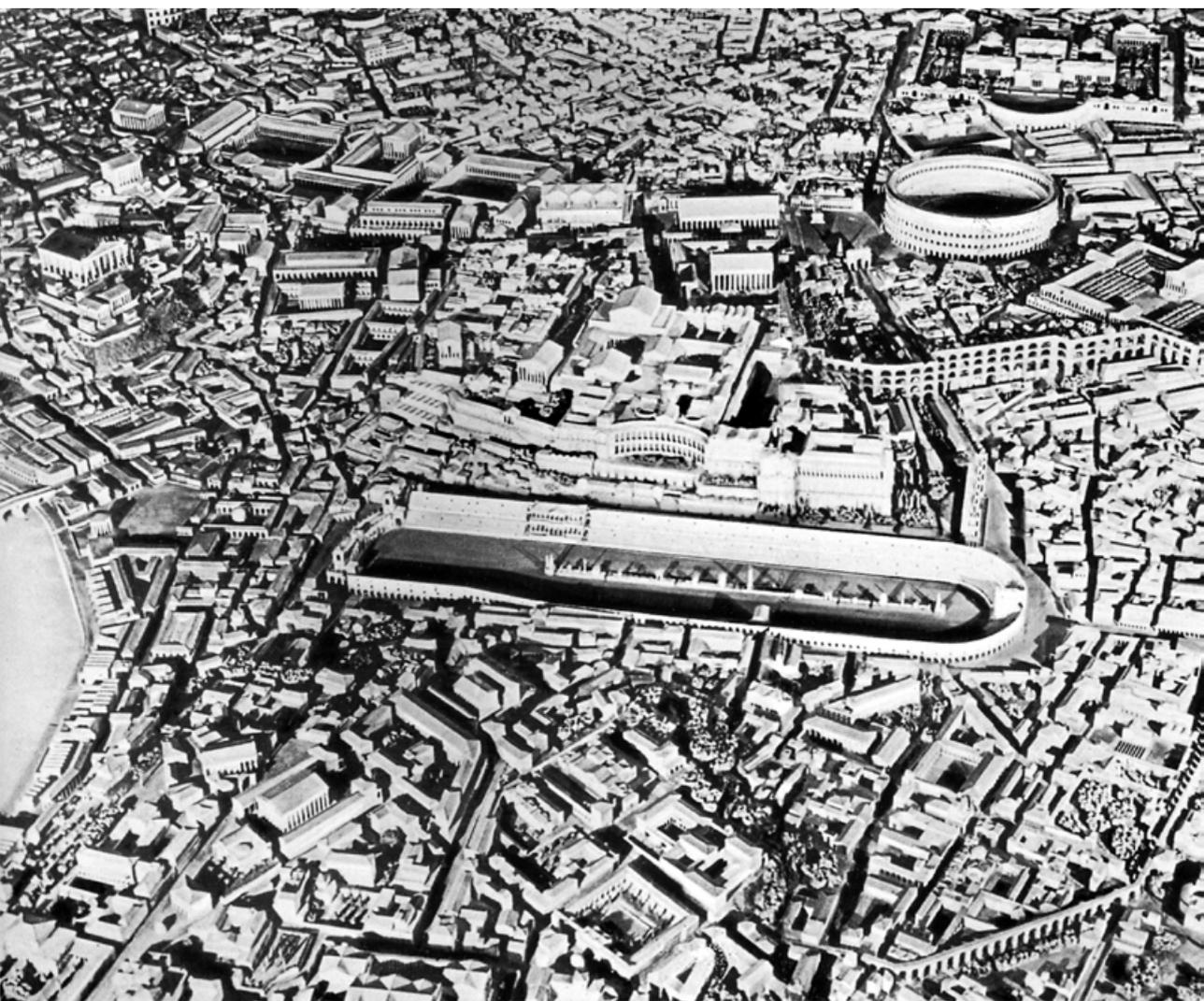


Гладиаторы. Мозаика, I век н. э.

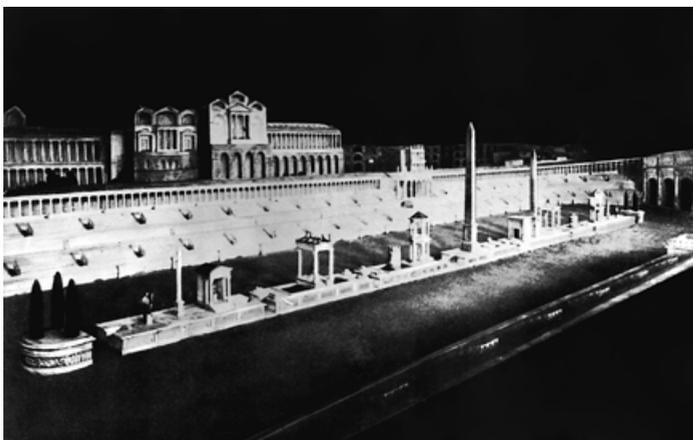
встречные экипажи не сталкивались, вдоль поля, как на автобанах, устроили разделительную перегородку, уставленную памятниками победителей. Разворот в противоположных концах цирка был самым интересным, здесь не обходилось без крови.

Крупнейшим из когда-либо построенных цирков стал *Circus Maximus*, возведенный между Палатинским и Авентинским холмами в Риме (I в. до н. э.). Имея размеры 190 x 610 м, к началу нашей эры он мог принять около 300 тысяч зрителей (*Посохин, с. 116–118*).

Амфитеатр создали, замкнув дугу театра вокруг арены. Само слово арена по-латински означает песок, которым обильно посыпали помост — так легче убирать следы кровавых увеселений. На арене происходит сражение не на жизнь, а на смерть: «Для сражающихся нет иного выхода, кроме смерти. В дело пускают огонь и железо, и так покуда



Циркус Максимус, фрагменты макета-реконструкции Рима, архит. Поль Биго, 1908–1937



не опустеет арена. ... Бичи гонят их на меч, чтобы грудью, голой грудью встречали противники удар. В представлении перерыв? Так пусть тем временем убивают людей, лишь бы что-нибудь происходило» (*Сенека, с. 18*).

Бои проводили пополудни. Поэтому продольная ось амфитеатра ориентирована с севера на юг, так солнечный свет менее докучает зрителям. Большую эллиптическую форму сложно отличить от круга. И римляне, ценя совершенство циркуля, воспользовались эллипсом в плане. Почему театр он удлинился в эллипс арены, совершенно верно судит мудрый Цирес: «Эллипс в данном случае лучше, чем круг, отвечал требованиям амфитеатрального зрелища — боя между двумя сходящимися сторонами (людьми

между собой и людьми со зверями). Кроме того, эллипс давал возможность приблизить к центру арены места привилегированной публики, в частности императорскую ложу, расположив последние по малой оси» (*Цирес*, с. 65). В итоге амфитеатр приобрел характерные черты современного футбольного стадиона.

В мяч играли и греки. Но мяч у них был не более чем игрушкой в гимнасии. Римляне же за мяч стали сражаться. Игру в мяч ногами называли «гарпастум» — звук более устрашающий, чем «меч» и «звери». Игра напоминала бой на арене, которая — дело нешуточное. «Случайно попал я на полуденное представление, — делится Сенека, — надеясь отдохнуть и ожидая игр и остроумия — того, на чем взгляд человека успокаивается после вида человеческой крови. Какое там! Все прежнее было не боем, а сплошным милосердием, зато теперь — шутки в сторону — пошла настоящая резня!» (*Сенека*, с. 17–18).

Из этой беглой исторической экспозиции следует, что современный стадион, наоборот, правильнее звать амфитеатром. Так как: а) в нем противоборствуют командами; б) сражаются профессионально, ибо за вознаграждение, и немалое; в) публика здесь «не служит богам», и болельщики иногда в прямом смысле убивают друг друга, как фанаты английского Ливерпуля и итальянского Ювентуса в 1985 году.

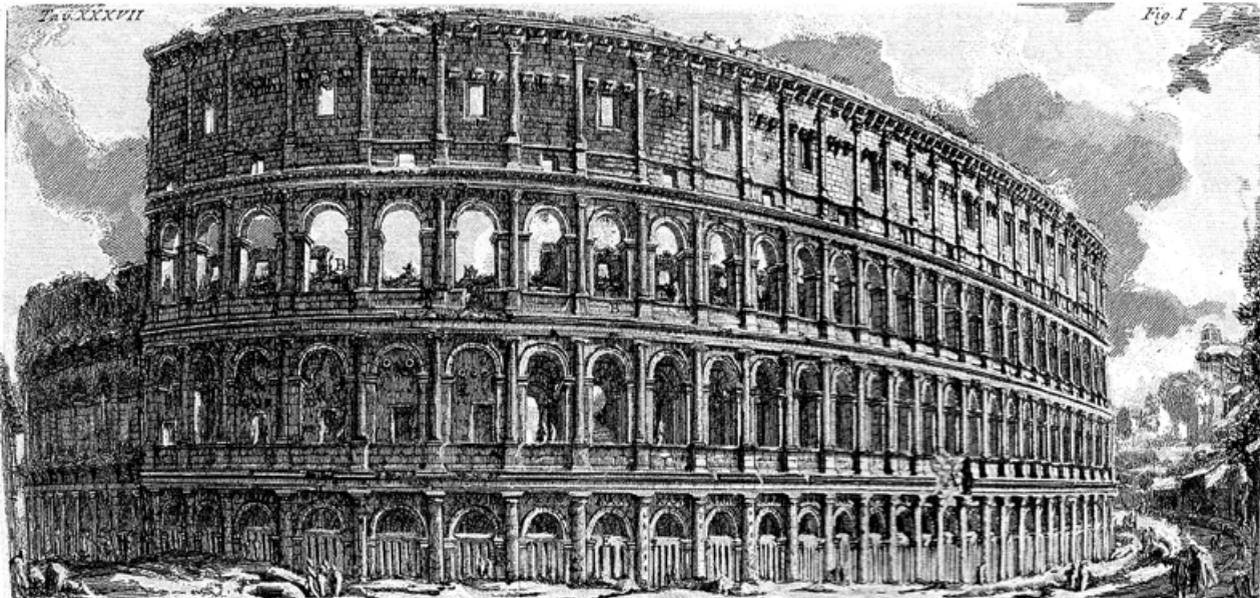


Piranesi fecit
T. III. 12.

Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma

1. Arco di Costantino.
2. Monte Palatino.

Амфитеатр Флавиев или Колизей в Риме. Гравюра Дж.-Б. Пиранези, середина XVIII века



Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo. A. Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rincontranza delle por-tone che andavano agli spettacoli, sopr'a questo arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all' Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra lo stesso arco e l'ou-
 periore della ricorrenza dell'architrave, e delle altre membra, nella quale s' incontrava il ponte. B. Avanzi de' parapetti, fra gli archi. C. Forami nella cornice per
 dove pagavano le antenne alle quali era raccomandata la tenda che copriva l'anfiteatro. D. Mensole sulle quali posavano le antenne. E. Muri moderni.
 Disegnato dall'Architetto dis. inc.

Флавиев амфитеатр. Гравюра Дж.-Б. Пиранези, середина XVIII века

Желание строить

За двадцать веков существования Колизей пережил множество превращений. Он был феодальным замком в Средние века, разбирался на прочие постройки, включая собор св. Петра, палаццо Фарнезе и Канцеллерию, осваивался под жилища, церкви и мастерские, страдал от землетрясений и пожаров. Франческо Милица, итальянский историк XVIII в., пишет, что папа Сикст V предложил архитектору Доменико Фонтана превратить Колизей в суконную фабрику, тот согласился, но дело расстроилось благодаря кончине понтифика в 1590 году. В промышленную революцию Колизей дал приют селитренному заводу. Попытки приостановить разрушения начались в XVII веке. За два столетия были восстановлены некоторые лестницы и стены и устроены контрфорсы во избежание нависших обвалов.

В барочную эпоху истирающееся античное величие зафиксировал выдающийся архитектор-график Джованни Батиста Пиранези: «И так как нет надежды, чтобы кто-либо из современных архитекторов получил возможность сделать хоть что-либо подобное им, то ли по причинам упадка архитектуры с былых высот, то ли за отсутствием меценатов для этого благороднейшего искусства, что подтверждается отсутствием таких построек, как Форум Нервы, Колизей, дворец Нерона, и еще тем, что ни у князей, ни у богачей

незаметно никакой склонности к крупным расходам, — у меня, как у любого современного архитектора, не остается иного выхода, как выражать собственные архитектурные идеи лишь одними рисунками» (*Торопов, с. V*).

О восстановлении же колосса в наш век — и речи нет.

2007



Храм или Об устройстве сакральной машины

Ничего законченного я не обещаю, потому что всякое дело рук человеческих, объявленное законченным, тем самым уже является делом гиблым. Не берусь я и за детальные анатомические сопоставления различных видов, а также — по крайней мере в этом месте — и вообще за подробные описания. Моя цель — просто набросать здесь проект систематики китообразных. Я архитектор, а не строитель.

Герман Мелвилл. Моби Дик, или Белый кит. 1851

Первый храм как постоянное место поклонения единому Богу стал широко известен благодаря царю Соломону в Иерусалиме. Воплотил его в камне строитель Хирам Абифф, по чьему имени храм собственно и назвали храмом. Храм объединил в себе множество функций, прежде, у древних, составлявших долгий перечень священнодействий,

собираемых в обширном сакральном комплексе. Наиболее развитую форму такие комплексы приобрели у египтян: тут были дороги восхождения, священные дворы, обелиски, гипостильные залы, склады продовольствия и дарохранильницы, святая святых, священные статуи и священные фрески, места захоронения и священные места для подготовки мумий. Собственно здесь все было священным, на латыни — сакральным. Все относилось к священнодействию, но ничто отдельно не было святилищем. Как у эскимосов — двадцать видов снега, но нет единого понятия «снег». Однако у египтян собранные вместе части священного комплекса уже представляли собой единую сакральную машину, работавшую по принципу символизации.

Как она работает

Такая сакральная машина выполняла триединую функцию: объясняла устройство неба, освящала ежедневный круг жизни и полагала границы неизъяснимого.

Астрономические и космогонические представления служили композиционным материалом для планировочной структуры храмового комплекса — в основном градостроительный аспект.

Главные события жизни (рождение, женитьба, смерть, урожай, война, венчание на царство и тому подобное)

задавали форму священной процессии, литургии и жертвоприношения, соразмерность человеку и обществу — собственно архитектурный аспект в строительстве храма.

Полагание границы о непознаваемом и предельности человеческих возможностей (то, что отвеку делало настоящих ученых и посвященных людьми воцерковленными: «я знаю о том, чего я не знаю»; иначе говоря, при бесконечности процесса познания всегда остаются области неведомого и запредельного) составило мистический аспект священнодействия.

ОСНОВНЫЕ СИМВОЛЫ

В обобщенном виде основных пластических символов сакрального пространства всего три:

- вертикаль, то есть отнесение к вышнему, связь с небом;
- разворачивание вдоль оси «восток-запад», в координатах добро–зло, должное–запретное;
- площадь как символ обжитого пространства, ойкумены.

Иначе говоря, основные пространственно-пластические, геометрические средства построения сакральной машины: вертикаль как перст указующий, анфилада как ориентированное по сторонам света движение и площадь, вмещающая причастных.

В каждом из структурных уровней воплощения

действенной сакральной машины, выражаясь по-простому, то есть в терминах строительных — в слое градостроительном (космос), в непосредственно архитектурном (социум) и в священническом (тайна) — пластический символ («вертикаль», «анфилада» и «площадь») каждый раз неизбежно находит воплощение в конкретной форме.

Обязательные составляющие храма

Итак, перечислим, по необходимости бегло, обязательные принадлежности «полного храма». Всего их девять, и упорядочены они могут быть в следующей матрице:

структура \ символ	«вертикаль»	«анфилада»	«площадь»
Градостроительная	башня	восток-запад	площадь
Архитектурная	амвон	наос	трапезная
Жреческая	святая святых	трансепт	алтарь

«Градостроительные» компоненты (1. вертикаль; 2. анфилада; 3. площадь):

1. *Обелиск, колокольня, башня или шпиль* — все это вертикаль, указующая в небо, на порядок горний, существующий как образец для мирян.

«Самыми первыми мачтовыми дозорными я считаю древних египтян, так как в моих изысках я не

обнаружил никого, кого можно было бы считать их предшественниками. Правда, их предки, строители Вавилонской башни, несомненно, предприняли в свое время попытку возвести высочайшую во всей Азии, а также и в Африке мачту; однако, поскольку эта грандиозная каменная мачта (еще до того, как был уложен последний кирпич) рухнула за борт, сбитая грозным штормом Божественного гнева, мы не можем поэтому признать приоритет вавилонских строителей» (Моби Дик).

2. **Дорога восхождения и ось восток-запад** во времена древние повторяют движение солнца по небосводу, подтверждая готовность человеков следовать за предопределением. Христианские храмы наследуют этой традиции, подразумевая не более сугубое, или специальное, содержание.

3. **Храмовая площадь**, как правило, огражденная стеной, а в христианской традиции совпадающая с территорией монастыря; со времен египетских отображала идеальное устройство мира подлунного; это своего рода модель правильной (праведной) жизни.

«Архитектурные» части храма (4. вертикаль; 5. анфилада; 6. площадь):

4. **Амвон или «подножие горы»**, что на греческом то же, — вертикальная посылка внутри храма. У католиков

соответствует кафедре, на которой священник служит проводником Богооткровения от Того, Кто на горе, к пастве, тем, кто под горой.

«Как большинство старомодных кафедр, она была очень высокой, а поскольку обычные ступеньки при такой высоте должны были бы немало протянуться и в длину, значительно сокращая и без того небольшую площадь часовни, архитектор, вероятно по совету отца Мэпила, установил кафедру без ступенек, снабдив ее вместо этого сбоку подвесной лестницей, наподобие тех, какими пользуются, чтобы подниматься с лодки на борт корабля» (Моби Дик).

5. **Храм как корабль**, по-гречески «наос». Храм подобен кораблю и ориентирован человеком на восток в соответствии с промыслом Божиим (собственно «ориентирован» значит не более и не менее, как привязан к востоку, от латинского orient — «восток»).

6. **Храм как трапезная** — площадка вокруг жертвенника, обычно с круговым обходом, место, где собираются прозелиты, где приносят жертву богам и ее поедают (отсюда — жрец), место причастия, евхаристии. В христианской традиции трапезная — западная часть храма: «трапеза церкви, западная часть, нижний конец креста, насупротив алтаря, где в первые века христианства праздновалась вечеря любви, т. е. между храмом и папертями» (Вл. Даль).

«Священнические» составляющие сакральной машины (7. вертикаль; 8. анфилада; 9. площадь):

7. **Святая святых**, самое закрытое место с самым строгим доступом первосвященника. Место, в котором «на самом деле» ничего нет, и именно потому в нем обнаруживается Бог. Святая святых занимает минимальное место в храме и мистическим образом соотносится с небом, таким образом, представляя собой мистическую вертикаль.

8. **Трансепт** — место в восточной части храма, в конце анфилады, на латыни буквально «за преградой», то есть с ограниченным доступом. У древних — место вокруг жертвенника. У христиан — поперечная ветвь креста, основной поперечный неф. Центральное место храма, в котором в основном и священнодействуют священники.

9. **Алтарь** — жертвенник, закрытая площадка, на которой жрец приносит жертвы или священник совершает требы. Обычно престол сложен из камня — для возжиганий, и снабжен желобами — для отведения крови к специальным ёмкостям. У христиан жертву принес сам вочеловечившийся Бог.

«Салотопка расположена между фок- и грот-мачтой на самом просторном участке палубы. Тимберсы в этом месте делают из особо толстых бревен, способных выдержать вес целой постройки из кирпича и извести площадью

в десять на восемь футов и высотой в восемь футов. Основание салотопки не уходит под палубу, однако стены ее надежно прикреплены к ней посредством тяжелых железных скоб, которые привинчиваются прямо к тимберсам» (Моби Дик).

Вот основные части храма, устроив которые первосвященники получают действенную машину для связывания метафизических треб жизни — от космогонии до внутреннего круга человека. И только соединив все компоненты воедино можно получить пространственную композицию, посредством которой посвященные напрямую и регулярно общаются с небом.

2009



Эскориал как математически точное обращение короля к Богу

Прочь буйна чернь непросвященна

И презираемая мной!

Прострись вокруг тишина священна!

Пленил меня восторг святой!

Гавриил Державин. О удовольствии. 1798

Ole! Равен пирамидам

Когда-то давно, еще в докомпьютерную эпоху, в свеженькой книжке проф. Т. П. Каптеревой я открыл для себя Эскориал. Архитектурное сооружение с какими-то неизъяснимыми магическими свойствами. И книжное умозрительное предчувствие не обмануло. Созерцание, ощущение и даже ошупывание Эскориала — прикосновение



Монастырь Сан-Лоренсо-де-Эль-Эскориал, главный фасад
архитт. Хуан де Толедо, Хуан де Эррера, 1563–1586

к метафизическому абсолюту, к священному трепету строителя перед Богом, к несомненному качеству высокой Архитектуры.

Здесь исходное противоречие: в тесаных блоках Сьерра-Гвадаррамы, из которых сложено здание, ничего необычного, серый гранит. Вокруг, около и внутри, ходит множество народу с равнодушным пустым взглядом — туристическая достопримечательность. Большинство интерьеров более чем скромны: простая побелка. Но... чувствуется звон космической струны. Которой по грунту отбиты стороны гигантского квадрата.

Здесь живет вневременная геометрия. Обнаженная конструкция Эскориала напоминает шахматную партию, расставленную среди божественного пейзажа. Это молитва короля Филиппа II, хозяина земного глобуса, первой империи, в которой никогда не садилось солнце. Молитва, брошенная в вечность. Воистину — равен пирамидам!

Испанское возрождение

В средние века на Иберийском полуострове мавританский вкус обволакивал европейскую каменную традицию подспудно, через влияние «мосарабов» и «мудехаров». Мосарабы это не «московские арабы», но христианские беженцы с испанского юга в правоверную Кастилию

и Андалусию. Мудехары же — попавшие под власть христиан мавры и иудеи, которыми в основном и велось строительство. Так возник стиль «мудехар», смесь средиземноморской традиции жилья с внутренним двориком и арабского узорочного геометризма. В отличие от Османской Турции, в которой главные мечети устраивали, как правило, в отво-еванных христианских храмах, как, например, в константинопольской Айя-Софии, в Испании времен Реконквисты, наоборот, церковь очень часто поселяется в здании бывшей мечети и синагоги. Ну а мавританские замки превращаются в дворянские резиденции. Испанские идальго вкусили мускусов, и восточная роскошь им понравилась. Характерные потолки артесонадо, из небольших брусков дерева, были освоены испанцами в совершенстве. Мудехар господствовал от Мадрида до Балеарских островов. Явление было распространено во всех областях столь широко, что в конце XV века специальным указом было запрещено изображение святых мавританскими каменщиками (*ВИА 5, с.18*).

В такой необычной исходной ситуации на испанской почве пышными цветками и расцвело Возрождение, породившее оригинальный стиль «платереск». Стиль этот имеет много общего с мудехаром и происходит от испанского «платерия» («ювелирка»). В таком духе, при использовании античного ордерного языка, исполнены кружевные



Ордер Эскориала



Эскориал, вид с северо-востока

заалтарные композиции — ретабло, и дворцы с глухой внешней стеной и внутренними аркадами.

В XVI веке стиль платереск — символ национальго возрождения. В то время как высокомерный национализм испанского дворянства противостоял гуманизму слабой на полуострове буржуазии, вернакулярный «платереск» противился интернациональному «греко-романо» — символу фламандских вольностей трансевропейского двора Карла V. «Так и до протестантизма какого-то можно докатиться!» — простая мысль инквизиционно настроенного сознания. Француз и археолог О. М. Дьелафуа так сказал об архитектуре «платереско»: «Коротка была ее жизнь, но она, по крайней мере, не знала упадка. Она умерла насильственной смертью по приговору Филиппа II, искавшего архитектуру, которая лучше бы удовлетворила его мрачное воображение» (*ВИА* 5, с. 21). Это вовсе не удивительное мнение о величественной архитектуре, ибо мнение французское, из декадентского XIX века, когда в чести пребывали «мавританские завитушки», рюши, папьемаше и канкан.

Поэтому явление миру Эскориала, очищенного от дребезжаний мелкопоместной националистической идеи, — совершенно выдающееся дерзновение Филиппа II, подарившего Испании величие, о котором она вынуждена вспоминать всю свою последующую историческую бытность.

В итоге, если сравнить чеканный строй де Толедо и де Эрреры, творцов Эскориала, с одновременными экзерсисами великих итальянских современников, например, Сан-Совино или Палладио, то произведения последних покажутся просто загородными виньетками необязательного «гражданского» содержания.

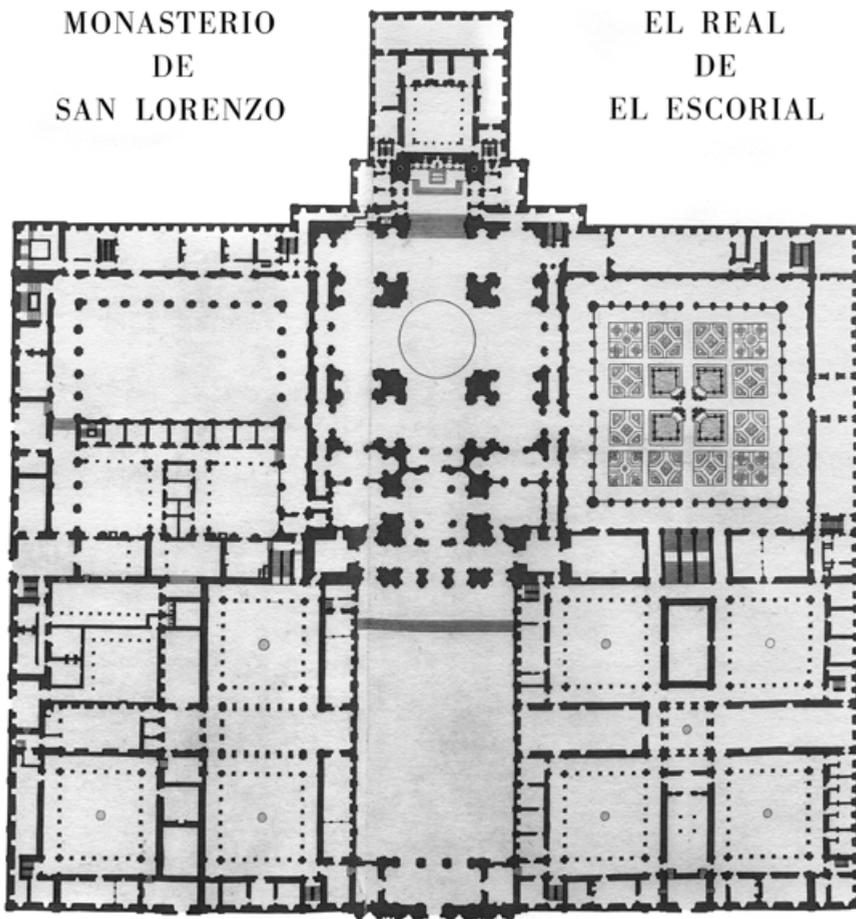
Структура

Сооружение по имени Эскориал (1563–1586) характеризовать типологически однозначно просто невозможно. Но первоначальный замысел короля — монастырь. Когда в 1557 году в битве при Сен-Квентино Филипп окончательно разгромил французские войска, он поклялся построить монастырь во имя Лаврентия, христианского мученика родом из Арагона. Этого святого заживо сожгли на металлической решетке по приказу императора Валериана в 261 году, и форму такой решетки с рукоятью, как в барбекю, план Эскориала якобы и символизирует.

Вместе с тем, предприятие изначально идеологическое, Эскориал стал символом величия испанской католической империи. Поэтому его средоточием стал храм, а в планировке и комплекса в целом, и его частей заложен равносторонний крест. Второе по счету предназначение Эскориала — гробница монархов Габсбургской династии, поэтому он и мавзолей,

MONASTERIO
DE
SAN LORENZO

EL REAL
DE
EL ESCORIAL



PLANTA BAJA

Эскориал, план



SECCIÓN TRANSVERSAL



SECCIÓN LONGITUDINAL

Эскориал. Поперечный разрез по Двору Царей, вид с запада

Продольный разрез, вид с севера

и своеобразная пирамида, в контуры которой вписан храм и квадратный план монастыря. Вместе с тем Эскориал — личная резиденция монарха. А также — самая обширная библиотека Испании. И в свое время — самая большая католическая школа, обслуживавшая христианизацию Нового Света и достижения испанской Реконкисты. И самая большая королевская канцелярия Европы.

При прямом руководстве короля архитектурная разработка идеи Эскориала принадлежит зодчему, и в не меньшей степени философу и математику, Хуану Баутиста де Толедо, которого Филипп II в 1559 году специальным указом вызвал со строительных лесов в Италии. Де Толедо учился у Микеланджело, участвовал в постройке римского Св. Петра, был известен сооружением замка Сан-Эразмо и распланировкой новой улицы в старом Неаполе. Именно Хуан де Толедо был автором плана, первого макета и вообще первого замысла Эскориала. Строительство было начато в 1563 году. Работами руководил монах-иеронимит фра Антонио Вильякастин. Все чертежи визировались лично королем, который с удовольствием и пристрастием наблюдал за строительством с гранитного выступа Сьерры, называемого «Креслом короля». Финансирование было безотказным: «Всё, что касалось Эскориала, решалось этим царственным волокитчиком с исключительной быстротой» (*Каптерева, с. 251*).

План Эскориала как бы вызывающе прост: это «живой квадрат» приблизительно 200 м по главной храмовой оси запад–восток и 160 м в ширину (по Каптеревой: 208 x 162 м). С севера и запада его буквой Г окаймляет огромная мощеная гранитом площадь, потому что здесь тень от полуденной жары и главный вход. С юга и востока устроен водоем и разбиты сады. На востоке, за алтарем храма расположен пятидесятиметровый выступ — рукоять «жаровни» Св. Лаврентия. Это апартаменты короля.

Предшественники и прототипы

Таким образом, Эскориал сооружение оригинальное. Однако структурно у него имелись архитектурные источники, из которых складывался общий замысел, ибо на «пустом месте», как известно, и прыщ не выскочит.

Самый очевидный прообраз Эскориала — средневековый алькасар, испанская крепость с глухими наружными стенами и башнями по углам. Например, мадридский алькасар или самый лаконичный, прямоугольный в плане алькасар в Толедо.

Более близкий по времени предшественник Эскориала построен во второй половине XV века — это дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (архитекторы Хуан и Энрике Гуас). Прямоугольный блок с глухой внешней стеной и открытой



SECCIÓN TRANSVERSAL



ALZADO SUR

Эскориал. Поперечный разрез по собору, вид с запада

Фасад, вид с юга

во двор двухъярусной аркадой представляет собой настоящий образец платереско: мощный массив куба дематериализован «ювелирным» бриллиантовым рустом.

Еще ближе к Эскориалу госпиталь Санта-Крус в Толедо, сооруженный по поручению кардинала Мендозы архитектором Энрике де Эгас в 1504–1514 гг. Его план задуман в форме равноконечного греческого креста. Длинные помещения в крыльях креста перекрыты наборными потолками «артесонадо» — конечно, платереско! Между ветвями креста традиционные для монастыря дворики для прогулок. В центре, на средокрестии — часовня на всю высоту сооружения, перекрытая мавританским перекрещивающимся сводом.

Нельзя не упомянуть дворец герцогов Монтеррей в старейшем городе Кастилии Саламанке, который был запроектирован в виде гигантского каре и возведен наполовину в 1539 году архитектором Родриго Хиль де Онтаньоном и доминиканцем Мартином из Сант-Яго, и если бы достроен, стал бы крупнейшим зданием Испании вплоть до XX века. Угловые и центральная башни, лаконичный массив и как бы дорический карниз — уже предшественники Эскориала, но ажурные каменные завершения «крестерии» попрежнему отсылают к платереско.

Прорыв в новое качество — полностью в классицистических формах — дворец Карла V в гранадской Альгамбре

(архитекторы Педро и Луис Мачука, Хуан де Ареа) строится в 1626–1635 годах. В плане — идеальный квадрат с циркульно-круглым двором диаметром 30 м, четыре входа по сторонам света. Двухъярусная дорико-ионическая колоннада охватывает арену для турниров и корриды: реплика на римский цирк, колоннаду Св. Петра и Темпьетто Браманте — Педро Мачука учился в Риме. Этот образец зрелого Возрождения стилистически никак не связан со строениями арабского дворца в Альгамбре, но в чистоте приемов предвещает Эскориал.

И последним из образчиков, предшествующих Эскориалу самим типом своего плана, можно считать толедский госпиталь 1541 года Сан-Хуан-Баутиста-де-Афуэро архитектора Бартоломео Бюстаманте. Первоначальное его решение — четыре внутренних двора, разделенных легкой двухъярусной галереей, крест в плане (в построенном варианте оставлена половина — два двора). В центре композиции церковь, связующая все внутренние помещения, палаты, аптеку. Госпиталь признан наиболее зрелым творением испанского Ренессанса, выдерживающим сравнение с наиболее прославленными патио Флоренции, Генуи, Рима (*более подробно см. ВИА 5, с. 403–417*).

Почва подготовлена — и можно строить. Нужен лишь безумец, который бросит семя и железною уздою направит все ресурсы страны к двадцатилетнему созиданию.

Место

В селение Эскориал в 45 км к северо-западу от Мадрида можно попасть двумя путями, на электричке и автобусом. Автобус № 661 от станции метро «Монклоа» доставит быстро — за 25 минут, и дёшево — 2,5 евро. Небольшие селения, дубовые, сосновые и буковые рощи, рыжие полянки с овцами, старые каменоломни (от слова щебень, шлак, «эшкориа» и происходит имя Эскориал). Однако ради настоящего восхождения лучше добираться железной дорогой. Тогда вы около десяти минут идёте от станции по клюшкой изогнутой калео де Санта-Роза на запад, в сторону гор, оказываетесь возле парка, примыкающего к апсидам знаменитого монастыря, и попадаете в пешеходную аллею парка — пасео де Санта-Мария. Это лучший путь по прямой, как стрела, дорожке, обсаженной соснами-пиниями с длинной пушистой иглой. Солнце и в февраль светит по-испански прямо. В синеве растворяется хребет Сьерра-де-Гвадаррамы. По деревьям скачут веселые белки, и впереди сквозь зелень начинает мелькать купол собора Сан-Лоренсо. Здесь, вдали от шумного Мадрида человек испытывает редкое в миру чувство единения с Божиим творением.

Место для резиденции Филиппа II долго и тщательно выбирала специальная комиссия. Выбор пал на долину Мансанареса, на южном амфитеатре Сьерры. По словам



Пасео де Санта-Мария

Хосе Сигуэнсы, «король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям» (*Каптерева, с. 251*).

Функция. Филипп II

Прежде всего, Эскориал есть функция от Филиппа II Благоразумного (1527–1598). Король Филипп, в свою очередь, есть олицетворение величия и могущества Испании в XVI веке. Само же величие связано с двумя событиями глобального масштаба — открытием Америки и габсбургской попыткой паневропейского царства. Оба события окончательно «оформились» на испанской бюрократической почве.

Мысль добраться до Вест-Индии, двигаясь в западном направлении, заронил в генуэзца Колумба еще в 1474 году астроном Паоло Тосканели. С этой навязчивой идеей латинский космополит Christophorus Columbus безуспешно обивал пороги генуэзских купцов, христианнейших монархов Арагона, Кастилии, Португалии, Англии и прочих королевств почти двадцать лет, пока не бежал из Лиссабона от преследований короля Жуана II и не нашел приют в испанском монастыре Санта-Мария-де-Рабида в статусе нищего. Отчаянного авантюриста по-испански звали Кристобаль Колон, и именно из рук нарождающейся

Испанской империи, от только что объединившихся Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской в апреле 1492-го он получает звание Адмирала Моря-Океана и вице короля всех земель, которые возможно будут открыты в экспедиции, которую ему милостиво разрешили устроить. Помогли ему кошелек Мартина Алонсо Пинсона и марраны (крещенные евреи). Уже 13 октября того же года Колумб водрузил знамя королевства Кастилии на американском берегу: в результате груженные золотом галеоны обеспечили могущество Испании в наступавшем веке.

В Европе новый век дал о себе знать в Бургундии: в 1500 году здесь родился отец Филиппа II — великий Карл V Габсбург, первый король Кастилии и Арагона и конечный император Священной Римской империи, на которого он был коронован в Аахене в 1520 м. Это последний император, которому в Риме устроили триумф. Большую часть жизни Карл провел в Нидерландах, до семнадцати лет — под покровительством тетки Маргариты Австрийской, покровительницы «низких земель». Кастилия досталась ему от тещи. Всю жизнь он воевал с неверными: с османами в Тунисе и с лютеранской Шмалькальденской лигой, которую в конце концов побил на Эльбе под водительством герцога Альбы. Фактически Карл V был самым влиятельным монархом XVI столетия.

Однако, разочаровавшись в строительстве всеевропейской империи, Карл V в октябре 1555 года заключил религиозный мир в Аугсбурге и отказался от Нидерландов в пользу сына Филиппа. «Германским императором» Карл оставался еще три года, после чего ушел в монастырь и вскорости почил в бозе. Империя Габсбургов раздвоилась по национальному признаку, романогерманскому: Фердинанду — север, Филиппу — юг.

В итоге тридцатидвухлетний Филипп принял на себя ответственность за судьбу мировой католической державы, в которой «никогда не заходит солнце». Выдающийся советский историк архитектуры Г. А. Саркисиан по сути идет на поводу у позитивистской и по своей сути мелкобуржуазной доктрины в оценке личности самого образованного короля XVI века: «в Испании вместо умного и гибкого дельца оказывается зловещая и скучная фигура Филиппа II» (*ВИА 5, с. 20*). Ибо, конечно, веселие духа короля Филиппа лежало в иной, не торговой плоскости. Круг его чтения — классические авторы, Эразм, Дюрер, Коперник, Мирандола и даже Коран. Для понимания Филиппа как правителя важно, что он искренне считал себя ответственным перед Богом за спасение душ своих подданных, защиту их от мусульман и протестантской ереси. Имея такие же царственные претензии, что и Карл — глава дома Габсбургов,



Великий бургундец Карл V Габсбург



И не менее великий его сын Филипп II

властитель Испании, Нидерландов и заморских земель, — Филипп принципиально изменил методы управления: не бесконечные походы, но католическая реформа и удержание власти из одного, в том числе географического, центра. И если Карл V — это всемирная империя, то Филипп II — испанский абсолютизм.

Филипп перебрался в Мадрид и неподалеку от города начал строительство Эскориала — символического центра его трансатлантического католического владычества. Это единственная королевская резиденция в Европе Нового времени, построенная в форме монастыря. Династической усыпальницей Эскориал стал естественным образом, неизбежно и по сопричастности. Здесь его гроб и его отца и прах его наследников. По словам А. Пиррена, у гроба Филиппа испанская аристократия «оплакивала собственные мечты, которые он унес в вечность» (*т. же*).

Функция. Монастырь

К середине XVI века разрыв между протестантскими странами и католической церковью увеличился и закрепился. Лидером католического движения стала Испания, в которой за короткий период было изгнано и истреблено около трех миллионов неверных — мавров, морисков, евреев. Хозяйства страны были обескровлены податью «алкабалы»

(десятины) в пользу церкви. Более того, Филипп управлял страной, пользуясь помощью ученыхправоведов преимущественно духовного звания. Нити принятия решений сходились в Мадрид, куда беспристрастным монархом был перенесен двор и органы власти. С этого времени Испания, вслед за Францией и Англией, обретает большую столицу. Управление обширными владениями осуществлялось через коллегии, которые были сосредоточены в Эскориале.

Важнейшими центральными органами власти были Советы: Государственный (с внешнеполитическими функциями), Финансовый, Военный, Инквизиции (важнейший с надрегиональной компетенцией), а также региональные — Кастилии, Арагона, Ultramarino (заморских территорий), Италии, Португалии, Нидерландов. Все это были коллегиально организованные совещательные органы, обладающие административными, законодательными и судебными функциями.

При этом Филипп был в высшей степени суверенным центром вынесения решений, чему его всю жизнь учил отец: разделяй и властвуй. Процесс принятия решений был мучительно долгим: поток новостей из разных концов империи проделывал долгий путь к Эскориалу, коллегии готовили лишь предложения и только в письменной форме, не пересекаясь друг с другом, и король засиживался над бумагами до изнурения.

Вся эта административная машина включена в планировочное основание Эскориала. Начнем с главного входа, расположенного на западе, и пройдем по плану, сообразуясь с ходом солнечного гномона, то есть по часовой стрелке. Квадрат генерального плана, как мы помним, организован крестом. Изпод портала с обширной затененной сенью на главной оси мы попадаем в самый обширный двор Эскориала перед главным фасадом собора — patio de los Reyes (двор Царей). Непосредственно за алтарем собора находятся королевские апартаменты.

На главной поперечной оси Эскориала расположен нартекс — входная галерея храма, переходящая в крылья, разделяющие внутренние дворы на западную «экстравертную» и восточную «интравертную» половины.

Двигаясь из двора Царей влево, на север, мы попадаем в первый экстраквадрант — это помещения коллегий (место непосредственного управления). Квадрат этот, в свою очередь, разбит крестообразным корпусом еще на четыре двора. Поворачивая по направлению основной оси — на восток, мы оказываемся в семинарии (место подготовки агентов влияния) и далее — в следующем, уже интра, квадранте. Это королевский двор или дворец, место пребывания свиты и придворных. Дворец примыкает к храму с севера. Минувя храм и перемещаясь в следующий интраквадрант, с южной

его стороны, мы попадаем в дворсад (место отдохновения от трудов праведных), окруженный двухъярусной галереей. Посреди патио небольшой храмротонда Евангелистов, давший имя второму по размерам патио, 45 x 45 м. Через широкие пропилены с мощными сходами, двигаясь из зеленого двора к выходу, на запад, от сакристии к капитулу, мы попадаем в последний, экстраквандрант (собственно монастырь иеронимитского ордена). Помимо резиденции капитула, келий монахов и церковников, одно из главных помещений его — знаменитая библиотека Филиппа II, самого широкого содержания. Также как и первый квадрант с «колежиями», последний разделен крестообразным корпусом на четыре двора.

Все дворы и дворики, кроме главного двора Царей, окружены колоннадами или, как во дворце и патио Евангелистов — галереями, развивая традицию грекоримского перистильного двора. Большинство дворов Эскориала, числом не менее двенадцати, строго квадратной формы в плане. Да и сама его конструкция тяготеет к «человекоподобной» симметрии.

Функция. Дворец Богу

Почти произвольная и смелая догадка об идеологической и структурной тождественности Эскориала с храмом Соломона находит подтверждение в изысканиях испанских



Ветхозаветные цари на главном фасаде Сан-Лоренсо



Ветхозаветные цари Иосафат и Езекия на западном фасаде собора Св. Лаврентия

исследователей: Л. М. Бланко развивает реплику Х. Сигуэнсы о том, что Филипп II, мол, хотел возродить на испанской почве Иерусалимский храм (*Каптерева, с. 253*) так как архитектурная традиция Переднего Востока в XVI веке не была отвлеченной метафорой, и описания древних сооружений через пилигримов и арабов могли попасть в руки короля. По крайней мере план Эскориала чемто назойливо вторит плану реконструкции Соломонова храма, выполненному Исааком Ньютоном в 1728 году (*Б. Е. 2009, Обелиск, с. 65*). Тот же живой квадрат общего обвода, большой центральный двор, крестообразное построение основных магистралей, святилище на главной оси, кельи мудрецов, библиотека и гипостильные дворики.

Главная задача одного и другого «квадрата» — вырезанное из мира пространство, посвященное молитве единому Богу. И если в основании Иерусалимского храма лежит мудрость Соломона, а воплотил задуманное Хирам Абифф, то фундаментом Эскориала стало упование Филиппа. Ну а зиждителями, равными Хираму, выступили великие испанские зодчие Хуан де Толедо и Хуан де Эррера.

Что представляют собой все эти квадраты патио и кресты корпусов, расставленные вокруг храма, по шахматному плану Эскориала? Они лишь подножие собора Сан-Лоренсо, основание пирамиды. Вершина — купол храма, возносящийся горе.

Объемы собора и всего Эскориала после смерти де Толедо в 1567 году разработал и завершил к 1582 году его помощник архитектор Хуан де Эррера (1530–1597), считающийся чуть ли не главным автором комплекса. Любимые фигуры Эрреры — квадрат, круг, треугольник. Именно де Эррера придал ансамблю стилистическое единство, ответив на запрос Филиппа к простоте, величию и авторитарности. Архитектор сочетал в себе «яркий талант зодчего и аналитический ум математика, строгую дисциплину кадрового военного и пронизательную бесстрастность придворного» (*Каптерева, с. 256*). Эррера увеличил количество этажей вдвое и объединил соседние ряды окон, увеличив таким образом гладь и впечатление крепостной стены с лаконичными угловыми башнями «алькасара».

Идея храма в Эскориале в объемнопланировочном отношении положена безукоризненно. Почти по древнеегипетскому сценарию.

Главный вход в монастырь это как бы проекция единственного полностью открытого во двор западного фасада храма на внешнюю «крепостную» стену комплекса. Изначально главный портал Эскориала сравнивали с порталом римской церкви Иль-Джезу Виньолы. Однако заметим, что созданы они практически одновременно, и в отличие от римского фасада, нарисованного Джакомо делла

Порта в 1575 году — с экспрессивными волютами по флангам портика, — главный портал Эскориала сдержан и рассудочно математичен, как джентльмен в сюртуке, застегнутом на все пуговицы. А вытянутые пирамидальные фиалы вместо волют — излюбленный мотив Эрреры — в который раз отсылают к рассудочной шахматной аналогии. Преодолев этот «египетский пилон», как в Карнакском или Иерусалимском храме, паломник оказывается во дворе Царей, перед настоящим порталом храма. Портик венчают не какие-то светские короли, но ветхозаветные Езекия, Иосафат, Иосия, Манассия, Соломон и Давид (скульптура Хуана Баутисты Монегро).

Архитектор де Эррера изменил первоначальный проект храма Пачотто из Урбино, который напоминал собор Св. Петра в Риме (чем, собственно, и нравился Филиппу II). Центрический крестовокупольный план Св. Лаврентия, с главным объемом 50 x 50 м, был увеличен в направлении запад-восток прибавлением к нартексу хор: неспешное разворачивание пространства стало напоминать базиликальное.

Главным событием предельно сдержанного и величественного интерьера Сан-Лоренсо, что, несомненно, задумано по сценарию, является «ретабло» — заалтарный иконостас главной капеллы. Это четырехъярусное ордерное сооружение тринадцатиметровой высоты из бордового мрамора

и малахитовозеленой яшмы с исключительно яркой и рас-судочной ренессансной живописью итальянцев Федерико Цуккарро и Пеллегрино Тибальди: посередине обширное полотно с костромбарбекю Св. Лаврентия. Скульптура миланцев Леоне и Помпео Леони обрамляет ретабло по периметру: статуи евангелистов, апостолов и отцов церкви, — венчается композиция распятием. Но окончательным трепетом, который Эррера высек из алтарной ситуации, стали скульптурные группы молящихся семейств Карла V (в боковой капелле слева) и Филиппа II (справа). Под семейными скульптурами в цоколе собора расположена королевская усыпальница почти со всеми представителями династии. Совершенно попостмодернистски фигуры молящихся выходят из полумрака гигантских ниш и растворяются за дорическими колоннами. Качество этой почти четырехметровой скульптуры достигло предела одухотворенности и классицистической выразительности, за которыми неизбежно начинался провал в маньеристическую изъеденность барокко. Повидимому, не случайно этот предел был достигнут в капеллах Эскориала.

Материал как метод

Религиозная нетерпимость и упадок экономики, как часто водится при абсолютистских режимах,



Интерьер собора Сан-Лоренсо. Ретабло



Окна библиотеки неотличимы от сотен остальных окон Эскориала

удивительным образом сочетаются с духом национального освобождения и расцветом культуры. Ее цветение — своего рода узоры декаданса на плесневеющей поверхности переполненной бочки (общества) с перепревшим и превращающимся в нечто другое наследием. Ее цветы — великие испанские театр, поэзия, живопись. В условиях жестокого испанского кризиса, когда содержание огромного административного аппарата сопровождалось оргией казнокрадства, когда при громадной армии от страны отложились Нидерланды, а незыблемость государственного порядка выглядела совершенно иррациональной, алогизм жизни и чувство душевного надлома окрасили трагизмом творчество многих мастеров. И лишь высоко рафинированный стиль Филиппа II противостоял столь драматическому контексту.

Сражаясь с «протестантской ересью», король был вынужден — и он безропотно надел эту одежду — вести спартанский образ жизни, который автоматически отображался на архитектурной стилистике окружения. Мы видели, что наиболее излюбленной фигурой в планировке Эскориала был квадрат — влияние мавританской арабески. Столь же успешно он был переведен в лаконический объем де Эррерой. Настойчиво повторяющимся в навершиях башен и фронтонов Эскориала стал идеальный шар — воистину, предел

геометрически целокупной формы. Безусловно, в этом сказались рассудочность алгебры и космологический угол зрения монарха.

Все поверхности Эскориала предельно обнажены. Конечно, этому способствует вечный материал, гранит, из которого он сложен. Но здесь применение открытых естественных материалов и нарочитый геометризм доведены до особой степени откровенности и презрения к бутафории. Кровля — шифер, ее профиль — равносторонний треугольник, хотя нужды в столь крутых скатах крыши в Испании нет. Чаще всего кирпичные, но не мраморные полы. Стриженные боскеты, не менее «геометрических» очертаний. Стремление к вечным материалам подчеркивает египетскую претензию на вневременность сооружения.

В подвальных этажах «коллегии» устроен музей строительства Эскориала. У стен стоят настоящие флюгеры с башен и колоколен комплекса, каждый длиной до пяти метров. Стропильные модели показывают безыскусность в складывании древесины: это вам не Кижы с деревянным изыском «без гвоздя». Здесь, наоборот, балки сложены стройными рядами и обрезаны под нужным углом, как солдаты, — никаких хитромудрых замков. И гвоздей не жалели. Качество металлических деталей и изделий восхищает. То же следует сказать и о столярно-каменотесных



Боскеты восточного сада



Визави Филипп II с королевой Анной, скульптор Помпео Леони

инструментах, равных современным, но с большим ассортиментом. Некоторым из них в нашем времени и имени не подберешь — нет такого изощрения в работе! всё заменила универсальность сварки, болгарки и перфоратора. Инструмент же говорит о многом.

Камень разрезается, распиливается и раскалывается по месту, причем фактура его остается «рабочей», не отшлифованной и не оштукатуренной. По-видимому, в этом тоже специальный смысл. Сродни протестантскому отношению к труду. То, что вышло из-под руки честного мастера, всегда угодно Богу. Особенно поражает фактура стен и столбов в центральном интерьере собора: громадные шероховатые каннелюры уходят сквозь дымку косых солнечных лучей вверх, к куполу. Пространство храма очищено от посторонних дребезжаний. И все внимание притягивается к алтарю...

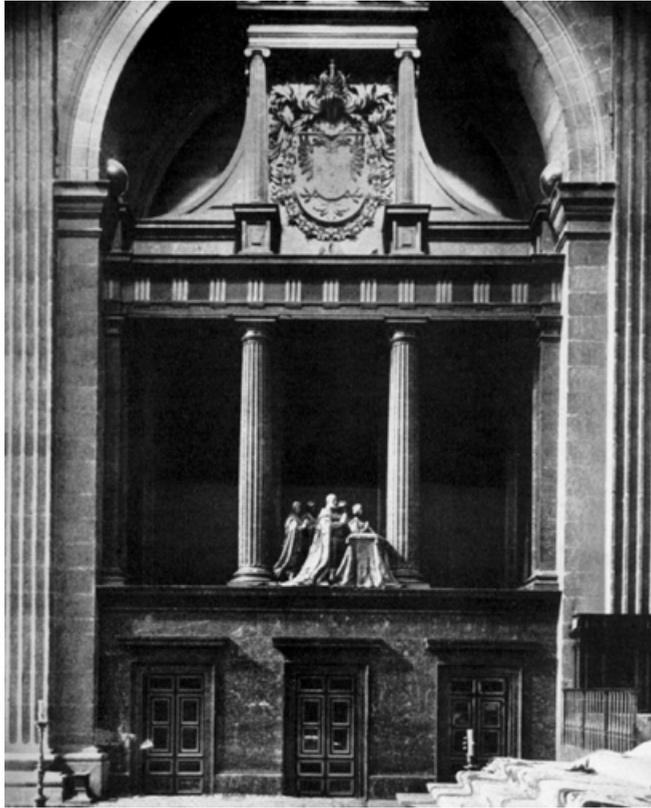
Эскориал — архитектурный манифест Филиппа II, который предлагает альтернативное направление развития католического мира в целом, альтернативное «папистскому» (в терминах известных моралистов). В итоге пальму Эскориала, сдержанности и одновременно заточенности на цель, подхватили протестанты, а католицизм сверзился в декаданс. И уже в XVIII и XIX в. ситуация была такова: «Преимущественная задача папистского храма — показная демонстрация: самоцельная отделка наружного вида; вред

и опасность католического церковного убранства заключается не в нем самом, не в его богатстве и не в искусстве его исполнения, о которых низшие сословия просто не подозревают, но в помпезности и мишурности, в позолоте святынь и раскрашенности статуй, в пышно расшитых выцветших одеяниях и скоплении поддельных драгоценностей; все это часто выдвигается в центр внимания ради сокрытия действительных достоинств и величия церковных сооружений. О приношении благодарности, вовсе не показном, за какое не ждут награды, не рассчитывают снискать хвалу или купить спасение, католик и понятия не имеет» (Рёскин, с. 69).

Хижина королю

Эффект присутствия короля возле главного алтаря усиливался близостью его семейных апартаментов. Непосредственно за ретабло находился компактный Дворец инфантов, занимая т. наз. «Рукоятку решетки». Ну а собственно покои Филиппа поражают своей скромностью. По площади его апартаменты сопоставимы с обычной «хрущёвкой» — около 50 кв. м. Располагались как раз справа, за капеллой, в которой позже установили статуи молящихся короля и королевы.

Еще раз напомним, Филипп II обладал практически неограниченной властью и богатством. Зал сакристии



Семейство Карла V в Главной капелле собора Сан-Лоренсо



Шахматы — имманентная сущность Эскориала

с мраморными полами содержит великолепную коллекцию живописи. Зал библиотеки — лучшее книжное собрание эпохи, с глобусами, свитками и экзотами. Это тоже дом Филиппа. Поэтому многочисленные заочные упреки позднейших бытописателей в «неумении жить», с эпитетами «неуютно» и «необжито», мягко говоря, неуместны. Повидимому, это просто несколько иное представление о том, что такое «жить правильно», или — праведно.

Середину Дворца инфантов занимал небольшой Зал послов, в котором по утрам король, прежде чем идти на мессу, принимал посланников. Убранство зала и личных покоев сдержанно и изысканно. В начале XX века оно было восстановлено по мемуарным описаниям одного из придворных. Я склонен считать, что Филипп был не сухарем и монахом, но, скорее, изощренным эстетом и действительным метафизиком. Обстановка зала и апартаментов это лишь подтверждает: свод и стены побелены, пол вымощен кирпичом, по стене синевелый изразцовый фриз из знаменитой керамикой Талаверы близ Толедо. Дубовые двери из полированного дуба германской работы представляют собой фантасмагорическую, почти эшеровскую орнаментальную композицию из архитектуры, музыкальных инструментов и геометрических фигур. Зал почти пуст. На стенах гобелены, несколько картин. Лари,

стулья, трон с красным балдахином. Личные покои: кабинет, альков, молельня. В миниатюрном алькове лишь кровать с пологом, в молельне оконце с деревянными ставнями — в главную капеллу, на случай частых недугов короля. В кабинете — белые потолок и стены, оттеняющие любимые картины в темных рамах, среди которых «Воз сена» Босха. Сквозь слюдяные окошки — вид на каменный откос Эскориала, зеленые партеры и южный горизонт...

Однако и весь комплекс Сан-Лоренсо был обителью Филиппа. Король незримо мог попасть в любую точку Эскориала, не пересекаясь без нужды с его персоналом: и вокруг собора, и по периметру всего монастыря имеется сквозной обход.

После смерти Филиппа ни один из его потомков не смог, точнее — не захотел — жить в Эскориале, что предполагало соответствующий стиль жизни, мировоззрения и самоотречения. Наследники предпочли городские дворцы и загородные виллы.

Филиппа II называли «демоном южных стран». На самом деле он был невелик ростом, голубоглаз, с правильными чертами, сдержан в манерах. Самообладание и меланхолия — за что подвластные народы, принимая за высокомерие, его и ненавидели. Эскориал же остался символом одного человека и всей Испании XVI века.

Архитектуре Эскориала дали имя «стиль трентино» (*Aznar, p. 71*) в честь победы испанского флота над турками при Лепанто и последовавшего Тридентского собора. Ибо ни один европейский стиль века, ни Возрождение, ни маньеризм, ни классицизм, ни барокко, не объясняют метафизической глыбы Эскориала.

2009





Appendix

Воля к архитектуре

Lies nicht mehr — schau!

Довольно читать — смотри!

Schau nicht mehr — geh!

Довольно смотреть — иди!

Paul Celan

Поль Целан

Книги, подобные этой, в предисловиях и послесловиях не нуждаются. Во-первых, они вообще не нуждаются и писаны не от нищеты воображения, а скорее, проливаясь через край от избытка, во-вторых, они не имеют подобия, ибо бесподобны. И хотя речь в «Символах» идет о вещах как бы известных, ракурс видения настолько причудлив и прихотлив, что передает интонацию самого времени, но не того, которое присуще историческим артефактам, а времени самой книги. Автор так заморожен темой, что не в силах отвести взгляд, даже вырвав его, грешный, с корнем. Текст плотен, продуман и отточен, представляя собой воплощенную герметичность. Добавить слово, а тем более фразу, не представляется возможным. Это вроде древней кладки, когда нельзя вставить лезвие, настолько все отесано и подогнано, хотя цементирующего раствора нет — только «энергейя» и «энтелехия» замысла.

Борис Ерофалов столь ревниво относится к тексту, что готов сам написать послесловие или хотя бы дать инструкции

к оному. Что было бы правильно. Любое вторжение переко-сит конструкцию. В шутку он даже прислал вместе с тек-стом книги оглавление, куда включил и название предпо-лагаемого послесловия «И все-таки вы каперсы!» Оставляю его в неприкосновенности — желание автора закон. Автор настолько строг, что спешит корректировать даже взгляд и чистоту помыслов гипотетического читателя, одевая его взгляд в войлочные музейные тапки. Нам знакомо это чув-ство, мол, он «считал ничтожеством всякого, кто соглашал-ся, и наглым ничтожеством — всякого, кто не соглашался» (*запись из дневника М. И. Ромма, 1939*).

Было бы правильно, вообще не писать эпилог, не наве-шивая никому не нужных, чужеродных арабесков на оче-видную и стройную конструкцию, чьи «силовые линии» просты и чисты, независимо от того, разделяю я взгля-ды автора или нет, безразлично к тому, что я думаю и вижу ли. К тому же, всякий, кто пишет комментарий неволь-но стремится к тому, чтобы работа, о которой надо ска-зать скромное речение, что-то вроде эпитафии, превраща-лась в обширное предисловие к послесловию. Это напоми-нает абрис некогда стройного храма Покрова на Нерли, что был обсажен бытовыми подробностями и обрызг, обрастая хозяйственными постройками, курятниками и прочей дре-беденью, как водорослями и ракушками времени. Потом

его очистили. Поэтому вторжение в этот архитектурный текст — явное «архитектурное излишество». Разве для контраста. Избыточность развесистых словес лишь оттеняет четкость исходного послания.

Зачем это? Помните фильм «Не горюй!», когда главный герой произносит: «Друзья, это мой последний пир, и я хочу при жизни услышать то, что будут говорить обо мне». Не поминки по архитектуре, но все же, на всякий случай: «Прохожий, брось цветок на ее могилу». Это пир, с претензией на платоновский. Но не «пирдуха», печальной памяти М. С. Горбачёва. И потом, пир не последний, а крайний, скорее — симпозион. Где возможно все, но я бы промолчал. Помимо всего книга «моление об архитектуре» как «моление о чаше».

«Символы архитектуры» снабжены всем необходимым, как ладья, в которой хоронили древние викинги, безлюдна и отправлена в никуда. Но это не тризна по классике — с тернами и плачами, — скорее тристия. Время такое, когда свободные люди пишут самодостаточные свободные книги ни для чего — для себя и собою, когда они очень хотят, чтобы было так, а не иначе, и их желания сбываются. Когда нет предметности, которая себя изжила, можно создавать иные просторы из ничего. И внесенная произвольная из-воли-явленная форма организует ничто в пространство и время, потому

что граница формы есть предел не только внутреннего, но и внешнего не только микрокосма, в данном случае, книги, но и всего остального, которое книге противостоит. Но предел у них один на двоих: и он не между, он объемлет «единое» и «многое». Эта книга не «элементы архитектуры» — это квантовая архитектура. Это против алиментарной дистрофии элементарного мертвого языка современности — антидот, катализатор, ускоряющий скорость реакции и заставляющий выпадать в осадок, тех, кто к пониманию не готов, и кристаллизоваться в соль (часто в английскую), смысл.

В свое время А+С не раз брюзжал, что архитектура умерла, почилa в бозе, преставилась, врезала дуба, склеила лапы, гикнулась, и современный архитектор — это прораб и менеджер, мейстерджайзер в одном флаконе, работающий на потребителя: «любой каприз за ваши деньги», «заказчик всегда прав». И «вдруг» (а вдруг в античности — это то, что предшествует всякому началу, например космоса) такая книга, которая самодостаточна, самопричинна, сплошной автодзоон (τόαὐτοζῶον — живое-в-себе) и возвращает к началу начал (ἀρχή τῶν ἀρχῶν — определения Дамаския единому). А вот-нате-вам. Причем остроумно, лихо, и держится на самопорождении. Шеллинг сказал бы: «Сам себя конструирующий путь». Тут нет правильно-неправильно — это попытка представить архитектуру

в динамике, генезисе, но не относительно созерцающего (хотя на интеллигибельное созерцание надежда слабая — люди слепы, как и их поводыри), а в саморазвитии в самом существе. Со времен Зедльмайера, его знаменитой «Утраты середины» (которую очень не жалуют некоторые архитекторы) и Габричевского такой книги не было, не было попыток овладеть категорией «превращения», за исключением самого Б. Ерофалова и примкнувшего к нему А. А. Пучкова с его «Поэтикой античной архитектуры». Это прото-метафизика архитектуры. Метафизике не «где», а «когда» — она после. Поэтому автор меньше всего хочет услышать «последнее слово» в свой адрес, даже доверив труд профессиональному плакальщику. Может быть, больше всего он хотел бы услышать разгромную рецензию, поскольку в самодостаточности, сам став несущим элементом своей книги, он не видит себя и кроме «гениально» ничего слышать не хочет, да и не воспринимает. Но эта конструкция сильна не выкладками и историями с картинками, которые могут быть описаны в оценочных суждениях. Я от них воздерживаюсь — «эпохе» — эта книга сильна тем, что вызывает кураж, когда — «все возможно» — это новые просторы и паруса. Если автор позволяет выводить из купола — выносные мачты, спинакеры, трюмсея, то вся эта парусность архитектуры, стоячий и бегущий такелаж категорий, элементов, переливающихся

и превращающихся друг в друга, создают новый простор собственно архитектурных пластов, двигаясь вдоль которых, мы всегда «навстречу» и вселенной в целом, и этим движением вызываем музыку. Безразлично, что относительно чего движется. С. Фейнберг считал, что время в музыке неподвижно. Да и потом, пифагорейские соотношения, к которым апеллирует Борис Ерофалов и согласно коим движутся солнца и светила монохордны и одни — для музыки и архитектуры.

Когда-то Шеллинг (Гёте? Гёррес?) обронил, ставшую расхожей, фразу «Архитектура — застывшая музыка». Ксенакис начинал буквально переводить архитектурные пропорции в звучание. Музыка пошла дальше, она утратила доминанту, сделав равнозначными все звуки, и тем осуществила экспансию на всю вселенную, вселившись в нее. Современные игрища (пока это невинная забава) научились переводить спектры звезд в слышимую и графическую область и обратно (эксперименты Института исследования и координации акустики и музыки IRKAM Пьера Булеза при Центре Помпиду) все это — детский лепет, далеко не младенца, но основная тенденция, стремящихся от ставших форм к превращению. В том, что искусство вышло из кустарных мастерских, как будто из берегов, и все происходит в переходных формах, когда теряет основания и условия своего бытия,

стремясь к свободе, чтобы делать то, что хочется, а не то, что получается по случаю, не то, что случается в результате произвольной случки форм. Да и с понятием формы, безотносительно как ее понимают архитекторы или скульпторы, не все в порядке. Форма это отношение и процесс, а не ставшее наличное бытие (которое тоже становление в одной и той же определенности). Поэтому форма (ή μορφή) — аморфна, — ее определенность — в движении. Поэтому будущее архитектуры в ее атональности. И тут сняты всякие препоны, есть ведь Бумажная архитектура, архитектура оргáнов, архитектура парусных кораблей, архитектура ландшафтов, архитектура фонтанов, архитектура скрипок (и что бы там не говорил Ерофалов — это все одна архитектура, один порыв — архитектура архитектуры, адептом которой невольно становится автор), которые строятся поначалу на стапелях как галеоны и каравеллы с рангоутами и шпангоутами, и хотя Б. Ерофалов подчеркивает, что никакой космической архитектуры быть не может, поскольку архитектура всегда восстание против силы тяжести, но думается, что если современная архитектура будет произрастать дальше, то даже такие определения, как время, которое уже есть, поскольку одно с пространством, скорость, будут так же привычны, не только как случайные вкрапления-метафоры, но и как сущностные определения, входить в полное определение

предмета, по мере утраты самой предметности, подобно тому, как парусность и считывание розы ветров, аэродинамика стали вполне привычным делом. Даже в архитектуре скрипок знаменитые спецы ЦАГИ продували отдельно деку верхнюю и нижнюю и в целом скрипки в аэродинамической трубе, как самолеты, и эти скрипки получали гран-при на знаменитых конкурсах в Берлине. Так и Ерофалов строит динамику крыла, его числа это не нервы — нервюры, и он пытается избежать флаттера, для самолета это разрушительно, для скрипки желательно. Архитектура катастрофична. Эта книга о стремительности ее. Но я не об этом.

Уникальность этой книги еще и в том, что автор, думаю, сознательно, но так изящно, что кажется, — по наитию, отстаивает античный тезис рассмотрения прекрасной вещи и вообще прекрасного как такового и требует субъективного переживания потенциального читателя/наблюдателя. То есть художник учитывает только то, что «показывается» и представляется ему прекрасным, а не истинные соотношения и соразмерности, и прекрасное является в противоречии представления и восприятия, кажимости и видимости. Кажимость выказывается и видится отсюда туда, а видимость видится и кажется отсюда сюда, и это один процесс. Для архитектуры «на поглядение», «на первый взгляд» — для любви к архитектуре достаточно. В этом сущность явления, а не

в том, что оно существенно. Поэтому Борис Ерофалов мог бы вполне взять эпиграфом к своей книге известное Гегелевское «Если факты не соответствуют теории, тем хуже для фактов». Постановку проблемы искажения истинных пропорций для восприятия прекрасного, приписывают Фидию, пристальное внимание к этому возрождается уже в тринадцатом веке (так что Микеланджело со своим Давидом и искаженными пропорциями вполне традиционен). Но уже Витрувий проводил различие между симметрией и эвритмией. «Последнюю он понимал как *venusta species commodusque aspectus*, то есть как красоту, которая представляется таковой потому, что соотносится с требованиями нашего зора. Таким образом, эвритмия — это прежде всего правило соблюдения технической пропорции как намерение, обращенное к внешнему виду, в противоположность чисто объективной пропорции, присущей природным вещам» (*У. Эко. Искусство и красота в средневековой эстетике*).

Я намеренно привел столь длинную цитату, потому что в разы больше места заняло бы развертывание следствий из этой книги, которая развивается и без всякого участия читателя. Она несмотря на то, что ведет и захватывает, совершенно не обращает на потребителя никакого внимания, руководствуясь вкусом как таковым. Это Эвритмия в чистом виде, и не только музыка, но и поэзия архитектуры. Свой ритм,

размер, метафора, без понятия, неназванность, безымянность, когда к примеру, изображают дождь ни разу не указав на него, мокрых цветов, луж и запаха опавших листьев. Здесь невыразимо прекрасное проступает само, без заклинаний, что это музыка, поэзия, живопись и архитектура, в надежде, что извечное возвращение произойдет. Три эманации в античности — пребывание, выход за пределы и возвращение. И эта чрезвычайно остроумная книга именно это ожидание и есть, предвосхищение «когда» — «наука расставанья». Она спрашивает: и что? Это все? И ждет совершенно безнадежно. А между делом пытается возвысить низкую жизнь архитектуры: «А для низкой жизни были числа, как тяжелый, подъяремный скот, потому что все оттенки смысла, умное число передает» (Н. Гумилёв), и делает это при помощи слова. Эта книга о себе, она выстраивается в движении, как соборы, размах —

... Их исток

*Превысил все и вся. Он так высок,
Что не вмещается в пределы взгляда,
Как близость собственного «я» — громада
Необозримая. Как будто рок,
Что в них накапливается без меры
И камнеет — вечности стена —
Не то, что там, в низине грязно-серой
Случайные хватая имена,*

*Рядится в ярко-красное рядно,
Напяливает синие уборы,
Здесь были роды, где теперь — опора,
А выше — сила и разгон напора,
Везде любовь, как хлеб или вино,
В порталах жалобы любви, укоры,
Но бой часов — предвестник смерти скорой,
И вслед за ним кончаются соборы
И рост свой прекращают заодно.*

Р.-М. Рильке (пер. Е. Витковского)

Автор не ограничивается и не ограничивает, и тут в динамике прослеживается смена форм — архитектура уже встроена в развитие материи и универсума, — не в мультиплицированной смене стилей и направлений, а как саморазвитие самой архитектуры, ее всеобщности в особенности и единичности элементов, которые восходят к этой всеобщности и представляют ее, смиряясь со своей преходящестью, превращаясь в целое. Он не замуровывает читателя в основание и не заставляет его расти строго вдоль текста, он создает свободное пространство, хотя и несколько недоступное и отстраненное, чтобы было расстояние, даль и простор. Поэтому, о чем бы не писал это все равно. Античность для меня, Готика для меня, Современная архитектура и я. Тем эта книга и откровенна. И не выкручивает руки,

навязываясь, даже провоцирует сопротивляться и думать, а не принимать на веру кредо автора. Восставая против тяжести, традиционная архитектура нуждается в тяжести, от которой силится избавиться, обуздать. Но не избавляется от силы притяжения. Это уже не просто скорость, но полет, вернее его мифология — пожираемое пространство архитектуры. Суть полета в том, чтобы преодолеть и скрадывать движение, а это внешнее схватывание любой динамической формы, в том числе и архитектуры. «Мифология отбрасывает здесь всякие образы соприкосновения с вещами и апеллирует к чисто внутреннему самоощущению; полет — это теперь уже не зрительное восприятие точек и поверхностей, а лишь некоторое расстройство чувств при наборе высоты (судороги, потемнение в глазах, страхи и обмороки); человек более не скользит вдаль, в нем самом все переворачивается, приходит в страшное смятение, в своем телесном самосознании он переживает кризис без движения» (*Р. Барт. Мифологии*).

В мелькании форм, в перегрузках и ускорении рождается не просто чувство архитектоничности, но самоощущение самой архитектуры в ее недовоплощении, жажде сбываться во что бы то ни стало, как будто она сама «выраживает» орган чувствования, не самого пространства, а ощущения и осязания простором как таковым.

Борис Ерофалов великолепно говорит о том, что архитектура это не данность, «постав бытия» открытый всем ветрам (хотя и это тоже) — архитектура — это то, о чем говорят (и может быть, чем говорят). И пока есть хоть один человек, который видит и чувствует, она не потеряна. Так вообще с искусством, стоит потерять видение и все — так бывало — античные статуи замуровывают в основания уродливых базилик, холсты великих мастеров пускают на тряпки, и в людях видят только доноров органов и крови, но не людей. Чувства сводятся к ощущаловке, к реакции-раздражителю, и идеалом человека становится амеба. И тогда появляются книги, которые как габионы, противоселевые сооружения, начинают расти без оснований, исподволь, без причины, чтобы своим явлением показать, что это еще не все. Так и эта книга, можно видеть в ней провокацию, и она действительно вызывает возмущение (как нечто летящее или становящееся поперек времени вызывает турбулентность смыслов). Она вызывает в безразличии и усталости окружающего сопротивление, почти архитектурное против силы тяжести, и тем самым волю — которая не более, чем сопротивление предмета и иноформа свободы — вольному воля. А эта воля порождает желание писать контр-книги противу субъективного объективированного материализованного, овеществленного монументального взгляда автора, и горячася и трепыхаясь

в аллюзиях и ассоциациях с непередаваемым пафосом ваять «Диалектика числа у Ерофалова», «Архитектура как предмет логики» (прозрачный намек на А. Ф. Лосева), «Судьба архитектурной формы» (С. Фейнберг), «Образование архитектуры», наконец, «Поэтика пространства», к сожалению уже сочиненная Гастоном Башляром — какой удар от классика! — который неслучайно эпиграфом к главе «Дом и Выселенная» поставил слова Поля Элюара: «Когда верхушки нашего неба сомкнутся, / У моего дома будет крыша», — а то и обносить самого Платина с его трактатом «О числах», «Ο ἀριθμός», тонко намекая на «Телеогумены арифметики» Ямвлиха (дескать, не лыком шиты, читали-с), тем более, что число и его мистика столь любезны автору.

Книга бесконечна своей вариабельностью, но, главное, хочется бесконечно их продолжать, не задумываясь зачем. Ты не соглашаешься ни с одним из тезисов его, но обаяние и поступательная неумолимость текста, тебя возвращают к жизни или хотя бы освежают (как водка у Мышлаевского «Белой гвардии»). Я бы сказал, что книга чудовищна, если бы это слово не несло негативный оттенок, скорее фантастична, прихотлива, причудлива и странным образом жизнеспособна. Это не путеводитель по зонам, и автор не чичероне, водящий по достопримечательностям, окрестностям, гастролирующего скучающего читателя, и торгующий

руинами и раритетами — главным действующим персонажем является время, вернее о времени забываешь — инженеру тут — численное время и одновременность — с двенадцатым ударом — все кончится, конец всему. Времена тут сплетаются в пространство и представляют, извините за выражение, икебану, а не розу времен. Это остановись мгновение, но «воспламеняющее вечность» (Л. Фейербах), и потому длящееся бесконечно. Текст — клепсидра, он каплет отмерянным, выдержанным временем, потому у книги великолепное послевкусие, я бы сказал букет. Она происходила долго, а читается на одном дыхании, второе — наступает потом, как сердечный приступ. Шиллер говорил, что трагедия начинается тогда, когда опускается занавес. Здесь все происходит на великолепном заднике архитектуры. Нет одышки пространства и аритмии с тахикардией, но ритм и размер, в темпе вальса, не вносят монотонности, хотя и вызывают головокружение. Эта книга из тех, когда сожалеешь, что она завершается, но в то же время она бесконечна, потому что не однозначна, хотя и подчинена некоему магическому принципу, как изменяющийся подвижный лабиринт. Так автору захотелось, но каждый волен идти куда хочет, а не туда, куда послали или направляют.

Алексей Босенко, 9 сентября 2015





Афинский акрополь, реконструкция

Извне

Итоги извне, снаружи работы, как бы отойдя и разглядывая конструкцию: главное впечатление, которое и для самого сочинителя оказалось неожиданно и остро выразительным, — некий вполне законченный и связный рассказ, получившийся из оглавления. Я безусловно понимаю, как выбирались и строились «символы». Некоторые из них, такие как первые четыре, для меня, да и для вас наверное, совершенно очевидны и очевидным образом соотносятся с числом. Некоторые, как и положено в мастерской, «конструировались». Некоторые подбирались на ощупь. И вот, в коротком перечне глав и подзаголовков выстроились в совершенно последовательный сюжет. Я не к тому, что прочие списки всяческих оглавлений и содержаний бессмысленны или имеют таковую интенцию. Понятно, что каждый автор составляет и оттачивает план, закладывает в него некий нарратив, последовательность и смысл. Но смысл этот обычно упакован в отдельные коробочки параграфов, а выводы выскакивают в конце, как черт из табакерки. Не хочу сказать, что и сам не закладывал вполне

осознанной последовательности в повествование, тем более, руководствуясь числом.

Тем не менее, в итоге — непредумышленный рассказ «Дорога к Небесам». Что-то вроде короткометражного мультика. Он буквально «считывается» с оглавления, которое в конечном виде было собрано лишь с написанием последней главы.

Итак, вот сам рассказ. Вначале мы имеем единицу-колонну, вот она стоит, «Вещь в себе», монада, заключает весь мир как мировое яйцо. Затем появляется балка о двух концах и задает этому неразрывному миру направление — «Неф», в него можно войти и целенаправленно двигаться из пункта А в пункт В. Арка-тройка «Соединяет берега» этого нефа, устраивая коммуникацию и задавая устойчивость всей конструкции. Стена-четверка со всех сторон конструкцию огораживает, в результате — замкнутое помещение «Кубикула». Крыша — «Пятый угол» всякого помещения, делает из него дом, завершает сверху, с пятой стороны. Шестой символ «Дверь как П» устраивает выход из дома вовне. Здесь мы встречаем семерку-лестницу как «Путь на небо». Восьмерка-окно предоставляет возможность это небо лицезреть: «Вид на небо». И вот, самое непостижимое место, девятка-obelisk обеспечивает телепортацию — «Вознесение». Десятка-купол дает возможность оглядеть весь горизонт: «Форма

бесконечности». Башня-одиннадцать позволяет просто «Достать до неба». И оттуда через «Линию перехода» увидеть всю землю, двенадцать-основание... Звон лопнувшей струны. Трансцензус. Всё.

И немного о рамках. Во-первых, хочу обратить внимание на вторую часть книжного заглавия «Нумерологическое испытание...» Если, исходя из некой предзаданной авторской концепции, мы действительно проводим исследование, «ставим опыт», то, опираясь на вышеизложенный сюжет, итожим: опыт удался.

Во-вторых, в изначальной редакции этот же книжный подзаголовок звучал так: «Опыт нумерологического испытания мета-архитектурной формы» (не просто «архитектурной»). Чтобы не отпугивать потенциального читателя нарочитой каверзой, решено было возвышение «мета» снять. Тем не менее, смысл всего дальнейшего изложения повествует именно о мета-форме, а не об исследовании или презентации какого-то конкретного памятника. (К слову заметим, что по-украински «мета» значит цель, по-гречески — после; и не кстати, по-гречески «фора» — время, а «метафора» — транспорт). Нужна была понятийная возгонка, выход на известную целокупность, «сферность», каркас, который затем можно неспеша раскрашивать и заполнять более мелкими (но не менее важными) деталями.

И в-третьих, мне важно обозначить следование «нонконформистской традиции», яркими представителями которой уже почти столетие тому были соотечественники, киевлянин Малевич и петербуржец Хармс. С одной стороны, предмет сводится к неким простейшим формам, но с другой, от столкновения с числом очищается и, сохраняя свое сущее, субстанциальное значение, принимает более конкретные очертания, тот «классический отпечаток», который позволяет ему оставаться независимым трансцендентальным объектом. Да, конечно, традиция рушится (точнее — академизм и выхолощенность, «гробики слов»), но этим и строится — «некоторое равновесие с небольшой погрешностью».

Борис Ерофалов,

20 сентября 2015, Олега гора



Источники

- Азимов** — *Азимов А.* Египтяне / Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М., 2004.
- Альберти 1** — *Альберти, Леон-Баттиста.* Десять книг о зодчестве. в 2-х т. / Т. 1. / Пер. с лат. В. П. Зубова. М., 1936.
- Альберти 2** — *Альберти, Леон-Баттиста.* Десять книг о зодчестве. в 2-х т. / Т. 2: Материалы и комментарии А. Г. Габричевского. М., 1937.
- Андреев** — *Андреев Д. А.* Роза Мира. М., 2005.
- Антонова** — Москва — Берлин / Berlin — Moskau, 1900–1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино / Науч. ред. И. А. Антонова, Й. Меркерт. М.; Берлин, 1996.
- Апокрифы** — Ветхозаветные апокрифы: Книга Еноха; Книга Юбилеев, или Малое Бытие; Заветы двенадцати патриархов; Псалмы Соломона. СПб., 2009.
- Аполлодор** — *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Пер. с др.-греч. М., 1993.
- Аркин** — Памятники архитектуры. Вып. 1. / Сост. Д. Е. Аркин, Н. И. Брунов. М., 1935.
- Ассман** — *Ассман Я.* Египет: Теология и благочестие ранней цивилизации / Пер. с нем. Т. Баскаковой. М., 1999.
- Афанасьева** — *Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н.* Малая история искусств: Искусство Древнего Востока. М., Дрезден, 1976.
- Барбаро** — *Барбаро, Даниэле.* Десять книг об архитектуре Витрувия с комментариями / Пер. с итал. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова, Ф. А. Петровского. М., 1936.
- Бархин** — *Бархин Г. Б.* Архитектура театра. М., 1947.

- Блюм** — *Блюм Г. V Columnae, или Описание и применение пяти ордеров...* / Пер. с нем. А. И. Венедиктова, А. Л. Саккетти. М., 1936.
- Бодылевский** — *Бодылевский В. И.* Малый атлас руководящих ископаемых. Л.; М., 1953.
- Босенко** — *Босенко А. В.* Время страстей человеческих: Напрасная книга. К., 2005.
- Брестед 2008** — *Брестед Д., Тураев Б.* История Древнего Египта. М., 2008.
- Бринкман** — *Бринкман А. Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с нем. И. Хвойника. М., 1935.
- Брестед 1915** — *Брестед Д. Г.* История Египта с древнейших времен до персидского завоевания. В 2-х т. М., 1915.
- Бунин 1940** — *Бунин А. В., Круглова М. Г.* Архитектурная композиция городов. М., 1940.
- Бунин 1953** — *Бунин А. В.* История градостроительного искусства / Т. 1: Рабовладельческий строй, феодализм, капитализм. М., 1953.
- Бунин М.** — *Бунин М. С.* Мосты Ленинграда. Очерки истории и архитектуры мостов Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Л., 1986.
- Вегнер** — *Вегнер В.* Рим: Начало, распространение и падение всемирной империи римлян. В 2-х т. / Т. II. Пер. с нем. Минск, 2002.
- ВИА 1948** — Всеобщая история архитектуры: В 2 т. / Т. 2, кн. 2-я. М., 1948.
- ВИА 1** — Всеобщая история архитектуры: В 12 т. / Т. 1: Архитектура Древнего мира; ред. Н. В. Баранов. М., 1970.
- ВИА 2** — Всеобщая история архитектуры: В 12 т. / Т. 2: Архитектура Античного мира. Греция и Рим; ред. В. Ф. Маркузон, Б. П. Михайлов. М., 1973.
- ВИА 5** — Всеобщая история архитектуры: В 12 т. / Т. 5: Архитектура Западной

- Европы XV–XVI веков. Эпоха Возрождения; ред. В. Ф. Маркузон. М., 1967.
- Виньола** — *Виньола, Джакомо Бароццио да*. Правило пяти ордеров архитектуры / Пер. с итал. А. Г. Габричевского. М., 1939.
- Витрувий** — *Витрувий, Марк Поллион*. Десять книг об архитектуры. В 2-х т. / Пер. с лат. Ф. А. Петровского / Т. 1. М., 1936.
- Габричевский 1989** — *Габричевский А. Г.* Лекции об архитектурном ордере // Архитектура СССР. 1989. № 2. С. 81–85.
- Габричевский 1993** — *Габричевский А. Г.* Теория и история архитектуры. Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. К., 1993.
- Гаспаров** — *Гаспаров М. А.* Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М., 2004.
- Геродот** — *Геродот*. История в девяти книгах / Пер. Г. А. Стратановского. Л., 1964.
- Гоголь** — *Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени. В 6 т. / Т. 6: Избранные статьи и письма. М., 1959.
- Гречина** — *Гречина М. И.* Стадионы. К., 1957.
- Гуляницкий 1984** — *Гуляницкий Н. Ф.* История архитектуры. М., 1984.
- Гуляницкий 1995** — Петербург и другие новые российские города XVIII — первой половины XIX веков // Русское градостроительное искусство / Под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. М., 1995.
- Дюк** — *Дюк, Виолле ле*. Беседы об архитектуре: В 2 т. / Т. 1. Пер. с франц. А. А. Сапожниковой. М., 1937.
- Дюрер** — *Дюрер, Альберхт*. Трактаты. Дневники. Письма / Пер. с ранненововерхненем. Ц. Нессельштраус. СПб, 2000.
- Ильин** — *Ильин М.* Иван Александрович Фомин. М., 1946.



София Константинопольская в 1928 году

- Каптерева** — *Каптерева Т. П.* Искусство Испании. М., 1989.
- Камерон** — *Камерон, Чарльз.* Термы римлян / Пер. с англ. А. Войтов, В. Макаров, Е. Якоби. М., 1939.
- Кантор** — Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура / Под общ. ред. А. М. Кантора. М., 1997.
- Кинк** — *Кинк Х. А.* Как строились египетские пирамиды. М., 1967.
- Колли** — Типовые проекты памятников братских и индивидуальных могил воинов Советской армии, военно-морского флота и партизан, павших в боях с немецко-фашистскими захватчиками в годы Великой отечественной войны / Под ред. Н. Я. Колли. М., 1947.
- Корбюзье** — *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. / Пер. с фр. В. Н. Зайцева, В. В. Фрязинова. М., 1970.
- Коростовцев** — *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. СПб, 2000.
- Кочетов** — *Кочетов В. А.* Римский бетон. М., 1990.
- Кузнецов** — *Кузнецов А. В.* Тектоника и конструкция центральных зданий. М., 2013.
- Леду** — *Леду, Клод-Николя.* Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству / Т. 1. Екатеринбург, 2003.
- Леонардо** — *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. М., 2001.
- Масси** — *Масси Р. К.* Петр Великий. В 3 т. / Т. 1. Пер. с англ. Н. А. Лужецкой. Смоленск, 1996.
- Мелвилл** — *Мелвилл, Герман.* Моби Дик, или Белый кит. М., 1967.
- Минкус** — *Минкус М., Пекарева Н. И. А.* Фомин / Ред. Ю. Савицкого. М., 1953.
- Михаловский 1925** — *Михаловский И. Б.* Архитектурные ордера. Л., 1925.
- Михаловский 1949** — *Михаловский И. Б.* Архитектурные формы античности. М., 1949.

- Михаловский 1970** — *Михаловский К.* Карнак / Пер. с польск. Л. Скальской. Варшава, 1970.
- Михаловский 1972** — *Михаловский К.* Луксор / Пер. с польск. Л. Скальской. Варшава, 1972.
- Михаловский 1973/1** — *Михаловский К.* Пирамиды и мастабы / Пер. с польск. Л. Скальской. Варшава, 1973.
- Михаловский 1973/2** — *Михаловский К.* Фивы / Пер. с польск. Л. Скальской. Варшава, 1973.
- Монтэ** — *Монтэ П.* Египет Рамсесов: Повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов / Пер. с фр. Ф. Л. Мендельсона. М., 1989.
- Муратов** — *Муратов П. П.* Образы Италии: В 3-х т. / Т. II–III. М., 1994.
- Муратова** — *Муратова К. М.* Мастера французской готики. М., 1988.
- Нейгебауэр** — *Нейгебауэр О.* Точные науки в древности / Пер. с нем. М., 1968.
- Нэйпиер** — Скульптура и время: «Рабочий и колхозница» — скульптура В. И. Мухиной для павильона СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. Альбом // Авт.-сост. О. В. Костина, фотографии Р. Нэйпиер. М., 1987.
- Палладио** — *Палладио, Андреа.* Четыре книги об архитектуре / Пер. с итал. И. В. Жолтовского. М., 1936.
- Петровский** — *Петровский Н. С.* Египетский язык. Л., 1958.
- Перепёлкин** — *Перепёлкин Ю. Я.* История Древнего Египта. СПб, 2001.
- Плутарх** — *Плутарх.* Исида и Осирис / Пер. с др.-греч. С. И. Еремеева. К., 1996.
- Посохин** — *Посохин М. М.* Архитектура олимпийских столиц. М., 1980.
- Поццо** — *Поццо, Андреа.* Перспектива живописцев и архитекторов. М., 1936.
- Пучков** — *Пучков А. А.* Поэтика античной архитектуры. К., 2008.

- Ревзин** — *Ревзин Г.* Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002.
- Рёскин** — *Рёскин, Дж.* Семь светочей архитектуры / Пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. М., 2007.
- Роговин 1939** — Арка Тита. Избранные архитектурные увражи. Серия «Рим». Вып. 2 / Сост. Н. Е. Роговин. М., 1939.
- Роговин 1940** — Пантеон. Избранные архитектурные увражи. Серия «Рим». Вып. 1 / Сост. Н. Е. Роговин. М., 1940.
- Сведенборг** — *Сведенборг, Эмануэль.* Избранное / Пер. с лат. А. Н. Аксакова, И. Эдомского, В. Смит и др. М., 2003.
- Сенека** — *Сенека, Луций Анней.* Нравственные письма к Луцилию / Пер. с лат. С. Ошеров. М., 2006.
- Страбон** — *Страбон.* География в 17 книгах / Пер. с др.-греч. Г. А. Стратановского. М., 1964.
- Струве** — *Струве В. В.* История древнего Востока. М.; Л., 1941.
- Султанов** — *Султанов Н.* Теория архитектурных форм. Каменные формы. СПб, 1901.
- СЭС** — Советский энциклопедический словарь. М., 1985.
- Тимофієнко** — *Тимофієнко В. І.* Історія архітектури Стародавнього світу. К., 2006.
- Тиц** — Основы архитектурной композиции и проектирования / Под общ. ред. А. А. Тица. К., 1976.
- Торопов** — *Торопов С. А.* Джованни Баттиста Пиранези. Избр. офорты. М., 1939.
- Тураев 1898** — *Тураев Б. А.* Бог Тот: Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. Лейпциг, 1898.

- Тураев 1922** — *Тураев Б. А.* Древний Египет. Пг, 1922.
- Ушаков** — Толковый словарь русского языка. В 2-х т. / Т. 2. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1938.
- Хармс** — *Хармс, Даниил.* Полёт в небеса. Л., 1991.
- Целлар** — *Целлар К.* Архитектура страны фараонов: Жилище живых, усопших и богов / Пер. с венг. А. Д. Рагимбекова; Под ред. В. Л. Глазычева. М., 1990.
- Цирес** — *Цирес А. Г.* Искусство архитектуры. М., 1946.
- Черников** — *Яков Черников.* Мой творческий путь / Изд. проект «Русский авангард» С. Гордеева. М., 2011.
- Шампольон** — *Шампольон Ж.-Ф.* О египетском иероглифическом алфавите / Пер. с фр. И. Г. Лившица. Л., 1950.
- Шапошников** — Древнеегипетская книга мертвых. Слово устремленного к свету / Сост. А. К. Шапошников. М., 2006.
- Швец** — Словарь египетской мифологии / Сост. Н. Н. Швец. М., 2008.
- Шуази 1** — *Шуази Ог.* История архитектуры. М., 2005.
- Шуази 2** — *Шуази О.* Строительное искусство древних римлян. М., 1938.
- Эрман** — *Эрман А.* Государство, армия и общество Древнего Египта / Пер. с англ. И. А. Петровской. М., 2008.
- Atelier Pro** — Atelier Pro / Onder red. Egbert Koster. Rotterdam, 2001.
- Aznar** — *Camon Aznar J.* Problematica de el Escorial. Goya, 1963.
- Bradley** — *Bradley M.* The Secrets of the Freemasons. JW Coppelens forlag, 2006.
- Вонапарте** — Description de l'Égypte. Publiee sous les ordres de Napoleon Вонапарте. P., 2001.
- Ficacci** — *Ficacci L.* Piranesi. The Complete Edition. Koeln, 2000.

- Cerinotti** — I misteri delle piramidi / A cura di Angela Cerinotti. Firenze; Milano, 2005.
- Krier** — *Krier, Rob.* Elements of Architecture / 2nd enlarg. ed. L., 1992.
- Michalowski** — Michalowski K. Alexandria. Lpz, 1971.
- Nerdinger** — Geschichte der Rekonstruktion — Konstruktion der Geschichte / ed. W. Nerdinger. Munich, 2010
- Neret** — *Neret G.* Napoleon and the Pharaohs // Description of Egypt. Koeln, 2001.
- Newton** — *Newton I.* Chronology of ancient kingdoms. L., 1728.
- Pevzner** — *Pevzner N., Lang St.* The Egyptian Revival // Pevzner N. Studies in Art, Architecture and Design. N. Y., 1968. Vol. 1.
- Phaidon** — Places of Worship (3 Architectures). L., Phaidon, 1999.
- Piankoff** — *Piankoff A.* The Shrines of Tut-Ankh-Amun. N. Y., 1955.
- Richards** — Canadian Centre for Architecture. Building and Gardens / 2nd ed. Ed. by Larry Richards. Montreal, 1992.



Иллюстрации

Альберти 2 — 92, 93, 110, 289, 314

Антонова — 523, 547

Аркин — 34, 66, 76, 81, 83, 86, 94, 121, 129, 163, 177, 272 (в), 277, 307, 499

Ассман — 197

Афанасьева — 193, 216, 219 (в), 220 (в)

Бархин — 134, 135, 166, 284, 285, 375, 380, 385, 388, 397

Брестед 2008 — 202 (н), 204

Бринкман — 230, 232, 259, 260

Бунин 1940 — 160, 162, 231 (н), 233, 235 (н), 248 (н), 294, 312, 324, 325

Бунин 1953 — 105, 319

Бунин М. — 250, 252

ВИА 1 — 198, 206 (н), 209, 219 (в/л), 220 (н), 224 (в), 376, 391, 387

ВИА 1948 — 67, 112

Виньола — 45, 75, 84, 130, 353, 354, 357

ГНАСБ — 46, 96, 101, 102, 141, 142, 157, 164, 167, 175, 264, 283, 292, 301, 311, 321, 384, 461

Гуляницкий 1995 — 54, 248 (в), 256, 473

Дэвис, Б. Р. — 106

Дюк 1 — 36, 85, 125, 136, 315

Дюк 2 — 117, 290

Ерофалов — 118, 261, 333, 365, 412–427, 437–447, 452, 491

Ильин — 362
Каптерева — 448, 451
Кобец Дм. — 61
Колли — 254, 255
Корбюзье — 185, 555
Кузнецов — 275
Леду — 91, 280, 282, 337
Леонидов И. И. — 531
Минкус — 521, 539
Михаловский 1925 — 361
Михаловский 1970 — 194
Михаловский 1972 — 190, 214
Михаловский 1973/1 — 201, 202 (в), 205, 206 (в)
Михаловский 1973/2 — 223
Моргилевский И. В. — 481
Нэйпиер — 547
НЗ «София Киевская» — 168
Палладио — 33, 42, 153, 178, 278, 279
Посохин — 383, 395, 396
Поццо — 276, 318
Роговин 1940 — 41, 272 (н), 274 (н)
Суворов В. А. — 366
Султанов — 37, 113, 114, 116, 119, 126, 154, 174, 179, 182
Тимлер 1900 — 133

Торопов — 78, 80, 82, 161, 228, 231 (в), 274 (в), 313

ЦНБ НАНУ — 69, 97, 98, 140, 147, 165, 229, 247, 265, 268, 297, 308, 431, 432, 515

Шуази 1 — 219 (в/п),

Шуази 2 — 379

atelier PRO — 180

Вонапарте — 189, 210

ССА — 181

Ficacci — 227, 234, 235 (в), 239, 242, 243, 392, 399, 400

ICIF — 553

Interpress — 49, 50, 53, 57, 58, 99, 145, 146, 149, 150, 158, 213, 240, 244, 262, 266,
269, 293, 298, 302, 320, 507

Krier — 70, 79

Nerdinger — 38, 77, 111, 157, 323

Newton — 224 (н)

Phaidon — 115, 281, 369

Snodgrass, Marilyn — 2-й клапан



Авторская библиография об архитектуре 1981–2015

Книги и монографии

- Ерофалов Б.* Опыт реконструкции Золотых ворот в Киеве / Университетская конкурсная работа под девизом «Золотые Ворота». — К.: КГХИ, 1981. 51 с.; 37 илл. (Рукопись. Акварельная перспектива опубликована в: Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. — К.: Будівельник, 1982. — С. 48.).
- Ерофалов Б.* Модерн в архитектуре Киева / Университетская конкурсная работа под девизом «Левиафан». — К.: КГХИ, 1982. — 46 с.; 110 илл.; карта. (Рукопись).
- Ерофалов Б.* Неоромантизм на Украине конца XIX — начала XX вв. На примере В. В. Городецкого / Университетская конкурсная работа под девизом «120». — К.: КГХИ, 1983. — 28 с.; 52 илл. (Рукопись).
- Ерофалов Б.* Ревалоризация улицы Олеговской на горе Щекавице в Киеве / Дипломный проект. — К.: КГХИ, 1984. — 12 с.; 20 планшетов.
- Ерофалов Б. А.* «Рубеж веков» в исторической перспективе: Опыт осмысления и современного использования градостроительного наследия второй половины XIX — начала XX века в архитектуре европейских социалистических стран / Отчет в КиевНИИТИ. — К., 1987. — 20 с. (Рукопись).
- Ерофалов Б., Бевза П.* Э und Є. — К.: Bockman & Schurhen Verlag GmbH, 1997. — 28 с. (Поэтический сборник. Под псевдонимом: Boris & Петро Керогазну).
- Ерофалов Б.* Цикада. — К.: Bockman & Schurhen Verlag GmbH, 1998. — 36 с. (Поэтический сборник № 3. Под псевдонимом: Борис Е.).



Золотые ворота в Киеве. Реконструкция Ю. Асеева и Б. Ерофалова, 1981

- Ерофалов Б. И* Солнце. — К.: Bockman & Schurhen Verlag GmbH, 1999. — 36 с. (Поэтический сборник № 2. Под псевдонимом: Boris K'ero).
- Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Архитектура имперского Киева. — К.: А.С.С, НИИТИАГ, 2000. — 192 с.
- Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Архитектура имперского Киева. Изд. 2, испр. и доп. — К.: А.С.С; НИИТИАГ, 2001. 192 с.
- Ерофалов Б.* Оперативная логика: В 12 частях. — К.: А.С.С, 2001. — 32 с.
- Ерофалов Б. Л.* Постсоветский город. — К.; Тольятти: ИД А.С.С; НИИТИАГ, 2003. — 112 с.; 54 сх.; 14 илл.
- Ерофалов Б. Л.* Девять лет А.С.С: Концепции / Манифесты / Обращения. — К.: ИД А+С, 2004. — 432 с.
- Ерофалов Б., Заплатников В.* Чумайдан. Архитектурные пьесы для барабала-лаечника с оркестром. — К.: ИД А+С, 2006. — 96 с. (Под псевдонимом: Антон Мазафака. В реквизитах авторы указаны как лит. редакторы).
- Ерофалов Б. Л.* Сто тостов об архитектуре. — К.: ИД А+С, 2007. — 112 с. Українська академія архітектури: Персональний склад / Упорядн.: В. Г. Штолька, М. С. Авдеева, Б. Л. Єрофалов, Н. М. Кондель-Пермінова; За заг. ред. В. Г. Штолька— К.: УАА, ВД А+С, 2007. — 152 с.
- Ерофалов Б. Л.* Каменщик: Сборник виршей в трёх томах с одним современным дополнением. — К.: ИД А+С, 2008. — 120 с.
- Александр Дольник / Под ред. действит. члена УАА Б. Л. Ерофалова. — К.: ИД А+С, 2009. — 280 с.
- Ерофалов Б. Л.* Glass архитектуры. — К.: ИД А+С, 2009. — 368 с.

Ерофалов Б. А. Обелиск: Опыт культурологического исследования в области истории архитектурной формы. — К.: ИД А+С, 2009. — 128 с.

Архитектор Валентин Исак / Сост. действит. член УАА Б. А. Ерофалов.
— К.: ИД А+С, 2010. — 152 с.

Ерофалов Б. А. 20 x 20. 20 век, Киев: 20 великих архитекторов и один Хаустов. — К.: ИД А+С, 2010. — 48 с.

Ерофалов-Пилипчак Б. А. Архитектура советского Киева.
— К.: ИД А+С, 2010. — 640 + ЛП с.

Архитектурное бюро «Ю. Серёгин» / Под ред. действит. члена УАА
Б. А. Ерофалова. — К.: ИД А+С, 2011. — 300 с.

Ерофалов Б. А. 21 x 21: 21 архитектурный объект за 21 год Независимой
Украины. — К.: НСАУ; А+С, 2012. — 24 с.

Ерофалов Б. А. Архитектурный атлас Киева. С десятью историческими картами, 294 оригинальными фотографиями и архивными иллюстрациями.
— К.: А+С, 2013. — 352 с.

Erofaloff B. Neotectonism: For Sale or For Life? — Kiev / Belgrade: А+С, 2013. — 28 p.

Ерофалов Б. А. Архитектурные каникулы, или Необязательные путешествия
главного редактора А+С за границу. — К.: А+С, 2014. — 592 с.

Kiev Otherwhere: Киев которого никогда не было. Киев каким он был. Киев
каким он мог бы быть / Составители Б. А. Ерофалов, А. Г. Шалыгин.
— К.: А+С, 2014. — 408 с.



Статті

1983

Єрофалов Б. Граду і Миру [Про «Будинок з Химерами» В. Городецького] // Культура і життя. — К., 1983, № 25 (2678), 19 червня. — С. 7.

1984

Єрофалов Б. Зодчий і художник В. Городецький // Образотворче мистецтво. — К., 1984, № 3. — С. 18–20.

1987

Єрофалов Б. Будинок, зігрітий турботою [Про «Замок Ричарда» в Києві] // Вечірній Київ. — К., 1987, № 96 (13011), 24 квітня. — С. 3.

1988

Єрофалов Б. Л., Скибицкая Т. В. Уроки одного музею: Музей древностей и искусств в Киеве // Строительство и архитектура. — К., 1988, № 8. — С. 24–25.

1989

Єрофалов Б. Л. Херсон: Восторжествует ли гениус лоци? // Строительство и архитектура. — К., 1989, № 2. — С. 4–7.

1990

Єрофалов Б. Л. XIX век и городская реконструкция // Строительство и архитектура. — К., 1990, № 10. — С. 18–20.

1993

Ерофалов Б. А. Керч: На перехресті культур // Архітектура України.
— К., 1993, № 2. — С. 14–19.

1994

Ерофалов Б. А. Управление проектированием / Образовательная программа Сети методологических лабораторий // Вопросы методологии. — М., 1994, № 3–4. — С. 152–154.

Ерофалов Б. А. Город и регион: Местные и региональные нормативные системы // Понятие о городе / Под ред. А. П. Зинченко. — Тольятти: МАБиБД, 1994. — С. 79–124.

Ерофалов Б. А. Учебный предмет в идее нормальной школы // Проектирование нормальной школы / Под ред. С. Б. Крайчинской. — Тольятти: МАБиБД, 1994. — С. 53–57.

Ерофалов Б. А. Финансовое и хозяйственное проектирование в образовании // Метод: Вчера и сегодня. Тез. к Первому методологическому конгрессу. 22–23 марта 1994 г. — М., 1994. — С. 45–46.

1995

Ерофалов Б. Главный архитектор [Интервью с Ю. И. Писковским] // А.С.С.
— К., 1995, № 1. — С. 18–19. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Игорь Шпара [Интервью с председателем САУ] // А.С.С. — К., 1995, № 1. — С. 20–21. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Киевпроект [Интервью с И. П. Гордеевым] // А.С.С. — К., 1995, № 1. — С. 18–19. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Судьба Владислава Городецкого // А.С.С. — К., 1995, № 1.

— С. 46–47. (Под псевдонимом: Борис Пилипчак).

Ерофалов Б. Skanska: Свежий ветер в парусах Украины [Интервью с Ю. Руска] // А.С.С. — К., 1995, № 1. — С. 22. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Urban husbandry означает «приведение города в чувство» [Интервью с В. Л. Глазычевым] // А.С.С. — К., 1995, № 1. — С. 32–34. (Без указания авторства).

1996

Ерофалов Б. НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства [Интервью с Н. М. Дёминым] // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 20–21. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Архитектурная мастерская «Ю. Лосицкий» // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 18–19. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Какой быть церкви: Три угла круглого стола [Из интервью с Е. Зинченко, Е. Елисей, С. Воронковым, Д. Яблонским, патриархом УАПЦ Димитрием] // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 12. (Совместно с И. Ковальчук. Без указания авторства).

Ерофалов Б. Муниципализация: Традиции профессионализма [Интервью с Т. М. Говоренковой] // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 12. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Школа муниципальной политики [Организована В. Л. Глазычевым] // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 12. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Юрий Паскевич [Интервью] // А.С.С. — К., 1996, № 1. — С. 16–17. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Американская резиденция в Киеве: Новая жизнь дома Стрельбицкого [Интервью с архитектором В. Хромченковым, подрядчиком И. Серпаком и заказчиком, послом США в Украине Уильямом Грин Миллером] // А.С.С. — К., 1996, № 2. — С. 10–13. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Гостиничный бизнес [Интервью с архитектором Рольфом Шнауфером] // А.С.С. — К., 1996, № 2. — С. 28. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Евгений Асс о разном [Интервью с архитектором Е. В. Ассом] // А.С.С. — К., 1996, № 2. — С. 8–9. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Левитан и метрополитен [Интервью с архитектором Я. Б. Левитаном] // А.С.С. — К., 1996, № 2. — С. 40. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. А. Двенадцать правил разумного разговора // Вопросы методологии. — М., 1996. № 1–2. — С. 79. (Полемика на: Марача В. Г. Тринадцать принципов инквизиционного права в применении к интеллектуальной дискуссии // ВМ, 1994, № 3–4. — С. 69–75).

Ерофалов Б. А. Развитие планировочной структуры Киева в первой половине XIX века // Матвей Фёдорович Казаков и архитектура классицизма / Сб. науч. ст. НИИТИАГ / Под ред. Н. Ф. Гуляницкого. — М., 1996. — С. 135–141, 230–236, 239.

Ерофалов Б. А. Учебный предмет в идее нормальной школы // Проектирование нормальной школы-2 / Под ред. С. Б. Крайчинской. — Тольятти: МАБиБД, 1996. — С. 57–62.

1997

Ерофалов Б. Быть ли киевскому Дефансу? [Интервью с Я. Левитаном и Ю. Паскевичем] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 8–9. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Главный архитектор города [Интервью с С. В. Бабушкиным] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 4–5. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Городская реконструкция [Интервью с Н. Дёминым, Е. Маринченко, В. Хромченковым] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 6–7. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Десять вопросов Владимиру Смирнову [Интервью с архитектором В. П. Смирновым] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 4–5. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дворец «Украина»: Реконструкция или... [Интервью с Е. А. Маринченко] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 6, 39. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Евгений Асс о разном — 2 [Интервью с архитектором Е. В. Ассом] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 14–15. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Муниципальное управление функция гражданского общества [Интервью с директором Института трансформации общества О. И. Соскиным] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 12–13. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Рынок недвижимости [Интервью с гендиректором Украинской биржи недвижимости Ю. Литвиным] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 33. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Школа муниципальной политики [Интервью с Ю. Паскевичем, Н. Дёминым, Р. Зварычем, Л. Скорик, В. Рубцовым, Н. Шиманской] // А.С.С. — К., 1997, № 1. — С. 10–12. (Без указания авторства).



Ватиканская лестница, архит. Джованни Лоренцо Бернини, 1660

- Ерофалов Б.* Весь Киев... [Об архитекторе В. Н. Николаеве] // А.С.С. — К., 1997, № 2. — С. 51. (Под псевдонимом: Борис Пилипчак).
- Ерофалов Б.* Понятие об инвестициях // А.С.С. — К., 1997, № 2. — С. 26. (Под псевдонимом: Максимилиан Керог).
- Ерофалов Б.* Development означає розвиток // А.С.С. — К., 1997, № 2. — С. 27. (Під псевдонімом: Артур Бум).
- Ерофалов В.* Architektura Kijowa: Zo inego? // Architektura Murator. — Warsawa, 1997, # 12. — S. 28–29.
- Ерофалов Б.* Киев глазами иностранцев [Интервью с руководителем бюро Ф. Эберта в Украине В. Шнайдером-Дитерсом и послом Швеции в Украине Й. Якобсоном] // А.С.С. — К., 1997, № 3. — С. 6. (Авторство не указано).
- Ерофалов Б.* Скульптор в интерьере [Об Олеге Пинчуке] // А.С.С. — К., 1997, № 3. — С. 40. (Под псевдонимом: Роберт Авалон).
- Ерофалов Б.* Схема проходження документів для отримання земельної ділянки під будівництво... // А.С.С. — К., 1997, № 3. — С. 30. (Без зазначення авторства. До тексту В. Лавринчука «Земельна ділянка під житло», с. 30–31).
- Ерофалов Б.* Американская резиденция: Год спустя // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 114–119. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Дача Ваулина под Киевом [Проект] // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 137. (Повт. в А.С.С № 2 '1999, с. 137).
- Ерофалов Б.* Молдавский дом Гоши Илуцу [Проект] // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 137.
- Ерофалов Б.* Наступили времена интерьера! // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 32–33. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. «История дома...» // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 56. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Anna Studio: 6 лет вольного плавания [Интервью с архитектором И. Доценко] // А.С.С. — К., 1997, № 4. — С. 20–21. (Без указания авторства).

1998

Ерофалов Б. Виноградарь // А.С.С. — К., 1998, № 1. — С. 24. (Под псевдонимом: Александр Матросов).

Ерофалов Б. Стой! Карта [Рисунки Николая Ерофалова] // А.С.С. — К., 1998, № 1. — С. 6. (Под псевдонимом: Николай Борисович).

Ерофалов Б. Александр Клименко & Олег Пинчук // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 22–23. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. Казимир Малевич [К 120-летию со дня рождения] // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 39. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Снова Чикаго [По материалам архитектора Андрея Супруненко] // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 66–67. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Тотальность: Совершенство стиля [Интервью с Александром Клименко] // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 36–37. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. 1937: Вперёд, к традиции! // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 40–41. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Схематизації до статті Л. Трусової «Реєстрація прав на нерухомість...» [4 схеми] // А.С.С. — К., 1998, № 2. — С. 50–53. (Без зазначення авторства).

Ерофалов Б. Конкурс / Конкуренція / Competition // А.С.С (Украинский строительный каталог). — К., 1998, № 3. — С. 10. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. ТАМ А. Комаровский // А.С.С. — К., 1998, № 4. — С. 10–11, 40–41.
(Без указания авторства).

Ерофалов Б. О конкурсе и частниках / Драма в пяти актах // А.С.С. — К., 1998,
№ 4. — С. 46–48. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. Экотектура [Вступительное слово редактора] // А.С.С. — К., 1998,
№ 4. — С. 9.

Ерофалов Б. Интерьер // А.С.С. — К., 1998, № 5. — С. 22–23. (Без указания
авторства).

Ерофалов Б. Александр Кузьмин и его семь нот: Интервью с главным архитек-
тором Москвы // А.С.С. — К., 1998, № 6. — С. 22–23. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Гипроград [Интервью с директором института Ю. Белоконом]
// А.С.С. — К., 1998, № 6. — С. 24–25. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. КТАМ «Я. Виг» // А.С.С. — К., 1998, № 6. — С. 8–11. (Без указания
авторства).

Ерофалов Б. Имперія та місто, або Колізія стилів // Теорія та історія архітектури
та містобудування / Зб. наук. праць. Вип. 2. — К.: НДІТІАМ, 1998. — С. 55–70.

1999

Ерофалов Б. Новая столица [Вступительное слово редактора] // А.С.С.
— К., 1999, № 1. — С. 7. (О горгосадминистрации Киева).

Ерофалов Б. Творческая архитектурная мастерская «Кудін» // А.С.С.
— К., 1999, № 1. — С. 8–11. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дача Ваулина под Киевом [Проект] // А.С.С (ДОМ). — К., 1999,
№ 2. — С. 137. (Исх. А.С.С № 3 '1997, с. 137).

- Ерофалов Б.* Концепция Каталога «Дом» // А.С.С (ДОМ). — К., 1999, № 2.
— С. 1. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Лужайка: Возле дома // А.С.С (ДОМ). — К., 1999, № 2.
— С. 148–151. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Технология отвода земли, согласования проекта и строительства в городе
Киеве [Схема-реконструкция № 1. К статье А. Веденеева, с. 8–9] // А.С.С (ДОМ).
— К., 1999, № 2. — С. 10–11. (Без указания авторства. Развитие и уточнение схемы см.
в № 2 '2000, с. 20–21; № 6 '2000, с. 30–31; № 5 '2001, с. 24–25; № 10 '2002, с. 133).
- Ерофалов Б.* Архитектор Александр Коваль // А.С.С. — К., 1999, № 3.
— С. 8–11. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Делай деньги с А.С.С! [Вступительное слово редактора]
// А.С.С. — К., 1999, № 3. — С. 7.
- Ерофалов Б.* Новый капитализм // А.С.С. — К., 1999, № 3. — С. 26–28. (Под
псевдонимом: Максимилиан Керог).
- Ерофалов Б.* Гипрогражданпромстрой: 50 лет // А.С.С. — К., 1999, № 4. — С.
8–13. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Новая усадьба [Вступительное слово редактора] // А.С.С. — К.,
1999, № 4. — С. 6–7.
- Ерофалов Б.* Хуторок на Днепре. Первая в Украине вилла на воде [Архитектор
А. Венедиктов] // А.С.С. — К., 1999, № 4. — С. 46–47. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Австрия? Это рядом! [Из блокнота главного редактора] //
А.С.С. — К., 1999, № 5. — С. 20–23.
- Ерофалов Б.* Визия [Манифест] / Гора: Два манифеста. Совместно с П. Бевзой
// А.С.С. — К., 1999, № 5. — С. 49. (Под псевдонимом: Борис Е).

Ерофалов Б. XX век кончился [Вступительное слово редактора к номеру «Новое время»] // А.С.С. — К., 1999, № 5. — С. 7.

Ерофалов Б. Центральный проектный институт: 50 років [ДП МО України] // А.С.С. — К., 1999, № 5. — С. 8–11. (Без зазначення авторства).

Ерофалов Б. Вертикаль [Концепция] // А.С.С. — К., 1999, № 6. — С. 8–9.

Ерофалов Б. Киев и вертикаль // А.С.С. — К., 1999, № 6. — С. 14–15. (Под псевдонимом: Артур Бум).

2000

Ерофалов Б. Интервью городского головы Одессы Руслана Борисовича Боделана журналу А.С.С // А.С.С. — К., 2000, № 1. — С. 20–21. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Одесса: Перекресток мнений [Интервью с В. Глазыриным, В. Пятовым, В. Журавком, В. Уренёвым, Н. Штербуль] // А.С.С. — К., 2000, № 1. — С. 24–27.

Ерофалов Б. 10 правил классицизма / 10 засад класицизму / 10 Rules of Classicism [Концепция номера «Одесса / Классицизм»] // А.С.С. — К., 2000, № 1. — С. 8. (Под псевдонимом: Борис Є).

Ерофалов Б. Технология согласования проекта в г. Киеве [Схема-реконструкция № 2] // А.С.С (ДОМ). — К., 2000, № 2. — С. 20–21. (Без указания авторства. Исх. см. в № 2 '1999, с. 10–11. Развитие и уточнение схемы см. в № 6 '2000, с. 24–25; № 5 '2001, с. 32–33; № 10 '2002, с. 133).

Ерофалов Б. Американская машина // А.С.С. — К., 2000, № 3. — С. 68–71. (Под псевдонимом: Борис Є).

- Ерофалов Б.* Конструкция: Искусство строить / Концепція # 3 '2000 / Editorial [Концепция номера «Харьков / Конструктивизм»] // А.С.С. — К., 2000, № 3. — С. 6–7. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Символическая геометрия шахмат ФУДУ // А.С.С. — К., 2000, № 3. — С. 106–107.
- Ерофалов Б.* Харьков: Шесть мнений на заданную тему [Интервью с В. Бабаевым, Ю. Шкодовским, А. Антроповым, В. Водолазским, Б. Каганом, И. Лялюком] // А.С.С. — К., 2000, № 3. — С. 22–21, 24–26. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Вопросы журнала А.С.С городскому голове Днепропетровска Ивану Ивановичу Куличенко [Интервью] // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 20–21. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Время Пост-Пост / Що таке постмодернізм? / Editorial [Концепция номера «Днепропетровск / Постмодерн»] // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 6–7. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Город на Днепре: Столица постмодерна // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 32. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Днепропетровск — надежда Украины [Интервью с В. Залуниным, И. Богдановым, А. Дольником, В. Большаковым, В. Голопёровым, С. Борисовым, А. Шковырой] // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 22–25. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Проектная фирма Дольник и Ко [Интервью с Александром Дольником] // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 8–13. (Без указания авторства).

Ерофалов Б., Никитин В. Ginger & Fred [О доме Фрэнка Гери в Праге и мнение Михаила Щиголя на тему] // А.С.С. — К., 2000, № 4. — С. 74–75. (Под псевдонимом: Борис Никитин).

Ерофалов Б. Про-Вещь / Концепція Про-Річ / C&C Concept [Концепция каталога C&C] // А.С.С (C&C # 1). — К., 2000, № 4. — С. 14–15.

Ерофалов Б. Муравейник: Лагерь или дом? / Гуртожиток: В'язниця чи едем? / Anthill: Prison or Dwelling? [Концепция] // А.С.С. — К., 2000, № 6. — С. 10–11. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Современная архитектура Киева: Другое // А.С.С. — К., 2000, № 6. — С. 12–15.

Ерофалов Б. Технология согласования проекта в городе Киеве [Схема-реконструкция № 3] // А.С.С. — К., 2000, № 6. — С. 30–31. (Без указания авторства. Исх. см. в № 2 '1999, с. 10–11; № 2 '2000, с. 20–21. Развитие и уточнение схемы см. в № 5 '2001, с. 24–25; № 10 '2002, с. 133).

2001

Ерофалов Б. Год 2001-й, Градсовет: Офисное здание по Владимирской 12 в Киеве // А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 35. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К традиции / До традиції / For Tradition [Концепция номера «Захід / Традиціоналізм»] // А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 6–7. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Київ: Навколо традиції — II [Интерв'ю з Р. Кухаренко] // А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 30. (Без зазначення авторства. Сумісно з І. Ковальчук).

Ерофалов Б. Львів / Захід: Навколо традиції — I [Интерв'ю з В. Швецем,



Многоквартирный «Дом-Корабль» на Заанстрат в Амстердаме, архит. Мишель де Клерк, 1917–1920

І. Могитичем, М. Гайдою, Л. Горницькою, Р. Могитичем, Ю. Криворучко]
// А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 18–21. (Без зазначення авторства).

Ерофалов Б. Национальный стиль, или Какая в Украине архитектура
[Круглый стол Б. Ерофаловым (модератор), С. Протопоповым, А. Левченко,
В. Гетманом, В. Пшенишнюком, А. Коротких, А. Постоловым, О. Лебедевым]
// А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 38–39.

Ерофалов Б. Строительный рынок Украины: Pro et Contra [Круглый стол
с участием: В. Гусаков, И. Шпара, Б. Петренко, Ю. Белоконь, В. Штолько,
В. Шацкий, С. Бабушкин, В. Чекмарёв, Ю. Шкодовский, В. Бабаев] //
А.С.С (Украинский строительный каталог). — К., 2001, № 2. — С. 10–13. (Без
указания авторства).

Ерофалов Б. Дебют C&C / Перше число C&C / C&C made its debut [Вступитель-
ное слово главного редактора] // А.С.С (C&C # 2). — К., 2001, № 3. — С. 6.

Ерофалов Б. Мебель в Украине: Круглый стол / «Проблемы развития мебель-
ного дизайна в Украине» на выставке КМКЯ «Киев Экспо Мебель» 17–21
апреля 2001 г. Участники круглого стола: Т. Воронина, Б. Ерофалов, А. Собко,
Л. Итин, Г. Грессер, К. Мильднер, А. Завальнюк, В. Иванов, С. Гармаш,
И. Бергельсон, П. Блощинский] // А.С.С (C&C # 2). — К., 2001, № 3. — С. 6–10.

Ерофалов Б. Восточный вокзал Сантьяго Калатравы // А.С.С. — К., 2001,
№ 4. — С. 58–61.

Ерофалов Б. Градсовет А.С.С: «На майдані коло бані революція іде»
[Интервью с В. Лозовым, Р. Кухаренко, Е. Олейник, В. Жежериним, Г. Духович-
ным, И. Лялюком] // А.С.С. — К., 2001, № 4. — С. 32–33. (Без указания автор-
ства. Совместно с Е. Ненашевой, Н. Перуновой).

Ерофалов Б. Одновременно с политическими метаморфозами... / Минуло десять років... / Today there is no Great Architecture... [Концепция номера «Украина / Центр»] // А.С.С. — К., 2001, № 4. — С. 8–9. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Владика Софроній: Творець завжди «неблагонадійний» [Інтерв'ю] // А.С.С. — К., 2001, № 4. — С. 26–27. (Без зазначення авторства. Сумісно з О. Ненашевою).

Ерофалов Б. Про Центр: Архітектура і Незалежність [Інтерв'ю з А. Кукубою, М. Юхименко, А. Чорнощоківим, В. Черненко, Ю. Петруком, Г. Осиченко, В. Русіним, О. Рекутою, В. Токарем, В. Дмитренко, І. Тополянською, Г. Айликовою, Ю. Шкодовським, А. Скорик] // А.С.С. — К., 2001, № 4. — С. 18–25. (Без зазначення авторства. Сумісно з О. Ненашевою, І. Ковальчук).

Ерофалов Б. Самая новая схема согласования проекта Вашего особняка, отвода Вашей земли и строительства Вашего дома в городе-герое Киеве [Схема-реконструкция № 4] // А.С.С (ДОМ). — К., 2001, № 5. — С. 24–25. (Без указания авторства. Исх. см. в № 2 '1999, с. 10–11; № 2 '2000, с. 20–21; № 6 '2000, с. 30–31. Уточнение см. в № 10 '2002, с. 133).

Ерофалов Б. Финский дом // А.С.С (ДОМ). — К., 2001, № 5. — С. 32–33.

Ерофалов Б. Буа-Буше — альтернатива университетам // А.С.С (С&С # 3). — К., 2001, № 6. — С. 38–41.

Ерофалов Б. Внимание! Материализм / Про поважне ставлення до середовища / Achtung! «Moskali»! [Вступительное слово главного редактора] // А.С.С (С&С # 3). — К., 2001, № 6. — С. 12–13.

Биленко О., *Ерофалов Б.* Неиспользованный потенциал Донбасса [Інтерв'ю с А. Лукьянченко, А. Шевцовым, Н. Савичевым, А. Шимко, В. Шамраевским,

- А. Кадыровым, А. Алтуховым, П. Вигдергаузом, В. Романчиковым, В. Бучеком, А. Емельяновым, В. Шесто, В. Вязовским] // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 13–17.
- Ерофалов Б.* Архитектура из Лондона: Stay light on your feet [Интервью с: Марс Пикин, Грехэм Хаворс, Айан Такетт, Алекс Лифшуйц, Николас Гримшоу, Пол Линколн, Пол Хайет, Уоррен Джюкс] // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 32–33, 58–63.
- Ерофалов Б., Астанин М.* Underground [О лондонском метро] // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 66–69. (Под псевдонимами: Артур Бум, Майкл Астана).
- Ерофалов Б.* Галерея современного искусства // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 82–85. (Под псевдонимом: Роберт Авалон).
- Ерофалов Б.* Заграница: Из записной книжки // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 96–97.
- Ерофалов Б.* По дороге к Техно / Схід то не Захід / Anti High Tech, or Pro-Techno [Концепция номера «Восток / Техно»] // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 8–9. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Финляндия: Саноматало, издательство газеты Хельсингин Саномат // А.С.С. — К., 2001, № 7. — С. 74–75. (Под псевдонимом: Йо-Матти Бокала)
- Ерофалов Б.* Архітектурне світло // М.І.К. Шорр: Найвища якість світла (Каталог проектів). — К.: Інфокон, 2001. — С. 1.
- Ерофалов Б., Прима А.* Концепция журнала А.С.С [Из: А.С.С № 1 '1995, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 50.
- Ерофалов Б.* Urban Husbandry означает «приведение города в чувство» [Интервью с В. Глазычевым. Из: А.С.С № 1 '1995, с. 32–34] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 50–51. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* УАПЦ: Українська автокефальна православна церква

[Интерв'ю з патріархом Димитрієм. Из: А.С.С № 1 '1996, с. 8] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 52. (Без зазначення авторства).

Ерофалов Б. Муниципализация: Традиции профессионализма [Интервью с Т. Говоренковой. Из А.С.С № 1 '1996, с. 12–13] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 53. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К теме номера: Дом [Из А.С.С № 2 '1996, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 54.

Ерофалов Б. К теме номера: Городская реконструкция [Из А.С.С № 1 '1997, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 56. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Главный архитектор Киева [Интервью с С. Бабушкиным. Из А.С.С № 1 '1997, с. 4–5] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 56. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Быть ли киевскому Дефансу? [Интервью с Ю. Паскевичем. Из А.С.С № 1 '1997, с. 9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 57. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Муниципальное управление — функция гражданского общества [Интервью с О. Соскиным. Из А.С.С № 1 '1997, с. 12–13] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 57. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К теме номера: Инвестиции в городское развитие [Из А.С.С № 2 '1997, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 58.

Ерофалов Б. Понятие об инвестициях [Из А.С.С № 2 '1997, с. 26] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 59. (Под псевдонимом: Максимилиан Керог).

Ерофалов Б. Development означає розвиток [Из: А.С.С № 2 '1997, с. 27] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 59. (Під псевдонімом: Артур Бум).

Ерофалов Б. К теме номера: Сто проектов [Из А.С.С № 3 '1997, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 60.

Ерофалов Б. Схема прохождения документов для получения земельного участка под строительство жилого дома и хозяйственных помещений [Из А.С.С № 3 '1997, с. 30] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 61. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К теме выпуска «300 Лучших: Виллы / Особняки / Коттеджи» [Из А.С.С № 4 '1997, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 62. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дом [Из А.С.С № 4 '1997, с. 56] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 62.

Ерофалов Б. Дача Ваулина под Киевом [Проект. Из А.С.С № 4 '1997, объект 127] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 64.

Ерофалов Б. Молдавский дом Гоши Илуцу [Проект. Из А.С.С № 4 '1997, объект 128] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 67.

Ерофалов Б. К теме номера: Земля [Из А.С.С № 1 '1998, с. 1] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 80.

Ерофалов Б. Стой! Карта [Из А.С.С № 1 '1998, с. 6–7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 80. (Под псевдонимом: Николай Борисович).

Ерофалов Б. К теме номера: Тотальная Иерархия [Из А.С.С № 2 '1998, с. 8] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 82. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К теме номера: Экотектура [Из А.С.С № 4 '1998, с. 9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 85. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. К теме номера: Украинские Регионы [Из А.С.С № 6 '1998, с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 87. (Без указания авторства).

- Ерофалов Б.* Александр Кузьмин и его семь нот [Интервью с главным архитектором Москвы. Из А.С.С № 6 '1998, с. 22–23] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 87.
- Ерофалов Б.* К теме номера: Новая Столица [Из А.С.С № 1 '1999, с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 88. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* К теме номера: Новый Капитализм [Из А.С.С № 3 '1999, с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 90.
- Ерофалов Б.* К теме номера: Новая Усадьба [Из А.С.С № 4 '1999, с. 6] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 92. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* К теме номера: Новое время [Из А.С.С № 5 '1999, с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 93.
- Ерофалов Б.* Концепция выпуска «300 Лучших»: Башни / Небоскребы / Высотки [Из А.С.С № 6 '1999, с. 9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 94.
- Ерофалов Б.* Киев и вертикаль [Из А.С.С № 6 '1999, с. 14–15] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 95.
- Ерофалов Б.* 10 правил классицизма [Концепция А.С.С № 1 '2000 «Одесса / Классицизм», с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 112.
- Ерофалов Б.* Концепция УСК '2000 [Из А.С.С № 2 '2000 «Украинский строительный каталог», с. 8–9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 113. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Концепция: Искусство строить [Из А.С.С № 3 '2000 «Харьков / Конструктивизм», с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 114.
- Ерофалов Б.* Концепция: Время Пост-Пост [Из А.С.С № 4 '2000 «Днепропетровск / Пост-Модерн», с. 6–7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 115.
- Ерофалов Б.* Концепция С&С: Про Вещь [Из А.С.С № 4 '2000, с. 15] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 117.

- Ерофалов Б.* Концепция. Муравейник: Лагерь или дом? [Из А.С.С № 6 '2000 «300 Лучших: Жилые комплексы / Общаги / Гостиницы», с. 11] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 118.
- Ерофалов Б.* Концепция номера: К традиции [Из А.С.С № 1 '2001 «Захід / Традиціоналізм», с. 7] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 120.
- Ерофалов Б.* Концепция: 10 лет Независимости [Из А.С.С № 4 '2001 «Украина / Центр», с. 8] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 123.
- Ерофалов Б.* Концепция: Внимание! Материализм [Из А.С.С № 6 '2001 «Украинский дизайн-каталог C&C Стол и Стул», с. 13] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 125.
- Ерофалов Б.* Концепция: По дороге к Техно [Из А.С.С № 7 '2001 «Восток / Техно», с. 9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 126.
- Ерофалов Б.* Архитектура из Лондона: Stay Light On Your Feet [Интервью с Г. Хаворсом, А. Лифшущом, Н. Гримшоу. Из А.С.С № 7 '2001, с. 58–63] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 127.
- Ерофалов Б.* Судьба Владислава Городецкого [Из А.С.С № 1 '1995, с. 46–47] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 146–147. (Под псевдонимом: Борис Пилипчак).
- Ерофалов Б.* Евгений Асс о разном — 1 [Интервью. Из А.С.С № 2 '1996, с. 8–9] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 148–149. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Евгений Асс о разном — 2 [Интервью. Из А.С.С № 1 '1997, с. 14–15] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 150–151. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* О конкурсе и частниках / Драма в пяти актах [Из А.С.С № 4 '1998, с. 46–48] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 161–163. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Интерьер [Из А.С.С № 4 '1997, с. 33] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 170–171.



Крайслер-билдинг в Нью-Йорке, архит. Уильям ван Аллен, 1928–1930

- Ерофалов Б.* Kiev Sport Club от «Крамал» [Из А.С.С № 4 '1998, с. 62–63] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 176. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Лужайка возле дома [Из ДОМ '1999, с. 148–151] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 203–204. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Визия / Гора. Два манифеста [Из А.С.С № 5 '1999, с. 49] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 205. (Под псевдонимом: Борис €).
- Ерофалов Б.* Австрия? Это рядом [Из А.С.С № 5 '1999, с. 20–21] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 206–207.
- Ерофалов Б.* Символическая геометрия шахмат ФУДУ [Из А.С.С № 3 '2000, с. 106–107] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 211–212.
- Ерофалов Б.* Современная архитектура Киева: Другое [Из А.С.С № 6 '2000, с. 12–15] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 216–217.
- Ерофалов Б.* Владика Софроній: Творець завжди «неблагонадійний» [Интерв'ю. Из А.С.С № 4 '2001, с. 26–27] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 219–220.
- Ерофалов Б.* Восточный вокзал Сантьяго Калатравы [Из А.С.С № 4 '2001, с. 58–61] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 220.
- Ерофалов Б.* Буа-Буше — альтернатива университетам [Интервью с Александром фон Фегезаком. Из А.С.С № 6 '2001 (С&С), с. 38–41] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 221–222.
- Ерофалов Б.* Архитектура из Лондона: Stay Light On Your Feet [Интервью с Г. Хаворсом, А. Лифшущом, Н. Гримшоу, А. Такеттом, У. Джюксом. Из А.С.С № 7 '2001, с. 58–63] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 222–223.
- Ерофалов Б.* Заграница: Из записной книжки [Из А.С.С № 7 '2001, с. 96–97] // А.С.С. — К., 2001, № 8. — С. 224.

2002

Ерофалов Б. Афины: Неформальная архитектура от Anamorphosis // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 48–49. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. А без Подола Киев невозможен [Круглый стол с Р. Кухаренко, В. Отченашко, Ю. Паскевичем, Ю. Лосицким, Т. Скибицкой] // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 11–14. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Градсовет А.С.С: Посольство Нидерландов на Подоле [Интервью с С. Бабушкиным, Р. Кухаренко, В. Смирновым, И. Шпарой, Г. Духовичным, А. Пучковым, Ю. Паскевичем, Г. Колом, В. Лозовым, В. Заплатниковым] // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 18–19. (Без указания авторства. Совместно с Е. Ненашевой).

Ерофалов Б. Киево-Подол / До нової тематизації А.С.С / About Antiquity [Концепция номера «Античность / Киево-Подол»] // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 9.

Ерофалов Б. Майдан Незалежности: Последний вариант? // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 34–35. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Порто: Архитектура Souto Moura // А.С.С. — К., 2002, № 1. — С. 50–51. (Под псевдонимом: Бориш Торнадо).

Ерофалов Б. Анонімка про Чумайдан / Стенограмма в пяти актах и двенадцати параграфах // А.С.С. — К., 2002, № 4. — С. 24–29. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. Градсовет А.С.С: Снова о Майдане [Интервью с С. Бабушкиным, Р. Кухаренко, А. Малым, В. Придием] // А.С.С. — К., 2002, № 4. — С. 20–21. (Авторство не указано. Совместно с И. Ковальчук, Е. Ненашевой).

Ерофалов Б. Наш Иерусалим [Концепция номера «Средневековье / Старый Киев»] // А.С.С. — К., 2002, № 4. — С. 9.

- Ерофалов Б.* Площадь Независимости: Другой город [Интервью с А. Комаровским] // А.С.С. — К., 2002, № 4. — С. 19. (Авторство не указано).
- Ерофалов Б.* Португалия: Странная страна невыпитого портвейна // А.С.С. — К., 2002, № 4. — С. 54–58. (В соавторстве с А. Пучковым. Указаны псевдонимы: Бориш Торнадо, Андреаш Текила).
- Ерофалов Б.* Бессарабский квадрат: Попытка № 5 [С репликами В. Жежерина и В. Смирнова] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 38–39. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Градсовет А.С.С: Силуэт Киева и Родина-Мать [Интервью с В. Бородаем, И. Ковальчуком, В. Гусаковым, А. Коваленко, наместником КПЛ епископом Павлом, В. Смирновым, Ю. Беличко, А. Шалоплутым, В. Ковалевским, С. Кушпитовским, В. Заплатниковым] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 18–19. (Авторство не указано. Совместно с И. Ковальчук, Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б.* Зеленый театр на Парковой аллее [С проектами А. Хорхота и А. Пашенько] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 44–45. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Печерск Иосифа Каракиса // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 46–47.
- Ерофалов Б.* Семь грехов Возрождения / Сім злочинів Ренессансу / Seven Evils of Renaissance [Концепция номера «Возрождение / Киево-Печерск»] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 7.
- Ерофалов Б., Ненашева Е.* Глава Печерского района Киева Анатолий Андреевич Коваленко: О городе и о Печерске [Интервью] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 8–10.
- Ерофалов Б.* Печерськ: Духовне відродження [Інтерв'ю з намісником Києво-Печерської лаври єпископом Павлом] // А.С.С. — К., 2002, № 6. — С. 46–47. (Сумісно з О. Ненашевою).

Ерофалов Б. В краю Лютера и Гитлера: 21-й Конгресс Архитектуры // А.С.С. — К., 2002, № 8. — С. 52–58.

Ерофалов Б. Классика — это хорошо! / So Classic is the Best [Концепция номера «Классика / Большой Киев»] // А.С.С. — К., 2002, № 8. — С. 6–7.

Ерофалов Б. Пролетарская классика Ивана Фомина в Киеве // А.С.С. — К., 2002, № 8. — С. 89–93.

Ерофалов Б. Советские генпланы города Киева // А.С.С. — К., 2002, № 8. — С. 26–29. (Под псевдонимом: Антон Мазафака).

Ерофалов Б., Ведрашко Е. Виктор Кудин: Молчание вслух [Интервью] // А.С.С. — К., 2002, № 8. — С. 76–77.

Ерофалов Б. Схема согласования проекта [Схема-реконструкция № 5, сокращенная и исправленная А. Беломесяцевым, с. 130–133] // А.С.С. — К., 2002, № 10. — С. 133. (Без указания авторства. Исх. см. в № 2 '1999, с. 10–11; № 2 '2000, с. 20–21; № 6 '2000, с. 30–31; № 5 '2001, с. 24–25).

Ерофалов Б. Семь тезисов о добре торговли / Купівля корелює з продажем як куля — з лузою / Market As a Sign [Концепция номера «Торговля / Магазинное строительство»] // А.С.С. — К., 2002, № 10. — С. 32–33.

Ерофалов Б. А. Композиция, или О непростом ремесле визуального благорасположения // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. — К.: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. — С. 48–51.

2003

Ерофалов Б. Железяка от Якубовского // А.С.С (С&С). — К., 2003, № 1. — С. 103–104. (Под псевдонимом: Абрам Говн).

- Ерофалов Б.* Композиция, или О непростом ремесле визуального благорасположения [Концепция выпуска «Дизайн-каталог С&С # 4»] // А.С.С (С&С). — К., 2003, № 1. — С. 10–11.
- Ерофалов Б., Ненашева Е.* Никита Лобанов-Ростовский: Я князь, могу дарить [Интервью] // А.С.С (С&С). — К., 2003, № 1. — С. 106–111.
- Ерофалов Б.* Пётр Маркман: Человек-клуб, или Просто Клубень [Интервью] // А.С.С (С&С). — К., 2003, № 1. — С. 40–47.
- Ерофалов Б.* Андрей Миргородский: Пришло новое поколение [Интервью] // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 8–10.
- Ерофалов Б., Ненашева Е.* Мамонов vs Дали: Интервью с Игорем Дыченко // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 94–97.
- Ерофалов Б.* Новая волна от Украинского Центра ИММ [Об архитекторе В. Кныше] // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 49–53.
- Ерофалов Б.* Стена, или О самом косном материале зодчего / Discourse on the Nature of Wall / Таке собі міркуваня [Концепция номера «Луцк / Стены»] // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 7.
- Ерофалов Б., Ненашева О.* Луцьк: Місто в тіні замку [Интерв'ю з Г. Шевчуком, Я. Сенником, А. Бідзілею, Я. Матвіївим, В. Дузь-Крятченком, Т. Рабаном, З. Навроцькою] // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 16–19.
- Ерофалов Б., Ненашева О., Ходаковський Є.* Явлення Миколи Голованя городу Луцьку [Интерв'ю] // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 88–91.
- Ерофалов Б.* Слово к читателю каталога ДОМ '2003 / Напутнє слово читачеві / To Our Readers [Концепция каталога] // А.С.С (ДОМ). — К., 2003, № 3. — С. 23.
- Ерофалов Б.* Мэр Ильичёвска Валерий Яковлевич Хмельнюк: Я сам себе

завидую! [Интервью] // А.С.С. — К., 2003, № 4. — С. 10–11.

Ерофалов Б. Нарост окна как символ дома технологической эры / На роздоріжжі / In This Issue [Концепция номера «Ильичёвск / Окна»] // А.С.С. — К., 2003, № 4. — С. 9.

Ерофалов Б. Реконструкция центра города Ильичёвск // А.С.С. — К., 2003, № 4. — С. 26–29. (Без указания авторства).

Ерофалов Б., Ненашева Е. Ильичёвск: Территория приоритетного развития [Интервью с А. Незнакомовым, С. Протопоповым, Н. Рыбалко, Н. Костенко, С. Гольдваром, А. Горбенко] // А.С.С. — К., 2003, № 4. — С. 12–15.

Ерофалов Б. Крыша: То, ради чего / Від негараздів / In This Issue [Концепция номера «Каменец-Подольский / Крыши»] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 9.

Ерофалов Б. Речной симпозиум трех архитектурных академий [Интервью с Ю. Гнедовским, А. Кудрявцевым, А. Черниховым] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 18–19.

Ерофалов Б. Тацяк: Медитация как способ существования [Интервью с В. Тацяком] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 90–91.

Ерофалов Б., Пучков А. Дом с химерами: Новый ар-нуво в интерьере [О реконструкции Н. Косенко] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 74–79. (Под псевдонимами: Бориш Торнадо, Андреаш Текила).

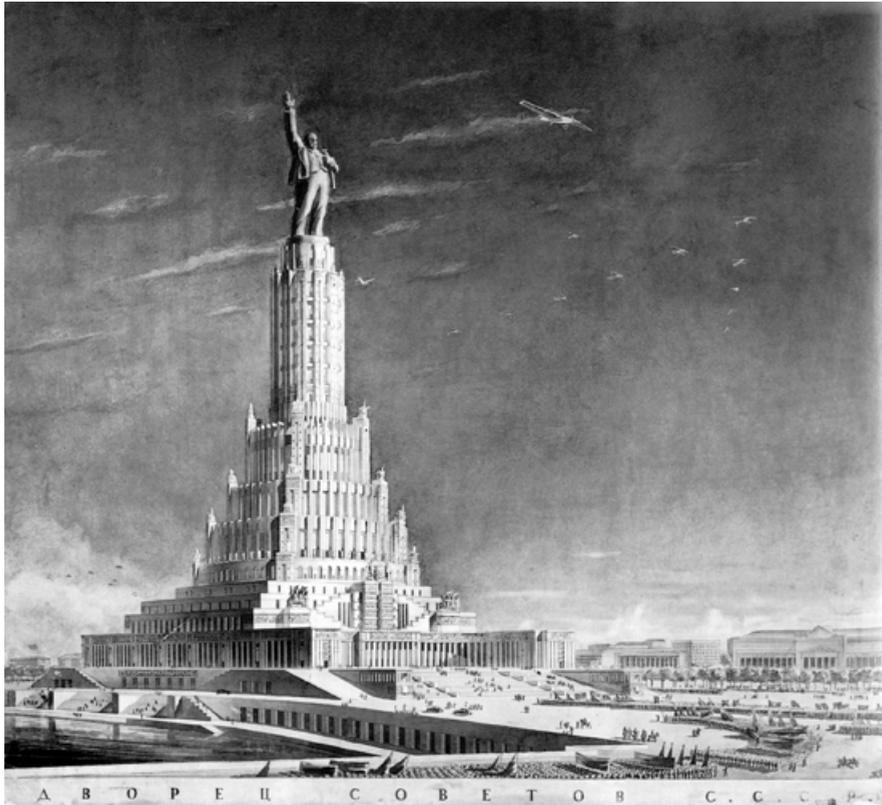
Ерофалов Б. Лариса Скорик: А тому народу все пофіг... [Интерв'ю] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 20–23.

Ерофалов Б., Кондель-Пермінова Н. Кам'янець-Подільський: Що робити? [Интерв'ю з В. Лундишевим, В. Ковалем, В. Фенцуром, Л. Станіславською, О. Пламеницькою, Р. Розумяк, В. Рудюком, А. Гаспаряном, Р. Яремою,

- А. Мельником, В. Шевченко] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 12–15.
- Ерофалов Б., Ненашева Е.* Мамонов: Альтернатива — в деланьи себя [Интервью с П. Мамоновым] // А.С.С. — К., 2003, № 5. — С. 92–95.
- Ерофалов Б.* О проекте / Про небо / About Communication [Концепция выпуска «Транспорт / Мосты»] // А.С.С. — К., 2003, № 6. — С. 24–25.
- Ерофалов Б.* Сто самых длинных мостов мира // А.С.С. — К., 2003, № 6. — С. 27–28. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Киев и Независимость // Project Russia / Проект Россия. — М., 2003. № 4 (30). — С. 68–70.

2004

- Ерофалов Б.* О новой форме А.С.С [Концепция номера «Архитектурные фантазии»] // А.С.С (А+С). — К., 2004, № 1. — С. 12–13.
- Ерофалов Б.* Сергей Бабушкин: Настоящий бум — впереди! [Интервью] // А.С.С (А+С). — К., 2004, № 1. — С. 84–85.
- Ерофалов Б.* Фантазёр Черников [Об архитекторе Я. Г. Черникове] / // А.С.С (А+С). — К., 2004, № 1. — С. 22–64.
- Ерофалов Б.* Василь Присяжнюк: Головне — сталий розвиток столиці [Интервью з головним архітектором Києва] // А.С.С (А+С). — К., 2004, № 1. — С. 82–83.
- Ерофалов Б.* Архив 2003/2005: Архитектура, дизайн интерьера, ландшафт [Рецензия на московский ежегодник] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 94.
- Ерофалов Б.* Александр Дольник: Классическая конструкция // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 49–57. (Под псевдонимом: Борис Гучков).
- Ерофалов Б.* Девять лет А.С.С [Концепция номера «Архитектурные



Конкурсный проект Дворца Советов СССР, архит. Борис Иофан, 1933

конструкции»] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 12–13.

Ерофалов Б. Лиссабон: Восточный вокзал Сантьяго Калатравы // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 33–40.

Ерофалов Б. Светодизайн от Skertzо: Show Must Go On [Светомузыкальное представление парижских дизайнеров на Майдане] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 98–103. (Под псевдонимом: Андрей Шалыгин).

Ерофалов Б. Стоунхендж по-киевски [Интерьер архитектора А. Калугина] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 70–72.

Ерофалов Б. Феррара: XI салон Restauro // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 58–59.

Ерофалов Б., Линда С., Ненашева Е. Куно Брульман: Модульность и её пределы [Интервью с архитектором] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 3. — С. 83–89.

Ерофалов Б. О новой ситуации в объемлющем её социуме [Концепция номера «Архитектурное хулиганство»] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 4. — С. 14–15.

Ерофалов Б. Танцующий дом как жест ху [О проекте Ф. Гери в Праге] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 4. — С. 115–119. (Под псевд./: Борис Никитин. Совместно с В. Никитиным).

Ерофалов Б. Халявный квадратный метр — вот где Золотой ключик! Разговор бывалых плотников с Буратино (и Мальвиной впридачу) в трех актах и четырнадцати действиях // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 4. — С. 42–47. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. Ретро [Концепция номера «Архитектурное ретро»] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 5. — С. 14–15.

Ерофалов Б. Венеция: Рыба не первой свежести // А+С. — К., 2004, № 5. — С. 17–28.

Ерофалов Б. Архитектурно-строительный прецедент [Интервью подготовили: А. Погорелов, В. Моисеев] // Компаньон. — К., 2004, № 34 (27 августа — 2 сентября). — С. 22–26.

Ерофалов Б. Марафон [Концепция номера «Архитектурный марафон»] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 6 / 2005, № 1. — С. 19.

Ерофалов Б. Катарсис, или Померанчевая концепция Майдана // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 6 / 2005, № 1. — С. 45–56.

Ерофалов Б. Перфорированная архитектура // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 6 / 2005, № 1. — С. 85. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Фоторепортаж об античных театрах в Фаселисе, Эфесе, Аспендосе, Мирах [К статье А. Пучкова: Зрелищная культура античного состязания] // А+С (А.С.С). — К., 2004, № 6 / 2005, № 1. — С. 25–31. (Под псевдонимом: Макар Матушкин).

Ерофалов Б. Регулярная перепланировка Киева как опыт преемственного преобразования городской структуры // Сучасні проблеми досліджень, реставрації та збереження культурної спадщини / Сб. наук. пр. Вип. 1. — К.: ІПСМ АМУ, 2004. — С. 79–86.

2005

Ерофалов Б. Архитектура неба и земли [Интервью со скульпторами А. Рыбачук и В. Мельничко] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 3. — С. 33–47.

Ерофалов Б. Архитектурный атлас-гигант. Рецензия на The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture (2004) // А+С. — К., 2005, № 3. — С. 96.

Ерофалов Б. Архитектурный журнал. Рецензия на The Architectural Review

- // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 3. — С. 96. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б., Пучков А.* Заклинание окаменелостей [О Морском доме на 11 станции Фонтана, архит. Н. Матюшенко] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 3. — С. 74–85. (Под псевдонимом: Макар Матушкин).
- Ерофалов Б.* О дымной прелести энтазиса [Концепция номера «Архитектурная органика»] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 3. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Феерический Ава [Об архитекторе А. М. Милецком] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 3. — С. 14–32.
- Ерофалов Б.* Архитектурное бюро АБ [Интервью с архитекторами «Арт-Бля» М. Лабазовым, А. Савиным] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 73–83.
- Ерофалов Б.* Архитектурный буреветник России [Интервью с главным редактором «Архитектурного вестника» Д. Е. Фесенко] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 69.
- Ерофалов Б.* Какая машина нам нужна [Концепция номера «Архитектурная машина»] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 18–19.
- Ерофалов Б.* Крещатик 5: Столичный масштаб [Итоги конкурса] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 25–32. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* О фундаментальных предпосылках архитектуры [Интервью с архитектором Е. В. Ассом] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 41–51.
- Ерофалов Б.* Строить надо заново, но из наличного материала [Интервью с В. А. Глазычевым] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 70–72.
- Ерофалов Б., Кондель-Перминова Н.* Это место ошибки не потеряет [Интервью с И. Окуновой, директором инвесткомпании «Грааль», заказчиком конкурса «Крещатик 5»] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 34–35.

Ерофалов Б., Ненашева Е. «Проект Россия»: Взгляд в профессию [Интервью с Б. Голдхоорном и А. Муратовым] // А+С (А.С.С). — К., 2005, № 4. — С. 66–68.

Ерофалов Б. День открытой архитектуры в Днепропетровске // А+С. — К., 2005, № 6. — С. 12–15. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Высота, или Выстное строительство [Круглый стол А+С с участием: Я. Виг, А. Кузьмин, Е. Лишанский, С. Бабушкин, Ю. Бородкин, В. Судоргин, В. Приймак, Ю. Серёгин, С. Юнаков, А. Цветков, В. Штолько] // А+С. — К., 2005, № 6. — С. 98–104. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Друганов, который сидит на горе [О художнике-графике А. Друганове] // А+С. — К., 2005, № 6. — С. 12–15. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Рассуждение о высоте [Концепция номера «Архитектурная высота»] // А+С. — К., 2005, № 6. — С. 18–19.

Ерофалов Б. Ретроспектива Александра Комаровского (1945–2002) // А+С. — К., 2005, № 6. — С. 122–127. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. А. Городское строительное законодательство в формировании планировочной структуры Киева XIX — начала XX века // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / Сб. наук пр. Вип. 2. — К.: ІПСМ АМУ; ВД А+С, 2005. — С. 77–86.

2006

Ерофалов Б. Архитектурные обломы // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 22–26. (Под псевдонимом: Боря Каннелюров-Выкружков).

Ерофалов Б. Концептуирование, или О том, как писать концепцию (Учись, студент!) [Концепция номера «Архитектурный облом»] // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 18–19.

Ерофалов Б. Несостоявшийся форум 1930-х, или Правительственная площадь в Киеве // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 33–72.

Ерофалов Б. О городах. [Рецензия на книгу: А.А. Пучков. Города. К., 2005] // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 96.

Ерофалов Б. Руслан Кухаренко: Из НСАУ меня никто не исключал [Интервью] // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 98–99.

Ерофалов Б. Украина это рядом, или Об уместности более пристального взгляда на восток // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 94–95.

Ерофалов Б. Херсон: Новые горизонты [Интервью с мэром города В. Сальдо] // А+С. — К., 2006, № 1. — С. 106.

Ерофалов Б. Без которых не [Рецензия на альбом линогравюр: А. А. Пучков. Sine quibus non: Портреты. К., 2006] // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 120.

Ерофалов Б. Круглый стол А+С «Провокация в архитектуре»: Дятлы строят, потому что не строить не могут [Участники: В. Мироненко, М. Рева, С. Лыков, А. Свейда, А. Коваленко, А. Ерёменко, И. Лялюк] // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 116–119.

Ерофалов Б. Послевоенная реконструкция Крещатика // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 65–72. (Под псевдонимом: Артур Бум).

Ерофалов Б. Украинский стиль Анатолия Добровольского // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 22–56.

Ерофалов Б. Художник и народ [Концепция номера «Архитектурный фолк»] // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 18–19.

Ерофалов Б., Кондель-Перминова Н. Украинский павильон: В поисках нац. идентичности [Интервью с Е. А. Тацием] // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 57–64.

- Ерофалов Б., Ненашева Е., Пучков А.* Архитектура без архитектора [С обзором киевских и околкиевских построек С. Зильберфарба, И. Польшая, Л. Л. Ерофалова и др.] // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 108–113. (Под псевдонимом: Моисей Хундертвассер, профессор).
- Ерофалов Б.* Архитектор Кудин [Интервью с архитектором В. П. Кудиным] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 140–149. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Белая архитектура Георгия Григорьянца [Интервью] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 82–89.
- Ерофалов Б.* Брауде о традиции в архитектуре [Интервью с архитекторами Ю. Брауде и А. Желниным] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 81. (Без указания авторства. Совместно с Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б.* Город русских моряков [Концепция номера «Архитектурный космополит»] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 18–19.
- Ерофалов Б.* Отцы города о новом генеральном плане Севастополя [Интервью с мэром С. Куницыным и председателем горсовета В. Саратовым] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 22–23. (Без указания авторства. Совместно с Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б.* Севастополь: О приоритетах городского развития [Интервью с руководителем разработки генплана города Е. Е. Ключниченко] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 24–25. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Скальный монастырь Св. Климента в Инкермане // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 48–51.
- Ерофалов Б., Корда И.* Феолент, или Свято-Георгиевский мыс // А+С. — К., 2006, № 2. — С. 52–55. (Под псевдонимом: Пафнутий Медитакис. Совместно с Ириной Корда).

Ерофалов Б., Ненашева Е. Не архитектуная школа, но севастопольский дух!

[Интервью с архитектором А. И. Баглеем] // А+С. — К., 2006, № 3.

— С. 109–110. (Без указания авторства).

Ерофалов Б., Пучков А. Севастопольские мемориалы Крымской войны

// А+С. — К., 2006, № 3. — С. 56–63. (Под псевдонимом: Всеслав Памятливый).

Ерофалов Б. Днепропетровск. Мастер-классы архитектурных асов: Евгений

Асс (Москва) и Ханс ван Беек (Гаага) // А+С. — К., 2006, № 4. — С. 122–123.

(Без указания авторства).

Ерофалов Б. Об эдиционных правилах рейтинга top 100 А+С // А+С.

— К., 2006, № 4. — С. 17. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Парижане об Украине и архитектуре («Скульптуры общества»)

[Интервью с архитекторами Мануэлем Нуньесом-Яновским и Виктором

Гвездой] // А+С. — К., 2006, № 4. — С. 144.

Ерофалов Б. А. Проблемы киевского градопланирования в 1910-е годы

// Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Вип. III, ч. 2. — К.: ІПСМ; ВД А+С, 2006. — С. 47–54.

2007

Ерофалов Б. Большие проблемы большой формы [Концепция номера

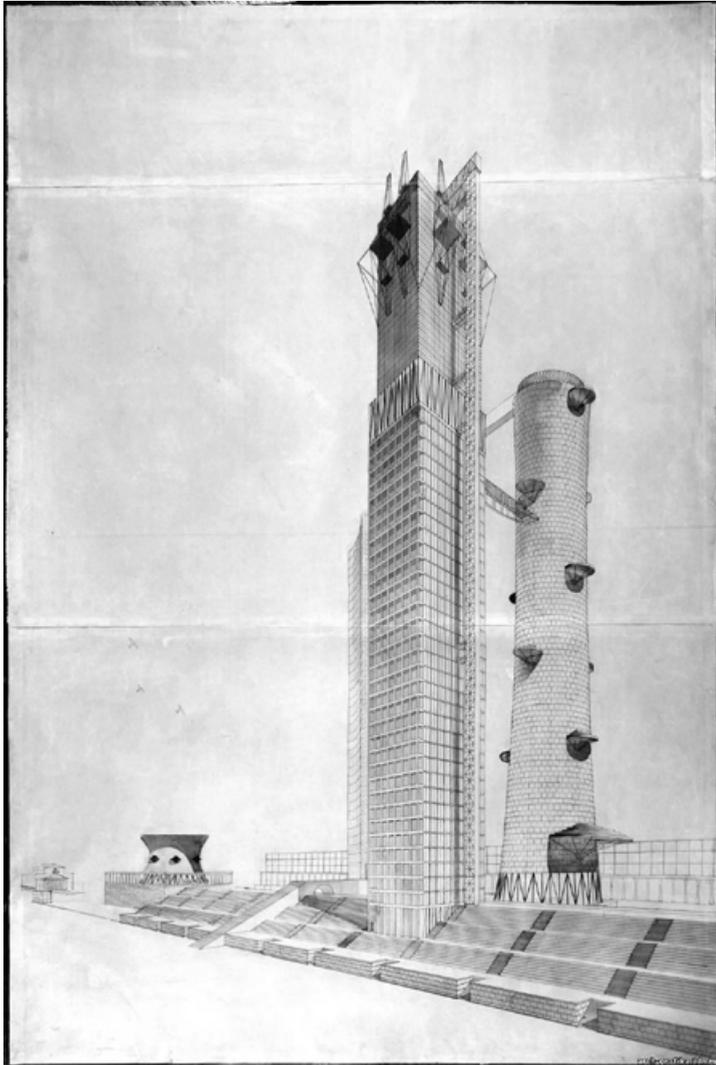
«Архитектура стадионов»] // А+С. — К., 2007, № 1. — С. 18–19.

Ерофалов Б. Колизей, гарпастум, или Что такое стадион // А+С. — К., 2007,

№ 1. — С. 112–121.

Ерофалов Б., Art-Маша (Фірсова М.) Скрипка — вперед! [Интервью з Олегом

Скрипкою] // А+С. — К., 2007, № 1. — С. 134–135.



Проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве
архит. Иван Леонидов, 1934

- Ерофалов Б.* Архитектор Алёшин: Viva academia! // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 97–102.
- Ерофалов Б.* АрхМосква '2007 // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 108–113. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Каменщик [Концепция номера «Камень архитектуры»] // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Майский Ханс ван Беек // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 49–95. (Без указания авторства. Совместно с Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б., Ненашева Е.* Роттердам: Город архитектуры '2007 // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 114–121. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Святые камни Каппадокии [К фоторепортажу В. Козлова] // А+С. — К., 2007, № 2. — С. 14–23. (Под псевдонимом: Артур Бум).
- Ерофалов Б.* Двери Гадарамета // А+С. — К., 2007, № 3. — С. 118–127.
- Ерофалов Б.* Архдесант Винница [Проектная акция московского ЦСА, рук. И. Коробьина] // А+С. — К., 2007, № 3. — С. 106–107.
- Ерофалов Б.* Двери Гадарамета // А+С. — К., 2007, № 3. — С. 118–127.
- Ерофалов Б.* Тектон [Концепция номера «Деревянный архитектор»] // А+С. — К., 2007, № 3. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Glass архитектуры [Концепция номера «Glass архитектуры»] // А+С. — К., 2007, № 4. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Мігах Plaza: Высотные амбиции Киева [Интервью с гендиректором Мігах Group в Украине А. Харивым] // А+С. — К., 2007, № 4. — С. 14–17. (Б. у. а.).
- Ерофалов Б.* Киев ждет праздник архитектуры [Интервью с архитектором С. В. Бабушкиным] // А+С. — К., 2007, № 4. — С. 18–19.

Ерофалов Б. Круглый стол А+С «Провокация в архитектуре»: Дятлы строят, потому что не строить не могут. // Альманах ArtZone. — Одесса: ВЦ Одесский дом, 2007. — С. 36–37.

Ерофалов Б. А. Архитектурные обломы // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства. Сб. научн. трудов ОГАСА. Вып. 9–10. — Одесса, 2007. — С. 410–414.

Ерофалов Б. А. Несостоявшийся форум 1930-х, или Правительственная площадь в Киеве // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства. Сб. научн. трудов ОГАСА. Вып. 9–10. — Одесса, 2007. — С. 102–122.

2008

Ерофалов Б. Металл как орудие прогресса [Концепция номера «Металл и архитектура»] // А+С. — К., 2008, № 1. — С. 10–11.

Ерофалов Б. Символы архитектуры [Балка. Крыша. Купол] // А+С. — К., 2008, № 1. — С. 162–167.

Ерофалов Б., Ковальчук И. О металле, городе Асуане и стране Украине [Интервью с конструктором И. Н. Лебедичем] // А+С. — К., 2008, № 1. — С. 186–205.

Ерофалов Б. Испания: Четыре сюжета о керамике // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 120–131.

Ерофалов Б. Об архитектуре, керамике и «Агромат-Центре» [Интервью с архитектором Н. Быковым] // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 156–163.

Ерофалов Б. О городской реконструкции и исторической перспективе [Интервью с Р. И. Кухаренко] // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 14–17.

- Ерофалов Б.* О прахе земном и нетленности терракотовой [Концепция номера «Керамика в архитектуре»] // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Символы архитектуры II [Арка, Дверь, Окно] // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 184–189.
- Ерофалов Б., Ковальчук И.* Владимир Смирнов: Реконструкция vs Реставрация [Интервью с архитектором] // А+С. — К., 2008, № 2. — С. 48–65. (Совместно с Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б.* 25 бетонов [Концепция номера «Бетон архитектуры»] // А+С. — К., 2008, № 3. — С. 10–11.
- Ерофалов Б.* Об эдических правилах рейтинга top 100 А+С [Вступительное слово редактора к номеру «Топ 100 / Архитекторы Украины»] // А+С. — К., 2008, № 4. — С. 15.
- Ерофалов Б.* Символы архитектуры III [Колонна и Фуст] // А+С. — К., 2008, № 4. — С. 218–224.
- Ерофалов Б.* Украинский мастер-класс Сергея Скуратова [Редакция доклада, произнесенного в Днепропетровске] // А+С. — К., 2008, № 4. — С. 225–227.
- Ерофалов Б., Целовальник С.* Сью: Sustainable development і великі можливості [Интервью с архитектором Гаэтаном Сью] // А+С. — К., 2008, № 4. — С. 246–247.
- Ерофалов Б.* Культура мегаполиса vs Городская среда: Тезисы сомневающегося / Городская культура и среда метрополии. К 10-летию Харьковского Клуба. Тезисы международной конференции. — Харьков, 28–30.10.2008. — С. 27.

2009

Ерофалов Б. Архитектор Александр Дольник // А+С. — К., 2009, № 1.

— С. 12–111.

Ерофалов Б. Архитектурный триумф в Митрополичьем доме [О презентации номера А+С «Топ 100 / Архитекторы Украины»] // А+С. — К., 2009, № 1.

— С. 6–7.

Ерофалов Б. Гроссбух № 2 [Рецензия на книгу: The Phaidon Atlas of 21st Century World Architecture] // А+С. — К., 2009, № 1. — С. 126. (Под псевдонимом: Авессалом Верославов).

Ерофалов Б. Символы архитектуры IV [Обелиск и Площадь] // А+С.

— К., 2009, № 1. — С. 128–145.

Ерофалов Б. Архитектор Юрий Николаевич Белоконь. 20 февраля 1950–

28 июня 2009 [Некролог] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 184. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. День Архитектуры '2009: Дольник в Киеве! [Презентация выставки, книги и журнала А+С, посвященных Александру Дольнику] // А+С.

— К., 2009, № 2–3. — С. 254. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Литература ли архитектура? [Рецензия на книгу: А. А. Пучков.

Поэтика античной архитектуры] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 200.

Ерофалов Б. Об Асееве. Предисловие к ретроспективе // А+С. — К., 2009,

№ 2–3. — С. 188–189.

Ерофалов Б. Символы архитектуры V [Башня и Ярус] // А+С. — К., 2009,

№ 2–3. — С. 186–187.

- Ерофалов Б.* Храм, или Об устройстве сакральной машины [Концепция номера «Сакральная архитектура»] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 6–7.
- Ерофалов Б.* Эскориал как математически точное обращение короля к Богу // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 10–25.
- Ерофалов Б. А.* Правило и традиция, или Об устойчивом развитии города в конце XIX — начале XX века (на примере Киева) // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / Сб. наук пр. Вип. 6. — К.: ІПСМ АМУ, 2009. — С. 43–58.

2010

- Ерофалов Б.* Аванплощадь на фоне Святой Софии // А+С. — К., 2010, № 1–2. — С. 110–123.
- Ерофалов Б.* Закон руин, или Экотектура [Концепция номера «Архитектурная панорама»] // А+С. — К., 2010, № 1–2. — С. 6–7.
- Ерофалов Б.* Киев: Архитектура возвращается [Интервью с главным архитектором города С. А. Целовальником] // А+С. — К., 2010, № 1–2. — С. 8–12.
- Ерофалов Б.* Храм, или Об устройстве сакральной машины // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / Сб. наук пр. Вип. 7. — К.: ІПСМ АМУ, 2010. — С. 39–46.
- Ерофалов Б.* Эскориал как математически точное обращение короля к Богу // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини / Сб. наук пр. Вип. 7. — К.: ІПСМ АМУ, 2010. — С. 47–69.

2011

Ерофалов Б. Десять заповедей [Концепция номера «Архитектор Серёгин»]
// А+С. — К., 2011, № 1. — С. 63.

Ерофалов Б. «Крайка»: Основна идея [О концепции прибрежной части центра
Киева на фестивале CANactions] // А+С. — К., 2011, № 1. — С. 64–65.

Ерофалов Б. Спорт и архитектура Юрия Серёгина // А+С. — К., 2011, № 1.
— С. 4–58.

Ерофалов Б. 1905 год в коллекции Архигум // А+С. — К., 2011, № 1. — С. 60–62.

Ерофалов Б. «Андреевский»: Итоги [Интервью с архитектором Джоном
Фотиадисом о проекте «Андреевский Плаза»] // А+С. — К., 2011, № 2–3.
— С. 226–245.

Ерофалов Б. Андреевский крест и храм на горе // А+С. — К., 2011, № 2–3.
— С. 138–141. (Под псевдонимом: Абрам Многомудер).

Ерофалов Б. «Андреевский»: Первое приближение [Интервью с архитектором
С. А. Целовальником о проекте «Андреевский Плаза»] // А+С. — К., 2011,
№ 2–3. — С. 210–225.

Ерофалов Б. Андреевский спуск: Модернизация vs Реставрация [Концепция
номера «Архитектурный узвоз»] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 4–5.

Ерофалов Б. Андреевский спуск: Памятник градостроительства? [Интервью
с «охранителями»: Я. Дегтярь, А. Косаревский, С. Новгородский, В. Собцов,
Т. Скибицкая] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 122–137.

Ерофалов Б. Искусство на панели [Рецензия на книгу: И. В. Невинчанная.
Искусство на панели, или Зарисовки с Андреевского спуска. Белая Церковь,
2011] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 6. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Можно ли строить в старом городе [К парижским материалам архитектора В. Г. Ширяева] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 10–17.

Ерофалов Б. Путеводитель по Спуску [Рецензия на книгу: Андреевский спуск. Культурологический путеводитель / А. Ю. Браславец, В. В. Галайба, В. М. Грузин и др. К., 2011] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 64. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Реконструкция квартала на Подоле [О проекте архитектора В. П. Ширяева «Ильинский»] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 246–259.

Ерофалов Б., Ненашева Е. Архитекторы об Андреевском [Интервью с: В. Смирнов, Ю. Бородкин, А. Колесников, Д. Воронов, А. Кутовой, Г. Духовичный, В. Ширяев, Л. Скорик, С. Целовальник, Е. Лишанский] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 96–120.

Ерофалов Б., Ненашева Е. Общественность за Андреевский спуск [Интервью с: А. Дирдовский, А. Александров, В. Сильвестров, А. Миловзоров, Е. Гончарова, В. Могилевский, В. Малахов] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 194–208.

Ерофалов Б., Ненашева Е. Пространство средневекового Киева [Интервью с архитектором А. И. Кутовым] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 76–85.

2012

Ерофалов Б. Талон на Майдан, или Билет на Евро [Концепция номера «Архитектурная арена»] // А+С. — К., 2012, № 1–2. — С. 4–5.

Ерофалов Б. gmp: Стадионы, корабли и архитектура [Интервью с архитектором Ф. Маргом] // А+С. — К., 2012, № 1–2. — С. 10–17.



Проект здания НКВД УССР (ныне Кабинет министров Украины), перспектива, архит. Иван Фомин, 1935

- Ерофалов Б.* Архитектурная мастерская Пашенько // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 180–197.
- Ерофалов Б.* Архитектурные манифесты // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 6.
- Ерофалов Б.* Архитектурный атлас Киева // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 32–115.
- Ерофалов Б.* Если бы директором был я [Концепция номера «Архитектурный атлас Киева»] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 2–3.
- Ерофалов Б.* Задачи текущего момента [Интервью с главным архитектором Киева С. А. Целовальником] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 34–35.
- Ерофалов Б.* Неизвестная фотосессия о довоенном Киеве [Из фондов НЗ «София Киевская»] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 155–159. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Неотектонизм [Манифест] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 8–9.
- Ерофалов Б.* Новые старые фото Киево-Подолы [Из фондов НЗ «София Киевская»] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 150–154. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* О возвращении архитектуре базовых ценностей [Декларация] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 6. (Совместно с П. Маркманом, В. Никитиным. Под псевдонимом: Некто Еромарник).
- Ерофалов Б., Шалыгин А.* Римский Киев, или Castrum Azagarium на Киево-Подоле // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 126–149.
- Ерофалов Б.* Ритмический Киев с картинками [Рецензия на книгу «Поэтический атлас Киева». К., 2012] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 168.
- Ерофалов Б.* У истоков Дома Архитектора [Интервью с Л. М. Пичугиной] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. (Совместно с Е. Ненашевой).

- Ерофалов Б.* Фолиант о храмоустроении [Рецензия на книгу О. С. Слепцова «Архитектура православного храма». К., 2012] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 172. (Под псевдонимом: Джон-Баптист Промекашон).
- Ерофалов Б.* Хорхот: Архитектурный альбом [Рецензия на книгу Хорхот А. Я., Хорхот Г. А., Руднева И. В. и др. «Проекты и постройки». К., 2012] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 169. (Под псевдонимом: Авессалом Архикадов).
- Ерофалов Б.* 75 лет Национальному союзу архитекторов Украины [Интервью с В. Н. Гусаковым, В. Б. Жежериним, Ю. Ф. Худяковым] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 10–11. (Совместно с Е. Ненашевой).
- Ерофалов Б.* Yunakov | Architecture | Construction [Интервью с С. Юнаковым] // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 212–215.
- Ерофалов Б.* Спілці архітекторів 75 років // А+С. — К., 2012, № 3–4. — С. 7. (Без зазначення авторства).
- Ерофалов Б.* «Понятно, что это очень дорого. Но Киев этого достоин» [Интервью записано Вит. Ченским] // Компаньон. — К., 2012, № 17–18 (27 апреля — 10 мая). — С. 20.
- Ерофалов Б. Л.* Містобудівний розвиток Києва // Забудова Києва доби класичного капіталізму, або Коли і як місто стало європейським. Розд. II / За заг. ред. М. Б. Кальницького, Н. М. Кондель-Пермінової. — К.: Варто, 2012. — С. 41–62.
- Ерофалов Б. Л.* Тэтчер нашей архитектуры // Наталія Борисівна Чмутіна: Життєвий та творчий шлях архітектора / Упоряд. О. Мазніченко. — К.: Адеф-Україна, 2012. — С. 235–237.

2013

Ерофалов Б. Английский дом господина Колесникова [Загородный дом архитектора А. В. Колесникова на Русановских садах в Киеве] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 98–101. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Архитектурное бюро Домус-Центр [Мастерская А. Свейды в Одессе] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 56–59. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Вештак: Графическая жизнь пространства [О художнике В. Вештаке] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 232–235. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Вилла на Каролино-Бугазе [Загородный дом архитектора С. Е. Протопопова] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 108–111. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дом архитектора и Белоснежки [Загородный дом архитекторов Т. и В. Ерёминых под Харьковом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 90–95. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дом архитектора Дольника [Д-Хаус, резиденция А. Т. Дольника в Днепропетровске] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 64–65. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Дом для архитектора [Концепция номера «Дом архитектора»] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 4–5.

Ерофалов Б. Квартира Добровольского на Крещатике 13–17 [К статье Е. Ненашевой «Четыре киевских архитектора», с. 218–227] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 226–227. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. КНАУФ, Аквапанель, Германия // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 240–245.

Ерофалов Б. Коттедж Фокс в Пуховке-на-Десне [Загородный дом архитектора И. Шиповича под Киевом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 112–115. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Культурное пространство на Андреевском [Итоги молодежного конкурса на концепцию «Андреевский Плаза»] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 212–217.

Ерофалов Б. Маленький охотничий архитектор [Загородный дом архитектора Ю. Н. Бородкина под Киевом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 80–83. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Мини-бокс на природе [Загородный дом архитектора В. П. Кудина под Киевом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 104–107. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Рецепт: Избегать жирного [Интервью с архитектором Е. В. Ассом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 184–187.

Ерофалов Б. Сад как интерьер [Собственный загородный дом автора] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 98–101. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Сербия: Страна дежавю // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 192–205. (Под псевдонимом: Борис Ерофалов-Задунайский).

Ерофалов Б. Студия пластического архитектора [Мастерская М. Ревы в Одессе] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 50–55. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Филип Джонсон vs Мис ван дер Роэ // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 116–123. (Без указания авторства).

Ерофалов Б. Центральный дом архитектора НСАУ в Киеве // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 8–13. (Под псевдонимом: Владимир Гусаков).

Ерофалов Б. Веаch-хата на Осокорках [Загородный дом архитектора С. И. Доброва под Киевом] // А+С. — К., 2013, № 1–2. — С. 90–95.

Гусаков В., *Ерофалов Б.* Встреча президентов II региона МСА в Киеве // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 24–29.

Ерофалов Б. Грузия: Жизнь это счастье, да? // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 114–123. (Совместно с Е Ненашевой).

Ерофалов Б. Евромайдан: Три вопроса об архитектуре [Интервью с В. Н. Гусаковым, С. А. Целовальником, Е. Е. Лишанским, В. А. Никитиным, А. П. Буряком, И. В. Богдановым] // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 36–44.

Ерофалов Б. На смерть Дольника [Псалом] // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 135.

Ерофалов Б. Некий Лакридоза // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 124–125. (Под псевдонимом: Дошол-Ли Ондовас).

2014

Ерофалов Б. Киев: Мать... и Отец, и Дух святой [Концепция номера «Майдан / Архихит»] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 2–3.

Ненашева Е., Ерофалов Б. Архитектор Эдуард Бильский — лауреат [Интервью] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 10–17.

Ерофалов Б. Геоография Майдана: День за днём // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 18–45.

Ерофалов Б., Заика А. Межигрье: От «Хонки» к Национальному парку // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 54–63.

Ерофалов Б. Архитектуроведение таки есть! [Рецензия на книгу: А. А. Пучков. Нарис істрії архітектурознавства. К., 2013] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 70.

Ерофалов Б. Декадентські картинки про українську архітектуру [Рецензія на

книгу: В. П. Чепелик. «Бесіди про українську архітектуру». К., 2013] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 71. (Під псевдонімом: Іраклій Богобоязов).

Ерофалов Б., Лазар А. Польский плакат 1980-х: Искусство знака // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 72–73.

Ерофалов Б. Валерий Кныш: Причуды архитектора // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 74–77. (Под псевдонимом: Эльза Дихтип-Трихтип, искусствовед).

Шалыгин А. Страсбург: Столица Европы-2 // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 78–81. (Текст — Б. Ерофалов).

Ерофалов Б. Домик на сосне // Огородник. — К., 2014, № 10. — С. 59.

Ерофалов Б. Архитектурная езда [Концепция номера «Архитектурный съезд»] // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 2–3.

Ерофалов Б. Из Киева в Константинополь, или Водораздел Европы // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 18–45.

Ерофалов Б. Обитель доктора Зугреса [Резиденция на ул. Константиновской 68-А в Киеве, архит. Ирина Булах] // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 78–97.

Ерофалов Б., Свирежева Т. Днепропетровск, Дольник, Каскад-Плаза // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 102–107.

Ерофалов Б., Владимиров А. Новая лестница и город Илиополис [Большая лестница к морю в г. Ильичёвске, архит. Сергей Протопопов] // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 2–3.

2015

Ерофалов Б. Файний Львів, або Як звати місто [Концепція номера «Архітектурний Львів»] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 2–3.

Єрофалов Б. То бути Львову містом-садом! [Інтерв'ю з міським головою Львова А. Садовим] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 4–7.

Єрофалов Б. Головний архітектор міста [Інтерв'ю з Ю. Чаплінським] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 8–11.

Єрофалов Б. Геній места: Вид с крыши Нотр-Дам // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 12–29. (Под псевдонимом: Альфа Витов).

Косів В., Онищенко-Швець Л., Могитич Р., Рибенчук М., Лещук О., Стеців Т., Єрофалів Б. Прект «Підземілля Львова» // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 36–49. (Під псевдонимом: Борис Єрофалів).

Єрофалов Б. Польський сецессион армянского народа [О росписях Я. Г. Розена в кафедральном Успенском соборе во Львове] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 52–57. (Под псевдонимом: Джамбруно Гарофало).

Єрофалов Б. Дім на вулиці Радість [Про проєкт АО Зелемінь у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 60–61. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Хостел на Городоцькій 65 [Про проєкт АО Зелемінь у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 62–64. (Без зазначення авторства).

Єрофалов Б. Дім на горі по вул. Пасічній [Про проєкт АО Зелемінь у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 64–65. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Житловий комплекс в Горіховому гаю [Про проєкт АО Зелемінь у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 66–67. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Головна філія Ощадбанку і готель «Асторія» [Про два проєкти АО Зелемінь у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 68–69. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Офісний комплекс на вулиці Науковій [Про проєкт



Павильон СССР на Международной выставке в Париже, архит. Борис Иофан, ск. Вера Мухина, 1936–1937

Фото архитектора Ричарда Нэйпиера, 1982

«Архіматики» у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 70–71. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Житловий масив Пасічний [Про проект «Архіматики» у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 72–73. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Інглиш-блок на Стрийській [Про проект «Архіматики» у Львові] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 74–75. (Без зазначення автора статті).

Єрофалов Б. Автентично феєрично [Рецензія на: Гвара. Автентична львівська абетка. Львів, 2012] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 92. (Під псевдонімом: Борко Єрко).

Єрофалов Б. Недетский детский атлас [Рецензия на: Мізелінські О. і Д. Карти. Ілюстрована мандрівка материками, морями та культурами світу. Львів, 2015] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 93. (Под псевдонимом: Соломон Зайцев).

Єрофалов Б. Украинский проект: Ретро- и перспектива [Интервью с Олегом Соскиным] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 94–99.

Єрофалов Б. Символы архитектуры V [Место: Стена (4) — Лестница (7) — Основание (12)] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 108–127.

Єрофалов Б. Императивный мандат, или О том, как звучать городу // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 128–133.

Єрофалов Б. Украинская академия русского языка имени Владимира Даля АКРОС, или Институт Владимира Даля [Декларация] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 134. (Без указания авторства).

Єрофалов Б. Azbuka: Новый русский алфавит // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 135–137.

- Ерофалов Б.* Відверта графіка архітектора Селезінки // А+С. — К., 2015, № 1–2 — С. 92. (Під псевдонімом: Франц Лемберг).
- Ерофалов Б.* Велимир и дома: 100 лет // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 140. (Под псевдонимом: Елена Мирошниченко).
- Ерофалов Б.* Валенсия: Cevisama '2015 // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 152–153. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Дом на Принсипе Реаль в Лиссабоне // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 154–155. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Дом Эль Энроке в Аликанте // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 156–157. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Дом Андамио в Жироне // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 158–159. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Больница Св. Павла в Барселоне // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 160–161. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Зеркало в замке Бечи // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 162. (Без указания авторства).
- Ерофалов Б.* Ревитализация в Лиссабоне // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 163. (Без указания авторства).
- Erofalov B.* Čekání na rozkvět // ERA21, Brno. — 2015, #03 Post-krajina. — S. 51.



Технические статьи об архитектурных объектах

(через косую черту указан номер журнала А.С.С / А+С с 2004 г.)

- Дом Юлии Феликс в Помпеях, Кампанья / 4–1997, объект 3
Дом Трагического Поэта в Помпеях, Кампанья / 4–1997, об. 4
Вилла Мистерий в Помпеях, Кампанья / 4–1997, об. 6
Вилла Вальмарана в Виченце (Палладио) / 4–1997, об. 10 (повт. 5–1998, с. 93)
Дом Смотрителя Полей (Леду) / 4–1997, об. 12
Дом Владельца Источника (Леду) / 4–1997, об. 13
Дом Бондаря (Леду) / 4–1997, об. 14
Охотничий дом Антонин в Острово (Шинкель), Пруссия / 4–1997, об. 15
Мэзон Вассаль в Париже (Анри) / 4–1997, об. 16
Частный дом (Виолле ле Дюк) / 4–1997, об. 20
Загородная дача (Виолле ле Дюк) / 4–1997, об. 21
Особняк Рябушинского в Москве (Шехтель), Россия / 4–1997, об. 23
Уиндхилл-Хауз в Килмакольне (Макинтош), Англия / 4–1997, об. 24
Каса Эль Капричо в Сантандер (Гауди), Каталония / 4–1997, об. 25
Каса Беллесгард в Барселоне (Гауди), Каталония / 4–1997, об. 26
Каса Батло в Барселоне (Гауди), Каталония / 4–1997, об. 27
Дом с Химерами в Киеве (Городецкий) / 4–1997, об. 28
Дом Кунли в Риверсайде (Райт), Иллинойс / 4–1997, об. 34

Вилла Шминке в Либкау (Шарун), Саксония / 4–1997, об. 37
Вилла Тугенхадта в Брно (Мис), Моравия / 4–1997, об. 39
Дом Франсуорт в Плано (Мис), Иллинойс / 4–1997, об. 40
Дом архитектора под Рио-де-Жанейро (Нимеер), Бразилия / 4–1997, об. 41
Смит-Хауз в Дарьене (Мейер), Коннектикут / 4–1997, об. 42
Дом-Ступени в Канагаве (Айдо), Япония / 4–1997, об. 43
Анти-Двеллинг Бокс в Хоккайдо (Моцуна), Япония / 4–1997, об. 44
Александр-Хауз в Монтечито (Коут), Калифорния / 4–1997, об. 45
Фолк-Хауз в Хардвике (Эйзенман), Вермонт / 4–1997, об. 46
Вилла Запу (Коннор), Калифорния / 4–1997, об. 47
Дом «Ротонда» в Стабио (Ботта), Швейцария / 4–1997, об. 48
Резиденция Прайс в Корона-дель-Мар (Принс), Калифорния / 4–1997, об. 49
Стоун-Хауз в Штейндорфе (Домениг), Коринтия / 4–1997, об. 50
Дом на Саг-Понд (Агрест), Нью-Йорк / 4–1997, об. 51
Королевский замок Виндзор, Большой Лондон / 5–1998, с. 65
Замок Сент-Майклз-Маунт, Корнуолл / 5–1998, с. 69
Замок Орлик, Чехия / 5–1998, с. 70
Замок Кокоржин, Чехия / 5–1998, с. 71
Замок Конопиште, Чехия / 5–1998, с. 72
Замок Кост, Чехия / 5–1998, с. 72
Замок Карлштейн, Чехия / 5–1998, с. 73
Закмок Арундел, Сассекс / 5–1998, с. 81
Поместье Айтем Моут, Кент / 5–1998, с. 82
Поместье Ноул, Кент / 5–1998, с. 82

Азелхэмптон Холл, Дорсет / 5–1998, с. 83
Замок Беркели, Глочестшир / 5–1998, с. 84
Замок Сьюлли, Луара / 5–1998, с. 84–85
Замок Талси, Луара / 5–1998, с. 85
Замок Харлич, Уэльс / 5–1998, с. 85
Замок Анжер, Луара / 5–1998, с. 86
Замок Шенон, Луара / 5–1998, с. 87
Замок Монтрей-Белле, Луара / 5–1998, с. 88
Замок Серран, Луара / 5–1998, с. 88–89
Вилла Вальмарана в Виченце (Палладио) / 5–1998, с. 93 (исх. 4–1997, об. 10)
Замок Кудрэ-Монпасье, Луара / 5–1998, с. 96
Дворец Валансе, Луара / 5–1998, с. 97
Замок Монпупон, Луара / 5–1998, с. 97
Королевский замок Амбуаз, Луара / 5–1998, с. 98–99
Замок Азэ-ле-Ридо, Луара / 5–1998, с. 100
Замок Шенонсо, Луара / 5–1998, с. 101
Замок Шамбор, Луара / 5–1998, с. 102–103
Замок Шеверни, Луара / 5–1998, с. 102–103
Замок Шомон, Луара / 5–1998, с. 104
Замок Бриссак, Луара / 5–1998, с. 105
Ньюби-Холл, Северный Йоркшир / 5–1998, с. 106
Рэгли-Холл, Уорвикшир / 5–1998, с. 106
Помесье Бадминтон, Глочестершир / 5–1998, с. 107
Виксли-Холл, Западный Йоркшир / 5–1998, с. 108

Поместье Дирам-Парк (Гадерой, Толман), Эйвон / 5–1998, с. 108
Поместье Воллатон-Холл (Смитсон) / 5–1998, с. 109
Поместье Темпл-Ньюсам (Ингрэм), Западный Йоркшир / 5–1998, с. 109
Поместье Одли-Энд (Янссен), Эссекс / 5–1998, с. 110
Дворец Кенсингтон (Рэн), Лондон / 5–1998, с. 110
Эшдон-Хауз (Винд), Оксфордшир / 5–1998, с. 111
Дворец Потала, Непал / 5–1998, с. 112
Замок Гумп्रेхт-над-Соботкой (Черола), Чехия / 5–1998, с. 113
Охотничий замок Гвезда под Прагой, Чехия / 5–1998, с. 113
Альгамбра, Испания / 5–1998, с. 120
Эскориал (де Толедо, де Эррера), Испания / 5–1998, с. 121
Версаль (Лево, Ленотр, Мансар), Франция / 5–1998, с. 122
Лувр (Перро), Париж / 5–1998, с. 123
Башня Шантелу (ле Камю), Луара / 5–1998, с. 125 (повт. 6–1999, с. 62–63;
6–2005, с. 46)
Поместье Икворт, Восточная Англия / 5–1998, с. 132
Поместье Рест-Парк (Леони), Бедфордшир / 5–1998, с. 132
Дворец Бленхейм (Вэнбрю), Оксфордшир / 5–1998, с. 133
Королевский павильон в Брайтоне (Нэш), Юго-восточная Англия / 5–1998, с. 134
Дворец Воронцова в Алушке (Блэр), Крым / 5–1998, с. 135
Рэд-Хауз в Бексли-Хис (Уэбб), Кент / 5–1998, с. 136
Хилл-Хауз в Глазго (Макинтош), Шотландия / 5–1998, с. 137
Хрустальный дворец (Пакстон), Лондон / 5–1998, с. 138–139
Школа искусств в Глазго (Макинтош), Шотландия / 5–1998, с. 140–141

- Замок в Бойницах (Хуберт), Словачія / 5–1998, с. 143
- Клиника Качковського в Києві (Ледоховський) / 5–1998, с. 145
- Дом-Замок в Амстердамі (де Клерк), Нідерланди / 5–1998, с. 146–147
(повт. 6–2000, с. 99)
- Резиденція для батьків в Емадженсеті (Гвосмі), Нью-Йорк / 5–1998, с. 158
- Дом архітектора (Рудолф), Нью-Йорк / 5–1998, с. 159
- Дом Фуллера в Фініксі (Предок), Арізона / 5–1998, с. 174–175
- Резиденція Ерман-Кумбс в Санта-Моніці (Ерліх), Каліфорнія / 5–1998, с. 186
- Резиденція QWFK (Ротонді), Нью-Джерсі / 5–1998, с. 190
- Єрофалов Б.* Міська публічна бібліотека // Пам'ятки Києва: Путівник
(За матеріалами «Зводу пам'яток історії та культури м. Києва»). — К.: КМДА,
1998. — С. 16. (Соавтор С. Белоконь)
- Єрофалов Б.* Музей старожитностей і мистецтв // Пам'ятки Києва: Путівник
(За матеріалами «Зводу пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 19–20.
(Соавтори Т. Осташко, Л. Фёдорова).
- Єрофалов Б.* Житловий будинок по Музейному провулку, 4 // Пам'ятки Києва:
Путівник (За матеріалами «Зводу пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 22.
- Єрофалов Б.* Особняк С. Варшавського // Пам'ятки Києва: Путівник
(За матеріалами «Зводу пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 41.
- Єрофалов Б.* Будинок В. Городецького // Пам'ятки Києва: Путівник (За
матеріалами «Зводу пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 47–48. (Соавтори
М. Кальницький, Д. Малаков, О. Сердюк, Е. Тыманович).
- Єрофалов Б.* Іподром // Пам'ятки Києва: Путівник (За матеріалами «Зводу
пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 52.



Капелла Нотр-Дам-дю-О, Роншан, Франция, архит. Ле Корбюзье, 1950–1954

Єрофалов Б. Житловий будинок по вулиці Саксаганського, 112 // Пам'ятки Києва: Путівник (За матеріалами «Зводу пам'яток...»). — К.: КМДА, 1998. — С. 80.

Обелиск «Луксор» в Париже, Франція / 5–1999, с. 53 (повт. 6–2005, с. 33)

Монумент в честь Джорджа Вашингтона (Кейси), США / 5–1999, с. 53

Колонна Нельсона в Лондоне, Великобритания / 5–1999, с. 66 (повт. 6–2005, с. 35)

Эйфелева башня в Париже, Франция / 5–1999, с. 68 (повт. 6–2005, с. 66)

Небосреб «Утюг», Нью-Йорк, США / 5–1999, с. 73 (повт. 6–2005, с. 50)

Крайслер-билдинг, Нью-Йорк, США / 5–1999, с. 80 (повт. 6–2005, с. 53)

Рокфеллер-Центр, Нью-Йорк, США / 5–1999, с. 81 (повт. 6–2005, с. 56, 57)

Эмпайр-Стейт Билдинг, Нью-Йорк, США / 5–1999, с. 82 (повт. 6–2005, с. 54)

Большая Арка Дефанса, Франция / 5–1999, с. 89

Башня Шантелу (ле Камю), Луара / 6–1999, с. 62–63 (исх. 5–1998, с. 125 / 6–2005, с. 46)

Колонна Траяна в Риме (Аполлодор) / 6–1999, с. 66

Вандомская колонна в Париже (Лепер) / 6–1999, с. 66

Александрийский столп в Санкт-Петербурге (Монферран) / 6–1999, с. 66

Колонна Нельсона в Лондоне (Рейлтон) / 6–1999, с. 66

Эйфелева Башня в Париже (Меленский) / 6–1999, с. 67

Колонна Магдебургского права в Киеве (Эйфель) / 6–1999, с. 68–69

Здание Хоум-Иншуранс в Чикаго (Женни) / 6–1999, с. 72

Небоскроб Вайнрайт в Сент-Луисе (Адлер и Салливен), Миссури / 6–1999, с. 72

Небосреб Утюг (Фуллер-Билдинг) в Нью-Йорке (Бернем) / 6–1999, с. 73

Небоскроб Рилайанс в Чикаго (Бернем) / 6–1999, с. 74

Башня Метлайф в Нью-Йорке (Ле Брен) / 6–1999, с. 74

Баркли-Визи Билдинг в Нью-Йорке (Мак-Кензи) / 6–1999, с. 74

Небоскреб Вулворт в Нью-Йорке (Гилберт) / 6–1999, с. 75
Башня Трибьюн в Чикаго (Худ) / 6–1999, с. 75
Ливер Хауз в Нью-Йорке (Буншафт) / 6–1999, с. 78
Алкоа Билдинг в Питтсбурге (Харрисон и Абрамовиц) / 6–1999, с. 78
Башня Прайса в Бартсвилле (Райт), Оклахома / 6–1999, с. 78
Сигрэм Билдинг в Нью-Йорке (Мисс, Джонсон) / 6–1999, с. 78
Башня Пирелли в Милане (Понти, Нерви) / 6–1999, с. 79
Пан-Ам Билдинг в Нью-Йорке (Гропиус) / 6–1999, с. 79
Небоскребы Марина-Сити в Чикаго (Голдберг) / 6–1999, с. 79
Лэйк-Поинт Тауэр в Чикаго (Шиппорейт и Хайнрих) / 6–1999, с. 79
Крайслер Билдинг в Нью-Йорке (ван Аллен) / 6–1999, с. 80
Рокфеллер-Центр в Нью-Йорке (Райнхард и Хофмайстер) / 6–1999, с. 81
Эмпайр-Стейт Билдинг в Нью-Йорке (Шрив, Лэм и Хармон) / 6–1999, с. 82–83
Большая арка Дефанса в Париже (Шпрекельсен) / 6–1999, с. 88–89
Банк Ллойд в Лондоне (Роджерс) / 6–1999, с. 90
Нэйшнз-Бэнк Центр в Хьюстоне (Джонсон) / 6–1999, с. 91
Тюбик Помады (Липстик Билдинг) в Нью-Йорке (Джонсон) / 6–1999, с. 91
Дом Торговли в Киеве (Ежов) / 6–1999, с. 96
Телевизионная башня в Киеве / 6–1999, с. 97
Телебашня в Останкино, Москва / 6–1999, с. 97 (повт. 6–2005, с. 69)
Всемирный Торговый Центр (Башни-Близнецы) в Нью-Йорке (Ямасаки)
/ 6–1999, с. 100
Джон Хэнкок Тауэр в Бостоне (Пей) / 6–1999, с. 100
Отель Плаза Объединенных Наций в Нью-Йорке (Рош) / 6–1999, с. 100

Ситикорп-Центр в Нью-Йорке (Стьюббинс) / 6–1999, с. 100
ОТЕЛЬ Пичтри-Плаза в Атланте (Портмэн) / 6–1999, с. 101
Небоскреб на Уокер Драйв 333 в Чикаго (Педерсен) / 6–1999, с. 101
Штаб-квартира АТТ в Нью-Йорке (Джонсон) / 6–1999, с. 101
Штаб-квартира Мэйбанк в Куала-Лумпур, Малайзия / 6–1999, с. 101
Джон Хэнкок Центр в Чикаго (СОМ) / 6–1999, с. 102
Пирамида Трансамерика в Сан-Франциско (Перейра) / 6–1999, с. 102
Сирс-Тауэр в Чикаго (СОМ) / 6–1999, с. 103
Федеральный банк Германии во Франкфурте-на-Майне (Педерсен)
/ 6–1999, с. 104
Мессетурм во Франкфурте-на-Майне (Мерфи, Ян) / 6–1999, с. 105
Фёрст Интерстейт Банк в Далласе (Пей) / 6–1999, с. 110
Китайский Банк (Чайна Бэнк) в Гонконге (Пей) / 6–1999, с. 110
Башни Петронас в Куала-Лумпур (Пелли) / 6–1999, с. 111
Жин-Мао Билдинг в Шанхае (СОМ) / 6–1999, с. 111
Башня Канареечной Верфи (Кэнэри-Уорф Тауэр) в Лондоне (Пелли)
/ 6–1999, с. 112–113
Башня III Интернационала (Татлин) / 6–1999, с. 116
Стеклянный небоскреб (Мисс) / 6–1999, с. 116
Наркомтяжпром в Москве (Леонидов) / 6–1999, с. 116
Дворец Советов в Москве (Иофан) / 6–1999, с. 116
Небоскреб-Миля, Иллинойс-Скай Сити (Райт) / 6–1999, с. 117
Миллениум Тауэр в Токио (Фостер) / 6–1999, с. 123
Даун-таун Рыбальском острове в Киеве (Свистунов) / 6–1999, с. 126–127

Єрофалов Б., Кальницький М., Малаков Д., Сердюк О., Тиманович Є. Будинок Городецького В. В. 1901–03 (вул. Банкова, 10) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток історії та культури України. — К., 1999. — С. 182–183.

Єрофалов Б. Житловий будинок 1860–1900, в якому проживав Іконников М. С. (вул. Володимирська, 18) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 262–263.

Єрофалов Б. Житловий будинок 1887 (вул. Горького, 32) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 326

Єрофалов Б., Піскова Е. Житловий будинок 1911, в якому проживав Шлепаков А. М. (вул. Горького, 26/26) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 328.

Єрофалов Б., Трегубова Т. Грушевського Михайла вулиця, 18–20 ст. (колишня Олександрівська / Кірова) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 332–333.

Єрофалов Б., Осташко Т., Федорова А. Київський художньо-промисловий і науковий музей 1897–99 (тепер Національний художній музей України), де працювали Біляшівський М. Ф., Ернст Ф. А., Хвойка В. В., Щербаківський Д. М. та інші (вул. М. Грушевського, 6) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 342–344.

Єрофалов Б., Білокінь С. Міська публічна бібліотека, 1911 (вул. М. Грушевського, 1) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 344.

Єрофалов Б. Житловий будинок, 1910-і рр. (вул. Мануїльського, 25) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 365–366.

Єрофалов Б. Житловий будинок, 1909 (Пров. Музейний, 4) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 366–367

- Єрофалов Б.* Іподром, 1915–16 (вул. Суворова, 9) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 428–429.
- Єрофалов Б., Кальницький М.* Житловий будинок, 1914–15 (вул. Круглоуніверситетська, 7) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 502.
- Єрофалов Б., Малаков Д.* Лютеранська євангелістська кірха, 1855–57 (вул. Лютеранська, 22) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 527–529.
- Єрофалов Б.* Особняк Аршавського С. О. (вул. Лютеранська, 23) // Київ: Кн. І, ч. І: А–Л / Звід пам'яток... — К., 1999. — С. 528–529.
- Каса-Мила в Барселоне (Гауди), Каталонія / 6–2000, с. 98
- Дом-Замок в Амстердаме (де Клерк), Нідерланди / 6–2000, с. 99 (исх. 5–1998, с. 146–147)
- Гостиница «Крещатик» в Києве (Филенко) / 6–2000, с. 113
- Жилой комплекс «Уолден-7» в Барселоне (Бофилл) / 6–2000, с. 116
- Жилой комплекс «Озерные Аркады» или «Виадук» в Сен-Кантен-эн-Ивелин (Бофилл) / 6–2000, с. 117
- Жилой комплекс «Пространство Абраксас» в Париже (Бофилл) / 6–2000, с. 117
- Жилой комплекс «Барочные лестницы» в Париже (Бофилл) / 6–2000, с. 117
- Жилой комплекс «Антигона» в Париже (Бофилл) / 6–2000, с. 117
- Жилой комплекс «Колонны Сен-Кристоф» или «Зеленый Полукруг» в Париже (Бофилл) / 6–2000, с. 117
- Гостиница «Пичтри Плаза» в Атланте (Портмэн), Джорджия / 6–2000, с. 118
- Гостиница «Ренессанс» в Детройте (Портмэн), Мичиган / 6–2000, с. 118
- Гостиница «Бонавентур» в Лос-Анжелесе (Портмэн), Калифорния / 6–2000, с. 118

Гостиница «Хайят-Ридженси» в Сан-Франциско (Портмэн), Калифорния / 6–2000, с. 119

Парламентский кампус Порткуллис-Хауз в Лондоне (Хопкинс) / 6–2000, с. 122

Маркет в Пуэрто-де-Толедо (Арока), Мадрид / 10–2002, с. 108

Магазин Stockmann (Гулличен), Хельсинки / 10–2002, с. 109

Центр обслуживания и торговли Tahtihovi на скоростном шоссе, Финляндия / 10–2002, с. 116

Комплекс Ku'Damm-Eck (gmp), Берлин / 10–2002. с. 121

Haas Haus (Холляйн), Вена / 10–2002, с. 126

Торговый комплекс «Васко да Гама», Лиссабон / 10–2002, с. 127

Форум «Ле Алль», Париж / 10–2002, с. 127

Гостиница Radisson SAS в Киеве (Пашенько) / 6–2003, с. 50–51

Станция метро «Аламеда» в Валенсии (Калатрава), Испания / 6–2003, с. 98

Ж/д вокзал в Люцерне (Калатрава), Швейцария / 6–2003, с. 98

Ж/д станция Штадельхофен в Цюрихе (Калатрава), Швейцария / 6–2003, с. 98

Вокзал Ватерлоо в Лондоне (Гримшоу), Великобритания / 6–2003, с. 98, 111

Аэровокзал компании TWA в Нью-Йорке (Сааринен), США / 6–2003, с. 99

Центр комбинированных операций в Хитроу (Гримшоу), Великобритания / 6–2003, с. 99

Аэропорт Сандика в Бильбао (Калатрава), Испания / 6–2003, с. 99

Аэропорт Бараха в Мадриде (Калатрава), Испания / 6–2003, с. 99

Мост Карризо Джордж в Калифорнии, США / 6–2003, с. 102

Новый мост через Джорж-ривер в Западной Вирджинии, США / 6–2003, с. 102

Мост «Семь миль» в Флориде (Флаглер), США / 6–2003, с. 103

Мост Кошерталь в Хельсинки, Финляндия / 6–2003, с. 103

Мост Вильямсбург в Нью-Йорке (Вак), США / 6–2003, с. 104

Мост «Золотые Ворота» в Сан-Франциско (Штраус), США / 6–2003, с. 105

Восточный вокзал в Лиссабоне (Калатрава), Португалия / 6–2003, с. 106–107

Аэропорт Лион-Сатола в Лионе (Калатрава), Франция / 6–2003, с. 108–109

Миллениум-бридж в Лондоне (Фостер), Великобритания / 6–2003, с. 112

Мост Шандолин в Южном Сионе над р. Родоно (Миссбауэр), Швейцария / 6–2003, с. 113

Мост Экспо-2000 в Ганновере (Марг), Германия / 6–2003, с. 114

Пешеходный мост Канареечной верфи в Лондоне, Великобритания / 6–2003, с. 115

Мост через док Королевы Виктории в Лондоне (Лифшутц), Великобритания / 6–2003, с. 115

Мост Санчо-Эль-Майор в Наварре (Касадо), Испания / 6–2003, с. 118

Мост Бак-Де-Роде Филиппа II в Барселоне (Каларава), Испания / 6–2003, с. 118

Мост Ла-Баркета в Севилье (Аренас), Испания / 6–2003, с. 118

Мост Лузитания в Мадриде (Калатрава), Испания / 6–2003, с. 118

Мост Маккинак в Милуоки (Штейнман), США / 6–2003, с. 119

Саншайн-скайвэй бридж в Флориде (Фригг), США / 6–2003, с. 119

Бургундский мост в Шалоне (Лавинье), Франция / 6–2003, с. 119

Мост Васко да Гама в Лиссабоне (Гаттель), Португалия / 6–2003, с. 119

Церковь св. Николая на воде в Киеве (Лосицкий) / 5–2004, с. 174–181.

Рынок Санта-Катерина в Барселоне, Каталония / 6–2004 — 1–2005, с. 82–83

Єрофалов Б., Кучерук О., Шулешко І. Житловий будинок поч. 20 ст., в якому перебував Ольжич О. (вул. Пушкінська, 41) // Київ: Кн. І, ч. II: М–С / Звід



Лондонский «Огурец» — офис компании Swiss Re, архит. Норман Фостер, 1997–2004

пам'яток історії та культури України — К., 2004. — С. 994–995.

Єрофалов Б., Трегубова Т. Руставелі Шота вулиця, кін. 19–20 ст. (колишня Маловасильківська) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1056–1057.

Єрофалов Б., Мокроусова О. Житловий будинок, 1902–03 (вул. Ш. Руставелі, 9) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1058–1059

Єрофалов Б. Садиба, 1902–03 (вул. Ш. Руставелі, 30, 30-Б) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1063–1064.

Єрофалов Б., Кальницький М., Федорова Л. Саксаганського вулиця, серед. 19–20 ст. (колишня Маріїнсько-Благовіщенська) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1094–1096.

Єрофалов Б., Кальницький М., Овчаренко О., Трегубова Т. Будинок Південноросійського товариства торгівлі аптечними товарами (ЮРОТАТ), 1898–99 (вул. Саксаганського, 108/16) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1096–1097.

Єрофалов Б., Кальницький М., Овчаренко О. Житловий будинок, 1910–13 (вул. Саксаганського, 12) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1098.

Єрофалов Б., Кальницький М. Житловий будинок, 1893 (вул. Саксаганського, 137/18) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1104–1105.

Єрофалов Б., Кальницький М., Федорова Л. Житловий будинок 1912–13, в якому проживав Фінкельштейн Л. О. (вул. Саксаганського, 34) // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1116–1117.

Єрофалов Б., Кальницький М., Рібаков М., Федорова Л. Житловий будинок 1898–99, в якому проживав Бердяєв С. О., Лоначевський-Петруняка Т. І.

(вул. Саксаганського, 96) // Київ: Кн. І, ч. II: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004.

— С. 1117–1119.

Єрофалов Б., Кальницький М., Коваленко Н. Житловий будинок 1913–13,

в якому проживав Брун К. І., Каміонський О. І., Штейнберг Л. П. (вул. Саксаганського, 58) // Київ: Кн. І, ч. II: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1119.

Єрофалов Б., Кальницький М., Горбик В. Садиба 1911–12, в якій проживав

Бобрусов М. П. (вул. Саксаганського, 78, 78-Б) // Київ: Кн. І, ч. II: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1136–1137.

Єрофалов Б., Кальницький М., Піскова Е. Садиба 1898–1900, в якій проживав

Радціг О. О. (вул. Саксаганського, 112-А, 112-Б) // Київ: Кн. І, ч. II: М–С / Звід пам'яток... — К., 2004. — С. 1140–1142.

Офиси на Ласточкина 30 в Одессе, проект (Матюшенко) / 3–2005, с. 98

Жилой комплекс Крыжановка-2 в Одессе, проект (Матюшенко) / 3–2005, с. 99

Открытое кафе «Ибица» в Аркадии, Одесса (Беликов) / 3–2005, с. 100

Жилой дом «Гнездо юного орла» на Печерске в Киеве (Серёгин) / 3–2005, 114–115

Обелиск «Луксор» в Париже, Франция / повт. 6–2005, с. 33 (исх. 5–1999, с. 53)

Вандомская колонна в Париже (Лепер), Франция / 6–2005, с. 35

Колона Нельсона в Лондоне, Великобритания / 6–2005, с. 35 (исх. 5–1999, с. 66)

Кампанила Сан-Марко в Венеции (Сансовино), Италия / 6–2005, с. 36

Пизанская башня, Италия / 6–2005, с. 37

Собор в Реймсе, Франция / 6–2005, с. 38

Собор в Страсбурге (Парлер), Франция / 6–2005. с. 40–41

Собор Св. Павла в Лондоне (Рен), Великобритания / 6–2005, с. 42

Собор Инвалидов в Париже (Мансар), Франция / 6–2005. с. 43

Собор Саграда-Фамилиа в Барселоне (Гауди), Испания / 6–2005, с. 44
Тринити-Чёрч в Нью-Йорке (Апджон) / 6–2005, с. 44, 45
Башня Шантелу (ле Камю), Луара / 6–2005, с. 46 (исх. 5–1998, с. 125;
6–1999, с. 62–63)
Небосреб «Утюг», Нью-Йорк, США / 6–2005, с. 50 (исх. 5–1999, с. 73)
Крайслер-билдинг, Нью-Йорк, США / 6–2005, с. 53 (исх. 5–1999, с. 80)
Эмпайр-Стейт Билдинг, Нью-Йорк, США / 6–2005, с. 54 (исх. 5–1999, с. 82)
Рокфеллер-Центр, Нью-Йорк, США / 6–2005, с. 56, 57 (исх. 5–1999, с. 81)
Эйфелева башня в Париже, Франция / 6–2005, с. 66 (исх. 5–1999, с. 68)
Телебашня в Останкино, Москва / 6–2005, с. 69 (исх. 6–1999, с. 97)
Небоскреб-Миля (Райт), Иллинойс / 6–2005, с. 70
Башня Прайса (Райт), Оклахома / 6–2005, с. 70
Ливер Хауз (Буншафт), Нью-Йорк / 6–2005, с. 70
Алкоа Билдинг в Питтсбурге (Харрисон и Абрамовиц) / 6–2005, с. 71
Сигрэм Билдинг (Мисс, Джонсон), Нью-Йорк / 6–2005, с. 71
Пан-Ам Билдинг (Рут), Нью-Йорк / 6–2005, с. 71
Марина-Сити (Голдберг), Чикаго / 6–2005, с. 71
Лэйк-Пойнт Тауэр (Шиппорейт), Чикаго / 6–2005, с. 72
Джон Хэнкок Центр (СОМ), Чикаго / 6–2005, с. 72
Пирамида Трансамерика (Перейра), Сан-Франциско / 6–2005, с. 72
Штаб-квартира АТ&Т (Джонсон), Нью-Йорк / 6–2005, с. 73
Банк Ллойд (Роджерс), Лондон / 6–2005, с. 74
Большая арка Дефанса (Шпрекельсен), Париж / 6–2005, с. 74
Федеральный банк Германии (Франкфурт-на-Майне) / 6–2005, с. 74

Башня Канареечной верфи (Пели), Лондон / 6–2005, с. 74–75
Огурец (Фостер), Лондон / 6–2005, с. 81
Петронас тауэр (Пелли) Куала-Лумпур / 6–2005, с. 84
Дом Жин-Мао (СОМ), Шанхай / 6–2005, с. 85
Комплекс Принсенхоф в Гааге (ван Беек), Нидерланды / 2–2007, с. 68–77
Библиотека Амстердамского университета (ван Беек) / 2–2007, с. 50–61
Королевский театр в Гааге (ван Беек) / 2–2007, с. 62–67
Комплекс Принсенхоф в Гааге (ван Беек) / 2–2007, с. 68–77
Центр наследия Nieuwland (ван Беек), Нидерланды / 2–2007, с. 78–85
Технический университет в Гааге (ван Беек) / 2–2007, с. 86–95
Гостиница Hyatt в Киеве (Виг) / 4–2007, с. 180–183
Комплекс Донецк-Сити (Ильин, Романчиков), Донецк / 4–2007, с. 184–189
Многофункциональный комплекс «Брама» в Днепропетровске (Дольник) / 4–2007, с. 214–219
Дом-мост в Амстердаме (ван Беек), Нидерланды / 3–2008, с. 50–53
Набережная в Бенидорме (Ферратер), Испания / 1–2–2010, с. 128–131
Центр Помпиду в Париже (Роджерс / Пиано), Франция / 2–3–2011, с. 18–23
Новый музей Акрополя (Пандермалис), Греция / 2–3–2011, с. 24–43
Єрофалов Б. Шовковична вулиця, 18–20 ст. // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток історії та культури України — К., 2011. — С. 2012–2013.
Єрофалов Б., Друг О., Скрипник П. Житловий будинок 1901–02, в якому проживав Бажан М. П. // Київ: Кн. І, ч. ІІ: М–С / Звід пам'яток історії та культури України — К., 2011. — С. 2014–2015.
Аэропорт Берлин-Бранденбург (фон Геркан) / 1–2–2012, с. 18–21

Аэропорт Берлин-Тегель (фон Геркан / Марг) / 1–2-2012, с. 22–23
Аэропорт Гамбург (фон Геркан), Германия / 1–2-2012, с. 24–27
Аэропорт в Штутгарте (фон Геркан), Германия / 1–2-2012, с. 28–29
Аэропорт в Анконе (фон Геркан), Италия / 1–2-2012, с. 30–31
Стадион «Олимпийский» в Киеве (Марг) / 1–2-2012, с. 32–41
Стадион в Варшаве (Марг), Польша / 1–2-2012, с. 42–49
Олимпийский стадион в Берлине (Марх / Марг) / 1–2-2012, с. 50–55
Стадион в Кейптауне (Марг), ЮАР / 1–2-2012, с. 56–61
Стадион в Дурбане (Марг), ЮАР / 1–2-2012, с. 62–67
Стадион в Порт-Элизабет (Марг), ЮАР / 1–2-2012, с. 68–71
Восточный спортивный центр в Шанхае (фон Геркан), Китай / 1–2-2012, с. 72–77
Стадион в Лозанне (Марг), Швейцария / 1–2-2012, с. 78–81
Национальный стадион в Бразилиа (Марг), Бразилия / 1–2-2012, с. 82–83
Центральный вокзал в Берлине (фон Геркан), Германия / 1–2-2012, с. 84–87
Вокзал в Тяньцзине (фон Геркан), Китай / 1–2-2012, с. 88–91
Штаб-квартира Германишер Ллойд в Гамбурге (Марг) / 1–2-2012, с. 92–93
СУТС Плаза в Пекине (фон Геркан), Китай / 1–2-2012, с. 94–95
Торговый центр в Лейпциге (Марг), Германия / 1–2-2012, с. 96–97
Торговый центр в Шёнефельде (Марг), Германия / 1–2-2012, с. 98–99
Торговая галерея в Дуйсбурге (фон Геркан), Германия / 1–2-2012, с. 100–101
Свисс-отель на Курфюрстендам в Берлине (фон Геркан), Германия
/ 1–2-2012, с. 102–103
Отель «Калиста» в Анталии-Белек (Марг), Германия / 1–2-2012, с. 104–105
Жилой дом в Дуйсбурге (фон Геркан), Германия / 1–2-2012, с. 106–107

Вилла Альтона в Гамбурге (Марг), Германия / 1–2-2012, с. 108–113
Вилла Гуна в Юрмале (фон Геркан), Латвия / 1–2-2012, с. 114–121
Птичья башня на Балтике (Зиверс), Германия / 1–2-2012, с. 122–125
Метро Фира-2 в Барселоне (Ито), Испания / 1–2-2012, с. 214–215
Дом-коллаж в Барселоне-Жирона (Капдеферро), Испания / 1–2-2012, с. 216–219
Школа ЮПИ в Гандия (Паредес Педроса), Испания / 1–2-2012, с. 220–221
Аудиториум в Альгуэнье (Роденас), Испания / 1–2-2012, с. 222–223
Школа кетеринга в бывших бойнях под Кадисом (Гонсалес), Испания
/ 1–2-2013, с. 254–255
Стена ла Риера де ла Салут в Барселоне (Уренья), Испания / 1–2014, с. 90–91
Односемейный дом Каса Лус в Сильерос (Arquitectura-G), Испания
/ 1–2014, с. 92–93
Центр наследия «Новая Гурна» в Луксоре (Г. М. Сан Педро), Египет
/ 1–2014, с. 94–95
Обновление театра Арнау в Барселоне (Л. Мас), Испания / 1–2014, с. 96–97



Рецензии на работы Б. Ерофалова

2000

С. Бабушкин. Вступительное слово // Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура имперского Киева. — К., 2000. — С. 7.

2001

А. Пучков. Имперский Киев Бориса Ерофалова [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура имперского Киева. К., 2000] // А.С.С. — К., 2001, № 1. — С. 92–93. (Под псевдонимом: Марк Гучков).

2003

Пучков А. Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Постсоветский город. К. — Толятти, 2003 // А.С.С. — К., 2003, № 2. — С. 119.

2006

Триумф Её Величества Архитектуры — 2005 [День Открытой Архитектуры А+С, 24 дек. 2005 в Софии киевской]// Керамика: Стиль и Мода. — К., 2006, № 1 (11). — С. 20–23. (Без указания авторства).

Державна премія України '2006. Аналіз та узагальнення практичних і теоретичних аспектів розвитку архітектури в професійній архітектурній пресі України (1995–2005 рр.) [Архітекторам: С. Буравченко, Б. Єрофалов, І. Лялюк, О. Олійник, О. Прима, А. Пучков, О. Чижевський] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 10–11.



Композиция из цикла «Дворцы коммунизма», архит. Яков Черников, 1934–1941

Корабль А+С: Десант на остров Робинзона [О мероприятии А+С на о. Великий в устье Десны в июле 1996 г.] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 14. (Без указания авторства).

Книга «Днепропетровск. Архитекторы» [Ред. кол.: Б. Л. Ерофалов, Н. Н. Кондель-Перминова, И. Г. Пидорван и др. К., 2006. О презентации в Днепропетровске] // А+С. — К., 2006, № 3. — С. 14. (Без указания авторства).

День открытой архитектуры в городе Севастополе [О презентации номера «Архитектурный космополит» в Севастополе 8 октября 2006 г.] // А+С. — К., 2006, № 4. — С. 10–11. (Без указания авторства).

2007

Архитектурный триумф '2006 [О презентации А+С в Софии Киевской 22 декабря 2006 г.] // А+С. — К., 2007, № 1. — С. 14–15. (Без указания авторства).

Пучков А. Вышел Чумайдан [Рецензия на книгу: А. Мазафака. Чумайдан: Архитектурные пьесы для барабалаачника с оркестром. К., 2006] // А+С. — К., 2007, № 1. — С. 150. (Под псевдонимом: Вестибулярный Мозжечок).

Габрель М. Дніпропетровськ: Архітектура й архітектори ділової столиці [Рецензія на книгу: Днепропетровск. Архитекторы. Ред. кол.: Б. Л. Ерофалов, Н. Н. Кондель-Перминова, И. Г. Пидорван и др. К., 2006] // А+С. — К., 2007, № 1. — С. 151.

2009

Ненашева Е. Глаzz алмаzz [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Glass архитектуры. К., 2009] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 200. (Под псевдонимом: Марта Шрайбикус).

Пучков А. Дознание об истоках [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Обелиск: Опыт культурологического исследования в области истории архитектурной формы. К., 2009] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 200.

Пучков А. Книга об архитекторе Дольнике [Рецензия на книгу: Александр Дольник / Под ред. Б. Л. Ерофалов. К., 2009] // А+С. — К., 2009, № 2–3. — С. 200. (Под псевдонимом: Зота Лотиворо).

2010

Ежов В. Вступительное слово // Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. — К., 2010. — С. 7–8.

Шаринова Л. Б. Послесловие дилетанта / Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. — К., 2010. — С. 604–607.

Пучков А. Двубортный ерофаловский [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // А+С. — К., 2010, № 1–2. — С. 124.

2011

Сопилка В. Судьба и величие города [Рецензия: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // А+С. — К., 2011, № 1. — С. 97–99.

Мартыненко А. Прогулка по Киеву, которого не было [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // Газета «2000» № 26 (564), 30 июня 2011 г. — С. 6.

Архитектура советского Киева / Б. Ерофалов-Пилипчак. К., 2010 [Рецензия на книгу] // Декор. — К., 2011, № 3 (июль-август). — С. 185. (Без указания авторства).

Архитектурное бюро «С. Серёгин» / Под редакцией Б. Л. Ерофалова. К., 2011 [Рецензия на книгу] // Декор. — К., 2011, № 3 (июль-август). — С. 185. (Без указания авторства).

Громов Д. Киев неизвестный [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // Корреспондент. — К., 2011, № 31 (468), 12 августа. — С. 62–65.

Ченский В. Книжка с картинками [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // Компаньон. — К., 2011, № 30–32, 12–25 августа. — С. 32.

Бочкарёв А. Киев, который мы не увидели: Гигантский памятник Ленину, башни на Майдане и триумфальные арки [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // Комсомольская правда в Украине, 24 ноября 2011 г. — С. 16.

Власова Т. Сов. Киев: Хороший материал [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева] // А+С. — К., 2011, № 2–3. — С. 6.

2012

Лозовой В. Архитектура как текст [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. Архитектура советского Киева. К., 2010] // А+С. — К., 2012, № 1–2. — С. 184–187.

2013

Гусаков В. Вступительное слово // Архитектурный атлас Киева. — К., 2013. — С. 6–7.

Лозовой В. Столичный атлас для глобуса Украины [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Архитектурный атлас Киева. К., 2013] // А+С. — К., 2013, № 3–4. — С. 132–133.

2014

Пучков А. Письмо нашего путешественника [Послесловие к книге] //

Б. Л. Ерофалов. Архитектурные каникулы... — К., 2014. — С. 534–538.

Власова Т. Письмо другу [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Архитектурный атлас Киева. К., 2013] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 71.

Пучков А. Ерофалов атлас [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Архитектурный атлас Киева. К., 2013] // А+С. — К., 2014, № 1. — С. 71. (Под псевдонимом: Ханс-Фитц Щецин-Штрुцен).

Еремеев С. Грёзы о Киеве, или Киев-грёза [Рецензия на: Kiev Otherwhere... / Сост. Б. Л. Ерофалов, А. Г. Шалыгин. К., 2014] // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 17.

Кулінський І. Канікули, які потрібно прожити [Рецензия на книгу: Б. Л. Ерофалов. Архитектурные каникулы... К., 2014] // А+С. — К., 2014, № 3–4. — С. 16–17.

2015

Кондель-Перминова Н. Киев в двух пространствах [Рецензия на две книги:

Б. Л. Ерофалов. Архитектурный атлас Киева. К., 2013; Kiev Otherwhere...

/ Сост. Б. Л. Ерофалов, А. Г. Шалыгин. К., 2014] // А+С. — К., 2015, № 1–2. — С. 91.

Босенко А. Воля к архитектуре [Послесловие] // Ерофалов Б. Л. Символы архитектуры. — К., 2015. — С. 458–472.



Литературно-художественное издание

Борис Леонидович Ерофалов

Символы архитектуры
или Нумерологическое испытание
архитектурной формы

На русском языке

Обложка и графическая разработка символов: Б. Л. Ерофалов

Литературный редактор: Е. Ю. Ненашева

Перевод на английский: Л. Б. Шарина

Дизайн: А. Г. Шалыгин

Формат 70x100 1/32 (170 x 215 мм). Условных печатных листов 23,22. Тираж 500 экз. Изд. № 53.

Publishing House A+C

Свидетельство ДК № 2270 от 25.08.2005.

01001 Киев, ул. Бориса Гринченко 7, тел. (+38044) 2781311, www.nsau.org

Печать: Издательский дом «АДЕФ-Украина»

Printed in Ukraine

The author is the proponent of proto-Roman hypothesis of Kiev's origin — in the second century A.D.

The most suspicious feature about the author is his hobby of writing concepts and manifestos.

From “Neotectonism” manifesto (2013):

“There are everlasting things indispensable to our earthly life. The Earth's pull of gravity, for one. They predetermine constants of our life: our upright (or erect) position in particular. As the aforementioned force of gravity does exist, a human being is forced to straighten his or her posture and stand and look straight like a burning candle before God. Or else he would have made a worm in the mud or would have gone, dumb and humble, on all fours.

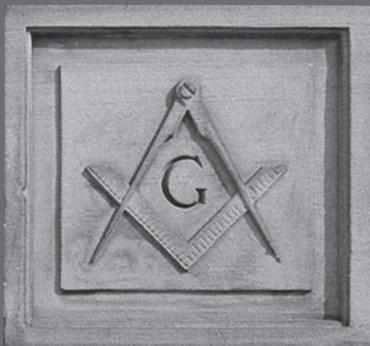
Similarly, houses and columns are forced to have the footing, body and crown — a roof or a capital. Had it not been for the eternal earth gravitation, houses would have had a-tectonic forms. Something like a crumpled sheet of paper (by the way successfully erected by Frank O. Gehry) or amorphous bubble forms taken by all drops in zero gravity (there exist such building attempts). Another a-tectonic form are structures of orbital stations. But they also function in zero gravity. Therefore we speak in support of a new tectonism, recreation of some paramount and fundamental grounds of architecture as indispensable constituents of human earthly life and human vertical, but submissive, stand before God“.

From Erofaloff's poem “Bricklayer” (2007):

Praise and glory to the Architect!

He is not like God, but crashes a Rock.

In the book you are taking in your hands the author has identified twelve paramount, in his view, architectural symbols, and assigned each a Pythagorean number. Further on, a kind of apology to this concept has been unfolded.



Книга чудовищна, если бы это слово не несло негативный оттенок, скорее фантастична, прихотлива, причудлива и странным образом жизнеспособна. Это не путеводитель по зонам, и автор не чичероне,водящий по достопримечательностям, окрестностям, гастролирующего скучающего читателя, и торгующий руинами и раритетами — главным действующим персонажем является время, вернее о времени забываешь — инженеру тут — численное время и одновременность — с двенадцатым ударом — всё кончится, конец всему...

Алексей Босенко, философ

