Т.В. Коптева

«ПИСЬМА ОБ АРХИТЕКТУРЕ» ЖАНА-ЛУИ ВЬЕЛЯ ДЕ СЕН-МО И ПИСЬМЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Жан-Луи Вьель де Сен-Мо не опирался в своей работе на уже существующие теории архитектуры, будь то работы Витрувия, Альберти или теоретиков XVII-XVIII веков. Корни его теории происходят из другого источника – из теории об аллегорической культуре древности, которую проповедовал Кур де Жебелен. Вьель позаимствовал ее, но поставил во главе аллегорической системы не язык и письменность, а архитектуру. Благодаря этому Вьель де Сен-Мо создал уникальную теорию архитектуры как «книги древних».

Architectural theory of Jean-Louis Viel de Saint-Maux was not inspired by his colleagues or predecessors in this field, be it Vitruvius and Alberti or French thinkers of XVII-XVIII centuries. His theory has its roots in the concept of allegory of the ancients as presented most notably by Antoine Court de Gébelin. Viel adopted it, but made it architecture-centric, thus creating a unique theory of «architecture as a book of ancients».

Ключевые слова : Жан-Луи Вьель де Сен-Мо, Антуан Кур де Жебелен, аллегория в архитектуре, архитектура французского Просвещения.

Keywords: Jean-Louis Viel de Saint-Maux, Antoine Court de Gébelin, allegory in architecture, architecture of the French Enlightenment.

Жан-Луи Вьель де Сен-Мо занимает в истории архитектуры весьма неоднозначное место. Своеобразие его теории зодчества часто не позволяло включить его в целостную, непротиворечивую картину архитектурной мысли классицизма. Сегодня сложно найти более

точные слова, чтобы охарактеризовать его место в культуре эпохи, чем те, которые были подобраны автором рецензии на «Письма об архитектуре», опубликованной в Mercure de France 1785 года: «*Идеи, которые высказал в этом произведении месье Вьель де Сен-Мо слишком своеобразны, чтобы автор мог представить себе их повсеместное распространение. Но они и слишком замечательны, чтобы о них можно было умолчать»* [1].

Концепции Вьеля де Сен-Мо действительно мало похожи на рассуждения его коллег, теоретиков зодчества: архитектура не имела у него никакого отношения к первой хижине; первым памятником архитектуры для Вьеля является отдельно стоящий камень с иероглифом; именно от первых вотивных камней в концепции Вьеля происходит колонна, и, как и «земледельческие камни», по природе своей она – отдельно стоящая, а не несущая, и т.д.

Он последовательно спорит почти с каждым важным для теории классицизма постулатом, и открыто критикует даже таких признанных авторов, как Витрувий и Альберти.

Кажется интересным попытаться рассмотреть, из каких же источников происходит его смелая философия зодчества, если по собственному признанию Вьеля она никак не связана с работами его предшественников в области архитектурной теории.

1. «Письма об архитектуре» и традиция архитектурных трактатов

Первое, что делает Вьель де Сен-Мо в своей работе – это порывает со всей остальной письменной традицией архитектурных исследований. Его протест против Витрувия звучит куда жестче, чем у Булле, Леду или Ложье, и скорее напоминает острую полемичность в этом вопросе Дюрана. Не менее жесткой критике, чем труды Витрувия, подвергаются идеи и всех современных ему именитых теоретиков архитектуры.

С точки зрения Вьеля, книги об архитектуре не привели ни к чему, кроме деградации архитектурного знания и даже самого понимания архитектуры. Первым признаком этой деградации является важнейший вопрос классицизма – вопрос пропорции. Вьель сетует, что «*мы*

старательно изучали материалы, не умея подняться до мысли, которая предшествовала их созданию». Неумение увидеть мысль за конструкцией приводило к тому, что *«в ордерах архитектуры мы видели только размеры ладоней и ступней. В самых величественных зданиях мы видели только камень, штукатурку и случайное украшение. Мы верили, что их слава, похвалы, которые им раздавали, связаны были только с тем или иным соотношением размеров*». Дискуссия, которая возникала вокруг произведений архитектуры в связи с пропорцией, по мнению Вьеля делала зодчество «*ограниченным искусством, в котором все было только влиянием неких соответствий (convenances), и не связывалось ни с каким правдами изначальными и утешительными*» [2].

Подобная «ограниченность» послужила к измельчанию представлений об архитектуре, для Вьеля – в буквальном смысле. Большие вопросы философии больше не вставали перед архитекторами, на замену им приходил спор о детали: «*Творения тех людей, которые послужили к славе своего искусства, анализировались только исходя из мелких частей».* В результате, как полагает Вьель, теория архитектуры становилась почти комичной: *«Скамоцци, таким образом, критиковал Палладио, Бризё выступал против Перро».* Особенно это свойство проявлялось, когда речь шла о колоннах: *«Другие находили множество недостатков в его колоннаде Лувра, которая вместе так великолепна, что невозможно рассматривать одну ее часть, не соотнося ее с целым. Та же судьба постигла великолепный Люксембургский дворец, тогда как ворота Сен-Дени, в связи с отсутствием колонн, оставили меньший простор для необразованности*» [3].

Его атакам подвергся Жак-Франсуа Блондель (младший), который считал признаком мастерства искусство профилирования: «*Вплоть до сегодняшнего дня писали, что ни одно римское сооружение не заслуживает внимания, что греческие памятники не обладают ни одним подходящим профилем. Безумие дошло до той точки, что профиль карниза или лепнины стал главным объектом здания*». «*Бофран до небес возвышает профили Мансара»,* - поясняет Вьель в комментариях к предыдущему приведенному абзацу, *– «Только о*

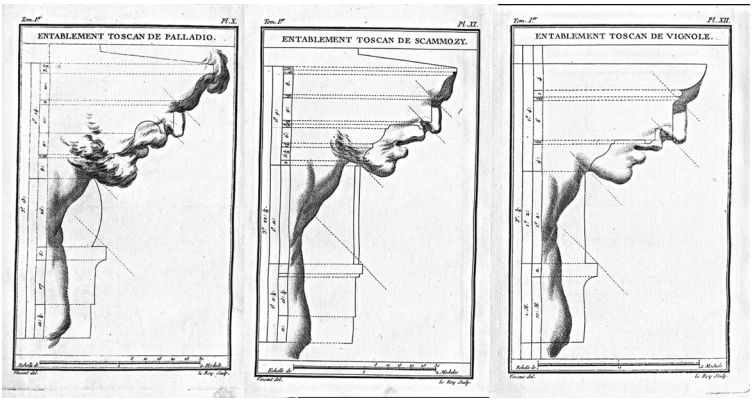


Рисунок 1. Иллюстрации 10-12 к первому тому «Курсов архитектуры» Жака-Франсуа Блонделя (младшего), изображающие профили антаблемента тосканского ордера в сравнении с пропорциями человеческого лица

профилях говорит Жан-Франсуа Блондель, как и другие авторы. Делорм хочет в своих произведениях соотносить лепнину карнизов с чертами лица, тогда как многие другие притворялись, будто у профилей и лепнин есть какая-то связь с буквами алфавита. В «Архитектуре» месье Патта говорится, что в греческих памятниках нет ни одного подходящего профиля» [4]. Таким образом, одно из наиболее известных изображений, дошедших до нас от эпохи французского Просвещения, сравнение пропорций тосканских профилей по Палладио, Виньоле и Скамоцци с человеческими лицами для нахождения идеального соотношения (рис.1), являлось для Вьеля яркой иллюстрацией всего дурного, что существует в архитектурной теоретической традиции.

Многовековую дискуссию зодчих о пропорции Вьель сравнивал с религиозными спорами, в которых авторы, сталкиваясь с нехваткой слов, вставляют повсюду имя Христа, и демонстрирует в качестве примера представления о церквях Серлио, Альберти, Кордемуа, Ложье, Палладио, Делорма и других, между которыми нет ничего общего.

Теория примитивной хижины Ложье для Вьеля была симптомом той же одержимостью деталью, которая охватила всю теорию архитектуры: «*Происхождение, которое мы приписывали разным частям зданий, достойно этих ограниченных идей: база колонны, говорят,*

представляет (représente) веревки; ствол колонны происходит от стойки или куска дерева, который подпирает остов (charpente) наших чердаков; капитель… это несколько железных обручей или обмотка, которой связывали дерево-колонну… и в этой дурацкой системе карниз становится навесом» [5]. Вместо того чтобы искать корни архитектуры как таковой, философия «примитивной хижины», как кажется Вьелю, объясняет происхождение отдельного элемента. В данной системе декору достается еще менее заметная роль: «*То, что называется украшением ордера, имеет не более выдающееся происхождение: травы, говорят нам, начинали прорастать между веревками и кусками дерева, из которых состояли либо базы, либо капители»* [6]. Здесь деталь, которая у Вьеля противопоставляется целому и не позволяет задать верные вопросы об архитектуре, сталкивается с еще одной категорией, противной духу Просвещения – случайностью. Для Вьеля говорить о происхождении украшения ордера от случайно проросших на деревянной конструкции сорняков значит «*отнимать у древности все ее заслуги»*. Восхищение древними авторами, в таком случае, было бы неуместным, ведь *«что это были бы за люди, которые поднялись до самого выдающегося в искусстве только по случайности, не следуя никакой верной дорогой, не имея ни принципов, ни видения?»*. Эта мысль противна Вьелю: *«Никогда великие люди древности не следовали бы дорогой столь темной, никогда, действуй они так, они не создали бы наук никакого рода. Однако именно такой вывод следует из тысяч опубликованных томов об архитектуре, и такого мнения придерживаются наши архитекторы*» [7].

Если подобная «случайность» описывается в античном трактате, значит, вопрос стоит о неточности перевода. Вьелю принципиально важно доказать «ненадежность» любой книжной архитектурной традиции, что, возможно, подвигло его преподнести собственный трактат в виде «переписки с друзьями»: если он утверждает, что настоящей книгой об архитектуре может быть только архитектурное произведение, то его работа должна также быть не трактатом, а просто «беседой в салоне», записанной на бумаге.

Даже античный трактат, с точки зрения Вьеля де Сен-Мо, либо

излишен, либо непонятен. «*Книга Витрувия могла бы понадобиться лишь на острове Робинзона»,* – считает Вьель. – *«Бесчисленное количество писателей огромное значение придавало расшифровке этого нечитаемого произведения, презрительно игнорируя природу, разум и сами памятники*» [8]. То есть все, что мы можем получить из трактата Витрувия, уже содержится в самих произведениях архитектуры, что является принципиально важным для легитимации его теории об архитектуре как «книге древних». Информация, которую невозможно получить из архитектуры напрямую, в трактатах о зодчестве подается либо неверно, либо искаженно: «*Ничто не демонстрирует лучше искажение текста Витрувия, чем история Каллимаха или Аллимаха, так называемого изобретателя коринфской капители. Камбре, Вильяльпандо, Леклерк и многие другие авторы считали ее сказочной. На самом деле, рассказ о кормилице, могиле юной девы, которая, согласно этой истории, подсказала такую капитель, может быть только непонятой аллегорией»* (рис. 2). Вьель раскрывает эту аллегорию: *«Так как, с одной стороны, умереть девственной, в символическом стиле умереть девственной значит лишь быть последним в ряду объектов одного порядка»,* то есть в ряду капителей классических ордеров. Кормилица, скорее всего, пришла собирать листья аканфа, а не обнаружила их случайно, придя на могилу, *«так как и Гиппократ, и Плиний пишут, что это растение увеличивает количество молока у кормилиц. Те, кто в XIV веке редактировали Витрувия, должно быть, придали тексту противоположный смысл, который в остальном для нас утерян*» [9].

Важно понимать, для Вьеля де Сен-Мо не книги Гиппократа были источником знания о лекарственных травах, которые, в конце концов, украсили стены памятников. Напротив, архитектура являлась книгой, по которой учился великий врачеватель: «*Как хотелось бы, чтобы ботаники изучали растения, которые начертаны на древних храмах. Эти уроки, как говорят, сформировали самого Гиппократа*» [10].

Таким образом, книги об архитектуре для Вьеля де Сен-Мо становятся прямыми конкурентами самой «книги архитектуры». Читая неверные интерпретации архитектуры древних, общество в целом и сами зодчие потеряли способность читать архитектуру. Вследствие

этого был утрачен целый пласт знаний, в том числе о науках, изучению которых архитектура способствует – астрономии, врачевании и т.д. Считая случайным украшение, архитекторы при этом все равно не способны были увидеть целое за деталью.

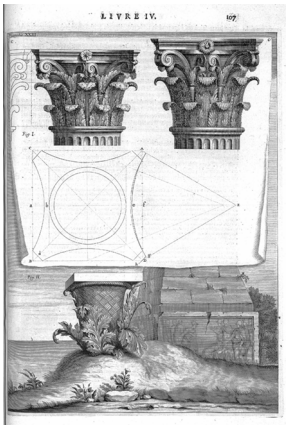


Рисунок 2. Иллюстрация 23 из «Четвертой книги об архитектуре» Витрувия в переводе Клода Перро: «Коринфские капители»

2. «Неархитектурная» книжная традиция и «Письма об архитектуре»

Сомнения Вьеля в книжном архитектурном знании и интерес к детали не были полностью беспрецедентными. Можно предположить, что они происходят из феномена, который Луи Откёр называл «новым открытием ордера» [11], связанным с бурным расцветом археологии. В 1745 году, итальянский художник Доменико Антонинин впервые описал храм в Пестуме, а уже в 1750 его посетили для зарисовок Суффло и гравер Габриэль-Мартен Дюмон, бывший пенсионер Французской академии в Риме. Публикацию их зарисовок опередил Джузеппе Мариа Панкрази, издавший в 1751 году в Неаполе книгу Antichità siciliane, которая, однако, не стала широко известна во Франции. Ее следы удалось обнаружить только в коллекции Леона Дюфурни, опись которой была произведена в 1819 году [12].

Иллюстрации в книге Панкрази значительно уступали работам Суфло и Дюмона, так что именно благодаря этим авторам памятники Пестума стали широко известны во Франции. Семь гравюр, выполненных Дюмоном по зарисовкам Суффло, были впервые опубликованы в 1764 году.

Наиболее полным французским изданием, где эти гравюры были опубликованы, можно считать труд «Руины Пестума», вышедший в 1769 году[13]. Это был дополненный перевод с английского анонимной книги, вышедшей в 1767 году, автор которой, предположительно, английский натуралист Джон Беркенхаут, а гравюры принадлежат М.Ж. Миллеру (имя художника, по чьим эскизам гравюры были выполнены,

неизвестно). Эта книга во французском издании дополнена гравюрами Дюмона. Стоит заметить, что за год до нее вышла еще одна работа о руинах Пестума [14], которая не является переводом Беркенхаута, но также использует гравюры Миллера и Дюмона без ссылки на авторов, что вызывало вопросы у современников [15].

Английский автор (сейчас мы не берем во внимание патриотичные комментарии французских переводчиков) высказывает сомнения в ценности детали и пропорции, близкие Вьелю. Он утверждает, что внимание к деталям, «*ограничивает воображение, заставляя волноваться гений, отворачивает его от целого*», и что в действительности древние архитекторы не задавались вопросом детали и пропорции, и «*мы редко встретим две абсолютно одинаковых колонны или равные расстояния между колоннами в памятниках, которые они нам оставили*» [16].

«Охота» за знаниями древних, которые, как стало понятно, невозможно получить из классических книг, приобретала порой даже шпионский оттенок, напоминающий скорее романы о приключениях шевалье д'Эона, чем исследование древних памятников. Так произошло с гран туром «месье де Вандьера», будущего Суперинтенданта королевских сооружений, младшего брата маркизы де Помпадур, более известного как маркиз де Мариньи. Перед тем как занять свой пост, он был отправлен на трехгодичное путешествие по Италии с несколькими спутниками, среди которых был Жером-Шарль Белликар.

Именно Беликар, вместе с Кошеном, сумели «открыть миру» тайны Геркуланума [17]. Геркуланум был обнаружен, как считается, по случайности, в конце XVII века крестьянином, который использовал его как каменоломню. В результате нескольких перепродаж эта земля оказалась в руках короля Обеих Сицилий Карла III, который с размахом продолжил начатые там предыдущим владельцем раскопки. Это предприятие увенчалось небывалым успехом, а Карл III стал одним из самых уважаемых королей-коллекционеров XVIII века.

Ценность Геркуланума для науки была огромной, что подвигло короля на принятие неоднозначного решения: сами раскопки и королевская коллекция артефактов держались под строжайшим секретом. Право на публикацию принадлежало эксклюзивно

неаполитанским ученым, а немногие иностранцы, которые допускались в подземные туннели Геркуланума и в королевскую коллекцию, не имели права зарисовывать увиденное. Как писал Кошен в «Меркурий Франции» за сентябрь 1751, предупреждая, что от зарисовок, которые будут опубликованы им впоследствии, не следует ожидать точности: «*Не забывайте, что офорты сделаны по рисункам, выполненным по памяти, после того, как мы насладились многочисленными древними полотнами, сохранившимися во дворце короля обеих Сицилий, и что показывали их нам в огромной спешке, будто бы неаполитанцы были уверены, что слишком частые взгляды могут их уничтожить или каким-то образом испортить*» [18]. С таким отношением столкнулись не только спутники месье Вандьера, но и Уолпол, Винкельман и даже Гёте [19].

Даже среди неаполитанских ученых возникало понимание, что подобная атмосфера секретности идет в разрез с принципом «республики писем» Просвещения. Однако все свидетельства оставались неиллюстрированными, и часто печатались анонимно, пока, наконец, не были опубликованы Кошеном и Белликаром, судя по всему, с использованием настоящих обмеров с раскопок, тайно переданных им неаполитанскими учеными. Во время этой «операции» месье Вандьер, как считается, отвлекал внимание двора и «покупал время» для «архитектурных шпионов».

Итак, многим во второй половине XVIII века становилось ясно, что опираться на классические архитектурные труды становится невозможно. Однако, несмотря на все сомнения в словесной архитектурной традиции, век Просвещения, во многом бывший веком слова и теории, не мог позволить себе просто отказаться от книги, даже если архитектурные трактаты начинали ставиться под сомнение. Неудивительно, что «Письма…» Вьеля имеют обширнейший ссылочный аппарат.

Вьель был знаком с трудами античных авторов, и они были свободны от его критики: в основном, он использует их свидетельства для подтверждения правоты своих теорий. Среди этих авторов Плутарх, Страбон, Павсаний, Геродот, Платон, Диодор Сицилийский, Цицерон, Макробий, Клемент Александрийский, Апулей и др. [20] –

даже по сравнению со своими современниками, Вьель вполне может считаться эрудитом. Он также упоминает работы авторов XVII-XVIII веков, например, таких «антикваров» как Бернар Монфокон («Древность, объясненная и представленная в изображениях») и граф де Кайус («Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей»). Источником его знаний об архитектуре древних становятся также труды путешественников, прежде всего, Ричарда Покока, Корнелия Лебрена, Энгельберта Кемпфера. Однако, опираясь на представленные ими изображения и описания, он почти никогда не соглашается с их выводами.

Сегодня его критика кажется наивной: он отрицал, что в Японии есть император, считая, что Кемпфер просто воспринял буквально аллегорию солнца. «*Перевод путешествий Кемпфера в Японию еще глупее»* – пишет Вьель, – *«Там пять или шесть раз делается заключение, что в этой Империи есть наследный священный Император, но что никто не знает, где он находится. Можно предположить, что этот мнимый Император вполне может быть статуей солнца, или самим солнцем.*» [21]. Точно так же, Покок и другие, по мнению Вьеля, ошибались, называя пирамиды гробницами. По его мнению, пирамиды – это храмы, а погребение – метафора: «*Все наши путешественники искали в Египте то, что на барельефах напомнило бы процессию, чтобы сказать нам, будто это погребение Осси-Мендуе, то есть Осириса-Мендеса, солнца, души мира. Что общего между могилой и золотым кругом, который обозначал дни и ход светил?*» [22].

В своих представлениях о важности светил для египтян Вьель ссылается на «Историю неба» Ноэля-Антуана Плюша, чьи представления о зодиакальном происхождении языческой религии, связанной с земледельческим строем, безусловно, близки Вьелю. Именно в письменной традиции, к которой принадлежит аббат Плюш, мы и можем найти настоящие корни работы Вьеля де Сен-Мо.

Отказ от архитектурной письменной традиции потребовал от Вьеля обращения к другой литературной базе, существовавшей отдельно от философии зодчества. Сегодня ее иногда называют «темным Просвещением» из-за связи ее с оккультизмом и

псевдонаукой, например, «магнетизмом» Месмера. Однако мы не можем отрицать, что месмеризм и масонские ложи были неотъемлемой частью культуры Франции второй половины XVIII века. Сложно назвать философов, которые не были бы членами, хотя бы формальными, масонских лож, а популярность кажущихся сегодня сомнительными работ была не меньшей, чем у признанных классиков.

Одним из авторов такого труда был Антуан Кур де Жебелен. Сегодня его известность очень мала, и она остался в истории, прежде всего, как изобретатель карт Таро. Однако эта сомнительная заслуга не была его единственной. В конце XVIII и XIX веках его ставили даже в один ряд с самим Жан-Жаком Руссо [23]. Даже в наше время между ними можно найти параллели: например, Жак Деррида упоминает Жебелена в связи с Руссо и Энгельсом, когда речь идет об исследованиях, касающихся зарождения письменности [24].

Именно работы Жебелена наиболее близки к «Письмам…» Вьеля де Сен-Мо. Многотомник Жебелена «Первобытный мир, проанализированный и сравниваемый с современным миром» («Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne») выходил незадолго до и во время публикации первых двух «Писем» Вьеля де Сен-Мо, в период с 1773 до 1784 годов, и принадлежал к той же традиции. Жебелен искал в аллегории ключ к пониманию всех текстов античности, а Вьель де Сен-Мо – всех форм архитектуры, которые, по его мнению, и были главным текстом, который оставила «современникам» (modernes) древние.

Главным вопросом для Жебелена было происхождение языка и письменности, а вовсе не архитектуры. Однако Жебелен основывал свои исследования не столько на текстах, сколько на предметах искусства античности и на иероглифической письменности. Подобный подход сделал его лингвистические изыскания переплетенными с историей искусства и представлением о символе. Более того, сама письменность у Кура де Жебелена становится видом изобразительного искусства, «*которое говорит со взглядом, которое живописует взору то, что слово живописует слуху*» [25]. Аллегории, которые становятся ключевыми для его философии

– Сатурна, Меркурия, Геракла – существуют у Жебелена, как и у аббата Плюша, внутри одновременно искусства, первым из которых становится иероглифика, и главной науки древних, астрономии.

Однако, много говоря о живописи, об изображении, Жебелен мало касается архитектуры. «Монументы» («памятники») античности, которые он называет главным объектом своего исследования, это не архитектура, как у Вьеля де Сен-Мо, а любые сохранившиеся артефакты: письма, поэзия, медали, рассказы. Когда он говорит слово «здание», он подразумевает не архитектуру, а все общество античности[26]. Используя архитектурные термины как термины устройства жизни общества или даже мироустройства, Жебелен все же не отдает архитектуре первенство, которое она получит у Вьеля де Сен-Мо.

В теории Жебелена архитектура играет служебную роль по отношению к знаку-иероглифу, но роль все же важную. В главе, объясняющей происхождение 12 подвигов Геракла, которые были ключевыми в теории Жебелена и даже вынесены на фронтиспис его работы, он описывал, какую роль играл храм в обучении у древних народов. «*На священных стенах храма Геракла в Кадисе были изображены, как мы уже видели, двенадцать Подвигов*» – пишет Жебелен. – «*Из этого следует, во-первых, что Подвиги были придуманы не греками, так как их изобразили финикийцы на стенах храма, предшествующего по времени греческому Гераклу. Во-вторых, что их сюжет описывал событие очень важное, напрямую связанное с религией и лучшим порядком общества, так как их изображали на стенах храма*».

Как египетские мифы у аббата Плюша, у Жебелена миф о двенадцати подвигах, или «двенадцати работах Геракла», «*на самом деле… – знаки зодиака и работы, связанные с каждым из них, или с тем временем года, которому они соответствуют*». Их расположению на стенах храмов «*не стоит удивляться. В те далекие времена на помощь в воспитании человека могли прийти только камни и мрамор. Все, что служило просвещению нации, было высечено на памятниках такого рода, и представлено на обозрение публики для всеобщего блага*». Здесь у Жебелена звучит тезис об архитектуре как о книге древних,

но он еще не высказан прямым текстом, как это будет у Вьеля де Сен-Мо. Тем не менее, кажется, что представление Вьеля об обучающей архитектуре, архитектуре как лучшем средстве Просвещения, имеет корни именно в текстах Жебелена.

Еще одной параллелью между архитектурой в представлении Жебелена и Вьеля было придание самого статуса архитектуры только религиозным строениям, а не жилым. Для обоих авторов «примитивная хижина», бывшая первообразом архитектуры, например, у Руссо и Ложье, не является частью зодчества, а только строительства. Архитектура у обоих авторов предполагает связь со знаком, мифом, иероглифом, который, по мнению Жебелена, был нужен только на религиозных памятниках: *«Но никакие памятники не подходили для этой цели лучше, чем стены храмов... нельзя было выбрать более подходящий способ распространять знания с большей торжественностью и универсальностью».* Это объяснялось довольно простым принципом, согласно которому обучение архитектурой надо было проводить в местах скопления жителей, а земледельческие народы жили разрозненно, собираясь только в дни религиозных праздников: *«Для земледельческих народов, разрозненно живущих в деревнях, храмы были настоящими местами сбора. В них собирались отовсюду, чтобы воздать хвалы божеству за его блага, и в то же время постигали, что надо будет делать в последующие собранию дни»* [27].

Можно сделать вывод, что не декларируемой, но существующей подспудно целью Вьеля было вернуть архитектуре главенствующую позицию в той философской традиции, к которой он принадлежал, условно, «традиции Жебелена». Косвенно это может подтвердить еще один текст, который интересно сопоставить с «Письмами об архитектуре». Речь идет о четырехтомнике Пьера Франсуа Юга д'Анкарвиля, вышедшем в свет чуть раньше работ Жебелена, в период с 1767 по 1776 годы (и переведенным на французский язык в 1787).

Книга «Коллекции этрусских, греческих и римских древностей из коллекции … Гамильтона, посла Его Британского Величества при Неаполитанском дворе» (Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Horuble Wm. Hamilton, His Britannick Majesty's Envoy Extraordinary at the Court of Naples) д'Анкарвиля

была, как ясно из названия, изданием коллекции античных ваз, принадлежащих британскому послу. Это невероятно красивое, очень богато иллюстрированное двуязычное издание, над которым работало сразу несколько художников и граверов, имело, по всей видимости, меркантильную цель – повысить ценность коллекции сэра Уильяма Гамильтона для дальнейшей продажи.

Это делает текст ненадежным источником представлений об истории и философии искусства XVIII века, так как д'Анкарвиль, судя по всему, сознательно изменял факты ради повышения капитализации коллекции. Например, чтобы повысить статус художников, расписывавших вазы, он описывал их в своем тексте практически вольными философами, не зависящими от заказчика, столпами античного общества [28]. Он вольно цитировал источники, чтобы представить как более ценные именно те сосуды, которые находились в коллекции его патрона [29]. Нельзя забывать, что д'Анкарвиль был известным авантюристом, несколько раз попадавшим в долговые тюрьмы. Существует мнение, что он подделал иллюстрации к одному из своих трактатов, изобразив на них несуществующие объекты [30].

Одновременно с этим, нам известно о его дружбе с Винкельманом, и тексты его искусствоведческих трактатов говорят о большой эрудиции, что позволяет обратиться к содержанию его работы в рамках данной статьи. Не считая нескольких очевидных передергиваний, преследующих рыночные цели, текст д'Анкарвиля остается вполне самодостаточным научным трудом.

В тексте «Коллекции…» можно найти рассуждения о прогрессии от отдельно стоящего камня, бывшего предметом культа древних народов, к колонне: «*Это показывает нам прогресс скульптуры. Круглый камень, символизирующий солнечный диск, был сначала объектом поклонения людей. Затем к нему приделали огромную голову… Этот культ камней, деревьев и колонн пришел с востока в Грецию, где, как Павсаний учит нас, когда-то камни получали божественные почести, и самым грубым поклонялись больше всего. Значительно позже им дали имена богов, которые, если верить Геродоту, Греция позаимствовала из Египта»* [31]. Эта линия от камня к колонне существует и в работе Вьеля де Сен-Мо.

Д’Анкарвиль пишет также о том, что одно и то же слово «*означало неразличимо «колонну» или «статую»*, и под одним и тем же названием «*подразумевали и «большие камни», и «идолы Меркурия». Та неясность, которую, как кажется, вводят эти синонимы в вещи столь различной природы, сама по себе демонстрирует, что простые колонны, или, точнее, длинные большие камни, заняли место груды камешков, которые в темных улицах посвящались Меркурию, и стали символами тех же богов, которых с таким великолепием затем изображала скульптура»* [32]. Здесь рассуждения д’Анкарвиля почти полностью совпадают с ключевыми постулатами теории Вьеля де Сен-Мо, однако, для д’Анкарвиля не только каменный алтарь, но даже колонна относятся к скульптуре, а не зодчеству, и помещены в главу «О Скульптуре и Живописи» (рис.3). Таким образом, Вьель разделял с д’Анкарвилем отдельные идеи, но у второго они не соприкасались с теорией зодчества, и Вьелю, как и в случае с работами Жебелена, снова требовалось сделать ведущим именно архитектурное начало.

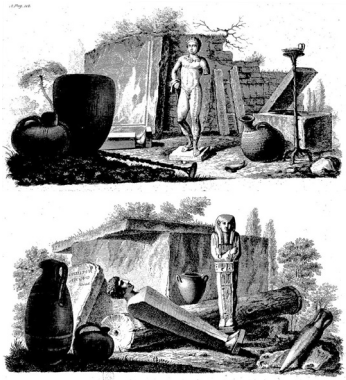


Рисунок 3. Иллюстрации к французской и английской главам «О Скульптуре и Живописи» из книги «Коллекция этрусских, греческих и римских древностей… Гамильтона, посла Его Британского Величества при Неаполитанском дворе» Пьера Франсуа Юга (барона) д’Анкарвиля

Таким образом, мы можем сделать вывод, что, принципиально порывая со всей традицией архитектурной теории, с «книгой о зодчестве», Вьель должен был найти альтернативную книжную базу для своей работы. Именно поэтому «Письма», в которых жестко заявлено, что «*памятники для Древних были книгами, которые они дарят потомкам*» [33], практически на половину состоят из ссылок и сносок.

Вьель демонстрирует широкую эрудицию, ссылаясь на античных авторов, путешественников XVIII века, коллекционеров и «антикваров»

XVII-XVIII веков, но главным источником его вдохновения является традиция «темного Просвещения», одержимого древностью, предшествующей классической античности, прежде всего Египтом, и «таинственным Востоком».

Но недостатком этой традиции, при всей ее популярности в Париже второй половины XVIII века, была ее слабая связь с реальной архитектурой, а не архитектурой как метафорой общественного строя или мироустройства. В своем трактате Вьель де Сен-Мо старается изменить это, возвращая архитектурный памятник в спор об архитектуре мира.

Библиография:

1. Lettres sur l'Architecture, par M. Viel de Saint-Maux, Architecte & Avocat au Parlement - Revue // Mercure de France. – Paris : Chez Panckoucke, 3 sept. 1785. – p. 179
2. Viel de Saint-Maux, [J.L.] Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes / Jean-Louis Viel de Saint-Maux. – Paris : [s.n.], 1787. – Lettre 1, p. 9 (20)
3. Ibid. – Lettre 6, p. 12 (185)
4. Ibid. – Lettre 6, p. 28 (201), note 12
5. Ibid. – Lettre 1, p. 9-10 (20-21)
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid. – Lettre 1, p. 14 (25)
9. Ibid. – Lettre 4, pp. 42-43 (136-137)
10. Ibid. – Lettre 4, p. 44 (138)
11. Hautecoeur , L. Histoire de l'architecture classique en France. T.4 / Louis Hautecoeur. – Paris : Éditions Picard, 1952. – pp. 14-69
12. Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes, émaux et terres émaillées ; vitraux peints, etc., etc. qui composent l'une des collections d'objets d'art, formées par feu M. Léon Dufourny / L. J. J. Dubois. – Paris: Dubois, Petit-Cuenot, 1819. – 2 t.
13. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost,

Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – 31 p., 18 pl.

14. *Major, Th*. s Ruines de Paestum, ou de Posidonie, dans la Grande Grèce, par T. Major,... traduit de l'anglais / Major, Thomas. – Londres : T. Major, 1768. – 53 p.

15. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost, Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – p.4

16. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost, Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – p.11

17. Записная книжка Белликара с хронологией путешествия и зарисовками хранится в Metropolitan Museum. Подробно о путешествии «Кампании месье Вандьера» и публикации зарисовок и чертежей Геркуланума можно прочитать в Metropolitan Museum journal, Vol. 25 (1990) в статье *Gordon, A.R.* Jerome-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51 : the Discoveries of Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture / Alden R Gordon // Metropolitan Museum journal. – Vol. 25. – New York, N.Y. : The Metropolitan Museum of Art, 1990. – pp. 48- 139

18. [Cochin, C.-N.] Lettre sur les Peinture d'Herculanum, aujourd'hui Portici. A Bruxelles le 20 Janvier 1751 // Mercure de France. – № 9. – Paris : Cailleau ; Pissot ; Jean de Nully ; Jacques Barrois, 1751. – p. 173

19. *Gardner Coates, V.C.* Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum / Victoria C. Gardner Coates, Jon L. Seydl. – Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2007. – pp. 43-44

20. Viel de Saint-Maux, [J.L.]. 1787. – Lettre 2, p.11

21. Ibid. – Lettre 3, p. 24

22. Ibid. – Lettre 4, p. 45

23. Le Gros, J. Ch. F. Analyse des ouvrages de J. J. Rousseau de Genève et de [Antoine] Court de Gebelin, Auteur du Monde Primitif / Jean Charles François Le Gros. – Genève, Paris : Chirol, Duchesne, 1785.

24. Derrida, J. De la grammatologie / Jacques Derrida. – Paris : Les Édition de Minuit, 1967. – p.129

25. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans l'histoire naturelle de la parole, ou ori-

gine du langage et de l'écriture : Volume 3 / Antoine Court de Gébelin. – Paris : Durand, 1787. – p. 375

26. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans son génie allégorique/ Antoine Court de Gébelin. – Paris : chez l'auteur, Boudet, Valleyre etc., 1779. – pp. 1-2

27. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans son génie allégorique : Vol. 1 / Antoine Court de Gébelin. – Paris : chez l'auteur, Boudet, Valleyre etc., 1773. – P.196

28. Vickers, M. Value and Simplicity: Eighteenth-Century Taste and the Study of Greek Vases / Michael Vickers // Past & Present. – Oxford : Oxford University Press on behalf of The Past and Present Society. – № 116. – 1987. – p. 109

29. Ibid. – p.112-113

30. Pop, A. Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli / Andrei Pop. – Oxford : Oxford University Press, 2015. – p. 186

31. Hancarville, P.-F. Hugues d'. Auteur du texte. Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton.... / Pierre-François Hugues d' Hancarville, auteur du texte. – Naples : [s.n.], 1766-1767 – p.121

32. Ibid. – pp. 123-125

33. Viel de Saint-Maux, [J.L.]. 1787. – p. Aiij (6)