

Екатерина Вязова, Анна Корндорф

Райский сад и солярный миф: истоки стеклянной архитектуры

В 1862 году, спустя 11 лет после строительства Хрустального дворца Джозефа Пакстона, в Лондоне был возведен Павильон новой Всемирной выставки. Главной задачей архитектора Френсиса Фоука было превзойти успех Хрустального дворца как «мифологического проекта», превратившего здание из стекла и железа в универсальный символ грядущего единения человечества, торжества разума и прогресса. Однако этот амбициозный замысел обернулся провалом. Тем не менее именно в этой обойденной вниманием исследователей постройке можно обнаружить черты, позволяющие найти недостающие звенья в истории стеклянной архитектуры. В своей статье мы предлагаем отойти от традиционного взгляда, согласно которому история стеклянной архитектуры началась с утилитарных теплиц и оранжерей, разросшихся благодаря технологиям XIX века до гигантских павильонов всемирных выставок и пассажей, и проследить иные, не замеченные прежде элементы ее генеалогии.

Ключевые слова:

стеклянная архитектура,
всемирные выставки, выставочные павильоны,
оранжереи, дворец солнца,
Пакстон, Фоук, Фаулер.

Казалось бы, стеклянная архитектура досконально изучена исследователями конца XX века: от романтических утопий Владимира Одоевского и Роберта Оуэна до стеклянных павильонов Всемирных выставок и вокзалов, от футуристических проектов Велимира Хлебникова и экспрессионистской архитектуры Бруно Таута до целого мира «Невидимых городов» Итало Кальвино. Однако увлечение зданиями из стекла, унаследованное исследователями XX века от предшествующего столетия, во многом оказалось заложником и его позитивистской системы координат. Отсчет истории стеклянной архитектуры ученые традиционно начинают с сугубо утилитарных оранжерей Ренессанса и барокко, предназначавшихся для кулинарных, научных и декоративных целей. Но рассматривают их, как правило, лишь как любопытный необязательный «экскурс», своего рода введение в эволюцию технических приемов стеклоделия и строительства XIX века — ведь хорошо известно, что все «доиндустриальные» оранжереи имели весьма ограниченную площадь стеклянных поверхностей и каноническую ничем не примечательную форму. Следовательно, едва ли можно говорить об иконографической и конструктивной преемственности по отношению к ним смелых экспериментов последующего времени. Скромные стеклянные сооружения прошлого выглядят в глазах историков искусства столь приземленно-утилитарными, что даже отправной точкой архитектурных «стеклянных» фантазий принято считать стеклянные галереи утопического Фаланстера Шарля Фурье и сочинения авторов начала XIX века, наследующих просветительскую идею «прозрачного города будущего».

Между тем если обратиться не к технологической, а символической составляющей садовых оранжерей, то становится совершенно очевидно, что у стеклянной архитектуры есть свои мифология и история. И они отнюдь не сводятся к этапам развития техники строительства и отопления теплиц XVII–XVIII веков и инженерных достижений в сфере возведения огромных светопропускаемых перекрытий и поверхностей в век «стекла и металла».

Задача этой статьи — рассмотреть историю стеклянной архитектуры прежде всего как мифологический проект: в предлагаемом материале речь пойдет не столько об архитектуроведческих аспектах, сколько об идеологической подоплеке восприятия стеклянной архитектуры современниками и об эволюции этой мифологии. Важно подчеркнуть, что «идея» стеклянной архитектуры, инспирированная мифологией самого материала, намного опередила повсеместное появление гигантских зимних садов, стеклянных куполов, выставочных дворцов и пассажей. И поэтому понять, на чем основывалась и как реализовывалась мифологическая программа стеклянной архитектуры XIX–XX веков невозможно без представления о том символическом потенциале, которым стеклянная архитектура обладала еще до своего появления.

Конечно, говоря об идеальном векторе формирования иконографических схем реальной архитектуры, мы будем иметь в виду прежде всего «репрезентативную», парадную стеклянную архитектуру — оранжереи, дворцы, выставочные павильоны и пассажи — архитектуру, развивавшуюся параллельно с новейшими технологиями строения коммерческих теплиц, вокзалов и крытых рынков, но преследующую не столько утилитарные, сколько демонстрационные и оттого гораздо более «мифоцентричные» цели.

История стеклянной архитектуры как мифологического проекта, быть может, не так очевидна, как изменения во времени ее конструктивных решений. Более того, ее метафизическое измерение нередко оказывается за границами представления о реальной «стеклянной архитектуре» как искусстве проектировать и строить здания и сооружения с использованием стекла и светопрозрачных конструкций в качестве основных компонентов возводимой постройки. И все же она чрезвычайно важна для понимания места этих хрупких и трудоемких в исполнении построек в европейской архитектуре и искусстве в целом. Только говоря о стеклянной архитектуре как о символической форме, априори невоплотимой без потерь в формах архитектуры реальной, можно понять те внутренние подспудные процессы культуры, что побуждали поколения писателей, философов, театральных декораторов, а в итоге и реальных архитекторов мыслить и мечтать в категориях «стеклянной архитектуры».

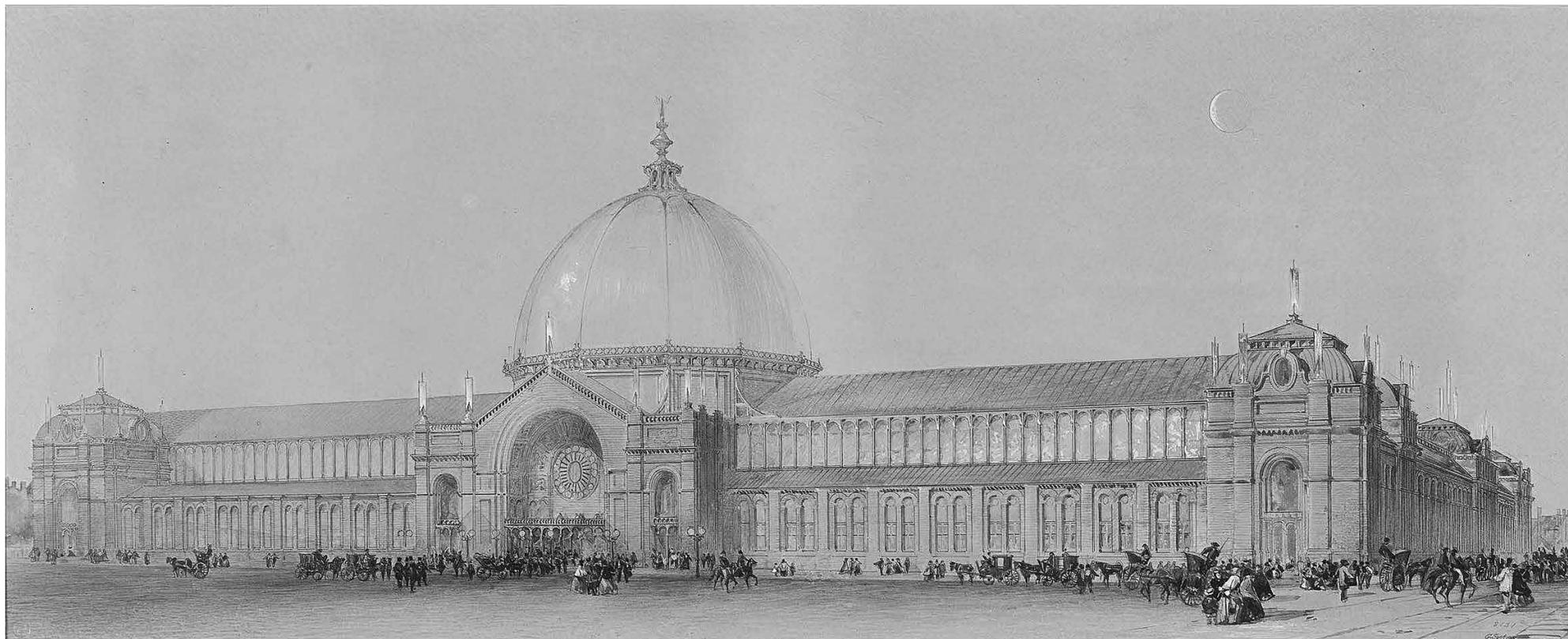
Главный сюжет статьи — две основные эволюционные линии в истории стеклянной архитектуры как мифологического проекта и их пересечение на рубеже XVIII и XIX веков. Именно в это время происходит

столь резкая смена парадигмы в понимании стеклянной архитектуры как символической формы, что традиционно ее принимают за точку отсчета современного проектирования из стекла.

В 1862 году, спустя 11 лет после строительства Хрустального дворца Джозефа Пакстона, в Лондоне был возведен Павильон новой Всемирной выставки. Автором победившего в конкурсе проекта был морской инженер и архитектор Френсис Фоук, задумавший на отведенном под строительство участке в Южном Кенсингтоне грандиозное сооружение, способное стать не только достойным преемником, но и соперником творения Пакстона. (Ил. 1.)

Идея преемственности по отношению к шедевру «из стекла и железа» и вместе с тем — соперничества с ним — очевидна в вариантах проекта Фоука и многочисленных отзывах критиков и прессы, комментирующих подготовку к выставке. Один из типичных восторженных откликов на только что затеянное строительство павильона принадлежал корреспонденту *London Journal*: «Описывая новое здание, которому судьбой предначертано принять в своих стенах столь разнообразную коллекцию предметов со всего мира, образцов человеческого гения и мастерства, мы можем утверждать, что по размерам оно превзойдет своего предшественника в Гайд-парке, а в плане не будет представлять собой лишь чрезмерно вытянутый собор, каким и было то памятное сооружение» [8].

Наследуя конструктивным новшествам Хрустального дворца, — а Фоук был прекрасно осведомлен о них, поскольку курировал инженерные работы при строительстве павильона Пакстона, — новый павильон должен был, по замыслу устроителей выставки, представлять собой не временную хрупкую стеклянную постройку, а сооружение долговечное. Поэтому, хотя основные конструкции в павильоне были чугунными, а самыми впечатляющими частями проекта стали стеклянные перекрытия внутренних дворов и гигантские стеклянные купола, фасады выставочного дворца были облицованы кирпичом, как бы маскируя тем самым новаторскую конструкцию под традиционную постройку. Павильон Фоука не просто должен был затмить Хрустальный дворец — самое большое по тем временам архитектурное сооружение в мире — масштабами и фундаментальностью строительства. Мегаломания



1. Годфри Сайкс. Вид международного павильона Всемирной выставки 1862 года в Лондоне. Бумага, акварель. 22,2 × 55,5
Музей Виктории и Альберта, Лондон

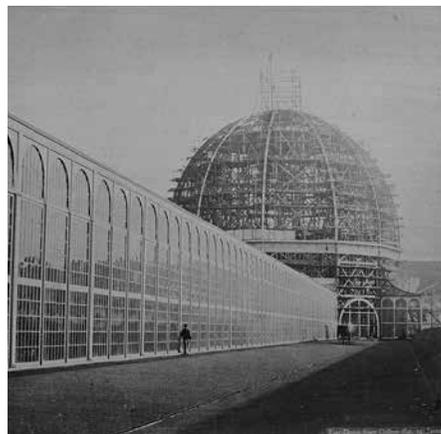
проекта Фоука предполагала прямое соревнование со знаменитыми памятниками не только английской, но и мировой архитектуры. Все основные параметры задумывались как «сопоставительные»: самый длинный, южный фасад галереи живописи (350 м), вытянутый вдоль Кромвелл Роуд, притязал на сравнение с Большой галереей Лувра, огромные стеклянные купола диаметром 49 м превосходили в диаметре купола соборов Св. Петра в Риме и Св. Павла в Лондоне, а высота в трансептах — 26 метров — высоту трансепта Хрустального дворца (20 м). Значительное

увеличение экспозиционных площадей предполагало и новый масштаб демонстрационных возможностей — диапазон участников, невиданный даже для уже состоявшихся мировых смотров «промышленности и искусств» в 1851 году в Лондоне и в 1855-м — в Париже¹.

1 Подробнее об истории строительства и архитектуре павильона Фрэнсиса Фоука см.: [4; 10; 11; 13; 14; 16; 17; 18].



2. Строительство международного павильона Всемирной выставки 1862 года в Лондоне. 1861
Фотография, альбуминовая печать
Музей Виктории и Альберта, Лондон



3. Возведение купола международного павильона Всемирной выставки 1862 года в Лондоне. 1862
Фотография, альбуминовая печать
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Очевидно, что главным пафосом этой состязательной мегаломании было стремление превзойти успех Хрустального дворца как своего рода уникального «мифологического проекта», превратившего здание из стекла и железа в универсальный символ грядущего единения человечества, торжества разума и прогресса. Однако амбициозный замысел Фоука, поддержанный инициаторами и покровителями Всемирной выставки 1862 года — сэром Генри Колем² и графом Гранвиллем — обернулся провалом. Хотя стремительно, за 10 месяцев, возведенное здание поражало современников масштабами, грандиозностью выставочного пространства, двумя стеклянными куполами поистине циклопических размеров и самой скоростью, с которой благодаря новым технологиям может быть построено столь внушительное сооружение (ил. 2–3), павильон единодушно был признан архитектурной неудачей. Здание сочли непропорциональным и уродливым, внутреннее пространство — монструозным и несомасштабным выставляемым

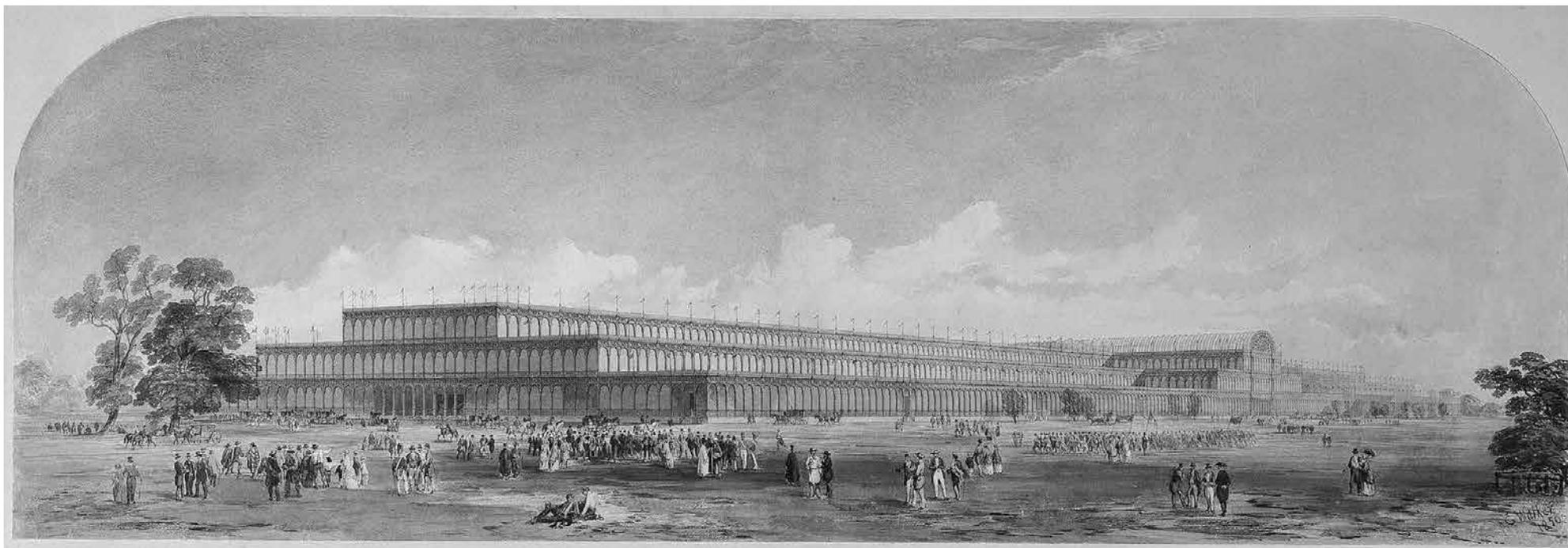
2 Будущим директором Музея Южного Кенсингтона, ныне Музея Виктории и Альберта.

экспонатам; павильон сравнивали с сараем, а стеклянные купола — с супницами. В итоге боковые корпуса, предназначенные для экспонирования инженерных новинок и достижений промышленности, были разобраны почти сразу после окончания выставки, а основное здание уничтожено уже в 1864 году.

Павильон Фоука не только не затмил триумфа Хрустального дворца, но вошел в историю выставочной архитектуры на правах некоего курьеза, своего рода «боковой ветви» в родословной стеклянной архитектуры³. Он отнюдь не всегда упоминается в перечне павильонов всемирных выставок XIX века или же просто значимых сооружений с использованием стекла и металлических конструкций. Тем не менее именно в этой обойденной вниманием исследователей постройке можно обнаружить черты, позволяющие не только найти недостающие звенья в истории стеклянной архитектуры, но и скорректировать схематичность построения ее родословного древа, отличающегося, на наш взгляд, значительно более ветвистой и пышной кроной, чем принято думать.

Отправной точкой в истории стеклянной архитектуры традиционно считается Хрустальный дворец 1851 года, подытоживший эксперименты в области оранжерейного строительства первой половины XIX века. (Ил. 4.) Именно практика «оранжерейного дела» стала той архитектурной лабораторией, где были разработаны новые приемы, сделавшие возможными гигантские прозрачные пространства: новаторская техника остекления на основе металлического решетчатого каркаса, применение листового стекла, и, главное, положенный в основание конструкции унифицированный модуль, позволявший монтировать стандартные части. Иными словами, тот набор новаций, который поразил современников в павильоне Пакстона. Не случайно Джон Рескин, раздраженный столь демонстративной трансформацией сугубо прикладных построек в монументальные формы парадной архитектуры, увидел в Хрустальном дворце лишь «самую большую из оранжерей, когда либо построенных в мире» [1, с. 296].

3 Одно из относительно недавних исследований, посвященных павильону Ф. Фоука, весьма симптоматично называется «Забывтый дворец в Южном Кенсингтоне: выставочный павильон 1862 года» [9].



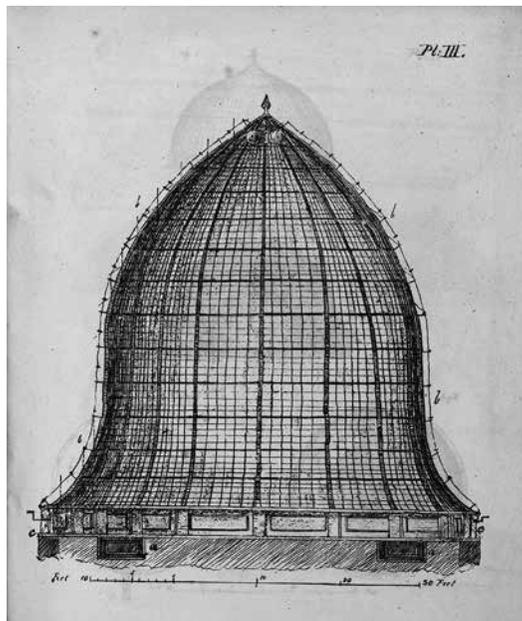
4. Эдмунд Уокер. Вид на Хрустальный дворец в Гайд-парке. 1850
Бумага, акварель. 32,6 × 97
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Хотя гигантские теплицы возводились повсюду в Европе⁴, именно в Англии, где промышленная революция спровоцировала ранний расцвет инженерии и новых строительных технологий, оранжерейная практика в первой половине столетия развивалась поистине лавинообразно. Внутри общеевропейской тенденции активного оранжерейного строительства, с небольшими национальными вариациями представлявшего, по сути, единый процесс, Англия отличалась как количеством, так и необычайным разнообразием архитектурных форм, функций и иконографических схем возводимых в первой половине века оранжерей.

В немалой степени здесь сказалась и британская традиция садового и паркового искусства, также инспирировавшая развитие новатор-

ских парковых «стеклянных затей». По сути, все ведущие специалисты по строительству оранжерей были садовниками или учеными-ботаниками. Шотландский архитектор Джон Лоудон, создатель необычных проектов стеклянных садовых построек с криволинейными сводами — круглых оранжерей, оранжереи-колокола (ил. 5) и проч., был известен прежде всего как знаток ботаники, историк и практик садового

4 Среди самых известных можно назвать, например, Большую оранжерею в парижском Ботаническом саду, построенную Шарлем Руо де Флери (1833), Зимний сад в Париже Эктора Оро (1847), Стекланный дворец в Мюнхене (1854) и берлинскую Теплицу для пальм (1859).

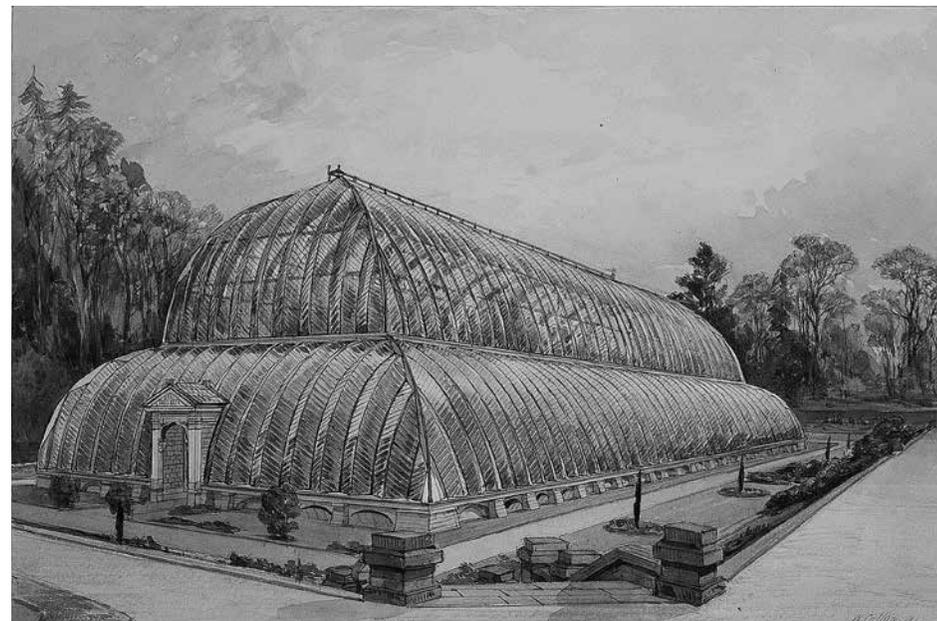


5. Джон К. Лоудон. Проект свода оранжереи в форме колокола
Ил. из кн.: *Loudon J.-C. Remarks on the Construction of Hothouses*. London, 1817. Pl. III

искусства, издатель садоводческого журнала, составитель энциклопедий по истории садов, растений и даже сельскому хозяйству⁵.

Его ботанические исследования, равно как и эксперименты в «ландшафтном планировании», послужили истоком оранжерейного формотворчества. Импульсом для строительства знаменитой «Стеклянной горы», самой крупной в Англии оранжереи для водных растений,

5 Джон Лоудон (Лудон) был одним из самых влиятельных специалистов своего времени в области садово-парковой архитектуры. В его работах — прежде всего в многократно переиздававшейся «Энциклопедии строительства коттеджей, ферм и вилл» (1833) — были сформулированы основные принципы оформления садов, общественных парков и загородных домов викторианской эпохи. Вместе с женой Джейн Вебб Лоудон он написал и издал книгу «Пригородное садоводство и справочник по загородным домам». Наиболее известны его фундаментальные исследования «Энциклопедия



6. Уильям Каллоу. Большая оранжерея в Четсуорте. 1843
Бумага, акварель. 20,1 × 31,7
Королевское собрание, Виндзор

построенной садовником Пакстоном в 1836–1841 годах, также были его увлечения ботаникой — желание вырастить и заставить цвести кувшинку Викторину Регию, открытую в Южной Америке в 1836 году, привезенную в Англию и названную в честь королевы Виктории.

Неудивительно, что сочетание традиции искусства садов и вкуса к разнообразным парковым затеям с передовыми инженерными технологиями именно в Англии дало столь любопытные плоды, и именно

садоводства: теория и практика садоводства, цветоводства и лесоводства», включающая мировую историю садов (1822), «Садоводство Британии» (1838), ежемесячный «Журнал садовода». Лоудон первым использовал термины «ландшафтное планирование» (*landscape planning*) и «ландшафтный дизайн», разрабатывал концепцию садов, которые одновременно служили бы «увеселениям» и «исследованиям». В рамках ботанических исследований им и были предложены новые конструкции оранжерей.

здесь увенчалось строительством Хрустального дворца. Симптоматичен и тот факт, что в конкурсе на лучший проект выставочного дворца 1851 года главными соперниками оказались ведущие специалисты оранжерейной архитектуры: Ричард Тернер⁶, построивший теплицу в Зимнем саду в Риджент-Парке (1840) и, вместе с Десимузом Бартоном, грандиозную Пальмовую оранжерею в Королевском ботаническом саду в Кью (1844–1847), француз Эктор Оро, создатель парижского Зимнего сада, и вышедший в итоге победителем Пакстон, прославившийся к тому времени не только «Стеклопанной горой», но и огромной оранжереей в Четсуорте (1836–1840) [3]. (Ил. 6.)

Поэтому, следуя устоявшейся традиции, наше повествование мы начнем в Англии, бесспорно лидирующей в стеклянном проектировании первой половины XIX века, однако несколько сместим отправную точку. Ею станет не Хрустальный дворец, а круг так или иначе соотносимых с ним памятников, в архитектуре которых нашел отражение не только необычайный скачок инженерных и строительных технологий, позволивших реализовать самые смелые проекты зданий из стекла и металла, но и вполне традиционные иконографические мотивы.

Особенно интересны здесь боковые ответвления, казалось бы, уводящие в сторону от магистральной линии развития стеклянной архитектуры XIX века, ярким примером которых и стал рассматриваемый нами павильон Френсиса Фоука для Всемирной выставки 1862 года.

Пожалуй, первое, что удивляет в этом амбициозном проекте со столь несчастливой судьбой, — это его очевидный анахронизм по сравнению с Хрустальным дворцом. Подобный анахронизм кажется тем более странным, если учитывать, что Фоук притязал на новый архитектурный триумф. Однако, используя конструктивные новации Хрустального дворца, в частности возможности создания масштабных архитектурных форм из стекла — сплошь остекленных поверхностей, сводов,

6 Ричард Тернер был одним из самых ярких новаторов в области оранжерейного строительства. Наряду с Лоудоном он был пионером в разработке криволинейных стеклянных сводов с использованием изогнутых стеклянных пластин большого размера. Среди таких построек наиболее известен его комплекс оранжерей в Ирландском ботаническом саду в Гласневине, около Дублина.



7. Оуэн Джонс. Проект оформления трансепта Хрустального дворца. 1851. Бумага, акварель. 85 × 63,5. Музей Виктории и Альберта, Лондон



8. Френсис Фоук. Проект интерьера международного павильона Всемирной выставки 1862 года в Лондоне. Бумага, акварель. 68 × 50,5. Музей Виктории и Альберта, Лондон

куполов, — Фоук демонстративно отказался от формы, планировки и пространственной структуры павильона 1851 года. Композиция павильона Пакстона с широким центральным нефом и трансептом, возвышающимся над всем зданием, очевидно восходила к готическим соборам, однако сам образ пространства был принципиально иным. Внутри этих грандиозных, почти на полкилометра протянувшихся галерей, возникало ощущение единого лучезарного пространства, гигантского прозрачного покрывала. (Ил. 7) Функциональность оранжерейной формы, утилитарность которой предполагала максимальную проницаемость для света и солнечных лучей, здесь наглядно работала на создание новой мифологии стекла, начавшей складываться на рубеже XVIII–XIX века. Мифологии, где образы искусственно сотворенной природы, рукотворного рая, тесно связанные с темами индустриального

визионерства, проецировались в социальную сферу, напрямую увязываясь с мотивами социальной утопии.

У Фоука же были явно иные смысловые ориентиры и образцы для подражания. Конечно, в его павильоне, не остекленном полностью, но лишь включавшем элементы из стекла (ил. 8), тоже можно обнаружить приемы утилитарных оранжерей, но при внимательном рассмотрении они неизменно оказываются «помноженными» на мотивы совсем иной, неутилитарной традиции и «высокой» символической функции. Очевидно, что Фоук намеренно ориентировался не на практику оранжерейной, а также промышленной архитектуры, в рамках которой функционализм прикладных задач обуславливал «вращивание» потенциала прогрессистских идей, а на что-то иное. А значит, и его обращение к классическим архитектурным формам, казавшимся архаическими после новаторства Хрустального дворца, было далеко не случайным. Оно подразумевало какие-то собственные, пусть несчитываемые сегодня, коннотации и опору на определенную иконографию. Причем иконографию, столь почтенную и авторитетную, что именно воплощение ее форм в стекле и металле должно было обеспечить, по мысли Фоука, гарантированную победу его строению над павильоном-оранжереей Пакстона.

Что же это была за иконография, «генеалогически» связанная с оранжерейной архитектурой, но отнюдь не проистекающая из ее утилитарных свойств?

Ответ на этот вопрос представляется нам краеугольным для понимания символической функции стеклянной архитектуры вообще, и в частности, того переломного момента, который произошел в осмыслении визионерского и шире — жизнестроительного потенциала построек из стекла на рубеже XVIII–XIX веков.

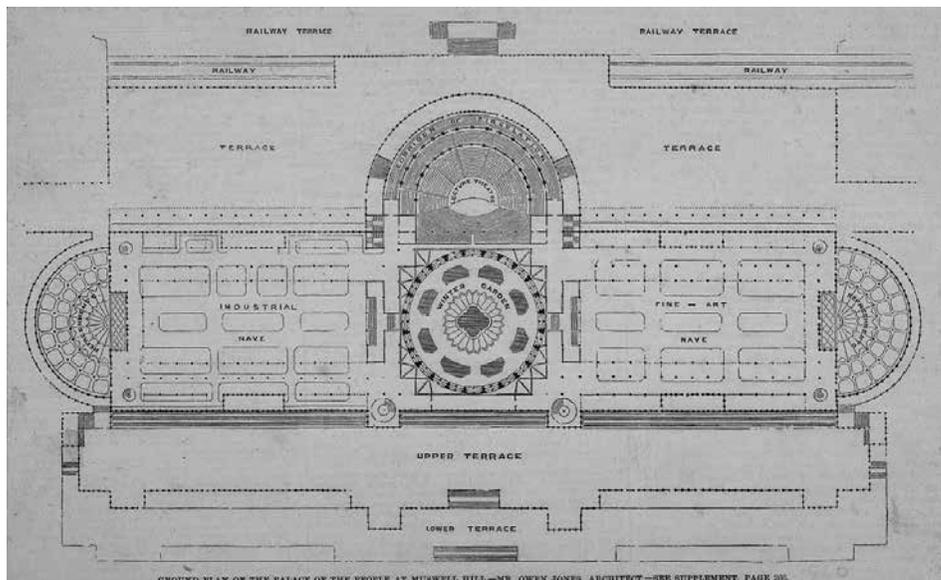
Для того чтобы проследить истоки этой иконографической традиции, нам придется вернуться назад и обратиться к памятникам, предшествовавшим павильону Фоука. Для начала рассмотрим два ближайших из них — проекты Народного дворца в Лондоне и Стеклянного павильона в парижском пригороде Сен-Клу, принадлежащие знаменитому английскому архитектору и дизайнеру Оуэну Джонсу. Эти проекты по праву можно назвать связующим звеном между выставочными павильонами Пакстона и Фоука. Ведь разработке собственных идей у Джонса (так же, как и у Фоука) предшествовала работа над оформлением интерьеров пакстоновского Хрустального дворца (ил. 7), а затем,

когда дворец был разобран и возведен вновь в 1854 году в Сейденхеме как постоянно действующий центр «просвещения и развлечения», — проектирование его экспозиционных залов в различных исторических стилях⁷. Подобно павильону Всемирной выставки Фоука 1862 года, проекты «стеклянных дворцов» Джонса рубежа 1850–1860-х годов были вдохновлены совместной работой с Пакстоном, а его архитектурные амбиции подпитывались энергией конкуренции.

Народный дворец из стекла и металла предполагалось возвести на Масвелл-Хилл на севере Лондона — он был задуман Джонсом в 1858 году как своего рода архитектурная рифма к Хрустальному дворцу [16, с. 232]. (Ил. 9–10.) Сама идея соотнесения павильона Всемирной выставки и проекта Народного дома, инспирированного программами утопического социализма, демонстрирует, сколь тесно визионерское мышление в области стеклянной архитектуры было связано с социальным прожектерством. Хрустальный дворец воспринимался современниками как воплощение идеального образа чаемого будущего и впервые со всей наглядностью демонстрировал реализуемость на практике социально-утопического «посыла» стеклянной архитектуры. Очевидность этой символики в общественном сознании подтверждает любопытный факт из истории Хрустального дворца: в 1851 году текстильный фабрикант Титус Солт намеревался купить дворец для задуманного им проекта идеального утопического городка Солтера [4, с. 320].

Народный дворец Джонса, находившийся в прямом родстве с многочисленными утопическими проектами Народных дворцов (или Народных домов), возникших в XIX веке, был задуман как гигантский просветительский комплекс. Его композиционный и смысловой центр являли собою висячие зимние сады, «накрытые» стеклянным куполом. Практически тот же план — массивная центральная ротонда, перекрытая внушительных размеров куполом, и два примыкающих к ней прямоугольных крыла — был положен Джонсом в основание проекта Стеклянного павильона в Сен-Клу. (Ил. 11.) Наиболее впечатляющими элементами обоих проектов, обеспечивающими эффективность их обтекаемых прозрачных силуэтов на эскизах Джонса, были грандиозные купола. Достичь подобных масштабов стало возможным благодаря

7 О проектах интерьеров Оуэна Джонса, а также о различии экспозиций Хрустального дворца в Гайд-парке и его реконструкции в Сейденхеме см.: [15].



9. Оуэн Джонс. План Народного дворца на Масвелл-Хилл в Лондоне. 1858
Ил. из: *The Illustrated London News*. 1860. 17 March. P. 252

новому конструктивному решению металлического решетчатого каркаса, уже в 1830-х годах позволившего возводить стеклянные купольные перекрытия невиданных ранее размеров в круглых пальмовых или водных оранжереях.

Надо признать, что эта инженерная новинка изначально не была связана с идеей создания прозрачных куполов. Скорее, наоборот. Ведь промышленная революция стимулировала применение разнообразных металлических конструкций при строительстве не только новых, но и традиционных типов зданий — городских и усадебных дворцов и храмов. Именно в них впервые и появились купола на чугунном каркасе. Они были двуслойные, с внутренней оболочкой, выполненной из кирпича, и наружной — из металлических ребер, по сути, берущих на себя основную несущую нагрузку. Но применение подобных металлических конструкций вплоть до 1800-х годов никак не отражалось на внешнем виде здания. Чугунные ребра, железные полосы и тяжи



10. Оуэн Джонс. Вид Народного дворца на Масвелл-Хилл в Лондоне. 1858
Ил. из: *The Illustrated London News*. 1860. 31 March. Pp. 304–305. Фрагмент

полностью скрывала наружная кровля с одной стороны и кирпич или подвесной плафон — с другой. Примечательно, что одним из первых в мире примеров использования металлических ребер в купольных конструкциях стал Казанский собор в Петербурге, возводившийся в 1801–1811 годах архитектором А. Н. Ворониным. Однако догадаться об этом непросто, ведь внешний облик купола соответствует общему характеру архитектурных форм собора и вполне традиционен [2, с. 96].

Обнажить металлические ребра купола и вставить стекла в железный сетчатый каркас между ними решились в начале XIX века лидирующие в производстве металлоконструкций англичане. Предприятие это казалось рискованным и дорогостоящим, а главное, утилитарно бессмысленным, поэтому могло расцениваться исключительно как очередная эксцентричная «усадебная затея». Неудивительно, что первым на подобное новшество отважился страстный ценитель искусства, архитектуры и верховой езды будущий король Георг IV, носивший в начале

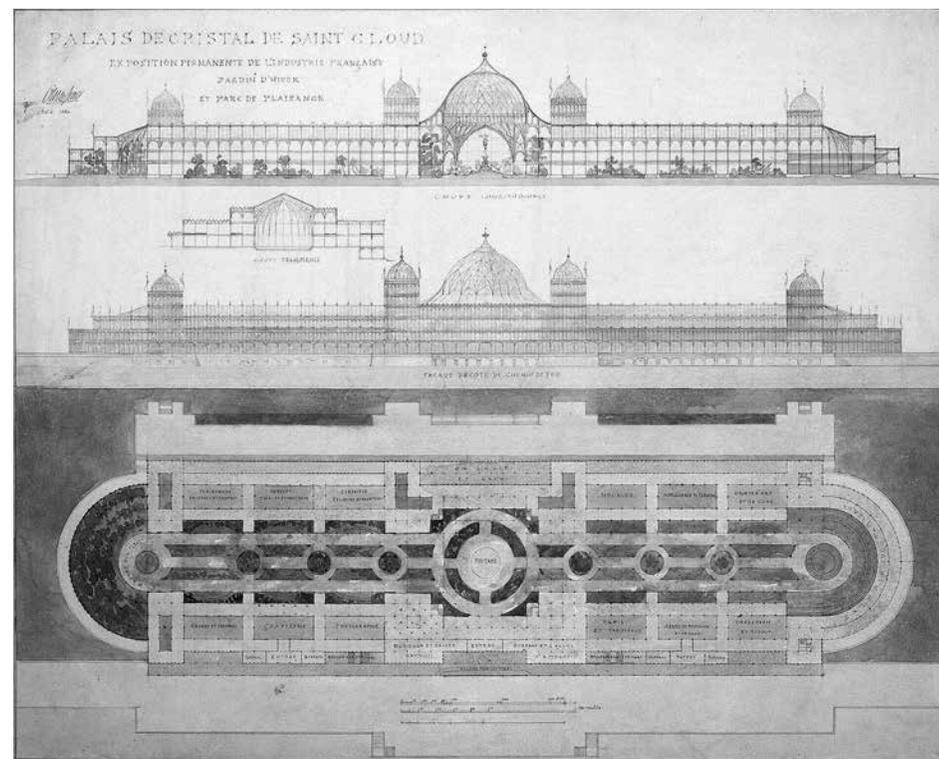
столетия титул принца Уэльского. По его высочайшему заказу в приморской усадьбе принца в Брайтоне архитектор Уильям Порден выстроил в 1804–1808 годах колоссальное здание конюшен и манежа, получившее у современников прозвище «дворца для лошадей». Огромную ротонду конюшен венчало настоящее техническое чудо XIX века — купол из стекла и металла диаметром 24 и высотой 19 метров. Вплоть до перестройки усадьбы, предпринятой Джоном Нэшем в 1815–1820 годах, конюшни были главной достопримечательностью Брайтона и средоточием интересов его владельца, желавшего видеть в этом сооружении все новейшие достижения в сфере отопления, освещения и соблюдения санитарных условий⁸. (Ил. 12.)

Вскоре стеклянный купол появился и на континенте. Его авторами стали архитектор Ж.-Б. Беланже и инженер Я. Брюне, отстроившие заново в 1811 году пострадавший в пожаре Хлебный рынок в Париже и заменившие прежний деревянный купол на новый из железа и меди со стеклянным завершением. Его конструкция из радиально расположенных ферм составляла 48 м в диаметре и, по признанию самого Беланже, была обязана появлением на свет тем идеям, что архитектор почерпнул в Англии, где «железо служит... в отсутствие камня» [7, с. 228]⁹. (Ил. 13–14.)

Традиционно считается, что откровенная утилитарность стеклянного свода над Хлебным рынком, позволявшая продавцам и покупателям довольствоваться дневным светом для совершения сделок, стала отправной точкой для повсеместного использования подобных конструкций в архитектуре общественных зданий. Выходящие на первое место функциональность и «практическое удобство» отныне как бы давали архитектору индульгенцию на вольное обращение с традиционными художественными канонами и позволяли по-новому относиться к использованию конструкций из стекла и металла, не пряча их от посторонних глаз, а даже напротив, выявляя и подчеркивая их технические особенности. В частности, исследователи стеклянной архитектуры именно функциональность всегда выдвигают в качестве главного

8 Примечательно, что в то же время, когда Порден возводил свой стеклянный купол над конюшнями Брайтона, известный британский ландшафтный дизайнер Хемфри Рептон проектировал первую в Британии оранжерею из стекла и металла со скатной кровлей в другом поместье принца Уэльского — в Карлтоне (1803) [12, с. 57].

9 Однако помимо упомянутых английских идей в огромном стеклянном куполе современникам также очевидна была аллюзия на Пантеон.



11. Оуэн Джонс. План и проект Хрустального дворца в Сен-Клу. 1860
Бумага, акварель. 30,8 × 88
Музей Виктории и Альберта, Лондон

фактора, влияющего не только на приемы конструирования зданий, но и на характер архитектурных решений их интерьеров и фасадов.

Если двигаться магистральным путем реконструкции истории стеклянной архитектуры от Хрустального дворца назад к промышленным и публичным ботаническим оранжереям начала XIX века, то это в целом верно. Но стоит свернуть с торного пути на обочину, как аргументация «утилитарности» перестает работать. К примеру, совершенно очевидно, что утилитарные оранжереи этого времени в стеклянных куполах не нуждались. И технологически, и климатически садоводов вполне устраивали более дешевые в исполнении остекленные скатные кровли,

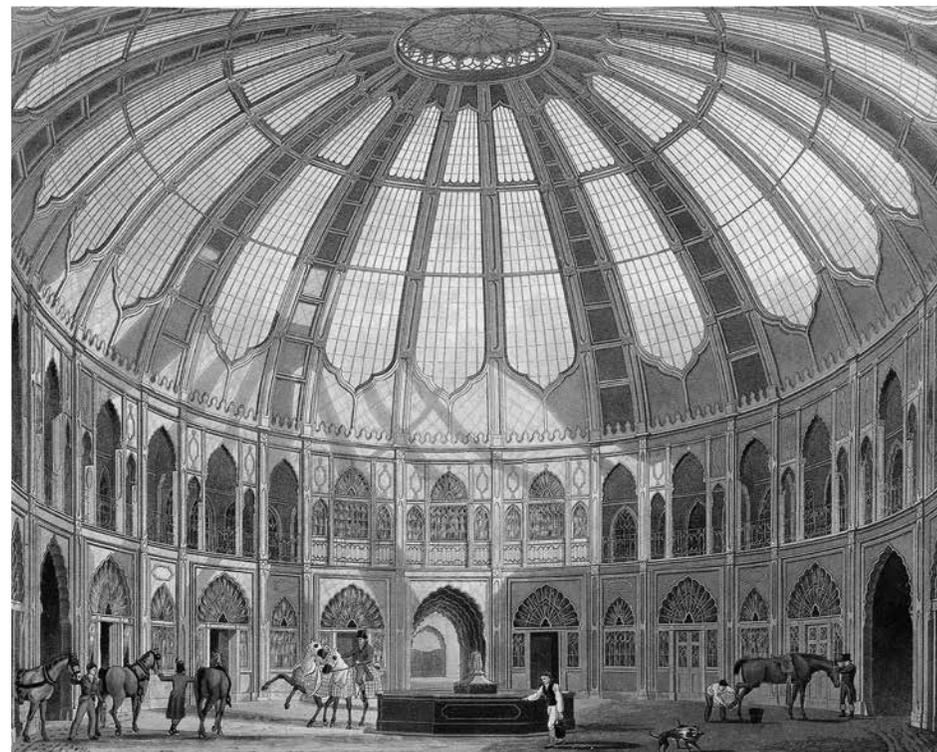
обеспечивавшие растениям достаточный уровень инсоляции. Поэтому появление куполов, а затем и разного рода криволинейных стеклянных сводов в парковом зодчестве вряд ли можно объяснить нуждами растениеводческой практики¹⁰. Однако, как только реальная возможность создания таких куполов появилась, они тут же как грибы после дождя начали расти над садовыми оранжереями европейских дворцов и усадеб. И почти всегда это была одна и та же узнаваемая иконографическая схема, уже знакомая нам по павильонам Фоука и Джона: стеклянный купол над центральным ротондальным павильоном, по обе стороны от которого расходятся симметричные прямоугольные или полуциркульные в плане галереи, заполненные теплолюбивой флорой.

Можно без преувеличения сказать, что это была самая распространенная и традиционная для репрезентативных дворцовых оранжерей планировка, без существенных изменений дожившая с конца XVII века до начала XIX. Из года в год развивалась технология — неуклонно увеличивались оконные проемы, совершенствовалась система остекления и отопления, вентиляция и ирригация, дело даже дошло до того, что остеклять стали не только южную сторону садовых галерей, но и прежде всегда толстую и сплошную — северную, создавая таким образом прозрачные, пронизываемые светом и напоенные солнцем полностью застекленные пространства¹¹. Но сам план с центральным объемом и фланкирующими его крыльями, по-прежнему оставался неизменным, а новомодные стеклянные купола и сомкнутые своды, по сути, лишь сменили своих архаических деревянных и каменных предшественников.

Эти абсолютно нерентабельные, но строившиеся в европейских резиденциях повсеместно роскошные дворцовые оранжереи обычно

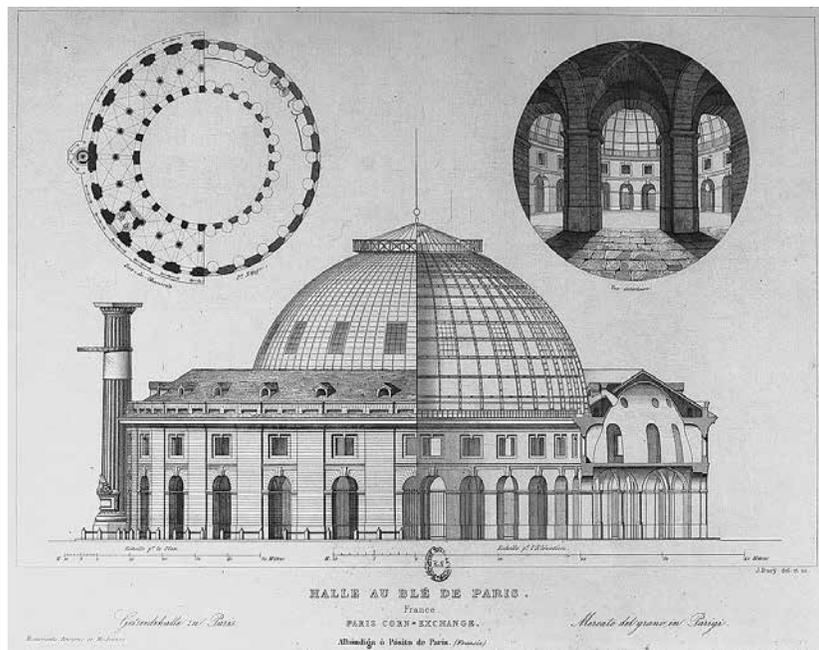
¹⁰ Ситуация изменилась в 1820-е годы, когда благодаря теоретическим трудам Томаса Найта (1811) и Джорджа Маккензи (1815), базирующимся на множестве проведенных ими экспериментов, было обнаружено, что лучшей формой для равномерного проникновения солнечных лучей в любое время суток, вне зависимости от изменения угла их падения, является криволинейная или сферическая форма кровли. Разработкой возможного применения этих форм на практике занялся знаменитый садовод и ландшафтный дизайнер Лоудон, который опубликовал в своей книге *The Green-House Companion* (1824) целый набор различных вариантов теплиц криволинейных очертаний. Однако по его собственному признанию, препятствием к реализации подобных планировок на практике неизбежно должна была стать дороговизна таких конструкций.

¹¹ Что в 1820-е годы благодаря трудам Лоудона было признано вредным с точки зрения растениеводства.



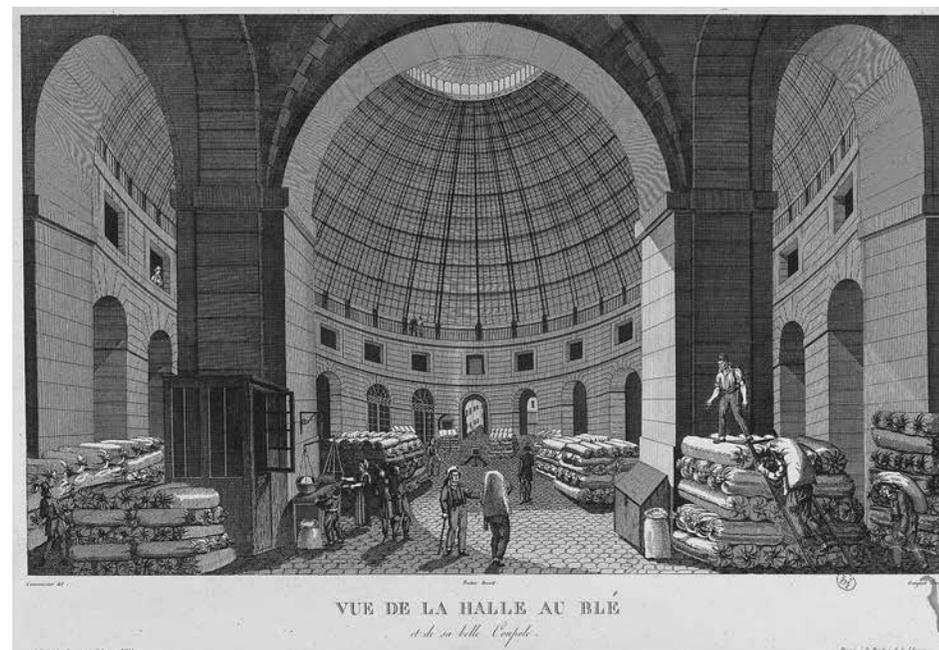
12. Джон Нэш. *Конюшня принца Уэльского в Брайтоне*. Архитектор Уильям Порден. 1804–1808. Акватинта из альбома: *The Royal Pavilion at Brighton by John Nash*. London, 1826. Музей Королевского павильона, Брайтон

оказываются лишним, бесполезным для истории, изворотом в основанной на идеях прогресса эволюции стеклянной архитектуры. Ведь коммерческие утилитарные теплицы возводят свою генеалогию к теплым монастырским садикам, где средневековые монахи пытались культивировать привозимые крестоносцами с Ближнего Востока диковины. А публичные оранжереи ботанических садов — к «аптекарьским огородам» и университетским садам, в частности основанному венецианцами *Lectrum Simplicium* в Падуе, где студии годами корпели



13. Жан-Батист Бюри. *Хлебный рынок в Париже*. Офорт из кн.: Gailhabaud J. *Monuments Anciens et Modernes*. Paris, 1857. Т. 4

над изучением полезных свойств растений. И те и другие были просты, функциональны и утилитарны. Их единообразные, лишённые декора, модульные конструкции, уже к концу XVIII века прекрасно аплицировались на просветительские утопические идеи социального равенства, прозрачность и светоносность материала — на мечту о прозрачности государственной системы управления, а вечнозеленые благоухающие растения неизбежно вызвали райские коннотации. Считается, что оставалось романтикам лишь поднять на щит категорию прозрачности, прогрессистам озаботиться реализацией на практике идей общественного блага, а архитекторам и стеклодувам усовершенствовать конструкции так, чтобы получить возможность воздвигать павильоны огромной площади, как не замедлили явиться на свет Хрустальный дворец, а вместе с ним и сама мифология стекла, как строительного



14. Анри Курвуазье-Вуазен. *Интерьер Хлебного рынка*. Около 1850. Офорт. Музей Карнавале, Париж

материала будущего. Подобная логика словно исключает, оставляет за скобками дворцовые оранжереи с их вездесущими померанцами и цитрусами. Ведь принято думать, что строившиеся и содержавшиеся исключительно из прихоти и тщеславия на потеху сюзерена и его двора, они сгнули вместе со «старым режимом». И если уж задаваться неблагодарной целью поиска их следов в век прогресса и машин, то наверняка среди частных буржуазных «зимних садов», не вышедших из моды от бидермайера до модерна.

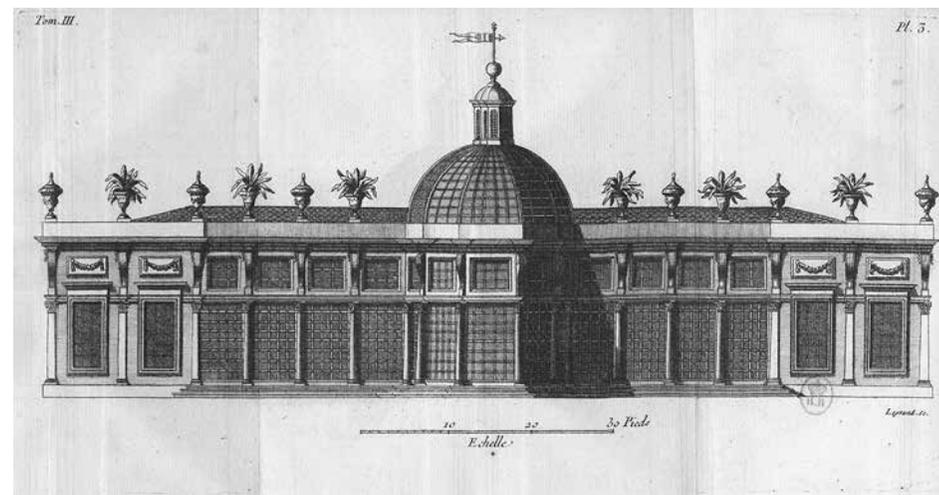
Однако, на наш взгляд, именно в иконографии таких «потешных» дворцовых оранжерей и стоит искать ключ к пониманию грандиозного символического потенциала, которым оказалась наделена стеклянная архитектура к концу XVIII века, то есть еще накануне своего реального появления.

Секрет в том, что прототип репрезентативных дворцовых оранжерей — не просто определенный памятник, волна подражаний которому прокатилась по Европе, будь то оранжерея Жюль Ардуэн-Мансара в Версале, дрезденский Цвингер или знаменитый проект Алессандро Галилеи для ботанического бестселлера Ричарда Бредли о практических и философских аспектах развития садоводства¹². (Ил. 15.) Их общий прообраз — сооружение метафорическое и оттого куда более универсальное. Это — хрустальный Дворец Солнца, обитель Аполлона, композиционная схема которого восходит к описанию Овидия и хорошо известна по изобразительным источникам эпохи барокко.

На протяжении XVII и XVIII столетий идея эфемерной, лишённой материальности стеклянной архитектуры, прежде нераздельно связанная с корпусом визионерских видений хрустального Небесного Града, последовательно претворяется в грандиозную аллегорическую солярную программу европейского абсолютизма. Сияющий среди облаков Дворец Солнца сперва возникает как неотъемлемый, а с течением времени и определяющий атрибут Аполлона в одической поэзии, потом буквально «на глазах» превращается в один из самых феерических эффектов барочной машинерии придворного театра и, наконец, задача претворения драгоценного небесного видения во вполне земную постройку монаршей или папской резиденции встает перед реальными архитекторами. (Ил. 16–17)

Технологически ее решение кажется абсолютно невозможным. Поддерживающие прозрачный свод дворца колонны из хрусталя, «из яркого топаза пол», «золото в золоте», рубины, сапфиры, «огню подражавший пироп», и прочие лучезарные драгоценные материалы, на упоминания которых не скупилась авторы множества литературных описаний небесной обители солнца, но самое главное — «прозрачность» золотого дворца, «пронизанного светом, перед которым остается темен, даже когда-либо блиставший самый чистый свет» [5, pp. 17–28] требовали от архитекторов и декораторов большой изобретательности.

12 New Improvements of Planting and Gardening, Both Philosophical and Practical. By Richard Bradley, Professor of Botany at Cambridge. London, 1717. Вскоре после выхода в свет этот трактат был переведен на французский язык и только в первой половине XVIII века переиздавался как минимум восемь раз.



15. Алессандро Галилеи. Проект садовой оранжереи из трактата Ричарда Бредли *New Improvements of Planting and Gardening* (1717)
Офорт из франц. издания кн: Bradley R. *Nouvelles Observations phisiques et pratiques sur le jardinage et l'art de planter, avec le calendrier des jardiniers*. Paris, 1756. Т. 3. Pl. 3

Поэтому главным признаком усадебного барочного дворца солнца, в отличие от театральной декорации, становится не парение архитектурных конструкций в облаках, а напротив, его «приземление» и устойчивая топографическая ассоциация с садом Гесперид, где растут золотые яблоки и куда, свершив дневной путь, возвращалось на отдых небесное светило. Дворец или храм Солнца, окруженный садом Гесперид, — такова символическая иконография первых солярных парковых программ. К началу XVIII столетия она нашла устойчивое выражение и в архитектурной форме. Отныне любой усадебный дворец солнца, будь то лишь несомый колоннами купол или полноценный отапливаемый садовый павильон, представлял собой отдельно стоящую беседку или центральный корпус-ротонду с крыльями оранжерей, наполненных аполлонической растительностью — вечнозелеными лаврами, померанцами, и в первую очередь золотыми апельсинами.



16. Франческо Галли Бибиена. *Машина для Дворца Солнца*. 1717
Бумага, перо коричневым тоном, акварель. 34,9 × 55,6. Фрагмент
Лисабон. Музей Старого искусства
© Instituto dos Museus e da Consevação, I.P.

На практике несмотря на то, что именно природа стекла как материала задала архитектуре мифологический вектор, обусловив своими физическими свойствами саму возможность метафизического статуса возведенных из него строений, роль стекла в первых аллегорических «небесных чертогах» дворцовых комплексов XVII века оказалась весьма скромной. Производство оконного стекла посредством краун процесса¹³ было дорого и не позволяло получить стеклянные листы достаточно



17. Паоло Панини. *Соляренный апофеоз*. Представление в римском театре Argentina по случаю свадьбы французского дофина Людовика и Марии Жозефы Савойской. 1747
Холст, масло. 207 × 247. Лувр, Париж

большого размера и заданной толщины. В свою очередь увеличение площади окон и остекления вообще требовало совершенствования системы отопления, поскольку на протяжении XVII века поддержание

¹³ Краун процесс позволял получать стекло довольно хорошего качества, практически без искажений. Стекло изготавливали методом выдувания больших пузырей, которые на следующей стадии отделялись от стеклодувной трубки и прикреплялись к другой

приемлемой температуры не только в оранжереях¹⁴, но и в больших двусветных залах стоило их владельцам немалых усилий.

Поэтому прозрачность и проницаемость солярного дворца светом, оказывается одновременно и принципом организации его пространства, и метафорой. Стекло, зеркала, хрусталь, золочение, тщательно разработанная символика материалов, в первую очередь самоцветов, несущих в себе идею материализовавшегося, застывшего света, аллегии знаков зодиака, месяцев и времен года, неперенное символическое изображение солнечной колесницы или самого Аполлона, — превращаются в выработанный за годы строительства подобных сооружений канонический набор обязательных элементов, наполняющих усадебные павильоны от Рима до Парижа и от Варшавы до Стокгольма. (Ил. 18.)

Таким образом, еще до появления технологий, позволяющих строить здания из стекла, сложилась определенная архитектурная иконография строений, имитирующих и изображающих стекло и поэтому даже не нуждающихся в преобладании стеклянных элементов в архитектуре.

Множество парковых дворцов и храмов Солнца XVII–XVIII столетий, связанных в единый ансамбль с усадебными оранжереями, стали квинтэссенцией стеклянной архитектуры еще до ее появления на свет. Рожденные солярным мифом и подкрепленные аллюзиями на мистические и масонские идеи о природе солнечного света, репрезентативные парковые строения барокко были обязаны своей популярностью исключительно решаемой ими аллегорической задаче, поскольку до середины XVIII века ни о какой утилитарной рентабельности дворцовых

трубке — понтии. После интенсивного вращения на понтии, исходная заготовка под действием центробежных сил утончалась и превращалась в плоский круглый диск. Диаметр этого диска мог достигать полутора метров. Из него уже после охлаждения вырезали куски стекла квадратной и прямоугольной формы. Центральная часть диска имела утолщение — след от понтии, который назывался «бычьим глазом». Как правило, эта часть диска не использовалась и шла на переплавку или же применялась для установки в оконные рамы с характерной расстекловкой в виде полупрозрачных круглых стекол.

14 Отопление первых оранжерей в основном осуществлялось с помощью специальных, наполненных горячим древесным углем тележек — «жаровен», и лишь в 1685 году в Челси начали применять подземный подогрев почвы.



18. Жозеф Сан-Пьер и Карл фон Гонтард. *Дворец Солнца*. Павильон дворцового комплекса *Эрмитаж* Байройт. 1749–1753
Фотография

оранжерей не могло быть и речи. Уже упоминавшаяся дороговизна стекла, отопления, а также покупки и содержания цитрусовых, лавровых, гранатовых и олеандровых деревьев намного превосходила все плоды усилий садоводов. Масштабы закупок ежегодно возобновляемых кадочных кустов и деревьев, погибших от холода и неудачного ухода порой достигали нескольких сотен растений. И все-таки первый всплеск оранжерейного строительства приходится именно на это время и связан он отнюдь не с утилитарной, а с сугубо символической функцией их рукотворного сада.

Ситуация начинает меняться в конце XVIII столетия, когда солярная эмблематика утрачивает политическую актуальность, а вместе с ней истаивает былое очарование имитирующих драгоценные камни и хрусталь небесного Града ротондальных дворцов-оранжерей. Причем сама утвердившаяся в правах формальная схема центрального круглого или многоугольного в плане объема с пристроенными боковыми галереями или без оных продолжает активно эксплуатироваться

оранжерейной архитектурой, хотя аполлонические образы и ассоциации к концу столетия сходят на нет.

В то же время благодаря усовершенствованию технологии стеклоделия и внедрению в строительство конструкций из чугуна и железа возможности стеклянной архитектуры день ото дня расширяются, позволяя строителям дворцов и парадных оранжерей достигать практически полного фасадного остекления и создавать разнообразные конструкции стеклянных перекрытий, способствовавших лучшему проникновению солнечных лучей внутрь помещения. На смену доведенной до иллюзионистического совершенства технологии имитации стекла другими материалами и выявления скрытых смыслов посредством аллегорий, приходит демонстрация крайних пределов технологии производственной. Рассчитанный на полигистерство риторической эпохи оптический и интеллектуальный аттракцион солярного дворца подменяется не менее эффектным представлением последних достижений ботанической науки и строительной техники.

Ярким примером сооружения, где четкость композиционного построения безупречно «проявляет» лежащий в основе иконографический образец, незамутненный какими бы то ни было вариациями, но полностью воплощенный в «новом» материале, является Большая оранжерея архитектора и инженера Чарльза Фаулера в знаменитом поместье Сайон-парк герцога Нортумберлендского (1827–1830). Считываемость смысла, которую подразумевает пространственное решение оранжереи Фаулера, в немалой степени обусловлена историей этого поместья, тесно связанного с историей английского королевского двора и обустроивавшегося не только с поистине дворцовым размахом, но и с традиционными для дворцовой архитектуры коннотациями. В оранжерее Фаулера солярная иконография «наложилась» и на традицию популярного в Англии палладианства. (Ил. 19.)

Примечательно, что Фаулер одновременно с постройкой оранжереи в Сайон-парке работал над проектом крытого рынка в Ковент-Гардене, где предполагал сделать верхнее остекление. Передовую технологию и инженерные новинки, разрабатываемые им в практике коммерческого строительства, он использовал и в традиционной дворцовой оранжерее, благодаря этому значительно увеличив площадь остекленных поверхностей — в частности, огромных окон с полуциркульными завершениями и арочных окон — и создав первый в Англии прозрачный купол столь внушительных размеров — 38 метров в диаметре.



19. Чарльз Фаулер. Большая оранжерея в Сайон-парке. 1827–1830
Фотография

Это типологическое родство оранжереи в герцогском поместье и общественного рынка, как и сама возможность обмена между ними иконографическими мотивами и смыслами весьма наглядно характеризует изменения, произошедшие в отношении к архитектуре в целом, и стеклянной архитектуре в частности.

Уже к концу XVIII века связь между постройками и обществом, которое их финансировало, начинает восприниматься по-новому, что, в свою очередь, ставит вопрос об отношениях архитектуры и техники, архитектуры и строительства.

Наряду с традиционными заказами частных дворцов множатся проекты общественных сооружений — госпиталей, мануфактур, театров, общественных садов и пассажей. Новизна заключается не столько в характере самих заказов, сколько во все более специальных и функциональных пояснениях, которыми они зачастую сопровождаются. Чтобы соответствовать задачам общества — а архитектурная теория в это время нередко шла дальше, и претендовала не только на то, чтобы соответствовать, но и определять эти задачи, — архитектура конца XVIII века обрела настоящее «политическое измерение». Это сказалось не только

в очевидно возросшей роли социально-политической архитектурной утопии, где мифология стекла была определяющей (стоит вспомнить Фурье или Нортмора), но и в желании создавать «полезную» передовую архитектуру, делая ставку как на традицию, так и на современные инженерные возможности. В намерении оставить, наконец, в покое Витрувия, Палладио и прочие непререкаемые классические образцы, и, приняв на вооружение все новейшие достижения строительной техники, обратить свой взгляд не на застывшее антично-ренессансное идеальное прошлое, а на не менее идеальное будущее, задачи которого сами подскажут новую форму.

«Полезная» архитектура конца XVIII века не только учитывала эволюцию нравов и политическую конъюнктуру своего времени, не только создавала искусные планы частных особняков, образцовых тюрем и солеварен, театров и памятников, прославлявших гражданские добродетели. В контексте культуры, открывшей для себя значение техники и занявшейся описанием ее механизмов и свершений (от «Энциклопедии» Дидро и Даламбера до «Методической энциклопедии» Панкука), быть полезным означало также поддерживать новые связи с искусством зодчества, в большей степени считаться с потребностями строительства, ставя на службу новых идей вековую символику материала.

Таким образом, эти две параллельно существующие тенденции — демонстрация стекла как нового универсального строительного материала и традиция имитации стекла в архитектуре — благодаря промышленным достижениям нового XIX века в первый момент объединились, обогатив друг друга смыслами и «прирастив» дополнительные коннотации. Однако, когда возможность перейти от символической имитации стекла к созданию огромных остекленных поверхностей и гигантских куполов стала инженерной и архитектурной практикой, сама собой отпала необходимость в сложной нюансированной иконографии, имитировавшей стекло как символическую форму. Тем самым постепенно «вытеснились» многие мифологические значения, а оказались акцентированы новые, связанные с масштабом сооружения и более ориентированные на символику стекла как материала.

Концептуальным переворотом в эволюции мифологии стеклянной архитектуры стал именно рубеж XVIII–XIX веков. В это время отказ от иконографической программы имитации мифологических свойств стекла в пользу обыгрывания реальных свойств материала, формирующей новую мифологию, можно считать завершенным. При этом важно

учитывать, что «генетическая» память мифа остается в культуре — в качестве обрывков смысла или же пустых оболочек, наполняемых новыми смыслами.

Именно на такую «память формы» и сделал ставку Фоук в своем проекте павильона Всемирной выставки 1862 года.

Гигантские размеры его монструозного дворца, не остекленно-го полностью, но выстраивающего собственную драматургию света, не могли скрыть следы благородного происхождения. Если Хрустальный дворец, пользуясь определением Рёскина, и был «самой большой из оранжерей», то его генеалогические корни несомненно указывали на принадлежность к демократическому сословию утилитарных оранжерей ученых, садоводов и промышленников. Вырастающая же за традиционной иконографией павильона Фоука с его огромным куполом и вытянутыми в длину, разросшимися до непомерных размеров пассажами, тень великих смыслов прошлого явно отсылала к солярным образам монарших резиденций.

Вскормленная эсхатологической христианской традицией, репрезентативная «стеклянная архитектура» дворцов Солнца придала локализованному в конкретном географическом пространстве стеклянным сооружениям временное измерение. Нацеленная в светлое будущее или идеальное райское прошлое, парадная стеклянная архитектура барокко и Просвещения неизменно служила земной префигурацией трансцендентного мира блага. Обретая отчетливый характер географической фикции, она в том или ином виде всегда предлагала вариацию на тему идеального града, в котором стекло, реальное или символически обозначаемое, служило материалом для строительства идеала, несущего на себе обратную проекцию одной исторической эпохи в другую. Таким образом, в малых формах стеклянных дворцовых павильонов и оранжерей, литературных видений утраченного Рая и прозрачных городов чаемого утопистами будущего, накопился несомасштабный им по размеру колоссальный мифологический потенциал, требовавший столь же эпического воплощения. Именно эти определяющие родовые черты унаследовала от своих стеклянных оранжерейных предшественников архитектура выставочного павильона Фоука и прочих экспозиционных павильонов XIX столетия, воспроизводящих ту же иконографию.

Строившиеся для демонстрации промышленных достижений человечества, презентации идеи прогресса, машин и продукции будущего, они всегда максимально нивелировали географическую ориентацию

здания и максимально акцентировали временной и аксеологический вектор несущей благо стеклянной архитектуры. Не случайно стеклянные выставочные павильоны мыслились их создателями как «храмы будущего единения человечества» и наравне с приметами грядущих технологий включали и обращенные к минувшему «золотому веку» человечества райский сад, этнографическую экспозицию и выставку моделей исторической архитектуры.

Но современники не оценили замысел Фоука облачить новые идеи в старую иконографическую оболочку. Расчет Фоука на то, что образ хрустального храма будущего со всем спектром новых значений будет усилен обращением к иконографии дворцовых оранжерей со столь мощным символическим зарядом, оправдался с точностью до наоборот. Если раньше мифология приходила на помощь технологии, то теперь техника, инженерная мысль начинают работать на мифологию, как бы овеществляют традиционную символику самого материала. Хрустальный дворец стал манифестом этой знаменательной перверсии, недооцененной Фоуком. Хотя здание Хрустального дворца, возведенное благодаря новаторской технике остекления на основе каркаса, отличалось от мифологических дворцов, отлитых из цельного стекла или высеченных из кристалла, новый образ гигантского прозрачного, открытого пространства был как никогда близок к лишенной материальности и соприродной божественному свету символической форме, положившей начало мифологии стеклянной архитектуры в европейской культуре.

Парадокс и заключался в том, что к этому вековому образу идеального прозрачного града, на протяжении двух столетий разрабатывавшемуся именно в соляной иконографии, позволяли приблизиться уже новые технологии строительства, индустриальные достижения «железного века», требовавшие и новых архитектурных форм. Овеществление идеала, заложенного в иконографической схеме соляного дворца, в других формах, как это случилось в Хрустальном дворце, положило предел возможностям смыслообразования в рамках прежней иконографии. Хотя и сохранило в памяти культуры его общий вектор. Теперь использование архаических иконографических форм препятствовало активному процессу нового мифотворчества.

Ведь хотя двухвековая история хрустального мифа подспудно заставляла акцентировать в выставочных павильонах вполне определенные свойства стекла как материала для строительства идеального града, — его прозрачную, дематериализующую субстанцию¹⁵, — возника-

ющие при этом никогда прежде не виденные архитектурные эффекты (огромные пронцаемые пространства, стеклянные купола, фантастические инженерные конструкции) обладали собственным мифологическим потенциалом и начинали старый миф подспудно изменять. Принципиально новым моментом для формирования новой мифологии стала и та огромная роль, которую играло теперь восприятие зданий его современниками, как бы «вчитывающими» в стеклянную архитектуру новые смыслы. Первый опыт осмысления новых образов стеклянной архитектуры внутри цельной философско-художественной системы был предложен романтизмом. Восприятие Хрустального дворца преимущественно в русле романтической метафоры указывает на один из основных векторов развития мифологии стеклянной архитектуры в XIX веке, напрямую связанной с философскими категориями «прозрачности-непрозрачности».

Однако проникновение в смысл этого процесса напластования и трансформации различных смыслов невозможен без опыта реконструкции различных эволюционных линий мифологии стеклянной архитектуры. И здесь важной оказывается не только райская символика Хрустального дворца, произрастающая на почве утилитарной оранжерейной практики, но и тот рудимент соляной традиции, который представлен в иконографии павильона Фоука. В каком-то смысле именно этот павильон в большей степени, нежели Хрустальный дворец, стал одновременно итогом и началом, наглядно зафиксировав слом парадигмы в мифологии стеклянной архитектуры.

Анализ этих двух павильонов-современников в соотнесении друг с другом и как бы в единой перспективе тех изменений, которые претерпевает мифология стеклянной архитектуры в первой половине и середине XIX столетия, позволяет увидеть, как прогрессистская концепция социальной утопии, прямо наследующая эсхатологической концепции, связана с чаемым Небесным градом; как осколки соляной традиции причудливо сочетаются с романтическим мифотворчеством; и как мотивы райского сада, сакральные коннотации, идеи индустриального прогресса объединяются, по выражению М. Ямпольского, в едином мифологическом слое.

15 По замечанию М. Ямпольского, «Хрустальный дворец воспринимался как здание, дематериализующее собственную конструкцию и тем самым приближающееся к чисто духовной сущности» [3, с. 319].

Включая в родословную стеклянной архитектуры новую линию, восходящую к соляной традиции, мы стремились продемонстрировать, что позитивистская, спрямленная история стеклянных павильонов Всемирных выставок и в целом — построек «из стекла и железа» требует корректировки. Мы предлагаем отойти от того традиционного взгляда, согласно которому история стеклянной архитектуры началась с сугубо утилитарных дворцовых теплиц и оранжерей, разросшихся исключительно благодаря прогрессивным технологиям XIX века до гигантских павильонов всемирных выставок и пассажей. И лишь их размер, точнее, несомасштабность хрупкого эфемерного прозрачного материала и гигантского размера этих строений впервые позволили «перевести» прикладную прежде стеклянную архитектуру в категорию «мифологического проекта», воплощающего дерзания человеческого духа и идеи Прогресса.

В этой статье мы хотели показать, что историческая картина была, скорее, обратной. Грандиозные стеклянные выставочные павильоны были отнюдь не отправной точкой, задавшей импульс формированию собственной мифологии стеклянной архитектуры, а наоборот — кульминацией ее долгого развития. К началу XIX века, когда развитие строительных технологий и чугунолитейного производства в Европе сделало возможным прорыв в истории стеклянной архитектуры, у нее за спиной уже была двухвековая мифологическая традиция. XIX век, со своей стороны, обогатил мифологический проект стеклянной архитектуры идеей индустриального преобразования мира, и наконец, со всей наглядностью воплотил его в огромных выставочных павильонах. Собственно, сама идея возведения павильонов Всемирных выставок, призванных представить все достижения индустриального века, именно в форме стеклянных дворцов, становится понятной, если ее воспринимать в подобном контексте.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аркин Д. Рождение и гибель Хрустального дворца // Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941. С. 289–312.
2. Пунин А. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990.
3. Ямпольский М. «Мифология» стекла в новоевропейской культуре // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 314–348.
4. Beresford Hope A. J. The International Exhibition // Quarterly Review. 1862. Vol. 112. Pp. 179–214.
5. Bracciolini Fr. L'elettione di Urbano Papa VIII. Roma. 2018 (Classic Reprint. Italian Edition).
6. Bradley R. New Improvements of Planting and Gardening, Both Philosophical and Practical. London, 1717.
7. Braham A. The Architecture of the French Enlightenment. Berkeley and Los Angeles, 1989.
8. British History Online. URL: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/pp137-147#anchor69>
9. Dishon D. South Kensington's Forgotten Palace: the 1862 International Exhibition Building. London, 2006.
10. Jurors' Reports. International Exhibition, 1862. London, 1862.
11. Hunt R. Handbook of the Industrial Department of the Universal Exhibition, 1862. 2 vols. London, 1862.
12. Kohlmaier G., Sartory B. von. Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type. Cambridge (MA), London, 1991.
13. Macdermott E. The Popular Guide to the International Exhibition of 1862. London, 1862.
14. Official Illustrated Catalogue of the International Exhibition. London, 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department. 2 vols. London, 1862.
15. Piggott J. Palace of the People: The Crystal Palace at Sydenham, 1854–1936. London, 2004
16. Pontecoulant A. Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition universelle. Paris, 1862.
17. The Practical Mechanic's Journal Record of the Great Exhibition. London, 1863.