

УДК 72.017, 72.035, 725.1
ББК 85.11
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-1-120-149

Николай Молок

Леду в кабинете доктора «Торнатори». О некоторых источниках «говорящей архитектуры»¹

Задача статьи — проследить некоторые источники «говорящей архитектуры», как принято называть пиктографические проекты Клода-Никола Леду. Сам Леду в своем трактате оставил важную подсказку: рассказ о его визите в кабинет доктора анатомии «Торнатори», где архитектор увидел отрубленные головы преступников и смог на практике применить свои познания в физиогномике. Физиогномика лежала в основе французской архитектурной теории «характеров», согласно которой каждое здание должно наглядно сообщать о своей функции. Увидев в кабинете «Торнатори» гримасы ужаса и гнева, Леду создал проект здания тюрьмы, придав его фасаду «характер, внушающий ужас» (*architecture terrible*).

Ключевые слова:

Клод-Никола Леду,
«говорящая архитектура»,
анатомия, гальванизм,
физиогномика, теория «характеров»,
тюрьма, *architecture terrible*.

Среди проектов Клода-Никола Леду для утопического города Шо (опубликованы в 1804 году) есть несколько, архитектура которых буквально сообщает о назначении этих зданий. Дому бондарей он придал форму сложенных металлических обручей для бочек, Дому лесорубов — поленицы, Мастерской угольщиков — печи. Стены Лесопилки напоминают частокол, а ее план — циркулярную пилу (как раз изобретенную в конце XVIII века). Идеальный публичный дом — Ойкема — в плане имеет форму фаллоса. А Дом управляющих рекой Лу представляет собой цилиндр, сквозь который проходит русло реки, — будто сама архитектура контролирует потоки воды. (Ил. 1.)

Эти пиктографические проекты Леду сегодня принято определять термином «говорящая архитектура» (*architecture parlante*). Термин впервые появился в 1852 году в одном из серии очерков по истории французской архитектуры, которые без указания авторства публиковал выходивший в Париже популярный иллюстрированный журнал *Le Magasin Pittoresque*. Проекты Леду аноним счел «странными» (*très-curieux*), «причудливыми» (*bizarre*), «сумасбродными» (*extravagants*) и отнесся к ним насмешливо:

Леду был сторонником [partisan] того, что впоследствии стало называться говорящей архитектурой; он считал, что удивительно удачно создал дом винодела в форме бочки [sic!]; без сомнения он сделал бы дом пьяницы в форме бутылки и т. д. [24, p. 388].

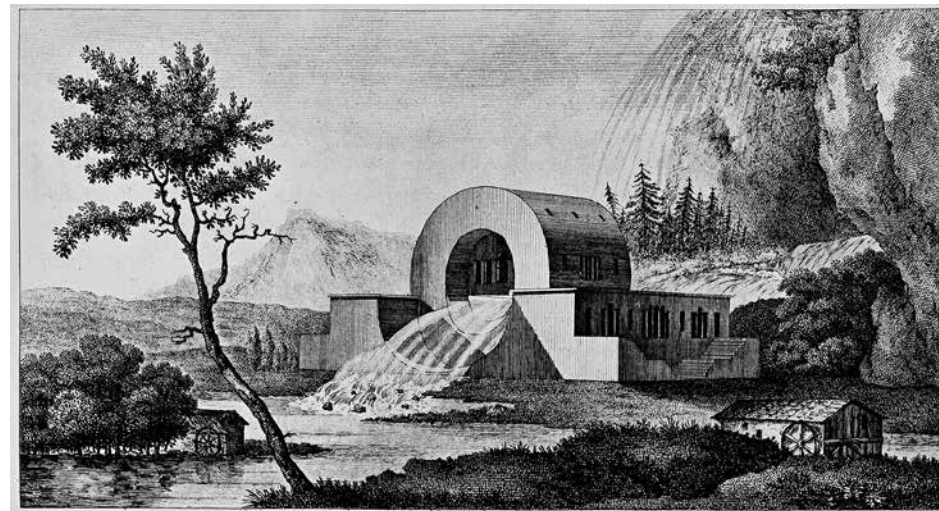
Спустя почти сто лет Эмиль Кауфман, представитель Венской школы истории искусства и автор первой монографии о Леду, превратил грубоватую шутку парижского критика в академический термин

¹ В основе статьи — доклад на научной конференции «Проблемы источников в искусстве и искусствознании». ГИИ, 15 июня 2023 года.

и ввел его в научный оборот: с тех пор им определяют выразительные — репрезентативные, риторические, коммуникативные — качества французской архитектуры конца XVIII века (а иногда и более поздней). Кауфман, хотя и дал отсылку на журнал *Le Magasin Pittoresque*, не знал (или не указал?) автора очерков². Только в конце XX столетия благодаря исследованиям Н. Левина, Д. Ван Зантена и Б. Бергдолла стало известно, что автором статей и, соответственно, изобретателем термина был архитектор и архитектурный критик Леон Водуайе [46, p. 405; 49, p. 47; 32, p. 109; 33]³.

Но почему Водуайе назвал «причудливые» проекты Леду именно «говорящими»? Возможно, это слово подсказал ему сам Леду: в своем трактате (где и были опубликованы его пиктографические проекты) он использовал идиоматическое выражение «говорить глазам» (*parler aux yeux*)⁴. Способность здания к «разговору» была для Леду важнейшим свойством «символической архитектуры»⁵: «...если художники хотят следовать символической системе, которая характеризует каждое произведение, они приобретут славу поэтов; они возвысят идеи тех, кто их слушает, и не найдется ни одного камня в их постройках, который бы не говорил глазам прохожих» [13, p. 115]. Или в другом месте: «...мы видим, как знатоки условностей сражаются против таких элементов, которые сообщают нашим чувствам первоначальные идеи. Ох! Дайте нам примеры, которые говорят глазам, и они поразят больше, чем правила и наставления, чем многочисленные писания, которые

- 2 Термин «говорящая архитектура» Кауфман использовал еще в своей ранней книге «От Леду до Ле Корбюзье», однако без указания на источник [39]. В последующих своих работах он сделал ссылку на анонимную статью в журнале *Le Magasin Pittoresque*. См.: [40, p. 441, note 82; 41, p. 251, note 78].
- 3 Между тем, современники Водуайе прекрасно знали, кто был автором очерков в *Le Magasin Pittoresque*. Так, о сотрудничестве Водуайе с журналом писали его первые биографы Теодор Баллю [2, p. 9] и Габриель Давиу; последний также указывал, что за эти очерки Водуайе в 1858 году был удостоен престижной Премии Бордена (*Prix Bordin*) [10, p. 71]. Однако они, в отличие от Кауфмана и других исследователей, не обратили внимания на предложенный Водуайе термин «говорящая архитектура».
- 4 Вероятно, впервые это выражение появилось у Джорджа Беркли; в «Опыте новой теории зрения» (1709; параграф 152) он писал о «голосе Творца природы», который «говорит нашим глазам» (*speaks to our eyes*). Подробнее см.: [45]. Позже оно встречается у Дидро («Разве живопись — лишь искусство говорить глазам?», Салон 1767 года — Лагрене), у Пейра («В архитектуре не так, как в изящной словесности: недостаточно говорить уму, нужно также говорить глазам» [16, p. 22]), у Катрмера де Кенси и др.
- 5 Здесь Леду делает сноску и поясняет: «Форма куба является символом Справедливости; ее изображают сидящей на квадратном камне и раздающей наказания за порок и награды за добродетель» [13, p. 115, note 1].



1. Клод-Никола Леду. Дом управляющих рекой Лу
Гравюра из кн.: *Ledoux C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*.
T. 1. Paris, 1804. Pl. 6 [13]

перегружают мысль и мешают ей» [13, p. 52]. (На этот призыв Леду отказать от правил и традиций ради воображения и свободы фантазии Водуайе отреагировал скептически: «...презирая все традиции, не принимая во внимание работы своих предшественников, [Леду] претендовал на то, чтобы в одиночку создать совершенно новое искусство» [24, p. 388].)

В своем трактате Леду оставил и еще одну «подсказку» (Водуайе ее, однако, не заметил) — она касается уже не происхождения термина, но некоторых источников собственно «говорящей архитектуры».

ОСТЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Рассуждая о том, что зритель, лишь бросив взгляд на постройку, должен тотчас опознать, какова ее функция, Леду привел аналогию с выражением человеческих страстей, которые можно понять с первого взгляда: покой, великодушие, экзальтация, гнев и т. д. У слова «гнев» (*colère*) Леду

сделал сноску и в примечании рассказал о своем визите к доктору «Торнатори» (*Tornatory*). (Ил. 2, 3.)

Приведу этот рассказ с небольшими купюрами:

Когда я строил в городе Эксе храм Правосудия <...>, меня пригласили в кабинет Торнатори, видного анатома, в который он свозил тела казненных преступников и где препарировал их. Его <...> считали безумцем [fou]. Но заслужил ли он это звание <...>? Мне не терпелось с ним познакомиться. Когда меня ему представили, он почувствовал мою беспристрастность, что говорило в мою пользу. Он усадил меня посреди коллекции голов, расставленных в определенном порядке, [и спросил]: «Вы, художники, вы, изучавшие строение человеческого тела, его зависимость от мозга и желудка, можете ли вы судить о том, каковы были характеры, пороки, преступления этих скорбных останков человеческого достоинства?» Поразмыслив, я сделал вывод: первый и второй были убийцами, третий умер от гнева [colère] <...>. Он бросился к реестру, перелистал его [и воскликнул]: «Ах! Так я не безумец». <...> [13, p. 119, note 1].

Прежде всего нужно сказать, что «Торнатори» — это реальный исторический персонаж, Леду лишь несколько изменил написание его имени. Пьер-Клод-Жан Турнатори (*Tournatoris*) был королевским профессором анатомии Университета Экс-ан-Прованса. В своем доме на улице Бельгард он собрал коллекцию костей, которая насчитывала около двух тысяч фрагментов и была снабжена этикетками — в качестве таковых он использовал игральные карты, надписи на которых делал по-латыни⁶. «Остеологическим музеем» назвал кабинет Турнатори его биограф XIX века Феликс Шавернак [9, p. 13].

Наличие этикеток может свидетельствовать о том, что «музей» Турнатори был публичным. Открытые для публики анатомические коллекции были распространены еще с XVII века, они существовали при многих анатомических театрах, а также в собственных домах анатомов. Одним из самых прославленных был амстердамский Анатоми-

6 Также на игровых картах он записывал и свои мысли об анатомии — это были своего рода черновики так и не состоявшихся трактатов по остеологии и истории анатомии и учебнику по вскрытию трупов. После его смерти эти карты, числом около 10 тысяч, обнаружили в мешке из-под муки [9, pp. 31, 44].



2. Неизвестный провансальский художник. Портрет доктора Турнатори, профессора анатомии
Середина XVIII века
Пергамент, гуашь. Диаметр 3,7
Аукцион De Baecque et Associés / Drouot, Париж, 19 февраля 2016, лот 167



3. Мишель-Мартен Дроллен
Портрет Клода-Никола Леду
Около 1785. Фрагмент
Холст, масло. 72 × 58
Музей Карнавале, Париж

ческий музей Фредерика Рюйша⁷ — *Musaeum anatomicum Ruyschianum*, возникший в 1673 году. Он был доступен не только для врачей и ученых, но и для широкой публики (за отдельную плату), по музею водили экскурсии, были изданы каталоги, как на латыни, так и на голландском языке. Помимо анатомических фрагментов в музее Рюйша были и многочисленные естественно-научные экспонаты, минералы, растения и животные, а также курьезы, в том числе привезенные из Африки, Азии, Америки, — в этом смысле он в большой степени принадлежал к традиции вундеркамер. Однако метод презентации коллекции был совершенно необычным: Рюйш составлял остеологические фрагменты

7 Я использую транскрипцию, принятую в отечественных исследованиях, в частности в публикациях сотрудников Кунсткамеры, где хранится коллекция Рюйша, купленная еще Петром I. Однако более точное написание — Рёйс или Рауш. О музее Рюйша см., например: [37; 42].

в целые «ассамбляжи», украшая их камнями, раковинами, растениями, цветами, чучелами птиц и проч., а также дополняя надписями, девизами, иногда стихотворными. «Музей» Турнатори, вероятно, не был столь разнообразным по составу и рафинированным с точки зрения устройства экспозиции, но по количеству собственно анатомических фрагментов, судя по всему, превосходил музей Рюйша.

Леду упоминает, что «Торнатори» «считали безумцем», это же подтверждает и Шавернак. Согласно биографу, Турнатори был по-настоящему одержим, он «понимал абсолютную ценность анатомии» и потому «посвящал все свое время вскрытиям» [9, р. 6], чем вызвал гнев соседей, которые подали на него в суд. Они обвинили его в том, что он был «груб и вспыльчив, полон мрачных и меланхолических идей», имел «жесткий и бесчувственный характер», а также — более предметно — в том, что он «обшаривал кладбища, распиливал трупы, снимал с них кожу, потрошил» и что ему «какая-то сволочь» приносила из больницы отрубленные конечности и внутренности, что он дома проводил вскрытия, вывешивал препарированные фрагменты сушиться за окно и хранил «две или три человеческие головы» [9, pp. 9, 11].

В этом «музее» и оказался Леду.

Леду работал в Эксе в 1770–1780-х годах. Заказ на «храм Правосудия» — то есть на Дворец правосудия и расположенное рядом с ним здание тюрьмы — он получил в 1776 году; проект датируется 1784–1785 годами; строительство началось в 1786-м, но в 1791-м было приостановлено; возобновлено в 1822 году под руководством Мишеля-Робера Паншо, который внес в проект Леду существенные изменения. Леду приезжал в Экс четырежды — в 1776, 1777, 1784 и 1786 годах [38]. В какой именно из его визитов он побывал у Турнатори, неизвестно.

Судебный процесс над Турнатори проходил в конце 1750-х годов, но, судя по тому, что архитектор увидел в кабинете доктора спустя двадцать-тридцать лет, тяжба не особенно охладила его одержимость анатомией.

«Говорящие головы»

В рассказе Леду о визите к «Торнатори» есть по меньшей мере три интригующих сюжета.

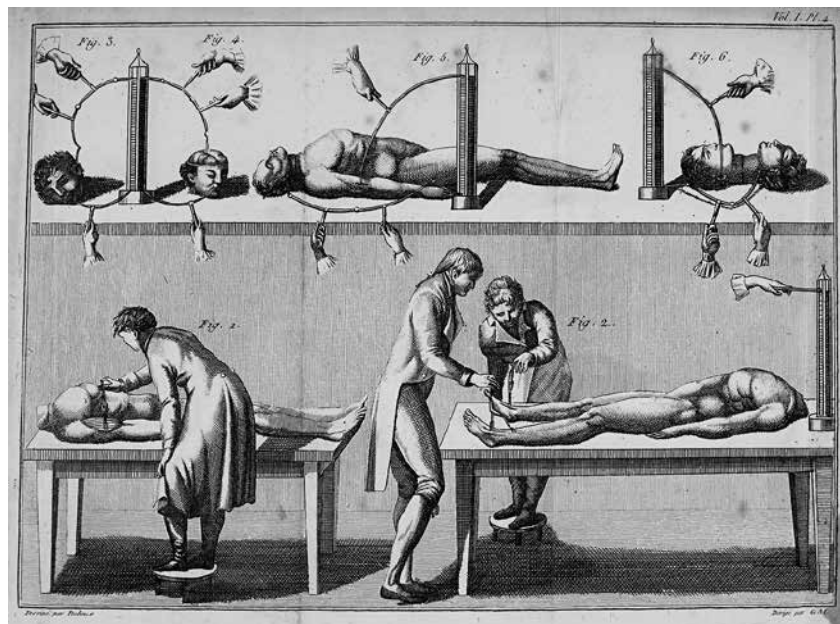
Во-первых, зачем, собственно, Турнатори хранил в своем кабинете головы преступников? Правда, ни из рассказа Леду, ни из жалоб соседей,

перечисленных Шавернаком, до конца неясно, были ли эти головы отрублены палачом на плахе или же анатомом во время препарирования уже после казни (через повешение)⁸. Но в любом случае они не только были символами науки анатомии, но свидетельствовали об интересе доктора к устройству нервной системы и, в частности, мозга. Один из важнейших вопросов, который ставили в этой связи ученые и для ответа на который они проводили разнообразные опыты: продолжает ли мозг жить после смерти? И отрубленная голова была, конечно, наиболее релевантным объектом для подобных экспериментов.

Турнатори не просто хранил головы в своей коллекции, но и исследовал их: как-то раз — жаловались суду его соседи — он решил «расшевелить» одну из голов, отчего та «побагровела». Однако, несмотря на успех эксперимента, — в том смысле, что голова отреагировала на манипуляции доктора, — ему, по настоянию испуганной матери, пришлось вынести голову за город и захоронить [9, р. 9]. Судя по всему, Турнатори использовал достаточно примитивную с врачебной точки зрения технологию. Спустя два десятилетия был изобретен более эффективный (и эффектный) способ «оживления» отрубленных голов — гальванизм.

В 1780-е годы в Болонье врач Луиджи Гальвани провел свои первые опыты: используя кислоту и батарею из меди и цинка, он исследовал воздействие электрического тока на мертвых лягушек — мышцы сокращались и лапки начинали двигаться. Гальвани назвал этот эффект «животным электричеством» и в 1791 году опубликовал результаты своих экспериментов в «Трактате о силах электричества при мышечном движении». В том же году вышла и книга Алессандро Вольта — «Письма о животном электричестве», в которой также говорилось о возможности стимулировать мышцы при помощи электричества.

8 Вскрытие трупа повешенного убийцы было общепринятой в Европе практикой, которая, с одной стороны, должна была гарантировано подтвердить смерть казненного, а с другой — репрезентировала репрессивные механизмы власти. Так, закон, принятый английским Парламентом в 1752 году (Murder Act), запрещал предавать тело казненного убийцы земле, предписывая его «публичное вскрытие» (как альтернативу «подвешиванию в цепях») — «чтобы дополнить наказание ужасом и особой печатью позора». См.: [34]. Спустя полвека Джованни Альдини, практиковавший тогда в Лондоне, уже не видел в этом законе ни «ужаса», ни «позора», но лишь — общественную пользу: «...британскими законами, основанными на принципах гуманности и общественного блага, было мудро предписано, что тела тех, кто при жизни нарушил одно из самых священных прав человечества [то есть тела убийц], после казни должны быть использованы для целей, которые могли бы в какой-то мере искупить их преступления, а их останки принесли бы пользу обществу, против которого они согрешили» [1, pp. 189–190].



4. По рисунку Лорана Пешё. Гальванизм
Гравюра из кн.: Aldini J. [G.]. Essai
théorique et expérimental sur le
galvanisme. T. 1. Paris: Fournier fils, 1804.
Pl. 4

Племянник Гальвани, Джованни Альдини, проводил опыты не только на животных, но и на людях (по специальному разрешению Наполеона) — он использовал трупы, присоединяя электроды к различным частям тела. Эти эксперименты доказывали, что воздействие на нервы активизирует мускулы. В 1802 году в Болонье он подверг гальваническому шоку головы двух преступников — результатом чего стали страшные гримасы. Сам Альдини в своем трактате о гальванизме рассказывает, как стоял под эшафотом, «у топора закона», чтобы «получить тела, пока из них не вытекла кровь» [1, р. 67]. Прежде, когда врачи использовали трупы, считалось, что их клетки уже мертвы. Альдини же утверждал, что в них еще сохранялись жизненные силы. (Ил. 4.)

17 января 1803 года в Лондоне Альдини поставил, вероятно, свой самый знаменитый гальванистический «спектакль»: в его «распоря-

жение был любезно передан» труп убийцы Джорджа Фостера, 26 лет, «крепкого телосложения» [1, р. 191], только что повешенного в Ньюгейтской тюрьме и перевезенного в анатомический театр Королевского хирургического колледжа. Когда Альдини подсоединил провода к телу Фостера, «челюсти задрожали, прилегающие мышцы ужасно исказились, а один глаз на самом деле открылся. Затем правая рука поднялась и сжалась, а ноги и бедра начали двигаться... Несведущим наблюдателям показалось, что несчастный вот-вот возродится», — сообщал Календарь Ньюгейтской тюрьмы [23]⁹.

Аналогичных результатов достигали и другие ученые. Так, 25 февраля того же 1803 года доктор Иоганн Вендт, профессор Университета Бреслау, провел гальванистический эксперимент с головой казненного барышника Мартина фон Троера. От разряда тока «лицо сморщилось настолько правдоподобно», будто на самом деле испытывало боль. Когда Вендт подносил палец к глазам Троера или когда поворачивал его голову к солнцу, веки закрывались, а когда доктор выкрикнул прямо в ухо: «Троер», глаза открылись, а губы разжались, словно пытались заговорить. Наконец, воздействие на спинной мозг вызвало столь сильные искажения лица — веки захлопнулись, щеки надулись, зубы впились в палец доктора, — что некоторые зрители воскликнули: «Это — жизнь!» [25, S. 21–29].

Попытки реанимации отрубленных голов продолжались на протяжении всего XIX века¹⁰, когда они стали не только предметом научных исследований, но и популярным сюжетом беллетристики. Так, в романе Эдуара Кадоля «Ошибки гильотины» (1886) описан гальванистический эксперимент над гильотинированной головой одного из главных героев — Максима Летана:

Двое мужчин, два доктора достали голову и положили ее на стол. Глаза жертвы были полузакрыты. Один из докторов позвал: — Летан!.. Веки медленно поднялись. Мужчины вздрогнули: голова смотрела на них с выражением ужасающей мольбы. Но это длилось недолго; глаза вновь закрылись.

⁹ Подробный медицинский отчет об эксперименте Альдини опубликовал в своем трактате: [1, pp. 189–203].

¹⁰ Об экспериментах XIX и даже XX века см., например: [44].

— Давайте поспешим, дорогой коллега, — сказал другой доктор.

— Подключен ли прибор к батарее?

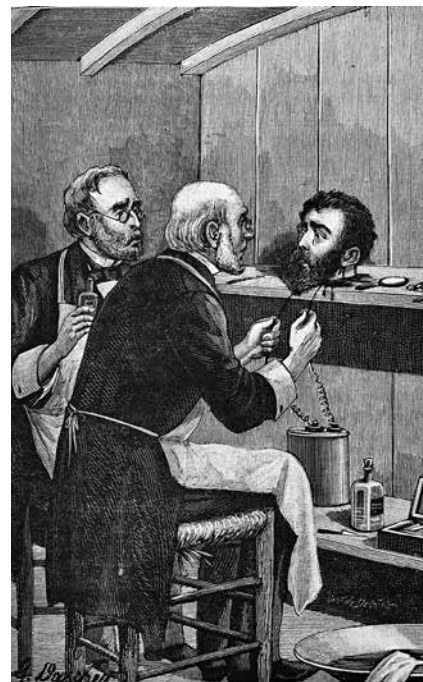
— Да, не будем терять времени.

Они подключили два провода к области лицевых нервов. Легкое подергивание исказило черты лица. Рот открылся, словно хотел заговорить. Глаза дико закатились, и с ресниц скатилась слеза.

Это было ужасно. Кто знает, возможно, голова все еще думала. Возможно, она чувствовала боль! Казалось, она просит о пощаде! [8, pp. 294–295].

Рассказ Кадоля почти в точности повторяет медицинский отчет Вендта. Однако любопытно, что наряду со «смотрящими» глазами и «говорящим» ртом одним из признаков жизни отрубленной головы здесь становится «скатившаяся» слеза. Невольно вспоминается «Женщина со слезой» Андре-Пьера Пенсона (1784) — восковая раздвижная анатомическая модель головы в натуральную величину; ее можно разобрать, мозг можно вынуть. Но почему ее лицо изображает (или даже выражает!) страдание и мольбу? И почему она плачет? Для Пенсона, несколько раз подававшего заявку на участие в парижском Салоне, но неизменно получавшего отказ (академия не считала восковые фигуры произведениями высокого искусства), слеза, вероятно, играла особую роль: отсылая к различным сценам оплакивания или даже конкретно к слезам Прозерпины в знаменитой скульптуре Бернини, она должна была легитимизировать восковую анатомию как вид скульптуры. Кроме того, закатившиеся глаза и слеза являются элементами театрализации образа, что было характерно для анатомических иллюстраций и восковых анатомий (например, «Венераина» Клементе Сузини, 1780–1782, или «Сидящая женщина» самого Пенсона, 1790-е). В этом смысле, метафорически «Женщина со слезой» плачет, конечно, потому, что она — «живая», как и отрубленная голова Летана у Кадоля! (Ил. 5, 6.)

Интерес к «оживлению» отрубленных голов возник в среде ученых, вероятно, под влиянием общественных предрассудков: на протяжении веков считалось, что голова некоторое время после казни продолжает жить. Очевидцы свидетельствовали, например, что глаза и губы Анны Болейн «судорожно двигались», а губы Марии Стюарт «шевелились четверть часа» после казни [31, pp. 42, 196]. Новый масштаб эти суеверия приобрели во Франции в годы революции и террора: отрубленные головы



5. Жорж Даше
Гальванистический эксперимент
над головой Максима Летана
Ил. из кн.: *Cadol É. Les Erreurs
de la guillotine*, Paris: [s.n.], 1886.
Р. 281 [8]



6. Андре-Пьер Пенсон
Женщина со слезой. 1784
Воск, стекло. Высота 62
Музей человека, Париж

моргали глазами, скрипели зубами, шевелили губами и т. д. Наиболее анекдотичной кажется история о том, что, когда гильотинированные головы двух враждующих членов Национальной ассамблеи положили в один мешок, одна из них с такой силой вцепилась зубами в другую, что их было невозможно разнять. В «живые» головы верили даже сами (просвещенные) революционеры, осужденные на казнь: по воспоминаниям палача Шарля-Анри Сансона, гильотинировавшего Людовика XVI, Шарлотту Корде, а также многих деятелей революции, Дантон, которому перед смертью не дали проститься с казненным до него Эро де Сешелем, воскликнул: «Глупцы! Разве вы помешаете нашим головам

поцеловаться на дне корзины?» [21, т. 5, р. 81]¹¹. Во французской «френической литературе», возникшей как реакция на террор революции, «истекающие кровью живые головы» стали, по выражению Д. Сансю, «обязательным аксессуаром» [47, р. 76]. Так, в повести Дюма «Тысяча и один призрак» (1849) голова смотрела, говорила и укусила своего убийцу за палец!

Подобные суеверия были вызваны прежде всего самой сценографией казни. Палач, поднимая на вытянутой руке отрубленную голову за волосы и со словами «Узрите голову изменника» (*Behold, the head of a traitor*) [31, р. 49], демонстрируя ее собравшейся у эшафота публике, тем самым свидетельствовал о смерти преступника. Но такой жест имел не только ритуальное, но и, как показал М. Ямпольский [30], риторическое значение: это «зрелище» (*spectacle*), используя термин Сансона, которым он определял демонстрацию отрубленной головы [21, т. 4, р. 148], было кульминационной точкой казни, оно ослепляло зрителей, приводило их в оцепенение, наводило на них ужас. А «сила ужаса», по замечанию Ю. Кристевой [43, р. 107], не только устрашает, но и подчиняет — и в этом политическое значение жеста палача¹². Красноречивый жест палача был столь иконическим, что вошел в визуальную культуру эпохи, в частности его использовали авторы учебников по рисованию. (Ил. 7, 8.)

Важно отметить, однако, что, следуя логике суеверия, не только толпа смотрела на отрубленную голову, но и сама голова — ведь она была еще «жива»! — могла наблюдать за своими зрителями.

Вероятно, отсылая к этой мифологеме «живых» отрубленных голов, аббат Микаль, в 1783 году представляя свой звуковой автомат — «говорящую машину» — парижской Академии наук, назвал его «Говорящими головами» (*Têtes parlantes*). (Ил. 9.) Головы Микаля были сделаны из меди, папье-маше, пергамента, кожи, пробки и не просто могли говорить, но вели диалог, при этом активно артикулируя:

11 Через несколько лет после казни Дантона его отрубленная голова (скопированная с посмертной маски) вошла в репертуар знаменитой парижской «Фантазмагории» Робертсона.

12 С той же целью устрашения и подчинения отрубленные головы вывешивались для публичного обозрения: в Лондоне — сначала на Лондонском мосту (здесь вплоть до конца XVII века существовала должность «хранителя голов», *Keeper of the Heads*), а затем на триумфальной арке Темпл-Бар, в Париже в годы террора — на Площади Революции.



7. Бо по рисунку Фиу. Трагический конец Людовика XVI. 1793
Фрагмент
Офорт, раскрашенный от руки
Музей Карнавале, Париж



8. Известный художник. Пропорции головы. Гравюра из кн.:
Les proportions du corps humain.
Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité. Paris: Girard Audran, 1683.
Pl. 30

1-я голова: «Король даровал мир Европе».

2-я голова: «Мир увенчал короля славой».

1-я голова: «И мир принес счастье людям. О, обожаемый король, отец народов, их счастье показывает Европе величие твоего трона».

В данном случае головы не пугали зрителей, а прославляли короля, что, впрочем, также является риторической практикой.

Одним из восхищенных зрителей «Говорящих голов» Микаля был Антуан Ривароль: он назвал их «огромными» (*colossales*), а их голос — «сверхчеловеческим» (*sur-humaine*) [19, р. 230] и рассматривал в контексте своей концепции «всеобщего французского языка» — как инструмент для сохранения аутентичного французского произношения, не испорченного различными диалектами [19, р. 234], — то есть как своего рода прото-лингфонный аппарат.

«ХАРАКТЕРЫ»

Второе важное указание в тексте Леду — на то, что «Торнатори» дал ему задание по физиогномике: «...можете ли вы судить о том, каковы были

характеры, пороки, преступления этих скорбных останков человеческого достоинства?» И этот экзамен был сдан Леду блестяще, особенно, что касается третьей головы — человека, умершего от гнева.

Знания Леду в области физиогномики неувидительны: в 1770–1780-е годы она была исключительно популярной по всей Европе¹³, в том числе во Франции. Мода на физиогномику стала в значительной степени следствием издания трактата Иоганна-Каспара Лафатера, незамедлительно переведенного на французский язык. Однако во Франции существовала и своя традиция физиогномики, восходящая к Декарту, Мартену Кюро де ла Шамбру и, в особенности, Шарлю Леброну. Вполне вероятно, что Леду так легко справился с заданием «Торнатори» именно потому, что был знаком с описанием (и сопроводительным рисунком) состояния гнева, данным почти за сто лет до этого Лебреном:

Гнев — это бурное возбуждение, которое боль и дерзость вызывают в желании Души уйти от полученного оскорбления, и в то же время восстать против причин, причинивших это оскорбление, отомстить за него.

Когда гнев овладевает душой, у того, кто испытывает эту страсть, глаза становятся красными и воспаленными, зрачки блуждают и блестят, брови то опускаются, то поднимаются, на лбу выступают морщины, между глазами появляются складки, ноздри раздуваются, губы сжимаются, нижняя губа перекрывает верхнюю, оставляя уголки рта немного открытыми, будто в жестокой и презрительной улыбке.

Кажется, что у него скрипят зубы, изо рта течет слюна, лицо пухнет, в некоторых местах бледнеет, в других — воспаляется, вены на лбу, висках и шее вздуваются, волосы ерошатся. Тот, кто испытывает эту страсть, пыхтит, а не дышит, потому что сердце сдавлено из-за притока крови. Гнев иногда сменяется яростью или отчаянием [11, pp. 14–15, 41–42]. (Ил. 10.)

13 Так, в 1770-е годы Франц-Ксавер Мессершмидт создал многочисленную серию гримасничающих скульптурных голов; правда, публично они были показаны лишь в 1793 году, через десять лет после смерти художника. И хотя источником мимических штудий Мессершмидта была не только физиогномика, но и месмеризм, и даже вызванные болезнью галлюцинации, его бюсты были в соответствии с традицией названы «характерными головами».



9. Неизвестный художник. «Говорящие головы» аббата Микаля. 1784
Офорт



10. Бернар Пикар по рисунку Шарля Леброна. *Гнев*
Гравюра из кн: *Conference de monsieur Le Brun*. Amsterdam et Paris: De Lorme, Picart, 1698. Pl. 29
[11]

Леду совершенно не случайно поместил рассказ о визите к «Торнатори» в примечание к своему рассуждению об аналогии между фасадом здания и человеческим лицом, выражающим различные страсти, которые можно понять с первого взгляда. Физиогномика в XVIII веке стала одним из оснований французской архитектурной теории, центральное место в которой занимало витрувиевское понятие «декорума», точнее — его переинтерпретация. Витрувиевскому «декоруму», основанному на пропорциях, симметрии и т. д., французские теоретики противопоставили выразительные качества архитектуры, ее чувственное, эмоциональное воздействие на зрителя: здание должно возбуждать эмоции, вызывать ассоциации, аналогичные жанру/функции сооружения: храм

должен выражать идею величия, театр — изящества, дворец — великолепия, городские ворота — мощи.

Эти выразительные качества архитектуры Жермен Боффран в своей «Книге архитектуры» (1745) определил — вслед за Кюро де ла Шамбром и Лебреном (хотя и не упоминая их имен) — термином «характер» (*caractère*):

Архитектура, хотя ее объектом, кажется, является только то, что материально, допускает различные жанры, составляющие ее части и, так сказать, оживленные различными характерами, которые она заставляет почувствовать. Через свою композицию здание, как в театре¹⁴, представляет пасторальную или трагическую сцену, храм или дворец, общественную постройку, предназначенную для какой-либо цели, или частный особняк. Своим расположением, своей структурой, своей декорацией эти различные здания должны объявлять зрителю свое предназначение, а если они этого не делают, то грешат против выразительности и не являются тем, чем должны быть [6, p. 16].

Боффран был убежден в том, что средствами архитектуры можно выразить любые эмоции. И вновь вслед за Лебреном, который определил несколько эмоциональных состояний — покоя, восхищения, удивления, испуга, радости и т. д., Боффран писал об архитектуре «радости и боли, любви и ненависти, благодати и ужаса» [6, p. 9]:

14 Боффран не случайно приводит аналогию с театром: в декорационной архитектуре еще в XVII веке была разработана система «типических локусов» (термин А. С. Корндорфа), которые должны с легкостью опознаваться зрителем и создавать соответствующее настроение. Вот, например, как позже, в 1807 году, описывал работу театрального архитектора Пьетро Гонзага: «После того как театральный художник хорошо изучил движущие силы своего искусства и углубил средства выражения, ему остается хорошо овладеть внешним видом или аспектами тех предметов, которые ему придется воспроизводить на сцене. Он должен внимательно изучить выражение их физиономий, научиться схватывать их зримый характер и предугадывать впечатление, которое они произведут на чувства». И в другом месте: «Выразительность архитектуры, разумеется, очень трудно достигнуть, но она несомненно существует, и архитектор-декоратор может по своему усмотрению с помощью четырех стен создавать произведение веселое, печальное, благородное, изящное, гнетущее и т. п. и т. п. Сообщить зданию форму и физиономию, подобающую его назначению, — самая трудная, но и самая славная задача архитектора, и нет у архитектора цели более высокой» (цит. по: Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М.: Искусство, 1974. С. 153, 154). Подробнее о риторических приемах в декорационной архитектуре см.: [29].

Пиршественный и Бальный зал не должны напоминать церковь. Следуя этому же принципу, частный дом не должен предназначаться и украшаться как Дворец Правительства, а Княжеский дворец — как церковь <...> Если хотят создать музыкальный кабинет или салон, где собирается общество, нужно, чтобы своей композицией, освещением и декорацией он вызывал чувство радости и веселья. Если хотят создать мавзолей, нужно, чтобы здание было исполнено в таком архитектурном и декоративном жанре, который был бы степенным и печальным. Человек, который не знает разных характеров и который не заставляет их почувствовать в своих произведениях, — не является архитектором [6, pp. 26–27].

Таким образом, теория «характеров» превращала архитектуру в риторическую практику: здание должно красноречиво сообщать о своей функции.

Трактат Боффрана предопределил все дальнейшее развитие теории архитектурных «характеров». Жак-Франсуа Блондель, один из главных педагогов своего времени (среди его учеников был и Леду), в «Курсе архитектуры» (1771) наставлял, почти буквально повторяя Боффрана: «Здание должно с первого взгляда сообщать о том, чем оно является» [5, t. I, p. 390]. Постройки разных жанров должны вызывать эмоции, связанные с их конкретными функциями: церковь — благопристойность, королевский дворец — великолепие, общественные здания — величие, оборонительные сооружения — прочность и т. д. В итоге Блондель составил целый реестр архитектурных «характеров», предназначенных для разного типа построек: «элегантная архитектура», «наивная», «дерзкая», «легкомысленная», «непристойная», «мистическая», «варварская», «бедная», «внушающая ужас» (*terrible*) и др.

О том, что разные жанры архитектуры вызывают у зрителя различные эмоции, писал и Никола Лекаму де Мезьер в своем трактате «Гений архитектуры, или Аналогия этого искусства с нашими чувствами» (1780): «Здание, возведенное для знатного дворянина, дворец епископа, магистрат, дом военного или богатого горожанина, должны быть трактованы по-разному. Чувства, которые они возбуждают, не одинаковы» [12, pp. 8–9]. Собор Инвалидов вызывает чувства экстаза, величия и великолепия, церкви монастыря Валь-де-Грас, Сорбонны и Коллежа Четырех наций — благоговения, Большой Трианон — радости, Версальский дворец — меланхолии, он «переворачивает нашу душу» [12, pp. 18–21].

Этьен-Луи Булле в своем трактате «Архитектура, эссе об искусстве» (1778–1788/1794)¹⁵ дал такое определение «характера»: «Наша первая реакция на объект связана, конечно же, с тем, как он воздействует на нас. Характером я называю именно это воздействие объекта, которое производит на нас какое-либо впечатление. Придать зданию характер, значит беспристрастно использовать все возможные средства, чтобы вызвать в нас только те чувства, которые соответствуют теме произведения» [20, pp. 89/123]. Жанры архитектуры он называет «программами», каждой из которых присущ свой «характер»: базилика (храм) передает идею величия, театр — удовольствия и изящества, дворец правителя — великолепия, а городские ворота — мощи, дворец правосудия должен казаться величественным и внушительным, а кенотаф — создавать грустные и мрачные образы и т. д.

Понимание «характера» как архитектурного типа свойственно и теории Антуан-Кризостома Катрмера де Кенси, изложенной в статье «Характер» на страницах архитектурного тома «Методической энциклопедии» (1788): «Искусство характера — это способность в материальных формах передать интеллектуальные качества и нравственные идеи, которые можно выразить в здании; а через согласие и соответствие всех частей здания передать его природу, уместность, утилитарность и назначение; из всех тайн архитектуры это искусство, наверное, самое прекрасное и самое сложное» [17, p. 502]. Катремер выделили несколько разновидностей «характера», один из которых назвал «физиогномическим»: характер так «относится к архитектуре, как физиогномика — к лицу» [17, p. 499]. Взгляды Катрмера близки предшествующим теориям, однако в отличие от них, опираются не только на человеческие эмоции и явления природы, но и на нормы морали, то есть являются, по существу, социальной и нравственной теорией.

Даже краткий обзор теорий архитектурной репрезентации во Франции XVIII века¹⁶ позволяет говорить о том, что Леду, оказавшись в кабинете доктора «Торнатори», имел солидную теоретическую базу: физиогномика была для него не просто модной (квази)наукой,

15 Точная дата написания трактата Булле неизвестна; в любом случае, он не был издан при жизни архитектора — рукопись хранилась среди его бумаг в Национальной библиотеке Франции (Ms. Français 9153, pp. 69 r. — 190 r.) и была опубликована только в 1953 году Хелен Розенау (Boullée's Treatise on Architecture/Ed. by H. Rosenau. London: Alec Tiranti, 1953; второе издание, дополненное английским переводом трактата: [20]).

но инструментом для выражения «характера» здания. В своем трактате он писал: «Разнообразие придает каждому зданию свойственный ему облик (*physionomie*)» [13, p. 10]. Под разнообразием облика Леду, очевидно, понимал индивидуальность постройки, которая, чтобы выразить свою функцию, может принимать какую угодно форму. Отсюда — прямой путь к «говорящей архитектуре».

Однако «говорящая архитектура» Леду вышла далеко за рамки теории «характеров» и в целом риторической традиции XVIII века. Его «говорящие» проекты не столько выражают человеческие страсти, аналогичные назначению здания, не столько вызывают ассоциации, сколько буквально иллюстрируют архитектурную идею/функцию, это — пиктограммы, передающие конкретную информацию о постройке. По мнению Р. Виттмана, «говорящая архитектура» Леду, по сути, является анти-риторической практикой, поскольку «отрывается от метафорической связи между архитектурой и языком и создает непосредственную визуальную коммуникацию» [53, p. 13].

Другими словами, «говорящая архитектура» невербальна, она не «говорит», а «показывает».

ARCHITECTURE TERRIBLE

Наконец, третье: Леду «не терпелось познакомиться» с «Торнатори», и это нетерпение также не случайно. Главной целью визита Леду, который готовил проект здания суда с прилегающей к нему тюрьмой, вполне вероятно, было желание посмотреть на лица преступников, познакомиться, так сказать, с «целевой аудиторией» своего проекта. И увидев

16 Подробнее о французской теории «характеров» см. фундаментальное исследование В. Замбьена: [48]. Важно также отметить, что практически одновременно понятие «характер» вошло и в английский архитектурный дискурс — сначала в контексте теории садоводства и «живописности» (*picturesque*), а позже под влиянием Блонделя; о том, что архитектура должна риторически выражать свою функцию, писали Роберт Моррис, Томас Уэйтли, Томас Сэндби, Уильям Чемберс, Джон Соун и др. Правда, в Англии теория «характеров» не получила такого, как во Франции, доминирующего статуса. Показательно в этом смысле карикатурное представление проектов Сэндби на выставке в Королевской Академии (1779): «Любовь двух окон, горе четырех колонн, раздраженный фронтон — это попытки показать, что архитектура способна к выражению страстей» [22, p. 80]. Или же альбом «Лебрен наизнанку, или Карикатуры на страсти» (*Le Brun Traveled, or Caricatures of the Passions*), выпущенный в 1800 году Томасом Роулансоном.

grimасы ужаса на отрубленных головах, он решил добиться того же эффекта на фасаде своего здания. (Ил. 11.)

Спустя почти столетие Шарль Блан, директор Школы изящных искусств, включил тюрьму Леду в свой учебник по искусству как пример воздействия масс и плоскостей в архитектуре:

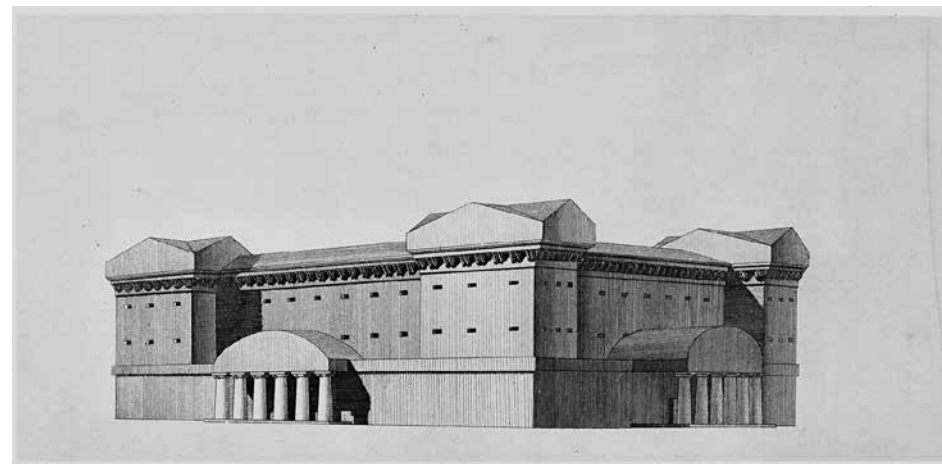
В центре мрачных фасадов — небольшие перистили из низких и прижатых друг к другу колонн; кажется, заключенный сможет пройти туда, только склонив голову. По своей дикой красоте и пугающему виду этот памятник является в своем роде образцом. Можно видеть, что, когда плоскости начинают заметно преобладать над пустотами, облик [physionomie] архитектуры меняется на глазах. Павильон становится домом, дом — монастырем, монастырь — крепостью, крепость — тюрьмой, а тюрьма — мавзолеем. Здесь все заперто, каменные плоскости выражают смерть. Но все же кое-где оставлены проемы, будто отдушины для воспоминаний или лазейки для спасения души [4, pp. 102–103].

«Склонив голову», по сути, значит — без головы: Леду явно проектировал здание, в котором отрубает головы.

Проекты Дворца правосудия и тюрьмы в Эксе не вошли в первый, подготовленный самим Леду том его трактата (1804); они предназначались лишь для четвертого тома, так и не вышедшего. Незадолго до смерти Леду передал все свои рисунки, гравюры и записи своему ученику Пьеру Виньону, чтобы тот завершил издание трактата [51, p. 377]. Однако Виньон этого так и не сделал. В 1840-е годы медные доски Леду, в том числе подготовленные им для последующих томов, каким-то образом оказались у архитектора и историка архитектуры Даниеля Раме¹⁷, который в 1847 году выпустил «Архитектуру К.-Н. Леду» в двух томах (так называемое *Édition Ramée*) [14]. Он включил в них 75 из 125 иллюстраций первого тома и 246 новых гравюр. Именно это издание заново открыло Леду для архитекторов середины XIX века¹⁸, в том числе для Леона Водуайе, который спустя пять лет изобретет термин «говорящая архи-

17 Скорее всего, доски Леду он унаследовал от отца, архитектора Жозефа-Жака Раме, принадлежавшего к «кругу Леду», который, по всей видимости, получил их от Виньона. См.: [52, p. 165; 36].

18 Подробнее о рецепции Леду в середине XIX века см.: [28].



11. Клод-Никола Леду. Проект тюрьмы для Экс-ан-Прованса. Гравюра из кн.: L'architecture de C.N. Ledoux [Édition Ramée]. Paris: Lenoir, 1847. Vol. 1. Pl. 64 bis [14]

тектура». И именно в этом издании Шарль Блан увидит проект тюрьмы для Экса.

Однако Раме издал «Архитектуру» без текстов (за исключением собственного предисловия). Поэтому судить о том, как сам Леду мог прокомментировать свой проект, нам остается лишь по высказываниям его современников.

О том, что тюрьма должна иметь, как выразился Блан, «пугающий вид», писали практически все французские теоретики XVIII века. Начиная с Блонделя, который предназначал один из своих «характеров» — «архитектура, внушающая ужас» (*architecture terrible*) — как для фортификационных сооружений и сценических декораций (изображающих Тартар), так и для тюрем. Здание тюрьмы, обладающее «сильной выразительностью», демонстрирующее «надежность» и «прочность», всем своим видом должно «сообщать о несправедливой жизни людей, заключенных внутри, и о необходимой жестокости тех, кто содержит их в кандалах» [5, t. I, p. 426]. Снаружи здание должно иметь простые формы и массивные рустованные стены приземистых пропорций, а внутри камеры должны

напомянуть пещеры и быть украшены различными атрибутами человеческого унижения, наказания и раскаяния [5, т. II, р. 458].

Блонделевское понятие *architecture terrible* стало ключевым для описания тюрем. У Лекаму де Мезьера — это «сочетание величия с мощью»: вид тюрьмы «должен производить впечатление грусти» и «внушать ужас» [12, pp. 59, 5, 152]. У Булле тюрьма — это «гробница преступников» [20, pp. 99/130]. А у Франческо Милиция, который практически повторял Блонделя, в тюрьме архитектура должна «приобретать страшный (*terribile*) и суровый вид, чтобы навести ужас на тех, кто из-за своей несправедливости не достоин пользоваться благами общества», здесь все должно «дышать мраком и ужасом руин, чтобы обуздать преступления» [15, р. 258]. И даже Жак-Пьер Бриссо де Варвиль, один из первых (наряду с Чезаре Беккариа¹⁹, Джоном Ховардом и Джереми Бентамом) реформаторов пенитенциарной системы, хотя и предлагал гуманизировать жизнь заключенных, оставался верен устрашающему языку архитектурной репрезентации. Он рассматривал тюрьмы не как место пыток и смерти, а как место исправления (*maison de correction*) и предлагал устроить в них мастерские по обработке камня, полировке мрамора, изготовлению красок и т. д., а в центре тюремного двора возвести часовню (заключенные могли открывать окна своих камер и слушать проповеди и церковную музыку), но при этом внешние стены тюрьмы следовало окрасить в черный цвет, над входами поместить эмблемы в виде перекрещивающихся цепей и нанести «ужасающие надписи» (*épigraphe terrible*) [7, р. 186].

Теория тюремной архитектуры предопределила сложение тюремной иконографии XVIII века: массивные приземистые стены с мощным рустом, темные интерьеры, «говорящие» орнаментальные мотивы и эмблемы на фасадах — цепи, аллегорические фигуры Правосудия, грозные надписи. Иногда тюрьма приобретала «готический» характер, иногда напоминала римские погребальные сооружения. Вид такого здания должен был подавлять своей монументальностью и выразительностью — зритель безошибочно определял, что перед ним место наказания.

Однако почти все подобные многочисленные проекты остались на бумаге. Единственной тюремной постройкой XVIII века, в которой

19 Важнейшим пунктом реформы Беккариа был отказ от смертной казни. На фронтисписе к пятому изданию (1766) его книги «О преступлениях и наказаниях» (1764) была помещена аллегорическая фигура Правосудия, отказывающаяся принять отрубленные головы из рук палача.

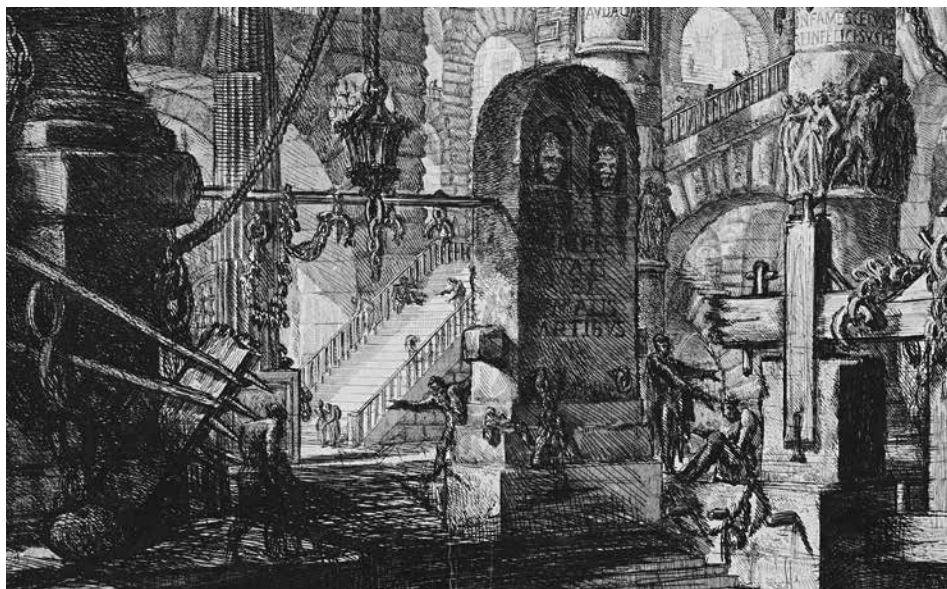
были воплощены принципы *architecture terrible*, была Ньюгейтская тюрьма в Лондоне, с ее рустованными на всю высоту стенами и цепями над входами, возведенная по проекту Джорджа Дэнса Младшего в 1768–1775 годах, — та самая, из которой в 1803 году Джованни Альдини забирал труп убийцы Джорджа Фостера. Позже Катремер де Кенси назовет ее «одним из самых замечательных зданий в Лондоне» [18, р. 214].

Таким образом, с точки зрения выразительных качеств архитектуры тюрьма является образцом, по терминологии Э. Видлера, «дисциплинарной риторики» [50, р. 79]: здание тюрьмы не только должно надежно обезопасить общество от преступников, но и отвести праведных горожан от совершения преступлений. Тюрьма стала монументальной метафорой устрашения и подчинения — подобно жесту палача или отрубленным головам, вывешенным для публичного обозрения.

Тюрьма Леду также принадлежит к блонделевскому жанру *architecture terrible*. Однако устрашающего эффекта Леду добивается иными, нежели рекомендовал Блондель и другие теоретики, средствами. Здесь нет руста, нет орнаментальных мотивов и эмблем, нет аллегорических фигур и «ужасающих надписей». Вместо этого — архитектурный минимализм: простые геометрические объемы, гладкие плоскости, лаконичный ордер — здание выглядит монолитным объемом, буквально скульптурой, саркофагом. И почти пиктограммой.

Architecture terrible является, конечно, архитектурной адаптацией бёркианской концепции *terrible sublime*²⁰ — возвышенного, внушающего ужас: «...все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать», — объяснял Бёрк [26, с. 72]. Среди перечисленных им причин, вызывающих ужас и, соответственно, порождающих возвышенное, есть и сила (сила, насилие, боль, смерть, но и власть), и огромность, и единообразие, и бесконечность, и цвет (черный), и тьма («Я полагаю, что все здания, рассчитанные на то, чтобы вызывать идею возвышенного, должны, скорее, быть темными и мрачными» [26, с. 110]) и т. д. Все эти причины были буквально переведены на язык архитектурной риторики и воплощены в тюремных проектах XVIII века.

20 Трактат Бёрка вышел в 1757 году, а уже в 1765-м был переведен на французский язык.



12. Джованни-Баттиста Пиранези
Колонна с цепями. Офорт из серии
Carceri. 1760–1761. Фрагмент

Идея возвышенного, внушающего ужас, присутствует и во второй версии «Тюрем» Пиранези (1760–1761). По сравнению с первой версией (1749–1750), принадлежавшей к жанру «каприччо» и «биццарро», во вторую Пиранези внес существенные изменения: здесь усилены драматические контрасты света и тени, здесь во множестве появляются орудия пыток и фигуры узников — «царством страха» назвал «Тюрьмы» Уильям Бекфорд [3, р. 130].

На последнем листе — «Колонна с цепями» (лист XVI) — в центре помещена стела с установленными в нишах двумя отрубленными головами. (Ил. 12.) По предположению А. Робисона, поддержанному А. Ипполитовым [27, с. 240–242]²¹, это головы сыновей Луция Юния

21 А. Ипполитов ссылается на подготовленный Робисоном каталог: Robison A. Piranesi: Early Architectural Fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings. Washington — Chicago — London: National Gallery of Art, The University of Chicago Press, 1986.

Брута, первого консула, Тита Юния Брута и Тиберия Юния Брута, которые за предательство были осуждены своим отцом на казнь и обезглавлены. Этот сюжет был достаточно популярен в XVIII веке. Так, на картине Гийома Летьера «Брут приговаривает своих сыновей к смерти» (1788, Художественный институт Кларков, Вильямстаун) один из сыновей уже обезглавлен, его голову палач, держа за волосы, демонстрирует толпе — ровно так, как это было принято в XVIII веке. Жак-Луи Давид в своей картине «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789, Лувр) нашел остроумное решение, как не показать обезглавленных тел, — он загородил их телами живых.

Пиранези, напротив, выставил головы на показ — будто жестом палача, и они действуют здесь как риторические знаки устрашения и подчинения. То есть как знаки тюрьмы. По словам А. Ипполитова, «Колонна с цепями» «как бы проясняет замысел всей серии и ставит точку в ее восприятии, указывая зрителю, что изображены именно *Carceri*, Тюрьмы» [27, с. 242].

Пиранези, кстати, тоже использовал слово «говорящие» — только у него «говорили» не утопические проекты, как у Леду, а римские руины²². Которые, впрочем, как и отрубленные головы, также являются, цитируя доктора «Торнатори», «скорбными останками человеческого достоинства»...

Трактат Леду, в котором впервые были опубликованы его «говорящие» проекты, вышел в 1804 году. Идея трактата возникла у Леду в начале 1780-х годов, но основная работа пришлась, скорее всего, на годы после революции, когда у него, бывшего Королевского архитектора, стало больше свободного времени²³. И хотя «говорящие» проекты опирались на долгую традицию, связанную с теорией «характеров», возможным

22 «...эти говорящие руины наполняли мой дух образами, которые не могут передать и самые точные рисунки, даже самого бессмертного Палладио...» — писал Пиранези в посвящении к своему первому трактату *Prima parte* (1743). Цит. по.: [35]. Ср. у Леду: «Дайте нам примеры, которые говорят глазам, и они поразят больше, чем правила и наставления, чем многочисленные писания, которые перегружают мысль и мешают ей» [13, р. 52].

23 После революции Леду лишился должностей и заказчиков, в конце 1793 года был арестован и больше года провел в тюрьме, выйдя из которой, он занимался исключительно подготовкой трактата.

триггером к их появлению послужил именно визит Леду к доктору «Торнатори», в кабинете которого он увидел «говорящие головы» и смог применить свои физиогномические познания на практике. В этом смысле проект здания тюрьмы для Экса — первый пример «говорящей архитектуры»; здесь Леду выходит за рамки ассоциативного и эмоционального воздействия здания на зрителя, предлагая легко узнаваемый пиктографический знак. Однако самые знаменитые «говорящие» проекты — Дом управляющих рекой Лу и другие, перечисленные выше, — предназначались для утопического города Шо. Примечательно, что в своем идеальном городе Леду планировал возвести дворец правосудия (Храм мира, *Pacifère*), но отказался от тюрьмы — потому, что «новорожденный город будет населен людьми, менее преступными, которые будут руководствоваться разумом и собственной выгодой» [13, p. 114].

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Aldini G. An Account of the Late Improvements in Galvanism. London: Cuthell and Martin and J. Murray, 1803.
2. Ballu T. Notice sur M. Léon Vaudoyer. Paris: Institut de France, 1873.
3. Beckford W. Italy: With Sketches of Spain and Portugal. London: Richard Bentley, 1834. Vol. I.
4. Blanc C. Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture. Paris: J. Renouard, 1867.
5. Blondel J.-F. Cours d'architecture. Paris: Desaint, 1771. T. I, II.
6. Boffrand G. Livre d'architecture. Paris: G. Cavelier, 1745.
7. Brissot de Warville J.-P. Théorie des loix criminelles. Berlin: [s. e.], 1781.
8. Cadol É. Les Erreurs de la guillotine. Paris: [s. e.], 1886.
9. Chavernac F. Le docteur Tournatoris, sa vie et ses manuscrits. Aix: Typographie Remondet-Aubin, 1869.
10. Davioud G. Notice biographique sur Léon Vaudoyer, architecte du Gouvernement // Revue générale de l'architecture et des travaux publics. 1873. Vol. XXX. Pp. 67–72.
11. [Le Brun C.] Conférence de monsieur Le Brun... sur l'Expression général & particulière. Amsterdam et Paris: De Lorme, Picart, 1698.
12. Le Camus de Mézières N. Le génie de l'architecture, ou, L'analogue de cet art avec nos sensations. Paris: Chez l'Auteur, B. Morin, 1780.

13. Ledoux C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. T. 1. Paris: Chez l'Auteur, 1804.
14. [Ledoux C.-N.] L'architecture de C. N. Ledoux [Édition Ramée]. Paris: Lenoir, 1847. Vol. 1–2.
15. Milizia F. Principj di architettura civile. Finale: Jacopo de' Rossi, 1781. T. 2.
16. Peyre M.-J. Œuvres d'architecture. Nouvelle éd. Paris: Chez l'Éditeur, 1795.
17. Quatremère de Quincy A.-C. Encyclopédie méthodique. Architecture. T. 1. Paris — Liège: Panckoucke, Plomteux, 1788 (Caractère).
18. Quatremère de Quincy A.-C. Encyclopédie méthodique. Architecture. T. 3. Paris: Agasse, 1825 (Prison).
19. [Rivarol A.] Œuvres complètes de Rivarol. Paris: L. Collin, 1808. T. 2.
20. Rosenau H. Boullée and Visionary Architecture. Including Boullée's "Architecture, Essay on Art". London: Academy Editions, 1976.
21. Sept générations d'exécuteurs, 1688–1847. Mémoires des Sanson. Paris: Dupray de La Mahérie, 1863. T. 4, 5.
22. Shanahan R. The Exhibition, Or, A second Anticipation. Being Remarks on the principal Works to be Exhibited next Month at the Royal Academy. London: Richardson and Urquhart, [1779].
23. The Newgate Calendar. 18 January 1803 // The Ex-Classics. URL: <http://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm>.
24. [Vaudoyer L.] Etudes d'architecture en France // Le Magasin Pittoresque. 1852. Vol. 20. Livr. 49. Pp. 386–390.
25. Wendt J. Ueber Enthauptung im Allgemeinen, und über die Hinrichtung Troer's insbesondere. Ein Beytrag zur Physiologie und Psychologie. Breslau: [Selbstverlag], 1803.

Литература

26. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.
27. Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранизи и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Каталог выставки / Сост. и авт. ст. А. В. Ипполитов и др. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011.
28. Мокок Н. Леду глазами романтиков. К истории термина «говорящая архитектура» // Вопросы искусствознания. 1996. № VIII (1/96). С. 365–377.

29. Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
30. Ямпольский М. В. Жест палача, оратора, актера // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М., 1994. С. 21–70.
31. Abbott G. Severed heads. British Beheadings Through the Ages [2000]. London: André Deutsch, 2003.
32. Bergdoll B. Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry. Cambridge (MA): The MIT Press, 1994.
33. Bergdoll B. Vaudoyer, Léon // INHA. Dictionnaire critique des historiens de l'art. URL: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vaudoyer-leon.html>.
34. Devereaux S. Execution, State and Society in England, 1660–1900. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. Ch. 5: The Murder Act: Anatomization, 1752–1832.
35. Gavuzzo-Stewart S. Piranesi's Dedicatory Letter to Nicola Giobbe Translated into English // Italogramma. 2018. No. 16. URL: <https://ojs.elte.hu/italogramma/article/view/5731/4655>.
36. Hamon F., Rodriguez P. Ramée, Daniel // INHA. Dictionnaire critique des historiens de l'art. URL: <https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/ramee-daniel-inha/>.
37. Hansen J. V. Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch // The Art Bulletin. 1996. Vol. 78. No. 4. Pp. 663–679.
38. Higelin-Fusté A. Le projet de Claude Nicolas Ledoux pour la prison d'Aix-en-Provence: les murs de la punition // Autour de Ledoux: architecture, ville et utopie/Sous la dir. de G. Chouquer et J.-C. Daumas. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2008. Pp. 155–174.
39. Kaufmann E. Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien-Leipzig: Verlag Dr. R. Passer, 1933.
40. Kaufmann E. Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952.
41. Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1955.

42. Kooijmans L. Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch [2004]. Leiden, Boston: Brill, 2011 (рус. изд.: Койманс Л. Художник смерти. Анатомические уроки Фредерика Рюйша. СПб.: Наука, 2008).
43. Kristeva J. The Severed Head. Capital Visions. New York: Columbia University Press, 2012.
44. Larson F. Severed. A History of Heads Lost and Heads Found. London: Granta, 2014. Ch. 8: Living Heads.
45. Leduc-Fayette D. Qu'est-ce que "parler aux yeux"? Berkeley et le "langage optique" // Revue Philosophique de la France et de l'Étranger. 1997. T. 187. N° 4. Pp. 409–427.
46. Levine N. The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrouste and the Neo-Grec // Drexler A., ed. The Architecture of the École des Beaux-Arts. New York: The Museum of Modern Art, 1977. Pp. 325–416.
47. Sangsue D. De quelques têtes coupées dans littérature du XIXe siècle // Crime & châtiment. Catalogue de l'exposition/Sous la dir. de J. Clair. Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2010. Pp. 75–83.
48. Szambien W. Symétrie, goût, caractère: Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550–1800. Paris: Picard, 1986.
49. Van Zanten D. Designing Paris: The Architecture of Duban, Labrouste, Duc, and Vaudoyer. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1987.
50. Vidler A. The Design of Punishment. Concepts of the Prison Before the Revolution // Vidler A. The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. Pp. 73–82.
51. Vidler A. Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1990.
52. Vidler A. Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution. Basel: Birkhäuser, 2021.
53. Wittman R. Architecture Parlante — an anti-rhetoric? // Daidalos. 1997. No. 64. June. Pp. 12–23.