

Николай Молок

Летающий архитектор. Дедал и Амфион в XVIII веке

Архитектор XVIII века, стремившийся к переустройству мира и созданию идеального общественного порядка, был механиком и философом одновременно — архитектором-демиургом, в искусстве которого сочетались платоновские понятия ремесла (*techné*) и поэзии (*poiesis*). В основе этого образа лежал архетип мифологического «летающего» архитектора-мага — Дедала и Амфиона.

На формирование нового образа архитектора оказало существенное влияние изобретение воздушного шара, определившего новую позицию как архитектора, так и зрителя, — метафора «взгляд с птичьего полета» стала реальностью.

В статье рассматриваются интерпретации мифов о Дедале и Амфионе в контексте Новой науки, а также возникновение «летающей» («говорящей») архитектуры XVIII века.

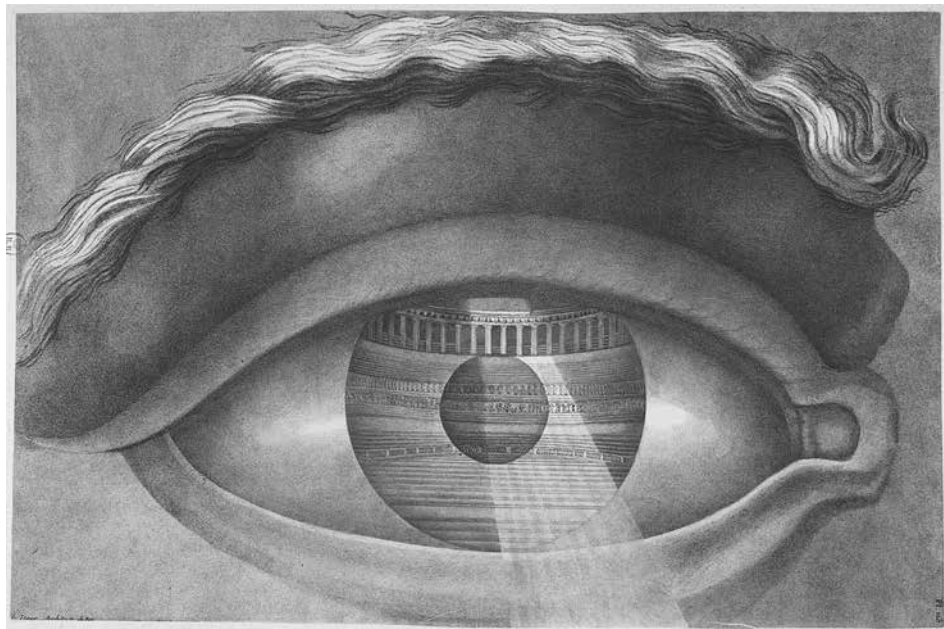
Ключевые слова:

Дедал, Амфион, Гермес,
говорящая архитектура,
воздушный шар, взгляд с птичьего полета,
механика, риторика, магия.

На знаменитой гравюре Клода-Никола Леду изображен глаз, в зрачке которого, как в раме, представлен интерьер театра. (Ил. 1.) Глаз Леду имел множество интерпретаций — его считали и глазом зрителя, и глазом самого архитектора (в этом смысле он связан с гуманистической традицией «суждения глаза»), и глазом Разума, словно проверяющего работу архитектора, и масонским Всевидящим оком¹. Сам Леду называл овал глаза первоформой (*premier cadre*), «которая получает божественные импульсы, воспламеняет наши чувства и открывает для нас окружающие миры. Она объединяет все сущее и украшает наше существование, она поддерживает и проявляет свою власть над сущим; без этого живительного луча все находилось бы в томительной темноте» [15, pp. 217–218]. Луч света, источник которого скрыт и неясен, как будто должен освещать интерьер театра (как в римском Пантеоне), но он выходит за пределы глаза к краю гравюры. Этот луч исходит изнутри глаза и освещает «все сущее». То есть интерьер театра не отражается в зрачке, но находится внутри глаза. Название гравюры — «Взгляд театра в Безансоне» (*Coup-d'oeil du Théâtre de Basançon*) — парадоксально, даже сюрреалистично: не мы смотрим на архитектуру, но сама архитектура смотрит на нас!

На страницах трактата Леду (1804; [15]), где и была опубликована эта гравюра, слово *l'oeil* (мн. ч. — *les yeux*) встречается десятки раз и используется как в значении «глаз», так и в значении «взгляд». Глаз радуется, наслаждается, поражается, очаровывается, утомляется, отдыхает. Взгляд можно ослепить, обмануть, ввести в заблуждение, остановить; он может проникать сквозь препятствия и контролировать все вокруг. Леду призывает читателя «открыть глаза», «остановить взгляд» и, особенно часто, «бросить взгляд», «взглянуть». В этом перечне особого внимания

¹ Глазу Леду посвящена монография Родолфа Эль-Хури, см.: [39]. Леду (наряду с Пиранези) — один из самых востребованных современным искусствознанием архитекторов XVIII века. Но наиболее фундаментальным исследованием его творчества остается, на мой взгляд, книга Энтони Видлера, см.: [55].



1. Клод-Никола Леду
Взгляд театра в Безансоне
Гравюра из кн.: Claude-Nicolas Ledoux,
*L'architecture considérée sous le rapport
de l'art, des mœurs et de la législation.*
Т. 1. Paris, 1804

заслуживает ставшее к концу XVIII века идиомой выражение «говорить глазам» (*parler aux yeux*)².

Но кто тот зритель, который должен «слушать глазами» архитектуру Леду? Точнее, где он находится?

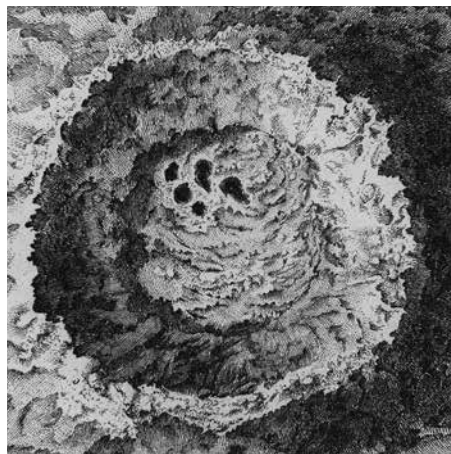
Один из проектов Леду для города Шо особенно красноречиво показывает позицию зрителя, — Ойкема. О назначении Ойкемы, о том, что перед нами публичный дом, недвусмысленно «говорит» его приаппический план. Но чтобы его увидеть и понять его символику, зритель должен оказаться высоко над землей. Именно вид сверху, по Леду, «объединяет в себе все точки, которые взгляд может охватить» и «говорит глазам больше, чем самое обширное описание» [15, pp. 76, 240].

Взгляд с птичьего полета

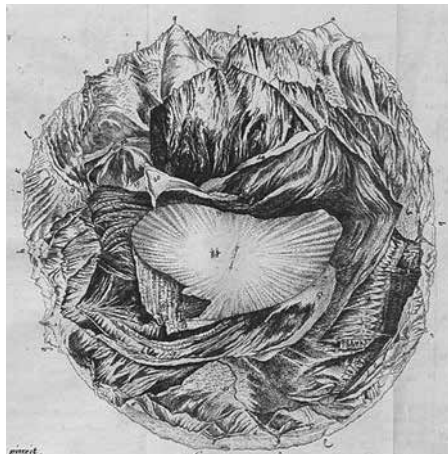
Вид сверху — это привилегированная точка зрения, дающая широкий и свободный обзор. Отсюда зритель может, во-первых, наслаждаться видом: «Когда человек смотрит на землю с большой высоты... ослепленный ее великолепием и ее красотами, он приходит в состояние экстаза», — писал в своем трактате (около 1780) Этьен-Луи Булле [5, pp. 88/123]. А во-вторых, ощущать свою власть над природой: при взгляде сверху — с этой божественной высоты — окрестности видятся иначе, чем с уровня земли. Так, Витбергу, поднявшемуся на Воробьевы горы, Москва, «сколь город не обширен и не велик», показалась «ничтожной с места храма»³.

Вид сверху, или, в терминологии XVIII века, «взгляд с птичьего полета» (*vue d'oiseau*, или *bird's-eye view*)⁴, — богатая литературная и художественная «техника наблюдателя» (термин Дж. Крэри: [38]), которая возникла еще в эпоху Возрождения и широко распространилась в XVII веке, но расцвет которой приходится на XIX столетие⁵. Ранние

- 2 Вероятно, первым это выражение использовал Джордж Беркли; в «Опыте новой теории зрения» (1709) он писал о божественном «языке творца природы, который говорит нашим глазам» (см.: *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. Т. 187, no. 4. Pp. 409–427*). Позже оно встречается, например, у Дидро: «Разве живопись — лишь искусство говорить глазам?» (Салон 1767 года — Лагрене). Им активно пользовался и А. К. Катрмер де Кенси в написанных им трех архитектурных томах «Методической энциклопедии» (1788–1825; см., например, в третьем томе статьи о Палладио и о Сервандони).
- 3 См.: Записки академика Витберга // Русская старина. 1872. Том V. № 2. С. 184. Ср. у Гранвиля, которого вид триумфальной колонны с высоты навел на размышления о тщете славы: «...между колонной, высотой в сто футов, и людьми я не увидел никакой разницы — все мне показались на одном уровне. С той точки зрения, где я нахожусь, все равны в своей ничтожности» (*Grandville. Un autre monde. Paris, 1844. P. 31*).
- 4 Во Франции термин *Vue d'Irondelle* (*Vue d'Oiseau*) впервые появился, вероятно, у Андре Фелисьена [11, p. 769]. Его использовал картограф Огюстен Любен для обозначения перспективного — топографического — вида, отличного от ведуты (*Lubin A. Mercure géographique, ou Le guide du curieux des cartes géographiques, Paris, 1678. P. 7*). Окончательно во французский язык термин *vue d'oiseau* вошел благодаря публикации во 2-м издании «Словаря Французской академии» (*Nouveau Dictionnaire de l'Académie française. Tome 2. Paris, 1718. P. 165 — Oiseau*). В английском языке термин *bird's-eye view*, вероятно, впервые появился в третьем издании «Анекдотов о живописи» Уолпола — так он описал один из пейзажей Рубенса (скорее всего, «Лето. Крестьяне, едущие на рынок», ок. 1618, Картинная галерея Букингемского дворца). См.: *Walpole H. Anecdotes of Painting in England/Collected by G. Vertue. Vol. II. London, 1782. P. 146*.
- 5 Классический пример — глава «Париж с птичьего полета» в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери». См. об этом: [33, с. 101–109]. М. Ямпольский ссылается на исследование Пьера Ситрона, который насчитал 75 литературных описаний Парижа с высоты птичьего полета, датирующихся периодом с 1830 по 1861 год (см.: *Citron P. La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Paris, 1961*).



2. Габриель-Мартен Дюмон. План Везувия в 1750 году. Гравюра из кн.: [Dumont, Gabriel-Martin], *Les ruines de Paestum, autrement Posidonia*. Paris, 1769



3. Круговой вид в Альпах с пика Бюэ Гравюра из кн.: Horace-Bénédict de Saussure, *Voyages dans les Alpes*. T. 1. Neuchâtel, 1779

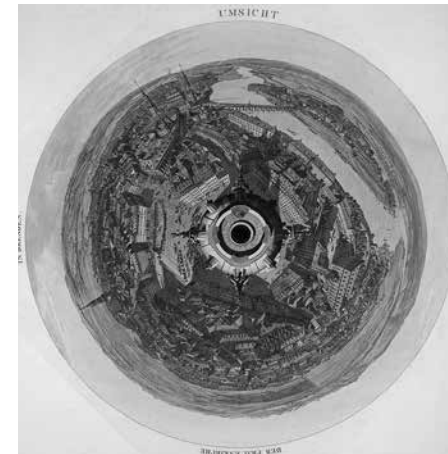
виды сверху, хотя и носили воображаемый характер, делались, как правило, топографами, а не художниками, а потому нередко превращались в географические карты и планы. (Ил. 2.) В XVII веке возникла еще одна топографическая техника, показывающая пейзаж не просто с высоты птичьего полета, но как бы в процессе движения — *vue à vol d'oiseau*, или *bird's-flight view*⁶: различные фрагменты пейзажа были представлены под разными углами зрения, некоторые из них — словно в обратной перспективе, или же масштабировались без перспективного сокращения.

В XVIII веке появился и другой способ преодолеть фиксированную точку зрения, характерную для классической ведуты и топографических

6 Хотя сама эта техника родилась в XVII веке, термин, ее описывающий, возник значительно позже. Во Франции его использовал, например, Мен де Биран в своем «Дневнике» (запись от 3 августа 1816 года; см.: *Maine de Biran. Journal/Ed. par Henri Gouhier*. Neuchâtel, 1954. P. 192). Когда он появился в Англии, неизвестно, но в 1899 году оксфордский антиквар Герберт Хёрст писал о нем как о «старомодном» (*old-fashioned term*) и использовал как синоним изометрической проекции (см.: *Hurst H. Oxford Topography: An Essay*. Oxford, 1899. Pp. 4–5).



4. Вид Честера с наивысшей точки подъема воздушного шара Гравюра из кн.: Thomas Baldwin, *Airopaidia: or Aerial Recreation*. Chester, 1786



5. Карл-Август Рихтер Циклорама. Вид Дрездена с Фрауенкирхе. 1824 Офорт. 53,4 × 53,7

видов. Ученый, один из первых альпинистов Орас-Бенедикт де Соссюр, подобно Леду, не мог словами описать увиденное, а потому сделал рисунок (ил. 3), который больше «говорит глазам»: «Как только я закончил описание бесконечного разнообразия увиденных мной вещей, я понял, что без нескольких рисунков я не смогу дать моим читателям даже приблизительного представления о том, что я видел. Но если бы я делал обычные виды [то есть ведуты. — Н. М.], их бы понадобилось очень много, и чем больше бы их было, тем меньше бы они передавали общее впечатление... Но используя мой метод, рисовальщик показал предметы именно так, как он их увидел, поворачивая лист тогда, когда поворачивался сам. И любой, кто захочет получить идею того, что он увидел, должен лишь увеличить масштаб рисунка и представить себя в его центре, а поворачивая рисунок, он сможет наблюдать все его части. Он увидит, как все предметы взаимосвязаны и как именно они предстают перед наблюдателем, который находится на вершине горы» [24, pp. 496–497].

«Горизонтальная панорама», представленная на рисунке Соссюра, отмечает рождение панорамного видения. Спустя несколько лет

Роберт Баркер поднялся на Колтон-Хилл в Эдинбурге и сделал оттуда серию последовательных видов города. В 1787 году он запатентовал свое изобретение, назвав его, кстати, вовсе не «панорамой», а именно (и по-французски) «взглядом на природу» (*la nature à coup d'oeil*) [52, p. 6].

Панорама (ил. 5) преодолевала фиксированную точку зрения, однако она не решала проблемы горизонта: глаз видел больше, но его по-прежнему останавливала естественная и непреодолимая преграда — взгляд упирался в линию горизонта. Линия горизонта как граница видимого (и границы видения) — это проблема перспективистского мышления, которая осознавалась уже в эпоху Возрождения. В XVIII веке, когда понятие горизонта вошло в обиход и даже приобрело метафорическое значение (слова «широкий горизонт» и «кругозор» стали синонимами образованности), эта проблема несколько видоизменилась: пусть достичь линии горизонта нельзя, но ее можно расширить. Решалась эта проблема с помощью двух «техник наблюдателя». С одной стороны, расширить горизонт можно, путешествуя, открывая новые, неизвестные (то есть невидимые) территории. А с другой — наблюдая окрестности с высоты: с башни или с горы. Путешественники, совершавшие Гран-Тур, взбирались на башни и купола соборов или на гору; во многих книгах путешествий отдельные главы были посвящены описанию города «с птичьего полета». Появились и специальные смотровые площадки, предназначенные лишь для того, чтобы с высоты обозревать окрестности, — от бельведеров, во множестве строившихся в парках и усадьбах в XVIII веке, и смотровых башен (нередко зрение работало и в обратном направлении — смотровые башни служили также и маяками, как, например, Бродвейская башня Дж. Уайетта, 1794–1799) до Эйфелевой башни — главного аттракциона XIX века.

Однако совместить эти две техники — взгляд с птичьего полета и путешествие — и тем самым не просто расширить, но преодолеть линию горизонта, мог лишь человек летающий (*l'homme volant*). Идеальный зритель XVIII века — аэронавт⁷: при взгляде с воздушного шара ничто не могло «остановить глаз».

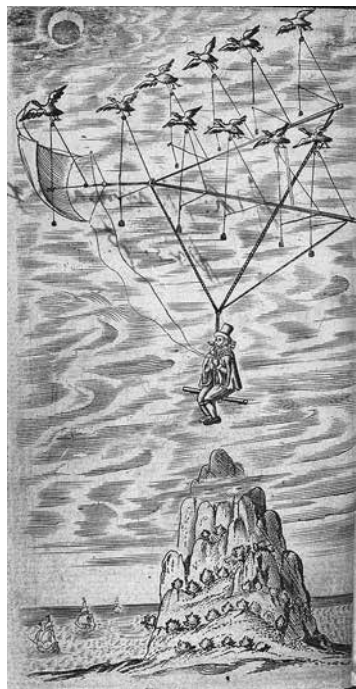
7 Ср. наблюдение Владимира Паперного о летчиках как главных зрителях сталинской архитектуры: только они — с высоты «птичьего полета» — могли оценить замыслы советских зодчих, которые придавали планам зданий «говорящие» формы (например, план в форме звезды у театра Красной армии и павильона станции метро «Арбатская»). См.: Паперный В. Культура «два». Ann Arbor, 1985. С. 74, 230–231.

Воздушный шар

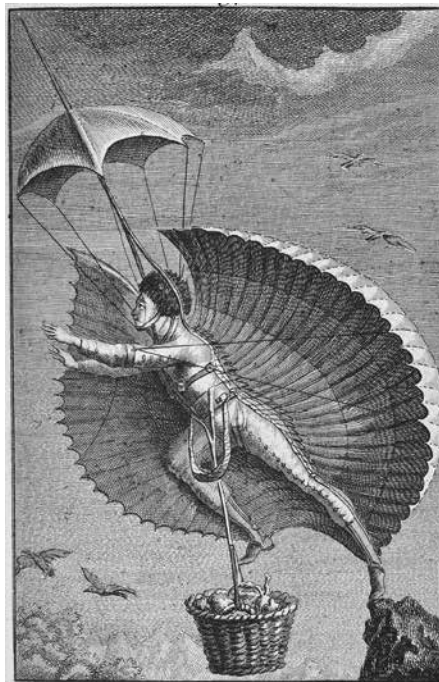
В этом смысле первый полет воздушного шара летом 1783 года стал главным событием XVIII века. Воздушный шар символизировал победу разума, был метафорой свободы и триумфом Просвещения. Не случайно уже в декабре того же 1783 года парижская Академия живописи и скульптуры объявила конкурс на проект Памятника изобретению (*sic!*) воздушного шара, который предполагалось установить в саду Тюильри. (Ил. 13.)

Изобретению воздушного шара предшествовало возрождение мечты о полете. С одной стороны, инженеры разрабатывали конструкции летательных аппаратов. «Летающий корабль» Франческо Лана де Терци (1670) должен был подняться в воздух на шарах, сделанных из тончайших металлических пластин. «Пассарола» Б. Лоуренсу де Гусмана (1709) должна была летать на горячем воздухе, но так и не взлетела или, по другой версии, поднялась лишь на четыре метра. В 1781 году Жан-Пьер Бланшар сконструировал «летучий корабль» в форме птицы — корабль тогда также не взлетел, но спустя три года Бланшар совершил свой полет на воздушном шаре, гондола которого — символически — была сделана в форме птицы. Одновременно «философы» (но и шарлатаны тоже) совершали попытки полета: так, в 1742 году маркиз Баквиль, привязав себе крылья, пытался перелететь через Сену, но пролетел лишь 300 метров, а в 1772 году аббат Дефорж объявил об изобретении «летающего кабриолета».

С другой стороны, появилось огромное количество романов, посвященных полету, крылатым людям и «космическим кораблям». От полетов на Луну у Френсиса Годвина (1638), Джона Уилкинса (1640) и Сирано де Бержерака (1657) до «Жизни и приключений Питера Уилкинса» Роберта Пэлтока (1751; на французский язык роман был переведен в 1763 под названием «Летающие люди»), «Путешествий Гильдебранта Боумана» Джона Эллиотта (1778), «Южного открытия, произведенного летающим человеком, или Французского Дедала» Н. Ретифа де ла Бретона (1781) и «Нового Дедала» Руссо (1742, опубликован в 1801). (Ил. 6–9.) Эти сочинения были написаны в разных жанрах (роман-путешествие, любовный роман, моралите, утопия, научная фантастика, «историческая фальсификация» и т. д.), но все они создавали такое «информационное поле», которое в значительной степени предопределило моду на воздушные шары.



6. Полет Доминика Гонсалеса на лебедях к Луне
Гравюра из кн.: Francis Godwin, *The Man in the Moone, or A Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales*. London, 1638



7. Взлетающий Викторин
Фронтиспис из кн.: Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne, *La découverte australe par un homme volant, ou Le Dédale français*. Paris, 1781, vol. 1

4 июня 1783 года братья Жак и Этьен де Монгольфье, владельцы бумажной фабрики в Анноне, на юго-востоке Франции, провели первый, тестовый, запуск воздушного шара. Он был сделан из шелка и бумаги и поднялся на высоту почти в 2 километра. Новость вскоре достигла Парижа, и начался настоящий турнир изобретателей. Главным соперником братьев Монгольфье был Жак-Александр Шарль. Если первые использовали горячий воздух, то второй — водород; разной была и конструкция, и форма их шаров.

Ранняя история воздухоплавания известна по дням: 23 августа на Марсовом поле был запущен шар Монгольфье, а 27 августа там же —



8. Луи-Филипп Буатар Гаури из племени гламмов
Гравюра из кн.: Robert Paltock, *The Life and Adventures of Peter Wilkins, a Cornish Man*. London, 1751, vol. II



9. Крылатые проститутки
Гравюра из кн.: [John Elliott], *The Travels of Hildebrand Bowman, Esquire, into Carnoviria, Taupiniera, Olfactaria, and Auditante...* London, 1778

шар Шарля. (Тем самым Марсово поле было маркировано как место для «взгляда с птичьего полета» — спустя столетие именно здесь будет построена Эйфелева башня.) 19 сентября состоялся знаменитый показ Монгольфье в Версале, на котором присутствовал король; появились и первые пассажиры — овца, курица и утка. Спустя месяц в парижском предместье Сент-Антуан Монгольфье отправили в полет первых аэронавтов — шар поднялся на высоту около 100 м, однако, для страховки, он был привязан веревками к столбам. Наконец, еще месяц спустя состоялись два свободных полета воздушных шаров с пассажирами: 21 ноября в Булонском лесу — монгольфьер с Пилатром де Розье

и маркизом д'Арландом поднялся на высоту в 1 км, а 1 декабря в саду Тюильри — шарльер с самим Шарлем и Н.-Л. Робером взлетел на высоту в 3 км. (Ил. 10–11.)

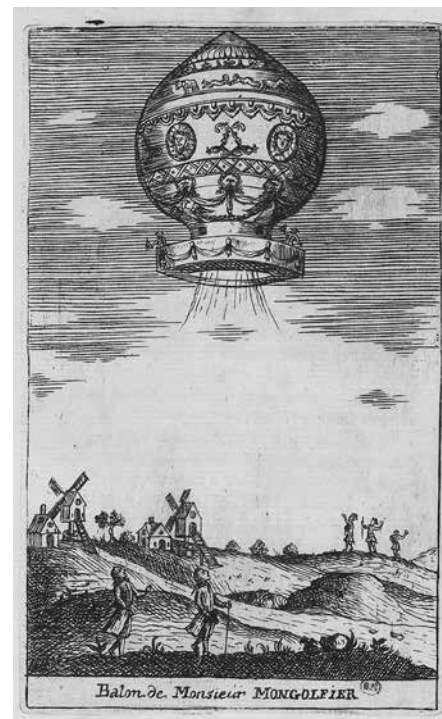
В следующем году мода на воздушные шары достигла Англии, где французское изобретение стало еще более популярным, чем в Париже. Но и тут гонка не остановилась: 27 августа 1784 года свой первый полет в Эдинбурге совершил Джеймс Тайтлер, а уже 15 сентября в Лондоне на воздушном шаре поднялся итальянец Винченцо Лунард. За ним последовали французы: Жан-Пьер Бланшар (в 1785 году совершивший первый перелет через Ла-Манш) и Жак Гарнерен. Бланшар, Гарнерен, а вслед за ними и Этьен-Гаспар Робертсон были не только изобретателями, но и популяризаторами воздухоплавания: свои показательные полеты они совершали в разных странах Европы, а также в Америке и России⁸.

В итоге за два года весь мир охватила «воздушная лихорадка» — «аэропетомания» (*aeropetomanie* — термин Х. М. Виланда, 1783) или «баллономания» (*balloonomania* — термин Х. Уолпола, 1785). «Воздушные шары занимают мысли государственных мужей, философов, дам, всех без исключения», — писал Уолпол⁹. В моду вошли шляпки в форме шара (*chapeau à la montgolfière*), платья а-ля Лунард, стулья а-ля монгольфьер, детские конфеты-шарики. Поэты сочиняли оды, инженеры — трактаты, а архитекторы проектировали здания в форме шара. (Ил. 12.) Спустя всего год после начала полетов вышла первая история воздухоплавания («от античности до наших дней») [6] и первый «самоучитель» по строительству воздушных шаров [19].

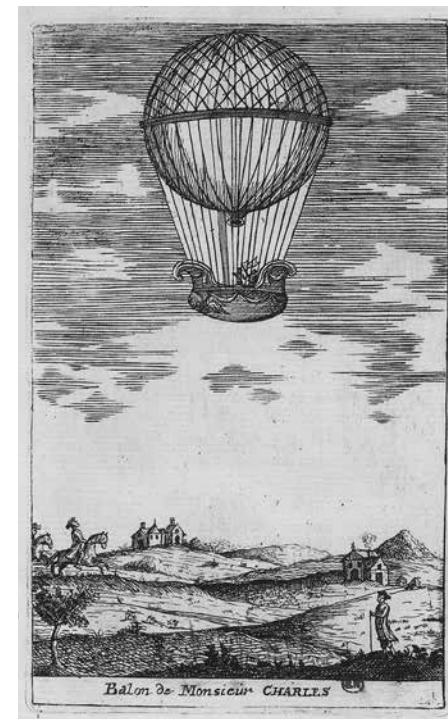
Задуманный своими изобретателями как новое транспортное средство (которое можно использовать и для военных целей — изначально братья Монгольфье изобретали способ быстрой переброски французских войск в Гибралтар), воздушный шар тем не менее принадлежит не только истории авиации, но и истории визуальности.

8 Путешествию Робертсона в Россию посвящен второй том его «Мемуаров»: Robertson E. G. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*. Tome II. Paris, 1833. См. об этом: Смолярова Т. Взлет как взгляд, или Бельгиец в русском небе // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/smo11.html> (дата обращения: 10.04.2017).

9 Письмо Хораса Уолпола Хорасу Манну от 2 декабря 1783 года. URL: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=25&page=448> (дата обращения: 10.04.2017).

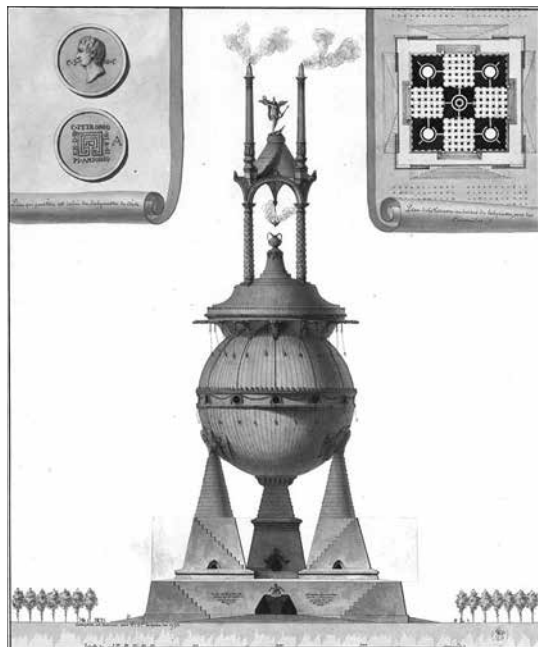


10. Воздушный шар Монгольфье
Гравюра из кн.: [Marquis d'Arlandes;
J.-A. Charles], *Les Voyageurs aériens*.
[Paris], 1784



11. Воздушный шар Шарля
Гравюра из кн.: [Marquis d'Arlandes;
J.-A. Charles], *Les Voyageurs aériens*.
[Paris], 1784

Среди всех «философских инструментов» (как назывались научные приборы для «философских экспериментов» — публичных лекций и демонстраций [54]), ставших в XVIII веке «новыми жанрами выставок» (по определению Робертсона: [23, р. 206]) воздушный шар был самым популярным и массовым. Он превратился в настоящий шоу-бизнес. На Марсово поле, в Тюильри или в сады Воксхолла наблюдать за подъемом воздушного шара собирались сотни тысяч человек: «Никогда прежде философский эксперимент не был столь посещаем», — сообщал в 1783 году Бенджамин Франклин¹⁰. Появились и первые «аэро-туристы»: так, капитан Соуден в 1802 году заплатил безумные по тем временам



12. Жан-Жак Лекё. *Надгробие Порсены, царя Этрурии*. 1792. Фрагмент
Бумага, тушь, акварель. 39 × 50,9
Национальная библиотека, Париж

800 фунтов за три четверти часа полета с Гарнереном!¹⁰ А хитроумный Лунард стал еще и экспонировать шар: приходившая в Пантеон на Оксфорд-стрит публика платила деньги просто за то, чтобы увидеть шар, так сказать, в нерабочем состоянии.

Зрители воспринимали воздушный шар как чудо, как божественное творение и дар небес. Аэронавтов, как и других «философов», сравнивали с богами: «Человек по своей природе — слабое животное, но фи-

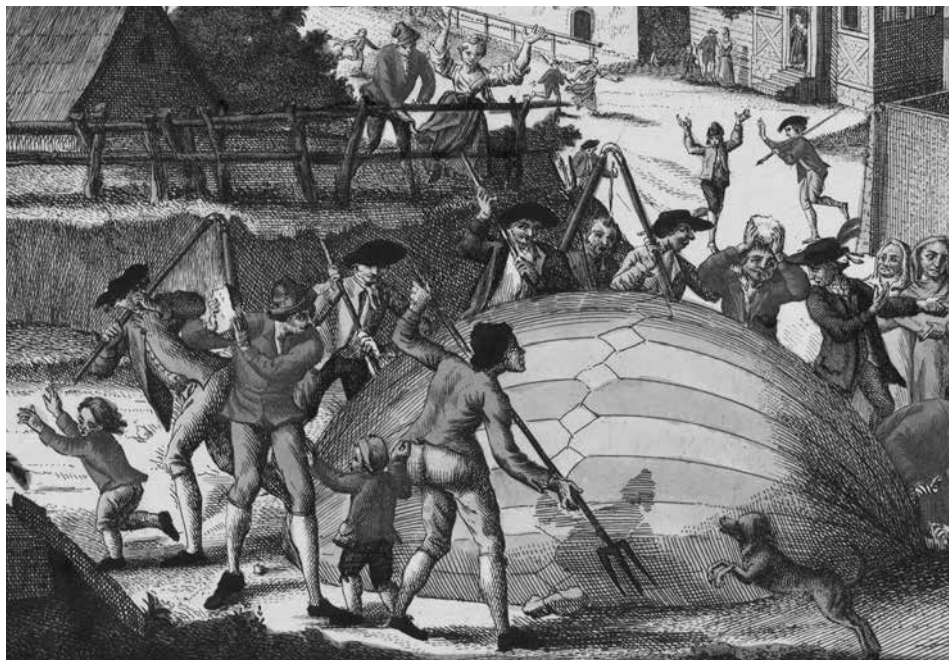
10 Письмо Бенджамина Франклина Джозефу Бэнксу от 1 декабря 1783 года. URL: <http://franklinpapers.org/franklin/framedVolumes.jsp?vol=41&page=193> (дата обращения: 10.04.2017). Во время первого запуска Монгольфье в Анноне 5 июня 1783 года присутствовали 100 человек. Но затем возник настоящий ажиотаж, сопровождавшийся, конечно, мощными рекламными кампаниями: 27 августа на Марсово поле пришли 300 тыс. человек; 19 сентября в Версале было 130 тыс.; 15 сентября 1784 года в Челси



13. Шарль де Вайи. *Проект памятника во славу воздухоплавателей*. 1783
Офорт. 27,2 × 37,1
Национальная библиотека, Париж

лософия делает его равным богам» (надпись на эстампе Э.-К. Вуазара по рисунку К.-Л. Дери, 1799). Благодаря изобретению Монгольфье, гласил текст оды на одной из гравюр, посвященных полету в Лионе 19 января 1784 года, «Юпитер утратил власть над своей империей, и жалкие смертные приблизились к богам». Когда монгольфьер оторвался от земли, пишет очевидец того же полета, «женщины зарыдали, все воздели руки к небу в полной тишине. Путешественники, перегнувшись через борт

на полет Лунарди собрались 150 тыс. и т.д. Рекорд посещаемости был поставлен 1 декабря 1783 года, когда в Тюильри собрались 400 тыс. человек (половина города!). По словам Франклина, здесь «был весь Париж, кто в Тюильри, кто на набережных и мостах, на [Елисейских] полях, на улицах, в окнах или на крышах...» (Ibid.).
11 Не без злорадства сообщал «Эдинбургский журнал». См.: *Edinburgh Magazine, or Literary Miscellany*, 1802, July. Pp. 76–77.



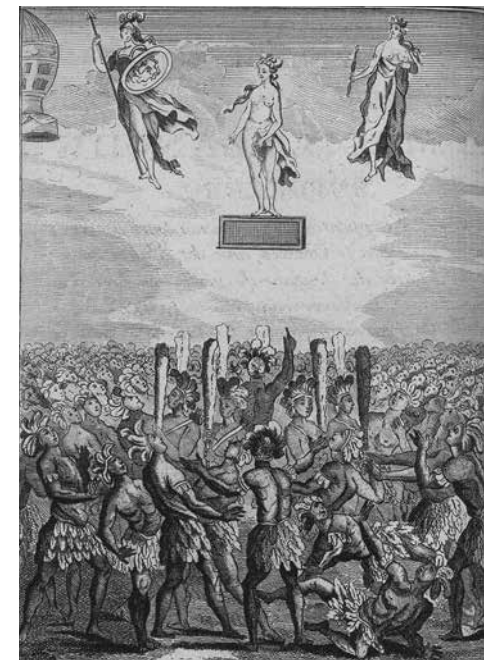
14. Переполюх в Гонессе из-за приземления воздушного шара. 1783
Фрагмент. Офорт, раскрашенный от руки. 18,3 × 27,3
Библиотека Конгресса, Вашингтон

гондолы, салютовали толпе и испускали крики радости <...> все следили за шаром глазами, кричали, будто они могли слышать, и на смену чувству страха приходило чувство восхищения. Все говорили только одно: «Великий Боже, как это красиво». Зазвучал марш, и фейерверк отметил их славу»¹². Пилатр де Розье — один из шести пассажиров лионского «воздушного путешествия» (*voyage aérienne*) — наблюдал за зрителями из гондолы: «Одна часть людей упала на колени, вторая — воздела руки, словно взывая к небу. Несколько женщин упали в обморок, а другие

12 Journal politique de Bruxelles. No. 5, 31 Janvier 1784. Pp. 226–227.



15. Аэростатический опыт в Лионе, в январе 1784 года. Фрагмент
Офорт, раскрашенный от руки. 26,5 × 19,4. Национальная библиотека, Париж



16. Воздушные шары в виде Юноны, Минервы и Венеры на острове дикарей
Гравюра из кн.: Henri Decremps, *Supplément à La Magie Blanche dévoilée*. Paris, 1785

не смогли сдержать слез. Мужчины, одновременно со страхом и восхищением, толпой шли за шаром через снег и грязь» [10, pp. 78–79]. (Ил. 15.)

О чрезмерном возбуждении зрителей при виде воздушного шара вспоминал и Винченцо Лунард. В частности, он приводит историю благородной дамы, которая, увидев как он выбрасывает из шара балласт, решила, что это тело самого аэронавта, и, «пораженная моей предполагаемой погибелью», через несколько дней умерла. Лунард также описывает свое приземление на «просторный луг»: он попросил работавших там крестьян помочь ему и поддержать веревку, однако крестьяне отказались, заявив, что «не будут иметь дело с тем, кто находится в доме (*house*) дьявола или на лошади (*horse*) дьявола (я не смог разобраться, что именно

они сказали)» [17, pp. 37–39]. А жители городка Гонесс, где приземлился Шарль, от страха приняли шар за шкуру невиданного чудища и напали на него с палками, вилами и ружьями. (Ил. 14.) Это восприятие аэронавта — изобретателя и ученого — как «белого» или «черного» мага — характерная реакция публики на «магические» шоу XVIII века¹³.

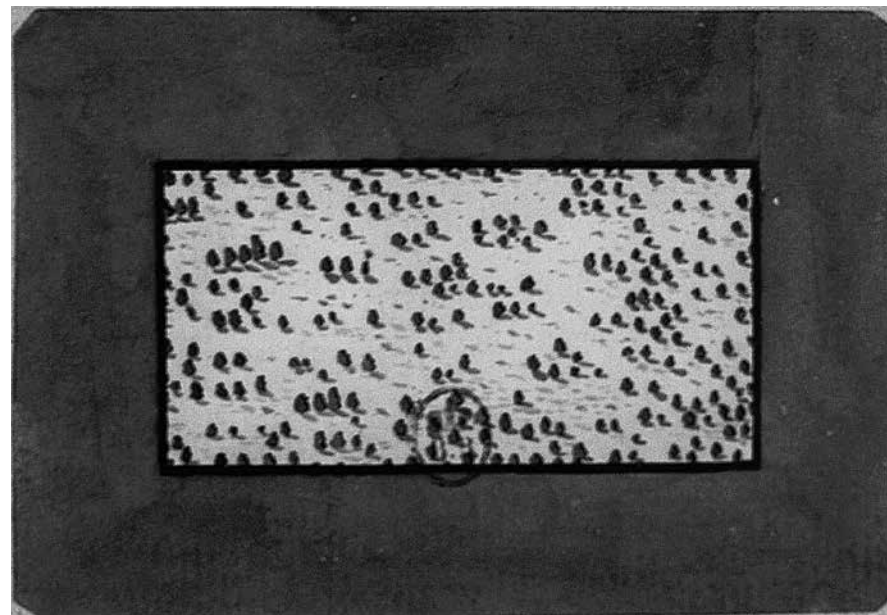
Наконец, что же, собственно, увидели аэронавты, эти «дети воздуха» (*airopaidia*), с высоты «птичьего полета»? Они увидели примерно то же, что представляли себе художники-топографы и о чем мечтали писатели-фантасты.

Сначала, конечно, аэронавты оценили возможности новой точки зрения, позволявшей бесконечно расширять горизонт: Шарль наслаждался «необъятностью горизонта» [8, p. 1432]. Лунард «горизонт казался идеальным кругом, линия горизонта охватывала окружность в несколько сотен миль» [17, pp. 32–35]. А Томас Болдуин отметил, что «шар часто мягко поворачивался направо и налево, давая аэронавту возможность наслаждаться круговым видом, не меняя позиции» [1, pp. 37–48].

Затем, аэронавты обратили внимание, что благодаря новой точке зрения и «новой перспективе» все предметы внизу «сократились до пяди, уменьшившись настолько, что почти вышли за пределы достоверности» (Болдуин). Город превратился в «огромный улей», а улицы — в линии (Лунард). Зрители слились в «единую массу» (маркиз д'Арланд [10, p. 24*]). Парижские бульвары казались «длинными грядами, за-

13 Аналогичную реакцию вызывали и другие «философские эксперименты» XVIII века — спиритические сеансы, фантазмагии, автоматы или гальванистические опыты. Так, во время гальванистического «спектакля» Джованни Альдини, пытавшегося оживить труп убийцы Джорджа Фостера, один из зрителей, — мистер Пасс, официальный представитель Общества хирургов, — «был столь потрясен, что вскоре после возвращения домой, умер от страха», сообщал «Календарь Ньюгейтской тюрьмы» (*The Newgate Calendar*, 18 January 1803. URL: <http://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm> (дата обращения: 10.04.2017). Кроме того, «философские инструменты» нередко использовались, чтобы завоевать приязнь возлюбленной или добиться разрешения на свадьбу у ее родителей. В частности, о «магическом» действии воздушного шара рассказывает Анри Декран: на воображаемом острове язычников и дикарей он и его спутник мсье Хиль решили помочь аборигену Орвану получить разрешение жениться на Мелиссе у ее отца, Гюсте, астронома, минеролога и инсектолога; для этого они построили воздушные шары в виде статуй Юноны, Минервы и Венеры (см.: *Decremps H. Supplément à La Magie Blanche dévoilée*. Paris, 1785. Pp. 119–132). (Ил. 16.) Подобным образом, главная героиня новеллы Ф.-Ф. Ногаре, Аглаонис, решив, что выйдет замуж за изобретателя гениальной машины, влюбляется в автора чудесного автомата (предварительно, конечно, упав в обморок), предпочтя его, к стати, изобретателю воздушного шара (см.: *Nogaret F.-F. Le Miroir des événements actuels, ou La belle au plus offrant*. Paris, 1790).

14 *Journal politique de Bruxelles*. No. 31, 31 juillet 1784. Pp. 224–226.



17. Жан-Жак Лекё. Вид деревьев с воздуха. Около 1800
Бумага, тушь, акварель. 6,7 × 9,8
Национальная библиотека, Париж

саженными разнообразными цветами» (Жиру де Виллет [9, p. 280]). Города и деревни превратились в «прекрасные уединенные замки, окруженные садами», реки — в ручьи, леса — в аллеи или сады; «одним словом, луга и поля стали зеленым газоном, украшающем партеры» (Пилатр де Розье)¹⁴. (Ил. 17.)

В какой-то момент, поднявшись очень высоко, аэронавты вообще переставали что-либо видеть: «Земля в этот момент показалась необозримой равниной, на поверхности которой <...> ни один предмет нельзя четко различить» (Лунард); «Не было видно ни городов, ни домов, ни дорог» (Болдуин [1, p. 145]); «Когда мы достигли облаков, земля совершенно исчезла из наших глаз» (Пилатр де Розье). Пейзаж редуцировался до топографического вида, он превратился в «раскрашенную карту» (Болдуин), «широкую панораму или карту около 50 миль в окружности» (Соуден [7, p. 24]). Столь большая дистанция (Шарль поднимался

на высоту 3 км, Соден с Гарнереном — 4,5 км, а Робертсон — 7 км) приводила к «исключению зрения» (термин М. Ямпольского [34, с. 39, 41]) и, как следствие, к неспособности описать увиденное: «Чтобы описать этот вид на землю, который, как считали древние, открывается Юпитеру, не существует слов ни в одном языке» (Лунард); подобный вид «можно созерцать в фантазиях, но его нельзя адекватно описать словами» (Садлер [2, р. 9]); «эта прекрасная картина, которую ни один художник не может изобразить» (Пилатр де Розье).

Это онемение того же рода, что и онемение Леду и Соссюра, которые не могли описать свои виды сверху без помощи рисунков. Но, в отличие от них, как и от художников-топографов XVII века, Томас Болдуин, автор первых реальных видов с воздушного шара, не стремился к наглядности: его рисунки — это схемы с различными «условными обозначениями» (например, концентрические круги обозначают постепенное, по мере подъема, расширение панорамы). (Ил. 4.) Впрочем, в дальнейшем, подобные виды стали более реалистичными: так, на популярном «Виде Лондона с воздушного шара» (1851) можно легко различить детали — улицы, площади, парки, здания (Хрустальный дворец) и монументы (триумфальная колонна на Трафальгарской площади). А в 1858 году, когда Надар впервые сделал снимки с воздушного шара, взгляд с птичьего полета приобрел фотографическую точность.

Вместе с тем, поднимаясь на огромную высоту, аэронавты попадали в какой-то, пользуясь словом Сирано и Гранвиля, «иной» мир, в котором все по-другому и описание которого больше напоминает утопические романы. В этом мире каждый предмет приобретает «новый облик и новый эффект» (Лунард), отличается «силой цвета, четкостью и элегантностью очертаний и неописуемым очарованием» (Болдуин). Здесь нет эха, а царит «вселенская тишина» (Болдуин). Здесь цвета кажутся другими — «черная река» Ди становится красной (Болдуин). Все органы чувств здесь работают иначе (лучше?), чем на земле: очки больше не нужны, так как «все предметы, которые можно разглядеть, выглядят очень четко» (Болдуин), «слух здесь становится острее... мы могли отчетливо слышать грохот повозок на земле, мычание коров и восклицания видевших нас людей, но при этом друг друга мы слышали с трудом» (Соден). Здесь «поднимается дух, возвышаются и ускоряются мысли» (Пилатр де Розье). А судя по упоминаниям о провианте, взятом в полет, а также карикатурам с эротическими коннотациями (например, *Love in a Balloon*, 1784 — сатира на полет Лунарди в сопро-

вождении дамы, вероятно, Летиции Сейдж), здесь прекрасно функционируют и все остальные человеческие органы чувств и инстинкты. Словом, это — идеальный мир, в котором соединены Прекрасное и Возвышенное (Болдуин) и который «несомненно угоден искусному живописцу» (Пилатр де Розье).

Стремительный успех воздушного шара был связан не только с тем, что он давал неограниченные возможности для наблюдения, но и с тем, что в нем реализовалась древнейшая мечта человечества — летать как птица.

В том же 1783 году, когда был изобретен воздушный шар, был совершен и первый прыжок с парашютом: 26 декабря Луи-Себастьян Ленорман спрыгнул с башни обсерватории в Монпелье. Первым парашютистом в современном смысле слова стал Жак Гарнерен, который в 1797 году выпрыгнул из воздушного шара, находившегося почти на километровой высоте. С тех пор прыжки с парашютом стали почти обязательной частью программы шоу воздушных шаров.

Если воздушный шар реализовывал мечту Дедала, то парашют — снимал «комплекс Икара». Дедал как первый аэронавт — центральная, символическая фигура в истории воздушных шаров. Не случайно ранние шары нередко снабжались крыльями (или — веерами-веслами), которые с функциональной точки зрения были практически бесполезны¹⁵, но как атрибуты Дедала становились буквальными, «говорящими» знаками полета.

Дедал

В историю культуры Дедал вошел в первую очередь именно в образе «летающего архитектора» — как строитель критского Лабиринта и изобретатель крыльев. (Ил. 18.) Однако миф о Дедале представляет его в более широком контексте.

Имя Дедала происходит от корня *dal* («долбить», «резать»). Слово *daidalon* обозначало совершенное произведение искусства, слово *daidalos* — собственно, «искусного» мастера, его создавшего. Очевидно, что термин и имя связаны. Согласно Павсанию, «древние называли

15 Лунард пояснял: «В случае штиля с помощью крыльев можно нагнетать воздух и таким образом перемещать шар горизонтально» [17, р. 11]. Однако крылья приводились в движение вручную (или ногами), а потому были малоэффективны.



18. Дедал. Гравюра из кн.: Johannes Oppelt, *Sammlung geist- und sinnreicher Gedanken...* Bd. 3. Prag, 1749

деревянные изображения дедалами. По моему мнению, они так назывались еще раньше, чем Дедал... жил в Афинах. Я думаю, что ему самому дали такое прозвище лишь впоследствии, от названия этих дедалов» (Описание Эллады, IX 3, 2). В любом случае, Дедал, который «был искуснейшим строителем и первым изобрел искусство ваяния» (Аполлдор, Мифологическая библиотека, III 15, 8), — первое имя художника, сохранившееся в греческой традиции, и стиль ранней греческой скульптуры (VII в. до н. э.) называют «дедаловским»¹⁶.

В мифе Дедал представлен в трех ипостасях — как ремесленник, как архитектор и как скульптор.

Первоначально Дедал прославился как ремесленник и изобретатель, обладавший необычайными техническими навыками — «ловкостью рук» (*techne*). Плиний приписывает ему изобретение паруса, пилы, топора, отвеса, буравчика, клея (Плиний Старший, Естественная история, VII 56)¹⁷. Дедал мог выполнить тончайшую работу — так, привязав нить к ножке муравья, он продел ее сквозь раковину. Кроме того, он придумывал всевозможные механизмы: кресло в храме Афины Полиады в Афинах складывалось, а деревянные куклы, которые он делал для Ариадны, а затем и для дочерей царя Кокала, — двигали руками и ногами.

Наконец, он изобрел крылья (смазав воском перья), на которых улетел с Крита. Собственно, Дедал отличается от других летающих героев античной мифологии именно тем, что его крылья были искусственными, а не являлись частью тела. Единственный, у кого также были искусственные крылья, — это Гермес с его крылатой шапкой и крылатыми сандалиями (и это — лишь одна из черт, которые сближают мифологические образы Дедала и Гермеса [27, с. 40–42]).

Полет Дедала и Икара, к слову, античными наблюдателями воспринимался точно так же, как полет аэронавтов зрителями XVIII века, — как чудо:

*Каждый, увидевший их, рыбак ли с дрожащей удою,
Или с дубиной пастух, иль пахарь, на плуг приналежший,
Все столбенели и их, проносящихся вольно по небу,
За неземных принимали богов.*

Овидий, *Метаморфозы*, VIII 217–220.

- 16 Подобным образом имя Дедала (*Dédale*) позже вошло во французский язык в значении «лабиринт». В «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера оно обозначает парковый лабиринт (см.: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 4. Paris, 1754. P. 728 — *Dédale*). А Леду применял его к любым лабиринтоподобным пространствам — как метафору: «непроходимый лабиринт» леса; лабиринт, «передающий идею катакомб», в подземной части церкви; «темный лабиринт» кладбища города Шо [15, pp. 73, 154, 193].
- 17 Другие античные авторы называют изобретателем пилы, циркуля, гончарного круга первого ученика Дедала — Талоса. Таким образом, в мифе о Дедале появляется еще один летающий персонаж: из профессиональной ревности учитель сбросил ученика со скалы, но Афина успела превратить Талоса в куropатку — «...он в птицу/Был обращен и летел по воздуху, в перья одетый» (Овидий, *Метаморфозы*, VIII 251–252). Последующая смерть Икара стала тем самым испуительной жертвой Дедала за убийство Талоса.

Главная архитектурная постройка Дедала — критский Лабиринт «с извилистыми переходами, выйти из которого для непосвященных было невозможно» (Диодор, Историческая библиотека, IV 77).

*Дедал, талантом своим в строительном славен искусстве,
Здание воздвиг; перепутал значки и глаза в заблужденье
Ввел кривизною его, закоулками всяких проходов.
...так Дедал в смущение вводит
Сетью путей без числа; ...
Овидий, Метафорфозы, VIII 157–168*

Диодор рассказывает и о других постройках Дедала, вызывавших «восхищение своим непревзойденным мастерством» (Диодор, Историческая библиотека, IV 78). Из этих описаний следует, что Дедал-архитектор был знаком с законами механики и гидравлики, и эти навыки (*techné*) он, судя по всему, применял и в своих скульптурах.

Именно как искусный скульптор, создававший жизнеподобные (*mimemata*) деревянные статуи («дедалы»), Дедал прославился больше всего. «В искусстве ваяния он настолько превосшел прочих людей, что последующие поколения рассказывали о нем мифы, согласно которым созданные Дедалом статуи были совершенным подобием живых существ: они смотрели, передвигались и вообще настолько хорошо отображали все тело в целом, что выглядели как изготовленные одушевленные существа (*sic!*). Впервые создав статуи с [открытыми] глазами, широко расставленными ногами и простертыми руками, он совершенно справедливо вызывал восхищение зрителей, поскольку ранее ваятели изготовляли статуи, глаза у которых были закрыты, а руки опущены и прижаты к бокам» (Диодор, Историческая библиотека, IV 76).

О том, что статуи Дедала были жизнеподобны, могли двигаться, открывать и закрывать глаза и шевелить губами («говорить»), сообщают многие античные авторы¹⁸. Они могли испугать даже Геракла: «...Дедал изготовил... точное изображение Геракла. Но Геракл, приняв ночью это изображение за одушевленное существо (*sic!*), разбил его, кинув в него камнем» (Аполлодор, Мифологическая библиотека, II 6, 3). Согласно Платону, статуи Дедала еще и бегали: «Когда не связаны, убегают прочь, а когда связаны, стоят на месте... уж очень хороши эти изваяния» (Платон, Менон, 97d).

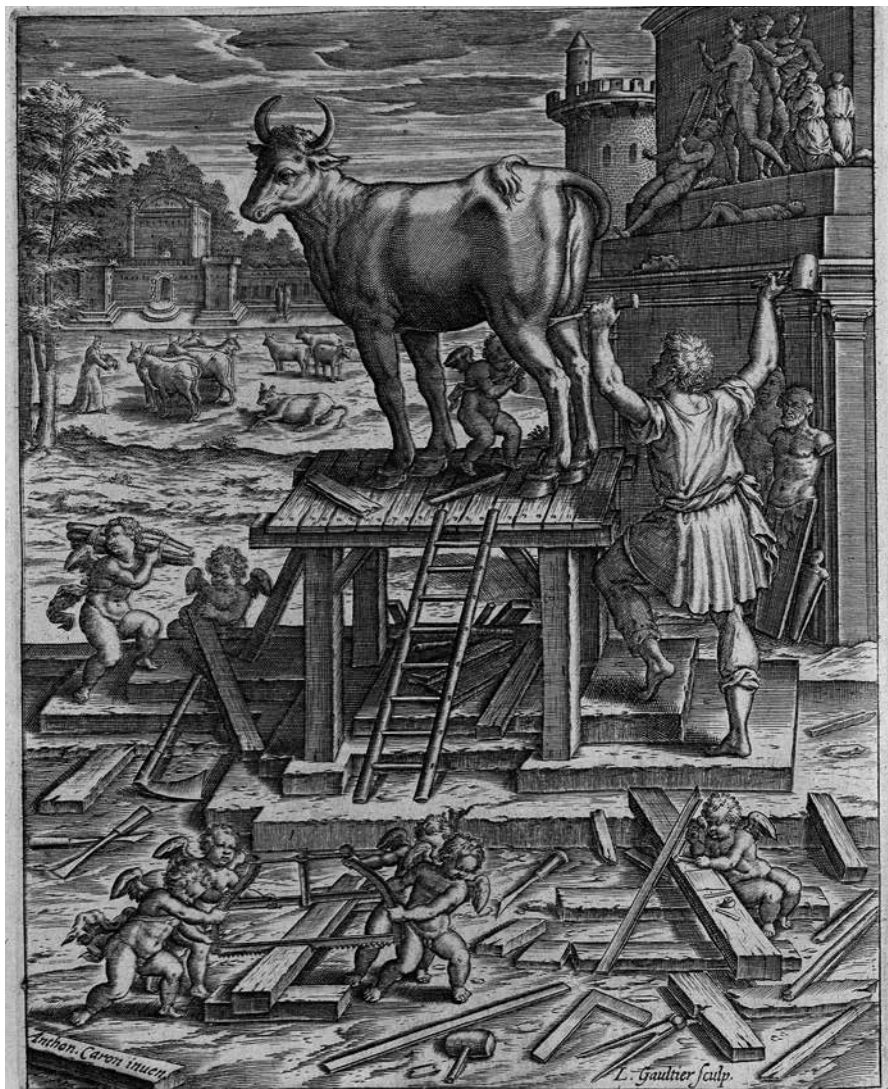
В этом смысле главным произведением (*daidalon*) Дедала была корова Пасифаи: она была не просто подобием, но — настоящей! «Согласно мифу, супруга Миноса Пасифая влюбилась в быка, и тогда Дедал соорудил приспособление в виде коровы, при помощи которого Пасифая смогла удовлетворить свое желание <...> С помощью упомянутого выше искусного приспособления Пасифая сочеталась с быком и родила от этой связи сказочного Минотавра» (Диодор, Историческая библиотека, IV 77). О том, как выглядела эта корова, подробнее сообщает Аполлодор: «Дедал изготовил деревянную корову на колесах, выдолбил ее изнутри и обшил свое изделие свежесодранной коровьей шкурой. Выставив его на луг, где обычно пасся бык, он дал войти внутрь этой деревянной коровы Пасифае. Появившийся бык сошелся с ней, как с настоящей (*sic!*) коровой» (Мифологическая библиотека, III 1, 4). (Ил. 19–21.)

«Живые» статуи Дедала отражают широко распространенное в античности представление о культовых статуях, которые двигались, качали головой, падали на колени, убегали (и потому их заключали в оковы), плакали и т. д. «Кажется телка сейчас замычит», — писал Антипатр Сидонский о «Телке» Мирона; и дальше: «Знать, живое творилось не Прометеем одним, но и тобою, Мирон». Своей кульминации эта идея оживающей скульптуры достигла в мифе о Пигмалионе¹⁹. Однако если Пигмалиону, сжалившись, помогла Афродита, то Дедал сам оживлял статуи.

Другими словами, Дедал — это художник-демиург, в искусстве которого сочетались платоновские понятия ремесла (*techné*) и поэзии (*poiesis*). Как демиург, Дедал обладал магией, свойственной лишь богам. Подобно богам он способен изменять мировой порядок (метафорой этого измененного мирового порядка и был, собственно, Лабиринт), производить магические действия (например, летать) или создавать чудесные объекты (например, оживающие статуи). Он был наделен

18 Он «изваял для Афродиты Эрикины золотого овна, тщательно отделав его, так что тот в совершенстве напоминает настоящего барана» (Диодор, Историческая библиотека, IV 78). «Все Дедаловы статуи, кажется, двигаются и говорят. Вот каков этот мудрец» (Еврипид, Еврисфей, фр. 372). Поэт и мифограф Винченцо Картари в своих «Образы богов древних» (1956) писал, ссылаясь на Свида, что Дедал «был первым, кто открыл статуям глаза и кто разделил им ноги» (*Cartari V. Les Images des dieux des anciens. Lion, 1624. P. 90*). Аристотель объяснял принцип работы движущихся статуй Дедала (то есть, по сути, «разоблачал» его): «Дедал сообщил движение деревянному изваянию Афродиты, влив в него ртуть» (Аристотель, О душе, I 3, 406b).

19 Об оживающих статуях в античности см.: Молок Д. Классика и истина. Статьи об античном искусстве. М.: ДЕФИ, 2016. С. 32 и далее.



19. Леонар Готье (по рисунку Антуана Карона). Дедал, строящий корову для Пасифаи. Гравюра из кн.: Blaise de Vigenère, *Les Images, Ou Tableaux De Platte Peinture Des Deux Philostrates Sophistes Grecs...* Paris, 1614



20. Франсуа Шаво. Дедал помогает Пасифае войти в корову. Гравюра из кн.: Isaac de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux.* Paris, 1676



21. Пасифая и бык (аллегория Прелюбодеяния — *Adulterium*) Гравюра из кн.: Barthélemy Aneau, *Picta poesis.* Lugduni, 1564

не только «ловкостью рук», но и божественным даром созидания мира: он «новое нечто творит» (Овидий, *Метаморфозы*, VIII 189).

Корова Дедала в этом смысле не столько подобие, сколько «подделка» (Овидий, *Метаморфозы*, VIII 132) — симулякр, то есть ложное подобие, заместившее отсутствующий оригинал. Дедал — как Прометей — создал новое существо, своего рода киборга — человека-животное-машину.

Дедал, по существу, был мифологическим изобретателем автомата — вероятно, главного «философского инструмента», «научной забавы» XVIII века²⁰. В контексте Новой науки Дедал воспринимался как архетип изобретателя и механика. Так, вторая часть трактата английского ученого и философа Джона Уилкинса «Математическая магия» (1648), посвященная движению, в частности «летающей колеснице», называлась «Дедал, или Механическое движение» (первая часть называлась «Архимед, или Механические силы»). В 1716–1718 годах шведский мистик Эммануил Сведенборг издавал журнал *Daedalus Hyperboreus* («Северный Дедал»), в котором публиковал новые изобретения и открытия

20 Подробнее об этом см.: Молок Н. Автоматы: от магии к науке и обратно // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку / Второй международный конгресс историков искусства имени Д. В. Сарабьянова (в печати).

в области механики и математики, в том числе в нем появилось и описание «летающей машины». А Руссо, «главный теоретик воздухоплавания» (определение А. Строева [32]), назвал свой трактат «Новый Дедал».

Амфион

Если Дедал оживлял статуи, то Амфион оживлял камни. Если Дедал сам летал, то Амфион заставлял летать камни. Но если Дедал был смертным (он происходил из афинского царского рода Метионидов, и лишь впоследствии стал героем), то Амфион, подобно Гераклу или Орфею, изначально был героем — сыном Зевса и Антиопы. И изначально обладал сверхъестественными, магическими способностями. «Магом» его, как и Орфея, называет Павсаний (Описание Эллады, VI 20, 18).

Согласно мифу, Амфион построил городские стены Фив игрой на лире: под чудесные звуки лиры камни сами ложились в установленное место²¹. В античной традиции рассказ об Амфионе, строителе фиванских стен, появляется в целом ряде текстов — у Гомера (Одиссея, XI 260–265), Павсания (Описание Эллады, IX V, 4–5), Еврипида (Финикиянки, 825), Аполлодора (Мифологическая библиотека, III V, 5) и др.

*Фивские стены воздвиг Амфион: оттого нам преданье
Повествует о нем, что он лирными звуками камни
Двигал с их места, куда ни хотел, сладкогласием лиры.
Гораций, Наука поэзии, 394–396.*

Подробное описание строительства фиванских стен дано Филостратом Старшим: «Амфион сидит на холме, отбивая ногою такт, а правой рукой пробегает по струнам; и другая рука у него по струнам ударяет; он вытянул пальцы прямо вперед <...> [камни же] собираются под звуки песен его и, слушая их, сами ложатся стеною. Одни из них уже лежат

²¹ По понятным причинам образ Амфиона был очень популярен в музыке: кантата «Амфион» Карло Гросси (1675); опера «Амфион» Паоло Маньи (1698); балет «Триумф искусств» Мишеля Де Ла Барра (1700); балет «Триумф гармонии» Ж.-Ж. Лефран де Помпиньяна (1737); балет-пастораль «Амфион» Ж.-Б. Делаборда (1767); опера «Амфион» И. Г. Наумана (1778); кантата «Амфион» Б. Галуппи, 1780; кантата «Амфион» Луиджи Керубини (1786) и мн. др. Некоторые певцы уподобляли свой голос волшебным звукам лиры Амфиона. Так, знаменитый кастрат Каффарелли, разбогатев и построив себе в Неаполе палаццо (1754), поместил над входом картуш с надписью: *To Amphion Phebes ego domum* — «Как Амфион Фивы, так я дом».



22. Бернар Пикар. Амфион
Гравюра из кн.: Antoine de La Barre
de Beaumarchais, *Le Temple des Muses*.
Amsterdam, 1733



23. Жерар Эделинк (по рисунку Клода-Ги Алле). Амфион. 1683
Офорт. 8,2 × 15,4
Рейксмузеум, Амстердам

на месте, другие еще поднимаются кверху, а третьи только что сдвинулись с места и катятся» (Картины, I 10).

Амфион представлен в мифе в двойном образе архитектора-музыканта. Амфион-музыкант близок Аполлону и, особенно, Орфею. Нередко образы Амфиона и Орфея совмещались: Амфион своей игрой не только заставлял двигаться камни, но и привлекал животных. В других случаях Амфион и Орфей выступали парой — как соперники в турнире.

Амфион-архитектор — это демиург, для которого, подобно Дедалу, «ловкость рук» (*techné*) — в данном случае, искусная игра на лире — неотделима от божественной магии. Деятельность архитектора предстает перед нами как магическое действие, способное преодолеть законы гравитации. Чтобы подчеркнуть, что Амфион — не только музыкант, но именно архитектор, его иконографию дополняли «говорящие» атрибуты профессии — циркуль, отвес, чертежи и проч.

Амфион — одна из центральных фигур архитектурного дискурса Нового времени. С одной стороны, в его образе воплотился интерес тео-



24. Стивен Риу. Амфион
Гравюра из кн.: Stephen Riou,
The Grecian Orders of Architecture.
London, 1768

ретиков к проблеме происхождения архитектуры: он занял свое место в перечне культурных героев — «первых архитекторов»: примитивный человек, строитель «примитивной хижины» (Ложье), Адам, Каин, Ной и другие библейские персонажи (Джон Вуд), Хирам (для масонства), Ромул (для Леду), Динократ, изобретатель коринфской капители Каллимах и др. С другой стороны, образ Амфиона указывал на связь архитектурных пропорций с музыкальной гармонией. Идея «гармоничных пропорций» возникла еще у Витрувия, который говорил о теоретических и практических музыкальных познаниях архитектора (Книга первая, I 8). В эпоху Возрождения она стала одним из универсальных принципов архитектурного языка и нашла отражение во многих трактатах, в частности у Альберти и Палладио. В XVII веке эта концепция вошла и во французскую теорию; одним из ее апологетов был музыкант Рене Уврар, автор трактата «Гармоничная архитектура» (Париж, 1679), а также Франсуа Блондель.

В XVIII веке музыкальная аналогия архитектуры уже не ограничивалась идеей «гармоничных пропорций», но затронула и зрительное

восприятие: архитектура стала «зрительной музыкой» (*musique oculaire*) [21, p. 42] и «музыкой для глаз» (*musique des yeux; music of the eye*) [12; 16]. «При взгляде на прекрасное здание, — писал Никола Лекамю де Мезьер, — глаза получают такое же наслаждение, как и уши при звуках возвышенной музыки <...> [История Амфиона] учит нас, что древние, по крайней мере, чувствовали, сколь архитектура тесно связана с гармонией, которая заключается в комбинации различных частей в единое, согласованное целое» [14, pp. 11–12]. «В гармонии и наивысшем очаровании многих произведений античности почти реализовалась легендарная сила лиры Амфиона», — добавлял Джон Соун [25, p. 17].

Но, пожалуй, наибольшее значение для архитектурного дискурса имел образ Амфиона-оратора — магия Амфиона интерпретировалась в категориях искусства риторики (не случайно в новых пересказах мифа Амфион уже не только играл на лире, но и пел, то есть буквально ораторствовал) и воспринималась как некая культурная миссия или цивилизующая сила: Амфион и Орфей — это два «мудреца», которые своим красноречием превращали «дикие» народы в цивилизованное общество.

Первым интерпретатором мифа об Амфионе был сам Гораций:

*Древняя мудрость в том вся была, чтоб народное с частным,
Чтоб святыню с мирским различить, дать браку уставы,
Строить грады, на древе вырезывать людям законы.
Гораций, Наука поэзии, 397–399*

Роль оратора в устройстве миропорядка подчеркивал и Квинтилиан: «Да и основатели городов не иначе, думаю, достигали своей цели: совокупить рассеянное множество людей в один народ, без сильного убеждением слова неможно; и законодатели без высокого красноречия, не могли подчинить людей строгости гражданских уставов. Даже правило общежития, хотя внушены самою природою, однако более тогда способствуют в исправлении нравов, когда красоту вещей озаряет ясность слова» (Наставления оратору, II 16, 9).

Именно в этом контексте образ Амфиона-оратора рассматривался теоретиками Нового времени. Согласно Джорджу Паттенэму, Амфион и Орфей — первые поэты-музыканты (*poetae musici*) — были «первыми священниками, первыми пророками, первыми законодателями и политиками в мире». Летающие камни Амфиона — это метафора превращения людей «с каменным сердцем» в людей цивилизованных [20].



25. Джанбаттиста Тьеполо
Амфион. 1724–1725
Фрагмент фрески *Сила Красноречия*
Палаццо Санди, Венеция

В «Иконологии» Чезаре Рипа Амфион становится одной из аллегорий Красноречия: «Как фигуру Красноречия мы изображаем Амфиона, который звуками своей кифары и пением притягивал к себе камни из разных мест. Это означает, что сладостная гармония Красноречия убеждает и притягивает невежественных, грубых и жестких людей, живущих рассеянно, тут и там, побуждая их собраться вместе и жить вместе цивилизованно» [22, p. 214]. То же у Джамбаттиста Вико (*Orazioni inaugurali*, 1699–1707): «Из басен умнейшего поэта [Горация] мы знаем, что Орфей музыкой своей лиры укрощал зверей, а Амфион двигал камни своим пением, привлекая их на место по собственному желанию, и так построил стены Фив <...> Эти камни, эти балки, эти животные — человеческие глупцы, а Орфей и Амфион — мудрецы, сочетающие теоретическое знание с красноречием, и благодаря этому ведущие людей от одиночества к социальным узам <...>, тем самым объединяя жестоких и слабых людей стабильностью разума» [цит. по: 40, p. 52].

Эта аллегорическая программа легла в основу множества изображений Амфиона: от церемониальных книг XVI века до фрески Тьеполо «Сила Красноречия» в Палаццо Санди в Венеции и панно Ж.-Э. Делоне в парижской Опере (1874) [28]. (Ил. 22–25.) Камни могли летать сами, их могли переносить в своих клювах лебеди, их могли нести путти, или же Амфион руководил каменщиками — способ строительства, так сказать логистика, был не так важен. Амфион — музыкант, архитектор, демиург, маг, поэт, законодатель, политик, оратор — силой своего слова преобразовывал мир.

Красноречие — центральная парадигма архитектуры XVIII века: «Искусство без красноречия, — в свойственной ему риторической манере декламировал Леду, — как любовь без мужества» [15, р. 17]. А название его трактата — «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству» — прямо отсылает к Горацию и Квинтилиану. Здание должно эмоционально воздействовать на зрителя, должно «говорить», как поэма или картина. Бернар Лами, называвший поэзию «говорящей живописью» (*peinture parlante*), писал в «Риторике» (1675): «Вид дворца, построенного по всем правилам искусства, очаровывает лишь в том случае, если очевидна цель, которой задался архитектор» [13, р. 9]²². Этому же учил и Ж.-Ф. Блондель: «Здание должно, с первого взгляда, сообщать о том, чем оно является» [3, р. 390]. И наставлял своих студентов Джон Соун: «Каждое здание, большое или маленькое, простое или элегантное, должно, как картина, понятно говорить зрителю»²³. Рейнольдс считал живопись риторической практикой: картина должна «говорить», рассказывая свой сюжет [35]. Подобной риторической практикой была и «говорящая архитектура» (*architecture parlante*) XVIII века²⁴, превращавшая архитектурный проект в идеограмму²⁵ и каллиграмму²⁶.

ЛЕТАЮЩАЯ АРХИТЕКТУРА

Дедал и Амфион, оживлявшие статуи и камни, строившие лабиринты и города, — оба «мага» изменяли мировой порядок. Первый — с помо-

22 Пер. по: Лами Б. Риторика, или Искусство речи // Пастернак Е. Л. Риторика Лами в истории французской филологии. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 64.

23 Из записей и выписок Соуна, см.: Soane Case 156, р. 73. Музей Джона Соуна, Лондон.

24 Подробнее о происхождении термина, о его связи с риторикой, теорией выражения и теориями характеров см.: [29].

щью механики, второй — благодаря красноречию. Здесь стоит вспомнить, что лиру Амфиону подарил Гермес — бог красноречия. Но также — изобретатель, механик и покровитель магии, мифологический образ которого, как говорилось выше, схож с образом Дедала.

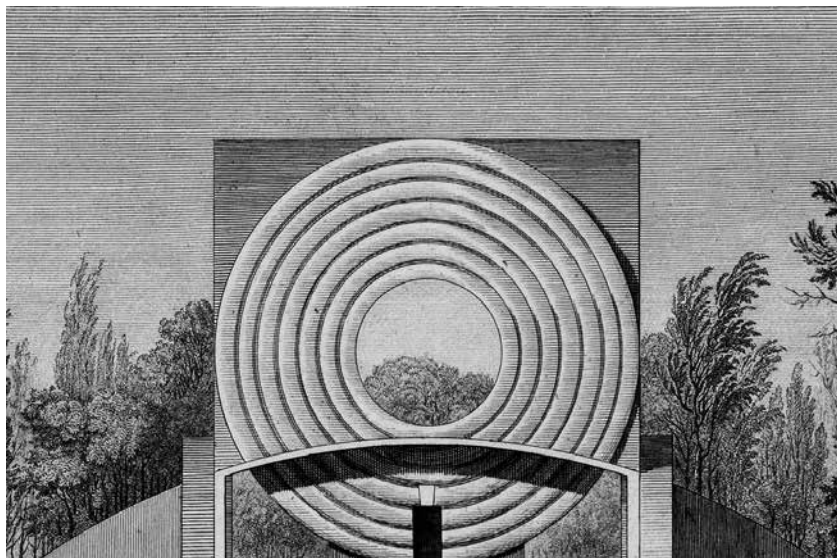
В век Разума идея преобразования мира и создания идеального общественного устройства снимала конфликт между механиком и философом, обозначенный еще Сенекой: если первый разрушал мир своими постройками, то второй жил в гармонии с природой²⁷. Летящий архитектор был одновременно механиком и философом, Дедалом и Амфионом — архитектором-демиургом, ученым и оратором. А летающая архитектура, соответственно, не только «говорила», но и «оживала». Она была наделена теми же свойствами, что и автоматы (в особенности человекоподобные андрониды), которые могли двигаться, говорить («говорящие головы» — *têtes parlantes*), дышать, музицировать и т. д. Архитектура смотрела, говорила, двигалась, звучала, пахла и летала.

«Летающие лошади» (*chevaux volants* — карусели), «воздушные прогулки» (*promenades aériennes* — катальные горы), «летающие стулья»

25 Один из самых примечательных примеров идеографического архитектурного высказывания XVIII века — «Руины виллы Горация» Пиранези — виньетка, завершающая «Апологетическое эссе в защиту египетской и тосканской архитектуры» (см.: Piranesi G. B. *Diversi maniere d'adornare i cammini*. Roma, 1769. P. 35). «Апологетическое эссе» было написано Пиранези в ответ на трехтомник Бертрана Капмартена де Шопи, посвященный римским древностям, в котором он, в частности, иронизировал над археологическим методом Пиранези (см.: *Capmartin de Chaupy B. Découverte de la maison de campagne d'Horace*. Rome, 1767–1769). Представив руины виллы Горация в виде «окопфузившегося мыса» (*capo confuse*), Пиранези недвусмысленно — и довольно грубо — высказался о конфузе французского археолога.

26 Каллиграмма, по М. Фуко, «использует свойство букв обладать одновременно и ценностью линейных элементов, которые можно расположить в пространстве, и ценностью знаков, которые должно развешивать в единую цепь звуковой субстанции. Будучи знаком, буква позволяет фиксировать слова; будучи линией, она позволяет изображать вещь. Таким образом, притязание каллиграммы — в том, чтобы, играя, стереть все базовые оппозиции нашей алфавитной цивилизации: показывать — называть; изображать — говорить; воспроизводить — произносить; имитировать — обозначать; смотреть — читать». См.: Фуко М. Это не трубка / Пер. И. Кулик; науч. ред. В. Подорога. М.: Художественный журнал, 1999. С. 19–20.

27 «Скажи мне, прошу, как можно восхищаться и Диогеном, и Дедалом? Кто их них мудр, по-твоему? Тот, кто изобрел пилу, или тот <...> кто спал, свернувшись в бочке. И сегодня кого сочтешь ты мудрее: того ли, кто придумал, как устроить скрытые трубы, чтобы шафранная вода была из них на невиданную высоту <...> как соединить над пиршественным покоем поворачивающиеся плиты, чтобы они показывали то одно, то другое лицо и с каждой перемой на столе менялся вид штучного потолка. [вероятно, это прообраз «летающих столов». — Н. М.] — или того, кто показывает <...> что мы можем прожить и без мраморщика и кузнеца <...>» (Сенека, Нравственные письма к Луцилию, ХС 14–15). О противопоставлении Сенеки см.: [36].



26. Клод-Никола Леду. Дом бондаря
Гравюра из кн.: Claude-Nicolas Ledoux,
*L'architecture considérée sous le rapport
de l'art, des mœurs et de la législation*.
Т. 1. Paris, 1804

(*chaise volante* — лифты) и «летающие столы» (*table volante*) — все эти «дедаловские» изобретения участвовали и в «амфионовской» риторической практике и воспринимались зрителями как чудо. Так, в новелле Ж.-Ф. Бастиды «Маленький домик» (1758) «летающий стол» стал одним из инструментов обольщения Мелиты маркизом де Тремикуром: «<...> стол стремительно опустился в кухонные помещения, располагавшиеся в подвале, и она увидела, как с верхнего этажа спустился другой стол, который мгновенно заполнил пространство, временно образовавшееся в перекрытии, защищенном на всякий случай балюстрадой из позолоченного железа. Это чудо <...>»²⁸.

Архитектурные звуки издает здание с гармоничными пропорциями, — оно, как писал Рене Уврар, «трясется и гудит», то есть звучит как мегафон [18, р. 13]. Уврар опирался на теорию акустики Атанасиуса Кирхера: исследуя египетские «говорящие статуи» (звук, по его мнению,



27. Граф де Кейлюс (по рисунку
Эдма Бушардона). Бондарь
Офорт из серии *Études prises dans
le bas peuple ou les Cris de Paris*
(4-ème suite). Paris, 1742



28. Никола де Лармессен II
Костюм бондаря
Офорт из серии *Les costumes
grotesques et les métiers*.
Paris, 1690

проходил через трубы, находившиеся внутри статуй), Кирхер предложил использовать в архитектуре «говорящие трубы» или «слуховые линзы».

Архитектурные запахи — это не только ароматы будуаров (цветы, апельсиновые деревья, мирты, жимолость, жасмин «польстят зрению и обонянию», — рекомендовал Лекаму де Мезьер [14, р. 118]). Комментируя свой проект «Ворот в охотничий парк принца» («пирамида с обелисками», увенчанными скульптурными головами медведя, волка, кабана, оленя и т. д.), Ж.-Ж. Лекё пояснял, что скульптуры животных

28 Пер. Е. Дмитриевой; см.: Бастид Ж.-Ф. Маленький домик (1758) // Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 247. Этот стол был более сложной конструкции, чем его реальные прототипы, которые опускались-поднимались лишь с нижнего этажа. По Ж. Бофрану, «летающий стол» — это «машина, при помощи которой блюда поднимаются из комнаты снизу» [4, р. 58].

«сделаны из известняка, который при контакте с порохом, выделяет запах кошачьей мочи, тухлого яйца или горячей серы» (надпись на рисунке из собрания парижской Национальной библиотеки).

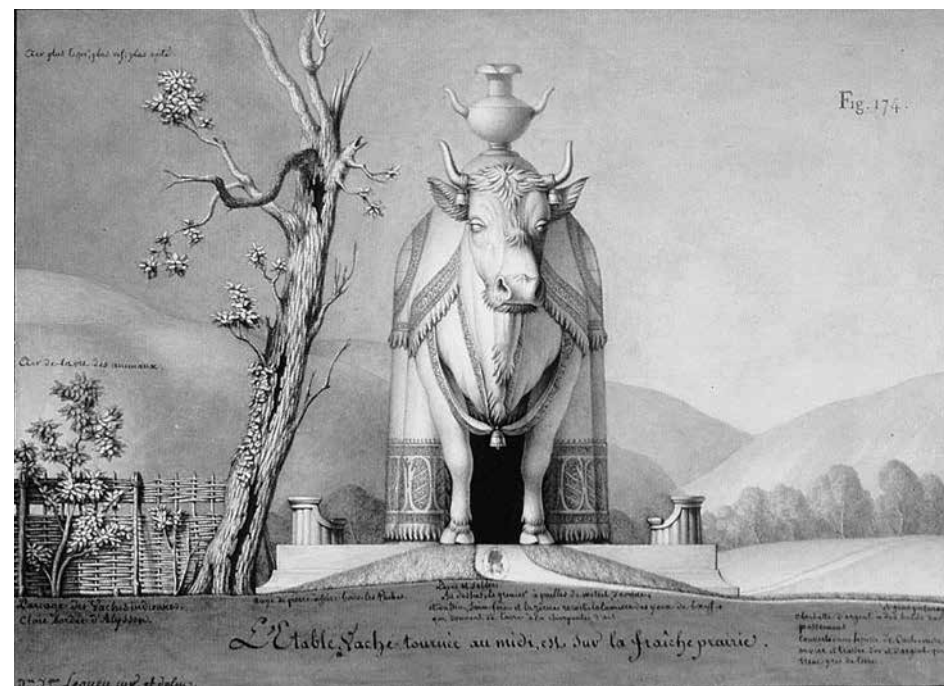
Здания могут двигаться и бегать, как статуи Дедала. Пиранези (в воображении Одоевского, «Русские ночи», Ночь третья) сняты призраки его собственных проектов: дворцы давят его своей громадой, своды обхватывают его в свои объятия, башни гонятся за ним: «Иногда они заключают меня в мои собственные темницы [то есть «Тюрьмы»], опускают в бездонные колодцы, куют меня в собственные мои цепи, дождают на меня холодную плесенью с полуразрушенных сводов...» Подобным образом во сне Полифила здания двигались, отвечая на ласки влюбленного в архитектуру героя.

В готических романах дома оживают привидениями — сами собой распахиваются окна и захлопываются двери, движутся статуи и гаснут свечи. Дом Эшеров был будто «живой» — в него вселилась некая сила, которая имела «таинственную власть над душой хозяина».

У маркиза де Сада мебель не просто «оживает» — она и есть живая: «Предметы мебели, которые вы здесь видите, — объяснял Минский, — живые. Они двигаются по малейшему сигналу <...> Эта механика совершенно проста <...> этот стол, эти люстры, эти кресла сделаны из искусно расположенных групп девушек...» («Жюльетта»).

Но даже тогда, когда архитектура не «оживает» буквально, она ведет диалог со зрителем: руина принуждает задуматься о бренности жизни, тюрьма — пугает, будуар — обольщает и т. д. Нередко архитектура не просто «говорит», «сообщая» свою функцию, но «болтает». Ойкема — лишь один из серии идеографических проектов Леду, в которых форма здания «с первого взгляда» (как требовал Блондель) передает его функцию: дому бондаря он придал форму бочки (точнее, сложенных металлических обвязок), (ил. 26) дому дровосека — поленицы, дому угольщика — печи. Стены лесопилки напоминают частокор, а ее план — циркулярную пилу (как раз изобретенную в конце XVIII века). Дом

29 «Леду был сторонником того, что впоследствии стало называться *говорящей архитектурой*; он считал, что удивительно удачно создал дом винодела (*sic!*) в форме бочки. Без сомнения он сделал бы дом пьяницы в форме бутылки и т. д.». См.: [Vaudoyer L.] *Etudes d'architecture en France // Le Magasin Pittoresque*. 1852. Vol. 20. Livr. 49. P. 388. Эти проекты Леду отсылают к портретам парижских ремесленников (*cris de Paris*), а также к «говорящим костюмам» — популярным в XVIII веке гравюрам с изображением платьев для различных профессий — ранним примерам «прозодежды». (Ил. 27–28.)



29. Жан-Жак Лекё. Коровник. Корова, повернувшая на юг, на свежем лугу
Около 1800
Бумага, тушь, акварель. 22 × 30,8
Национальная библиотека, Париж

пьяницы, позже иронизировал Леон Водуайе, Леду сделал бы в форме бутылки²⁹. Подобным образом Булле проектировал Кенотаф Ньютона в виде сферы (или яблока?), а Лекё — храм Земли в виде глобуса. Трактир (*guinguette*) Лекё украсил колоннами из винных бочек, наличниками с кувшинами, супницами, салатницами, тарелками, а в тимпане поместил гроздь винограда.

Когда Лекё делал проект коровника в виде коровы (ил. 29), он создавал не только «картину» (Амфион), но и «подобие» (Дедал), которое, как корова Пасифаи, должно было привлечь внимание стада. И как Дедал, который «обшил свое изделие свежесодранной коровьей шкурой»,

Лекё — согласно вкусам своего времени — покрыл корову «свисающей почти до земли попоной из кашемира с золотыми и серебряными нитями» (надпись на рисунке). В XVIII веке оболыщала роскошь.

Глаз Леду — это метафора ожившей, смотрящей на нас архитектуры, спроектированной летающим архитектором и увиденной летящим на воздушном шаре зрителем.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Baldwin T. Airopaidia, Containing the Narrative of a Balloon Excursion. Chester, 1786.
2. Balloon. An Authentic Narrative of the Aerial Voayge of Mr. Sadler Across the Irish Channel. Dublin, 1812.
3. Blondel J.-F. Cours d'architecture. Tome I. Paris, 1771.
4. Boffrand G. Livre d'architecture. Paris, 1745.
5. Boullée E.-L. Architecture, Essay on Art/Architecture, Essai sur l'art // Rosenau H. Boullée and Visionary Architecture. London, New York: Academy Editions, Harmony Books, 1976. Pp. 81–143.
6. Bourgeois D. Recherches sur l'art de voler, depuis la plus haute antiquité jusqu'à ce jour. Paris, 1784.
7. Captain Sowden's Account [of the aerial excursion] // The European Magazine and London Review, 1802, July.
8. Charles J.-A. Représentation du globe aérostatique // Journal de Paris. Numero 348. 14 Décembre 1783.
9. Faujas de Saint-Fond B. Description des expériences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier. Paris, 1783.
10. Faujas de Saint-Fond B. Première suite de la Description des expériences aérostatique de MM. de Montgolfier. Tome 2. Paris, 1784.
11. Félibien A. Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent. Paris, 1676.
12. Gonzague P. G. La Music des yeux et l'optique théatrale. St.-Petersbourg, 1807.
13. Lamy B. La rhétorique, ou L'art de parler. 3ème éd. Paris, 1688.
14. Le Camus de Mézières N. Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations. Paris, 1780.
15. Ledoux C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. T. 1. Paris, 1804.

16. Legh P. The Music of the Eye; or, Essays on the Principles of the Beauty and Perfection of Architecture. London, 1831.

17. Lunardi V. An Account of the First Aerial Voyage in England. London, 1784.

18. Ouvrard R. Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture. Paris, 1679.

19. Pingeron J.-C. L'Art de faire soi-même les ballons aérostatiques. Amsterdam [Paris], 1784.

20. Puttenham G. The Arte of English Poesie. London, 1589. Ch. III: How Poets Were the First Priests, the First Prophets, the First Legislators and Politicians in the World. URL: <http://www.bartleby.com/359/19.html>.

21. Quatremère de Quincy A. C. De l'architecture égyptienne. Paris, 1803.

22. Ripa C., Castenelli Z. Della Piu che novissima Iconologia. Padova, 1630.

23. Robertson E. G. Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute. Tome I. Paris, 1831.

24. Saussure H.-B. de. Voyages dans les Alpes. T. 1. Neuchatel, 1779.

25. Soane J. Lectures on Architecture/Ed. by Arthur T. Bolton. London, 1929.

Литература

26. Алябьева Л. Воздушный шар как развлечение. Из истории английской воздухоплавательной лихорадки // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/all10.html>.
27. Андреев Ю. В. Миноиский Дедал // Вестник древней истории. 1989. № 3. С. 29–46.
28. Молок Н. “Moenia Phoebeae Structa Canore Lyrae”. Иконография Амфиона и архитектурные трактаты XVII–XVIII веков // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 1994. С. 20–22.
29. Молок Н. Леду глазами романтиков. К истории термина «говорящая архитектура» // Вопросы искусствознания. 1996. № VIII (1/96). С. 365–377.
30. Молок Н. Увидеть невидимое: лупа и воздушный шар // Пинакотекa. 2002. № 15. С. 34–41.
31. Мында Н. Б. Миф о Дедале: опыт историко-культурологического анализа // Вестник славянских культур. 2008. № 3–4 (X). С. 172–180.
32. Строев А. Летающий философ (Жан-Жак Руссо глазами Фридриха-Мельхиора Гримма) // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 132–145. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/stroev-pr.html>.

33. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.
34. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.
35. Bevilacqua V. M. "Ut Rhetorica Pictura": Sir Joshua Reynolds' Rhetorical Conception of Art // *Huntington Library Quarterly*. 1970. Vol. 34. No. 1. Pp. 59–78.
36. Böhringer H. Daedalus or Diogenes // *Daidalos*. 1988. No. 30. Pp. 18–23.
37. Comment B. The Panorama (1993). London: Reaktion Books, 1999.
38. Crary J. *Technics of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1990 (рус. пер.: Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2014).
39. El-Khoury R. *See Through Ledoux. Architecture, Theatre, and the Pursuit of Transparency*. San Rafael, CA, Philadelphia: ORO editions, 2006.
40. Fassl J. *Sacred Eloquence: Giambattista Tiepolo and the Rhetoric of the Altarpiece*. Bern, 2010.
41. Frontisi-Ducroux F. *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Paris, 1975.
42. Holmes R. *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. London, 2008. Ch. 3: Balloonists in Heaven. Pp. 125–162.
43. Keen P. "The Balloonomania": Science and Spectacle in 1780s England // *Eighteenth-Century Studies*. 2006. Vol. 39. No. 4. Pp. 507–535.
44. Keen P. *Literature, Commerce, and the Spectacle of Modernity, 1750–1800*. New York, 2012. Ch. 2: Balloonomania. Pp. 40–77.
45. Keen P. "The Good Things Above": The Commercial Modernity of Vincent Lunardi. 2013 // *The 18th-Century Common*. URL: <http://www.18thcenturycommon.org/c18ballooning/>.
46. Kim M. G. *The Imagined Empire: Balloon Enlightenments in Revolutionary Europe*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
47. Kotar S. L. and J. E. Gessler. *Ballooning. A History, 1782–1900*. Jefferson, North Carolina, London, 2011.
48. Lynn M. R. *The Sublime Invention: Ballooning in Europe, 1783–1820*. London, 2010.
49. McEwen I. K. *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*. Cambridge, Mass., London, 1993. Ch. III: Daedalus and the Discovery of Order. Pp. 41–78.

50. Morris S. P. *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
51. Oechslin W. *Music and Harmony: Universals of Architecture. Paths of Approach* // *Daidalos*. 1985. No. 17. Pp. 59–73.
52. Oettermann S. *The Panorama. History of a Mass Medium* (1980). New York: Zone Books, 1997.
53. Pérez-Gómez A. The Myth of Daidalos // *AAfiles*. 1985. No. 10. Pp. 49–52.
54. Turner G. L'E. *Scientific Instruments, 1500–1900. An Introduction*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998. *Philosophical Instruments*. Pp. 103–116.
55. Vidler A. *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1990.