

ФИЛОСОФИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ: СЕМАНТИКА ОБЕЛИСКА

Т.В. Габрусь, г. Минск, Беларусь

Поскольку архитектура есть целенаправленно искусственно созданная человеком многоплановая структура, которая формирует, окультуривает, очеловечивает пространство, она транслирует определенные идеи. И чем древнее и совершеннее архитектурная форма, тем более глубинные и наполненные трансцендентные смыслы она несет. Одной из таких «вечных» трансцендентных архитектурных форм является обелиск, не имеющий, казалось бы, выраженной прагматической функции, кроме функции символа, объединяющего пространство и вечность. Он является как бы медиатором между нижним, средним и верхним мирами, что особенно характерно для архитектуры, выросшей из мифологических культур.

Архитектурная форма обелиска чрезвычайно архаичная и эстетически совершенная. Оно вытекает из недр древнейших цивилизаций и отражает их мировоззренческие системы. «Первородный» древнеегипетский обелиск в основе состоит из высотного объема (обычно это высокая квадратная в плане усеченная пирамида, грани которой пересеклись бы в бесконечности). Его вертикальная направленность остановлена сверху небольшой равнобедренной пирамидкой, так называемым «пирамидионом». Сравнительно с обелиском, строгая геометрия грандиозных древнеегипетских пирамид более завершенная и статически устойчивая. Пирамиды служили усыпальницами фараонов и семантически являлись символами смерти. Однако, сочетание в обелиске небольшой, но знаковой формы пирамиды с высотной составляющей, направленной от земли в бесконечное пространство космоса, уже означает переход в иное измерение, преодоление смерти и кристаллизацию вечности. Таким образом, неоднозначная геометрия формы обелиска семантически становится вневременной, направленной к небу, при этом одинаково обращенной к четырем сторонам реального мира. Характерно, что в древнеегипетской архитектуре обелиски выполнялись цельными монолитами (что делало их более устойчивыми) и ставились парами по сторонам входа в храм. Таким способом они акцентировали ось симметрии композиции, ритмизируя и расчленяя пространство на три части, а не являлись его центром.

Позднее некоторые египетские обелиски в качестве трофеев были вывезены в императорский Рим. Однако, в силу сложности транспортировки морским путем этих многотонных монолитов, их количество было ограничено и привело в ряде случаев к разделению первоначальных пар обелисков. В результате художественно-семантический контекст обелиска был по-своему воспринят и

переосмыслен европейской античностью и наследующими ей культурно-историческими эпохами. Совершенство обелиска как почти идеальной центрической архитектурно-пространственной формы было оценено в Европе в Новое время. Светский по своей сущности Ренессанс не придавал обелиску роли сакрального знака. Возрождая обелиск как излюбленный художественный знак-символ пантеистического древнего мира, культура Ренессанса вкладывала в него совсем иное содержание. Например, обращение к древнеегипетским знаковым архитектурным формам служило обоснованием генеалогического мифа о происхождении известной аристократической семьи Борджиа от бога Осириса.

Совсем иной архитектурно-художественный контекст и христианская сакрализация формы обелиска наблюдается в градостроительстве Италии эпохи Барокко, что обусловлено дуализмом мировоззрения общества того времени. Обелисками центрирована пространственная геометрия целого ряда площадей Вечного города: Народной, Испанской, Венеции, Навона, Квириналли др. (всего в Риме 13 площадей с обелисками разного происхождения, как древнего мира, так и нового времени). Характерно, что все многочисленные обелиски Рима в обязательном порядке увенчаны крестами, что придает этой вневременной пантеистической архитектурной форме христианское звучание. Особенно широко известен обелиск на площади св. Петра в Ватикане, которым «король барокко» архитектор и скульптор Лоренцо Бернини акцентировал пересечение осей главного католического собора св. Петра и овальной площади перед ним с двумя симметрично расположенными фонтанами. Согласно преданию, ватиканский обелиск, привезенный в Рим из Египта, первоначально в своем завершении в виде золотого шара хранил останки Гая Юлия Цезаря. Очевидно, что этот архитектурный памятник выступает во времени и пространстве как носитель целого ряда разнообразных смыслов и функций.

Во времена Просвещения, классицизма и романтизма семантика обелиска в европейской культуре постепенно перетекает от характерного для барокко выразительного градостроительного акцента в ансамбль дворцово-парковый как экзотическая малая архитектурная форма. Очевидно, что на протяжении развития европейской цивилизации христианской эры художественная и семантическая роль древнейшей архитектурно-художественной формы обелиска менялась в зависимости от требований общества.

Известный российский культуролог Г.Ревзин рассматривает семантику обелиска только в новоевропейской архитектуре, начиная с Ренессанса. При этом он принципиально сводит содержание формы обелиска только к двум аспектам: а) надгробия – символа смерти, б) градостроительного акцента в семиотическом значении «я есть». При этом в его рассуждениях ни разу не присутствуют понятия вечность, память,

христианство. Смерть исследователь рассматривает только как распад органической материи. Кроме того, он априори отрицает древнейшую фаллическую семантику обелиска, характерную для фрейдизма и ряда европейский эзотерических концепций. В результате он приходит к спорному выводу, что обелиск – «знак с подчеркнутым отсутствием смысла» [1, с.53—69]. Однако, очевидно, что символ в искусстве целиком зависит от контекста и, в первую очередь, исторического (Э.Панофски). Например, установка в 1836 г. в Париже, на месте кровавой гильотины, древнеегипетского обелиска из Луксора несла в себе идею национального примирения, что отражено в переименовании бывшей площади Людовика XV в площадь Согласия [2, с. 417].

Мемориальное значение символа воинской славы придано обелиску в Российской империи достаточно поздно, в XIX в. В Беларуси первый обелиск в честь 100-летия отечественной войны 1812 г. сооружен в Витебске в 1911—1912 гг. (автор – академик архитектуры И.А.Фомин). Обычными средствами увековечивания памяти были надгробия разных форм и, преимущественно, кресты – новозаветный символ жертвы Христовой. Эти символы стали менее актуальными во время Великой Отечественной войны, когда на защиту Отечества встали и гибли за него люди разных национальностей и вероисповеданий. Именно это обратило народную память к вневременному художественному образу обелиска. Тысячи скромных солдатских обелисков на нашей земле семантически объединил Монумент Победы в Минске, установленный в 1954 г. и ставший историко-культурным символом столицы Беларуси (арх. Г.Заборский, В.Король). По форме и по содержанию этот обелиск принципиально отличается от известных обелисков Европы. Выполняя доминирующую роль в градостроительном ансамбле, полный героического пафоса Монумент Победы является одновременно мемориальным знаком. В его архитектурно-художественную композицию заложена также этнографическая мифологическая идея “всемирного древа”, символизирующего рождение, жизненный путь, смерть и вновь рождение [3, с.158]. Грани монумента строго вертикальные, что наравне соотносит его с землёю и небом. Ритм полосок орнамента, опоясывающих ствол, повторяет мотивы белорусских обрядовых рушников и символизирует путь в вечность. Пятиконечная звезда ордена Победы, венчающая Монумент, расцветает как дерево жизни, как салют в честь победителей. Праздничной торжественностью и покоем он сущностно отличается от более поздних мемориалов Беларуси с воинственными обелисками-“штыками”, агрессивный по сути художественный образ которых искажал глубокую семантику этой древнейшей архитектурной формы.

Литература:

1. Ревзин, Г. Очерки по философии архитектурной формы / Г. Ревзин. – Москва : ОГИ, 2003.

2. Джонс, К. Париж: Биография великого города / К. Джонс. – М.-СПб, 2006.

3. Міфалогія беларусаў: Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2011.

ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ В КОНТЕКСТЕ ПРАВОСЛАВНОГО ВЕРОУЧЕНИЯ

Е.Н. Гончарова, г. Строитель, Россия

В наш материалистический век большая часть людей полагают, что жизнь представляет собой интерес и ценность для человека в той лишь мере, в какой она дает возможно большее количество наслаждений и радостей. «Если же мы – говорит один из современных писателей, - в обществе произнесем слова: радость, счастье, блаженство, идеал, и соберем в зеркале все отражения, - что получится? – Красота тела, золото, драгоценные камни, дворцы, обширные парки, капитал, причудливые украшения, тщеславные мечты, и надо признаться, в большинстве случаев - хорошие обеды, роскошные квартиры, но беспрестанный разум, умиротворенная совесть, справедливое и любящее сердце, способность к восприятию всего доброго не войдет в это отражение...» [1, с. 56].

Современный человек жаждет наслаждений в жизни и всюду ищет счастья земного; и если это счастье не дается ему теперь, то он мечтает о нем в будущем.

Так люди очаровываются миражом картин грядущего счастливого человечества, при этом забывая о Боге, о душе, о вечности. Духовные ценности не находят достаточной веры в смятенном духе современного человека; на место вечных ценностей принимаются другие, временные, в сыновнее служение Богу Отцу заменяется рабское служение золотому тельцу.

Бесконечные ценности и живительные сокровища духа человеческого – вера религиозная, духовность, бессмертие богоподобной души, совесть, восторженное служение нравственным идеалам, радости братской любви – находят слишком малое отражение в душе современного человека. И вот, всюду замечается страшная бедность души, оскудение внутреннего родника жизни, для которого стоит только жить и трудиться. Все внимание современного человека устремлено на приобретение усовершенствования внешних средств жизни, и в этом смысле человек приобретал очень много, но при этом он потерял самого себя, утратил свое главное сокровище – душу [2,с.24]. А – «какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? Или какой выкуп даст человек за душу свою?» (Мф.16,26). Истинная ценность, счастье и радость