

Г. Блюм

V. Columnae

Или описание и применение пяти ордеров

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
Г11

Г11 **Г. Блюм**
V. Columnae: Или описание и применение пяти ордеров / Г. Блюм – М.: Книга по Требованию, 2020. – 112 с.

ISBN 978-5-458-63570-7

История, проектирование и оформление колонн - тосканской, ионической, дорической, коринфской и композитной.

ISBN 978-5-458-63570-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2020
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2020

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ГАНС БЛЮМ и ТЕОРЕТИКИ АРХИТЕКТУРЫ XVI ВЕКА

В своем классическом путеводителе по Италии (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*) Якоб Буркхардт различает три периода в развитии итальянской архитектуры той эпохи, которую принято называть Возрождением или Ренессансом.

Первое восьмидесятилетие (1420 — 1500) Буркхардт называет ранним Ренессансом. Второе восьмидесятилетие он делит пополам, называя его первую половину (1500 — 1540) „золотым веком новой архитектуры“, высоким Ренессансом. И наконец, он выделяет особо последние 40 лет (1540 — 1580), когда, несмотря на гениальность отдельных мастеров, уже становятся явственными предвестники упадка, признаки барокко.

Можно оспаривать эту слишком прочно укоренившуюся схему (в последнее время делались попытки поколебать и вовсе опрокинуть ее). Но остается неопровержимым факт, что именно в эпоху, охватывающую полтора столетия, с 20-х годов XV века, когда начал строить Брунеллеско, до 80-х годов XVI века, когда умер Палладио, протекала деятельность крупнейших итальянских архитекторов.

В других европейских странах возрождение наук и искусств началось позднее. В частности, в германских странах оно запоздало на целое столетие; ему предшествовало религиозное движение, известное под названием реформации.

„Неистребимость протестантской ереси соответствовала непобедимости усилившейся городской буржуазии. Когда эта буржуазия достаточно окрепла, ее борьба с феодальным дворянством, имевшая до тех пор местный характер, начала принимать национальные размеры. Первый акт борьбы был сыгран в Германии: так называемая реформация. Городская буржуазия не была еще достаточно сильна и развита, чтобы объединить под своим знаменем все прочие бунтовские элементы: плебеев в городе, низшее дворянство и крестьян в деревне. Прежде всего потерпело поражение дворянство; потом последовало крестьянское восстание, представляющее собою высшую точку революционного движения того времени. Города не поддержали крестьян, и революция была подавлена войсками крупных феодальных владельцев, которые и воспользовались всеми ее выгодными последствиями“. Так характеризует эту эпоху Энгельс („Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии“. Партиздат, 1935, стр. 56 — 57).

До самой середины XVI столетия Германия горела в огне войн и восстаний, и лишь после Аугсбургского мира 1555 года начинается мирное строительство. Развиваются торговые сношения с соседними странами, города богатеют. Крепнет буржуазия, нарождаются торговые династии: немецкие Фуггеры и Вельзеры соответствуют итальянским Медичи и Строцци. Недавно изобретенное книгопечатание облегчает доступ к науке, города становятся центрами культуры. Вместе с товарами из Италии ввозятся предметы нового, невиданного искусства, ввозятся и рассказы о новых великолепных зданиях, воздвигнутых в Милане, Флоренции, Венеции, веяние возрожденной античности долетает до Германии. И в то время как во Франции новое искусство культивируется при королевском дворе, оставаясь достоянием узкого круга высшей аристократии, возрождение искусства в Германии начинается в городах. Феодалы остаются чуждыми и наукам и искусствам: современные хроники полны свидетельств о невежестве, дикости и распущенности герцогов и маркграфов.

Но если и можно было заимствовать новые формы таких предметов материальной культуры, привезенных из Италии, как оружие, мебель, домашняя утварь, то нельзя было строить по-новому лишь на основании рассказов купцов, побывавших по торговым делам во Флоренции или Венеции. Перед глазами немецких строителей не было античных руин, и им не так легко было съездить в Рим, как Брунеллеско и Палладио, чтобы изучить на месте римскую архитектуру. Новая практика вызвала потребность в новой теории.

Последнее сорокалетие, следовавшее за „золотым веком архитектуры“, Буркхардт называет эпохой великих теоретиков. Это наименование не совсем точно: великие теоретики архитектуры были в Италии и до 1540 года и после 1580 года.

Прежде всего, даже в средние века не забывали о Витрувии. В начале XV века Витрувий был открыт снова: по преданию, получившему благодаря данным последних лет почти полную достоверность, рукопись десяти книг Витрувия об архитектуре была найдена в 1414 году в монастыре Монте Кассино. В 80-х годах (1484 — 1486) вышло в свет первое печатное издание Витрувия.

В 1521 году появился первый комментированный перевод, сделанный Чезариано. А в 1556 году в Венеции был напечатан перевод и комментарий Даниэле Барбаро, с иллюстрациями Палладио. Несколько архитектурных трактатов было написано еще в XV веке, то-есть до появления Витрувия в печати.

Первый итальянский архитектурный трактат XVI века принадлежит Себастиано Серлио. Необходимо отметить, что четвертая книга его трактата вышла в Венеции в 1537 году под названием „Regole generali di architettura“ до третьей, появившейся в 1540 году. За ним следуют: Виньола („Regole delle cinque ordini d'architettura“, 1562—1570), Палладио („I quattro libri dell'architettura“, 1570) и Скамоцци, относящийся уже к началу следующего века (Vincenzo Scamozzi, „Dell'idea dell'Architettura universale“, 1615).

В эти же годы появились и во Франции нарядные увражи, служившие украшением любой, даже королевской библиотеки, архитектурные трактаты Дю Серсо и Филибер де л'Орма (Jacques Androuet du Cerceau. Livre d'architecture, 1559. Le second livre d'architecture, 1561. Philibert de l'Orme. Le premier tome de l'architecture, 1568. Nouvelles Inventiones pour bien bastir, 1578).

Как же обстояло дело с теорией в Германии? Первым теоретиком немецкого Ренессанса считают Альбрехта Дюрера. Заглавия его книг говорят об их содержании: „Руководство для измерения циркулем и линейкой“ (Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit), „Четыре книги о пропорциях человека“ (Vier Bücher von menschlicher Proportion). Кроме того, им написаны книги о строительстве крепостей.

Ни одна из этих книг не имеет прямого отношения к теории архитектуры. Лишь в третьей книге „Руководства“, наряду с изображениями готических столбов и сводов, встречаются рисунки колонн и капителей. В них есть нечто античное — чувствуется влияние Витрувия, который был известен Дюреру (по его собственному свидетельству). Но к античным капителям он советует прибавлять „что-либо красивое, вроде листьев, голов животных, птиц и всяких других вещей, по вкусу тех, кто над этим работает“. Об архитектурных же концепциях Дюрера дают нам лучшее представление его три проекта: памятной колонны в честь выигранной битвы, памятника в воспоминание о победе над восставшими крестьянами и монумента над могилой пьяницы.

Первый памятник изображает поставленную стоймя пушку с пушечными ядрами и бочками для пороха по углам постамента.

Сложнее второй проект, раскрывающий классовое лицо Альбрехта Дюрера. Цоколь окружен группами домашних животных: коров, овец и свиней. По углам расположены корзины с сыром, маслом, яйцами, луком и т. п. На цоколь же водружена колонна, состоящая из мешка с овсом, котла, круга овра, прикрытого тарелкой, бочки с маслом и крынки с молоком. На колонну положен сноп с воткнутыми в него граблями, вилами, цепями, лопатами и т. п. Наверху же на клетке для кур сидит крестьянин с пронзенной мечом спиной.

Не менее любопытен третий проект. Колонна памятника состоит здесь из пивной бочки, на которую последовательно нагромождены: доска для шашек, миска, другая опрокинутая миска, закрывающая первую, пивная кружка, тарелка, опрокинутый стакан. Колонну увенчивает вместо капители корзина с хлебом, маслом и сыром.

Дюрер-живописец не избежал влияния итальянского Возрождения, но эти проекты, предлагаемые с полной серьезностью, показывают, насколько Дюрер-теоретик далек от античности, от строгости итальянских и французских теоретиков.

Следующий по времени немецкий автор — княжеский секретарь Иероним Родлер, выпустивший в 1531 году книгу под заглавием: „Весьма полезная книжка и руководство к искусству измерения“ (Ein schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens). В ней говорится главным образом о перспективе, и Родлер здесь упоминается лишь с той целью, чтобы отметить, что в его архитектурных примерах Ренессанс борется с готикой и остается победителем: античные формы преобладают над средневековыми.

Немного лет спустя появились в Нюрнберге труды Ривиуса. Ученый страсбургский врач Вальтер Риф, латинизировавший по моде того времени свое имя и превратившийся в Гуальтеруса Ривиуса, был по существу первым немецким теоретиком архитектуры. В 1547 году он издает свою первую книгу с длинным заглавием: „Подлинный отчет о значнейших, необходимейших, всей архитектуре принадлежащих математических и механических искусствах“. В ней Ривиус исходит из трактатов Витрувия и Альберти и говорит очень многословно о перспективе, живописи и скульптуре. Архитектуре уделено сравнительно небольшое место в разговоре старого опытного витрувианца с молодым начина-

ющим архитектором. В следующем, 1548, году Ривиус печатает „Немецкого Витрувия“ (Vitruvius deutsch). Ривиусу был известен итальянский Витрувий, но его книга — не перевод, а вольное переложение. Витрувий тонет в многочисленной ученой немецкой докторе. Ривиус пишет не только об архитектуре, но и о тритонах и nereиды, которые водятся „по преимуществу у берегов Швеции“, о мышах, рождающихся на берегах Нила из земли под влиянием солнечных лучей.

Но следует вспомнить, что и Леонардо вполне серьезно писал об амфисбене с двумя головами, „одна на своем месте, а другая на хвосте, как будто не довольно с нее из одного места выпускать яд“.

И заслуга Ривиуса остается в том, что он, как умел, но все же познакомил Германию и с содержанием трактата Витрувия и с главными мыслями Альберти. Большое значение имели иллюстрации, частью заимствованные Ривиусом также у Чезариано и Альберти, частью исполненные по итальянским образцам крупнейшим нюрнбергским графиком того времени — Петером Флеттнером.

Всего через два года после „Немецкого Витрувия“ вышла в свет книга Ганса Блюма о пяти колоннах (пяти архитектурных ордерах). В 1550 году книга Блюма была издана на латинском языке под названием „V Columnae“, но уже пять лет спустя понадобилось немецкое издание.

Литературный стиль Блюма — полная противоположность стилю Ривиуса: насколько второй многоречив и красочен, настолько первый лаконичен и сух, может быть, скучен, но зато полезен.

Однообразно и педантично описывает Блюм пять архитектурных ордеров. Только с Виньолой можно сравнить его по деловитости. Лишь в начале книги, там, где он подобно Виньоле кратко говорит о происхождении колонн, можно обнаружить элементы литературности. Но в то время как итальянский теоретик считает, что первую мысль о сооружении колонн подали стволы деревьев, Блюм исходит из пропорций человеческого тела, заимствуя мифические и полумифические сведения у Витрувия и Плиния.

Что же касается метода Блюма, как теоретика архитектуры, то прежде, чем говорить о нем, следует найти его предшественников. При сопоставлении приведенных выше дат выхода в свет книг итальянских и французских теоретиков XVI века становится ясным, что Блюм был предшественником Виньолы, Палладио, Скамоцци и обоих французских. Лишь четвертая книга Серлио, как раз та, где говорится об архитектурных ордерах, вышла в свет раньше „Пяти колонн“. Нужно прибавить, что уже в 1542 году четвертая книга Серлио появилась на немецком языке. Повидимому, этим переводом и „Немецким Витрувием“ Ривиуса пользовался Блюм, знавший латынь, но, возможно, не знавший итальянского языка. Ибо больше всего „Пять колонн“ завязят от Витрувия и Серлио.

Витрувий идет всегда от общего к частному. Он не мыслит колонны отдельно от храма. Теоретикам итальянского Ренессанса колонна нужна не для античного храма, а для здания другого рода. Поэтому они отделяют ее от храма и строят большей частью синтетическим путем, при помощи модуля. За модуль принимается, как у Витрувия, целая или половинная толщина колонны внизу ствола, причем этот модуль дается как первичная величина или же зависит от высоты колонны (первичной величины в этом случае).

По первому способу работают Альберти и Палладио. Работает с модулем и Виньола, но получает его посредством деления высоты колонны или антаблемента.

Серлио также применяет модуль, но при систематическом построении своих колонн он вспоминает о готике с ее геометрией. Насколько важное значение для архитектуры Ренессанса имеют арифметические числа, их соотношения, пропорции, настолько большую роль играли в готике простейшие геометрические фигуры: треугольник, круг, квадрат, восьмиугольник. Из их комбинаций и сочетаний строились проекты не только планов, но и фасадов зданий. Этими геометрическими фигурами пользуется для своих построений и Серлио, оставаясь в то же время ортодоксальным последователем Витрувия.

Блюм, в противоположность Серлио и другим теоретикам, идет аналитическим путем. Он берет у Серлио готовую, синтетически построенную колонну и определяет путем многократных делений ее части, рассматривая ее абстрактно, оторванно от какого-либо здания. При этом модуль как общая единица для измерения не имеет для него особого значения. За единицу он может принять любую часть колонны. Лишь постаменты строит он, как Серлио, при помощи геометрических фигур.

Однако не всегда у Витрувия и Серлио заимствуются готовые колонны. Иногда Блюм вносит в их пропорции нечто свое. Сопоставление всех его пяти колонн с колоннами Витрувия и Серлио (см. таблицу) выясняет все новое в пропорции архитектурных ордеров, внесенное немецким теоретиком после теоретиков римского и итальянского. (В терминологии сохранено, по возможности, своеобразие каждого из троих).

Здесь же уместно сказать несколько слов о терминологии Блюма. Она ограничена, может быть, скудна, но зато последовательна и по-своему логична. Все прямоугольные обломы Блюм называет полкой (Blatten), все обломы, представляющие собой части окружности, называются валом (Stab) и, наконец, все криволинейные обломы — наши прямые и обратные гуськи и каблучки — носят одинаковое название: карниз (Karniess). Чтобы отличить более крупные обломы от малых обломов, Блюм для обозначения последних к тем же терминам прибавляет южнонемецкое окончание уменьшительных имен существительных „le“. Таким образом, полка становится полочкой (Blättle), вал — валиком (Stäble), карниз — карнизиком (Karniessle). Лишь в тех случаях, когда невозможно ограни-

читься этим богатым словарем, Блюм обращается к общепринятым греческо-латинским терминам.

В применении своей терминологии Блюм, как мы сказали, очень последователен; в этой терминологии одна из своеобразных черт его „Пяти колонн“; поэтому переводчики сочли нужным сохранить ее, добавляя в скобках более современные синонимы.

За своей первой книгой Блюм издает (сразу на немецком языке) вторую. Первые ее издания не датированы, поэтому нет возможности точно определить год выхода в свет этой второй книги Ганса Блюма. Она служит непосредственным дополнением к первой. Тем же методом подвергаются анализу уже не колонны, а целые антаблементы или части их: венчающие карнизы, которые Блюм называет в некоторых случаях коринфиями, импосты арок; там же говорится о высоте и ширине арок, об окнах и дверях и их украшениях, о том, как ставить одну колонну рядом с другой или располагать один ордер над другим и т. п.

Здесь образцом для Блюма был опять Серлио. Вспомним, что третья книга Серлио вышла в свет в 1540 году, то-есть после четвертой. Но в своей третьей книге итальянский теоретик собирает не только античные капители, карнизы, антаблементы, но и планы и фасады целых архитектурных памятников; в ней можно увидеть театры, триумфальные арки и т. п. И обмеры их Серлио производит в минутах.

Таким образом, и здесь немецкий теоретик не рабски подражает итальянскому образцу, но сохраняет самостоятельность и в методе и в выборе объектов.

Издание 1596 года, с которого сделан русский перевод, еще более увеличилось в объеме по сравнению с первыми изданиями „Пяти колонн“. Оно состоит уже из трех частей. К описанным двум прибавлена третья, озаглавленная „Architectura antiqua“ и содержащая шестнадцать гравюр на дереве с изображением разнообразных зданий (текст отсутствует). Семнадцатая гравюра (вернее, первая), служащая как бы фронтисписом, не содержит в себе архитектурных мотивов. Это великолепный гротеск Петера Флеттнера, чрезвычайно характерный для нюрнбергского мастера XVI века. Автора гравюры раскрывают манера и обычные инициалы P. F.

Остальные гравюры изображают дворцы, храмы, триумфальные арки и т. п. Один храм напоминает Темплетто Браманте и рисунки Серлио, одна триумфальная арка — Порта деи Борсари в Вероне, все другое — вольные архитектурные фантазии. При дальнейшем их рассмотрении один за другим возникают несколько вопросов.

Кому принадлежат инициалы RW и JW или WJ, встречающиеся на некоторых листах? Почему ни на одной из гравюр нет инициалов Ганса Блюма, столь частых в первой и второй частях? Откуда у строгого Блюма столько фантазии, вернее, фантастичности, откуда в „античной архитектуре“ барочные завитки? Почему Блюм не применил в третьей части книги практические правила, изложенные теоретически в первых двух книгах?

Эрнст фон Май, защищавший в Цюрихском университете докторскую диссертацию на тему „Ганс Блюм из Лора на Майне, теоретик архитектуры немецкого Ренессанса“*, дает вполне точный ответ на первый вопрос. Эрнст Май выяснил, что авторы подписных гравюр — Рудольф и Иеремия Виссенбахи, швейцарские граверы XVI века. Над инициалами RW повсюду изображено перо. Это — знак того, что Рудольф Виссенбах был рисовальщиком. Иногда под теми же буквами помещается резец гравера. Это значит, что Рудольф Виссенбах умел также гравировать по дереву. Над инициалами JW и WJ можно найти только резец, следовательно Иеремия Виссенбах рисовальщиком не был.

На все остальные вопросы Май отвечает сразу: по его мнению, Ганс Блюм не имеет никакого отношения к третьей части издания 1596 года. „Античная архитектура“ присоединена издателем к двум книгам Блюма, возможно, без ведома их автора. Вопрос об авторе неподписанных гравюр Май оставляет открытым.

Иного мнения придерживается Вильгельм Любке, автор капитальной „Истории Ренессанса в Германии“**. Любке предполагает, что Виссенбахи лишь гравировали на дереве оригинальные рисунки Блюма, что автор всех архитектурных фантазий — Ганс Блюм.

Самой постановкой вопросов мы хотели показать, что разделяем первое мнение; остается указать, кроме того, и на то обстоятельство, что подписные гравюры Блюма из первой и второй частей совсем не похожи на сухую манеру „Античной архитектуры“. Тем не менее архитектурные фантазии включаются в русское издание. Издательство сочло нужным воспроизвести книгу Блюма в том виде и объеме, в каком она увидела свет в 1596 году. Таковы же были и более ранние издания, потому что уже Дю Серсо подражает отдельным гравюрам „Античной архитектуры“.

Как следующее звено цепи, появляется еще один вопрос: кому же нужна была третья часть книги, какой немецкий архитектор мог заинтересоваться триумфальными арками и античными храмами?

К концу XVI века возникает все большая потребность в теории не только со стороны художников и архитекторов, но и со стороны ремесленников самых разнообразных специальностей. Образцов ищут ювелиры, оружейники, мебельщики, столяры. В ответ на требования появляется целая серия так называемых „Kunstbücher“ и „Modelbücher“, которые обычно содержат одни образцы без текста. Издатель Блюма присоединил к двум частям

* Hans Blum von Lor am Main. Ein Bautheoretiker der deutschen Renaissance. Inaugural — Dissertation vorgelegt von Ernst von May. Издана отдельной книгой в Страсбурге в 1910 году.

** Geschichte der Renaissance in Deutschland von W. Lübke. Erster Band neu bearbeitet von Prof. Albrecht Haupt. Eszlingen a. N. 1914.

СОПОСТАВЛЕНИЕ ПЯТИ КОЛОНН ВИТ

Название колонн	Авторы	База	Капитель
Тосканская	Витрувий	$h = R$ ($\frac{1}{2}$ диаметра ствола), $\frac{1}{2}$ — полка, $\frac{1}{2}$ — вал	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — плинт; $\frac{1}{3}$ — шейка, $\frac{1}{3}$ — вал
	Серлио	$h = R$; $\frac{1}{2}$ — плинт; $\frac{1}{2} : 3$ ($\frac{2}{3}$ — вал, $\frac{1}{3}$ — полочка)	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — абака; $\frac{1}{3} : 4$ ($\frac{3}{4}$ — эхи, $\frac{1}{4}$ — полочка); $\frac{1}{3}$ — фриз
	Блюм	$h = R$; $\frac{1}{2}$ — полка; $\frac{1}{2} : 3$ ($\frac{2}{3}$ — вал, $\frac{1}{3}$ — полочка)	$h = 2R$; $\frac{1}{3}$ — верхняя полка; $\frac{1}{3} : 4$ ($\frac{3}{4}$ — вал; $\frac{1}{4}$ — полочка); $\frac{1}{3}$ — фриз
Дорическая	Витрувий	Отсутствует	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — полка с киматием; $\frac{1}{8}$ — вал с ремешками, $\frac{1}{3}$ — шейка колонны
	Серлио	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — плинт; $\frac{2}{3} : 4$ ($\frac{1}{4}$ — верхний вал, $\frac{3}{4} : 2$ ($\frac{1}{2}$ — нижний вал, $\frac{1}{6}$ — выкружка)]; выкружка : 7 ($\frac{1}{7}$ — верхняя листва и $\frac{1}{7}$ — нижняя листва)	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — плинт; $\frac{1}{3}$ — эхи; $\frac{1}{3}$ — фриз
	Блюм	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — база; $\frac{2}{3} : 4$ ($\frac{1}{4}$ — верхний вал, $\frac{3}{4} : 2$ ($\frac{1}{2}$ — нижний вал, $\frac{1}{6}$ — выкружка)]; выкружка : 7 ($\frac{1}{7}$ — нижняя полка и $\frac{1}{7}$ — верхняя)	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — полка; $\frac{1}{3}$ — вал; $\frac{1}{3}$ — фриз
Ионическая I	Витрувий	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — полка, $\frac{2}{3} : 7$ [$\frac{3}{7}$ — верхний вал, $\frac{4}{7} : 2$ ($\frac{1}{2}$ — верхняя выкружка с астралами, $\frac{1}{2}$ — нижняя выкружка)]	$h = \frac{R}{2}$; $1\frac{1}{2}$ части — абака, 8 частей — полота (ширина абак — $R + \frac{1}{16}$)
	Серлио	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — плинт; $\frac{2}{3} : 7$ [$\frac{3}{7}$ — верхний вал и $\frac{4}{7} : 2$ (2 скоции по $\frac{1}{2}$ части)]	$h = \frac{2R}{3}$; $1\frac{1}{2}$ части — абака; 8 частей — волюта (ширина абак — $R + 2$ раза $\frac{1}{16}$)
	Блюм	$h = R$; $\frac{1}{3}$ — база; $\frac{2}{3} : 7$ [$\frac{3}{7}$ — верхний вал и $\frac{4}{7} : 2$ (2 валика по $\frac{1}{3}$ части)]	$h = R$; всего $9\frac{1}{2}$ частей (см. текст) (ширина абак — $R + 2$ раза $\frac{1}{16}$)
Ионическая II	—	Взята Блюмом у Серлио	У Блюма точно соответствует капители первой ионической колонны
Коринфская I	Витрувий	Не дает указаний для построения коринфского ордера. Серлио, а за н	
	Серлио	$h = R$; $\frac{1}{4}$ — плинт; $\frac{3}{4} : 5$ ($\frac{1}{5}$ — верхний вал); $\frac{3}{4}$ — нижний вал Остальное делится пополам ($\frac{1}{2}$ — нижняя скоция с ее астралами и $\frac{1}{2}$ — верхняя скоция)	$h = 2R$; $\frac{1}{7}$ — абака; $\frac{6}{7} : 3$ ($\frac{1}{3}$ — нижняя полка и $\frac{1}{8}$ — средняя полка) $h = 2R$; $\frac{1}{7}$ — абака; $\frac{6}{7} : 3$ ($\frac{1}{3}$ — нижняя полка, $\frac{1}{3}$ — средняя полка; $\frac{1}{3}$ — стебельки)
	Блюм	$h = R$; $\frac{1}{4}$ — нижняя полка; $\frac{3}{4} : 5$ ($\frac{1}{5}$ — верхний вал); $\frac{3}{4}$ — нижний вал; остальное делится на 12 ($\frac{1}{12}$ — средний валик, $\frac{1}{24}$ — полочка)	$h = 2R$; $\frac{1}{7}$ — абака; $\frac{6}{7} : 3$ (далее см. текст)
Коринфская II	—	Блюм берет базу первой коринфской колонны, в остальном следуя указаниям Серлио. Лишь антаблемент строит он иначе	
Композитная			Меры заимствованы Сер.

ИТРУВИЯ, СЕРЛИО И БЛЮМА

Архитрав	Фриз	Карниз
—	—	—
$h = R; \frac{5}{6}$ — архитрав, $\frac{1}{6}$ — тения	$h = R$	—
$h = R; \frac{5}{6}$ — архитрав; $\frac{1}{6}$ — верхний — карниз, причем $\frac{5}{6} : \frac{9}{8}$ ($\frac{5}{6}$ — верхняя полка, $\frac{4}{6}$ — нижняя полка); $\frac{1}{6} : 3$ ($\frac{1}{9}$ — полочка, $\frac{2}{9}$ — карнизик)	$h = R$ (дальнейшие деления см. текст)	—
$h = R; \frac{1}{7}$ — поясок	$h = 3R$; ширина триглицов = R ; расстояние между триглицами = $3R$	—
$h = R; \frac{1}{7}$ — тения	$h = 3R$; ширина триглицов = R ; расстояние = $3R$	$h = R; \frac{1}{2} : 3; \frac{1}{3}$ (киматий); $2 =$ сима; $\frac{1}{3}$ (киматий); $: 8 =$ листели
$h = R; \frac{1}{7}$ — полка	$h_1 = 3R; h_2 = \frac{3}{4}$ архитрава; ширина триглицов = R (далее см. текст)	$\frac{1}{2}$ (карниза); 4 или $\frac{4}{3} : \frac{9}{8}$ (далее см. текст)
$h = R; \frac{1}{7}$ — киматий; $\frac{6}{7} : 12$ ($\frac{3}{12}, \frac{4}{12}, \frac{5}{12}$ — 3 пояса)	$h = R + \frac{1}{4}; \frac{1}{7}$ — киматий, $\frac{6}{7}$ — фриз Модильоны: $h = h$ среднего пояса архитрава, ширина = $\frac{1}{2} h$, расстояние = $\frac{2}{9}$ от $\frac{1}{2} h$	$h = h$ средней части архитрава без гуська
$h = R$ (деление см. Витрувий)	$h = R + \frac{1}{4}; \frac{1}{7}$ — киматий, $\frac{6}{7}$ — фриз Модильоны: $h = h$ среднего пояса архитрава, ширина = $\frac{1}{2} h$, расстояние = $\frac{1}{3} h$ ($\frac{1}{6}$ приходится на киматий)	$h = h$ средней части архитрава без сима
г) $h = R; \frac{1}{7}$ (верхний карниз): 3 ($\frac{1}{3}$ — полочка, $\frac{2}{3}$ — карнизик); $\frac{6}{7} : 12$ ($\frac{3}{12}, \frac{4}{12}, \frac{5}{12}$ — 3 полки)	$h = R; \frac{6}{9}$ — фриз + $\frac{1}{9}$ — карнизик; карнизик: 3 ($\frac{1}{3}$ — полочка, $\frac{2}{3}$ — карнизик) Модильоны: см. Серлио	$h = h$ средней части архитрава
—	Фриз, описанный Блюмом, не находим ни у Витрувия, ни у Серлио	—

ним Блюм беруг за образец колонну Пантеона

Серлио берет ионический антаблемент, помещая под верхний и средний пояс архитрава по астрагалу, равному $\frac{1}{8}$ пояса

Блюм берет антаблемент первой ионической колонны, причем также под верхнюю и среднюю полку архитрава помещает по астрагалу, равному $\frac{1}{8}$ полки

У Серлио антаблемент, равный $\frac{1}{4} h$ колонны, взятой с базой и капителью, делится на 10 частей, из которых $\frac{3}{10}$ приходится на архитрав и $\frac{3}{10}$ — на фриз. Остальные $\frac{4}{10} : 9$ ($\frac{1}{9}$ — киматий на фризе, $\frac{2}{9}$ — эхин с листелью, $\frac{2}{9}$ — модильоны с их киматием; $\frac{2}{9}$ — венец; $\frac{2}{9}$ — сима с киматием). Деление антаблемента Блюмом см. текст.

рлио, а за ним Блюмом, в Колизее

книги третью для того, чтобы увеличить число покупателей потребителями „Modelbücher“, на титульном листе (третьей книги) он честно не помещает имени Блюма и откровенно говорит, что книга эта может быть „весьма полезна всем столярам, каменщикам, ювелирам, живописцам и другим художникам и любителям искусства“. Архитектор даже не упоминается. Зато, может быть, не один немецкий деревообделочник XVI века воспользовался тем или иным мотивом „Античной архитектуры“, работая над деревянным резным ларцом, буфетом или шкафом.

В самом конце XVI века выходит в свет труд последнего немецкого теоретика архитектуры XVI века: архитектор и художник Вендель Диттерлейн выпускает в 1591 году в Страсбурге „Архитектуру и пропорции пяти колонн“ (*Architectura und Austheilung der fünf Seuln*). В книге сорок листов *in folio* с собственноручными рисунками Диттерлейна, изображающими капители, базы, фризы, карнизы и т. д. В следующем году выходит вторая часть книги с порталами, дверями, окнами, фонтанами и надгробными памятниками. Обе книги имели такой успех, что уже в 1598 году в Нюрнберге вышло дополненное издание с 209 листами рисунков. Несколько примеров могут дать представление о книге Диттерлейна. На одном листе рисунков изображены пилястры; внизу из них вырастают олени ноги, капителью же служит голова оленя с ветвистыми рогами, украшенная, кроме того, охотничьим рожком. На другом листе кариатиду заменяет толстый повар с двумя блюдами на голове, с кухонным ножом за поясом и с разливательной ложкой в руке. И, наконец, на третьем листе мы видим здание с колоннами из мортир, с аттиком, на котором симметрично расположены пушечные ядра и бочки с порохом. Можно не добавлять, что архитектурные мотивы первого листа предназначаются для охотничьего домика, второго — для кухни, третьего — для арсенала. Но следует заметить, что они более пригодны для росписи этих зданий, чем для архитектурного пластического воспроизведения.

Вендель Диттерлейн — блестящий представитель немецкого Ренессанса. Но он так же далек от Возрождения античности, как Дюрер. И оба они — прежде всего художники, живописцы.

Какое же место занимает Ганс Блюм среди теоретиков архитектуры немецкого Ренессанса? Дюрер, как упоминалось, в своих теоретических трудах уделял архитектуре незначительную долю внимания. Сравнив же Блюма с Ривиусом и Диттерлейном, мы придем к несколько неожиданному выводу.

Конечно, Ривиус бесконечно учнее Блюма, несомненно, Диттерлейн более талантлив, чем Блюм. Но многословная ученость доктора Ривиуса кажется нам теперь наивной, безудержная фантазия Диттерлейна стала экзотикой, не имеющей никакого значения для современного синтеза искусств. И приходится согласиться с Вильгельмом Любке, считающим Ганса Блюма важнейшим теоретиком архитектуры немецкого Ренессанса.

Блюма затмили блеск и талантливость итальянских теоретиков, чьи трактаты появились вскоре после „Пяти колонн“. Но Блюм успел сыграть свою роль: недаром его книга выдержала несколько изданий в течение второй половины XVI века, проникнув и за пределы германских стран. Пышный аристократический Дю Серсо, рассчитывавший на внимание короля, не счел для себя унизительным заимствовать у скромного „демократического“ Блюма, книги которого рекомендовались каменщикам и столярам. Отбросив все лишние слова Витрувия и Серлио, Блюм первым, еще до Виньолы, последовательно и сжато описал пять архитектурных ордеров. И его „Пять колонн“ — по видимому, труд всей его жизни — с добросовестными и наглядными чертежами могут представить не только исторический интерес для архитектора наших дней.

До нас не дошло почти никаких биографических сведений об авторе „Пяти колонн“. Ганс Блюм из Лора на Майне — называет он себя на титульном листе своей книги. Книга издана в Цюрихе и посвящена цюрихскому дворянину Андрею Шмиду. Из этих данных исходил автор исследования о Блюме, Эрнст фон Май, тщательно обследовавший архивы Цюриха и небольшого немецкого городка Лора на реке Майне. Но в Лоре не засвидетельствован даже год рождения Блюма: самая старая из сохранившихся церковных книг относится к 1570 году. В Цюрихе же удалось найти лишь записи о бракосочетании Ганса Блюма, происшедшем в соборе в 1550 году, и о крещении двух его сыновей. Таким образом, не установлены даже даты рождения и смерти. Ничего не известно о взаимоотношениях Ганса Блюма и Андрея Шмида. Зато документально подтвержден более важный факт. Эрнст Май отыскал имя Блюма в списке швейцарских художников, посетивших Рим в XVI веке. Это — лишнее доказательство того, что Блюм не был только компилятором, заимствовавшим свои колонны у Витрувия и Серлио. Он был в Италии и, следовательно, видел постройки архитекторов Ренессанса, видел античные колонны, может быть, обмеривал их. Вот и все, что нам известно о Гансе Блюме.

Не трудно понять, что привлекло провинциального немецкого архитектора в Швейцарию, в Цюрих (судя по предисловию к „Пяти колоннам“, Блюм был практикующим архитектором). Экономический расцвет Швейцарии начинается с самого начала XVI века. Война против Габсбургов, посягавших на независимость вольных кантонов, кончилась удачно: Швейцария отстояла и укрепила свою независимость. Расширяются торговые сношения с Италией и другими странами. Связь с Италией устанавливается рано и становится оживленной — через Швейцарию провозят итальянские товары, предназначенные для других европейских стран. В Швейцарии работают такие художники, как Ганс Гольбейн; Эразм Роттердамский, „благоразумный филистер, не желающий обжечь себе пальцев“ (Ф. Энгельс — Диалектика природы. Партиздат, 6-е изд., стр. 87), к концу жизни также удалился в тихую Швейцарию от борьбы, кипевшей в Германии.

Возрождение начинается в Швейцарии раньше, чем в Германии. Благоденствующая швейцарская буржуазия хочет украшать свои дома, свои города в новом духе и не только покровительствует своим художникам, но оказывает гостеприимство пришлым, и в числе их Гансу Блюму.

Почти в каждом швейцарском городе можно на площади увидеть фонтан, изображающий или рыцаря в латах, или волынщика с волынкой, или людоеда, пожирающего младенца. Цоколем этим фигурам служит обычно колонна, часто совсем классических пропорций.

Потолки и стены в залах швейцарских ратуш, цехов, частных домов принято было украшать деревянной резьбой. Один из лучших образцов таких деревянных резных панелей, с совершенно итальянскими ренессансными колоннами и фронтонами, находится в Цюрихском музее. Это так называемый Верхний зал старого Шелкового двора, перенесенный в неприкосновенном виде в музей после слома здания.

Мы не знаем, что строил Ганс Блюм, мы не знаем, какие архитекторы учились по его книгам, но мы вправе предположить, что и строителю Верхнего зала Шелкового двора, и некоторым из авторов городских фонтанов были хорошо знакомы „Пять колонн“ Ганса Блюма из Лора на Майне.