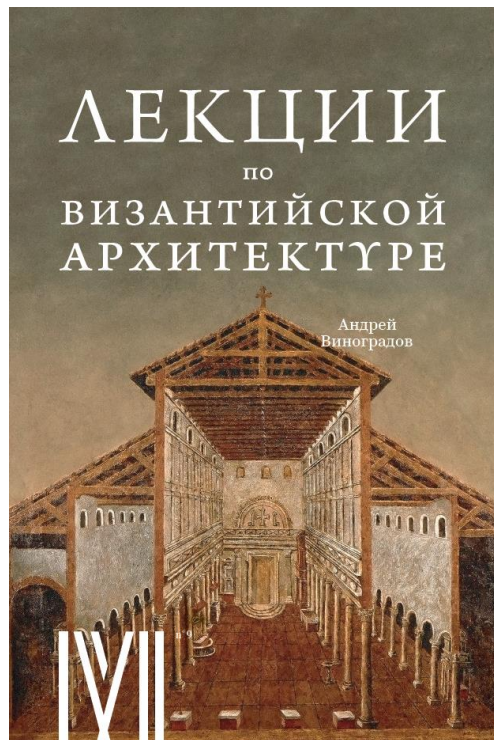


РЕЦЕНЗИИ

*Расторгуев А.С.**

**Андрей Виноградов. Лекции по византийской архитектуре.
15 лекций для проекта Магистерия. Rosebud Publisher, 2022**



Ключевые слова: византийская архитектура, древнерусская архитектура, архитектурные термины, храм Свв. Сергия и Вакха в Константинополе, храм Св. Софии в Константинополе

Key words: Byzantine architecture, Old Russian architecture, architectural terms, Church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople, the Church of St. Sophia in Constantinople

Автор рецензируемой книги хорошо известен многочисленными публикациями по отдельным проблемам и памятникам византийской архитектуры, и видимо это результат обобщения многолетних трудов. Первое, что нужно сказать, – это животрепещущая необходимость подобной работы. Византийская архитектура, казалось бы – полноценная часть поля исследований отечественной византинистики, которая – и в области истории, и в области истории искусств – составляет собою

* *Расторгуев Алексей Леонидович* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: art@hist.msu.ru)

лучшую часть медиевистики на русском языке, в силу причин вполне естественных: кому, как не русским, изучать средневековую Византию в поисках ответа на вечный вопрос, хорошо сформулированный Полем Гогеном – «Откуда мы, кто мы, куда мы идем?». Однако именно в области архитектуры здесь недостает обобщающих трудов. Никогда в нашей науке изучение архитектурного наследия византийского мира не дало ничего сравнимого с «Историей византийской живописи» В.Н.Лазарева¹, и замечательные работы Н.И.Брунова² остаются лишь драгоценным наброском к ненаписанной им истории византийской архитектуры, а труды исследователей древнерусской архитектуры – А.И. Некрасова³, Н.Н. Воронина⁴, П.Я. Раппопорта⁵, М.Я. Каргера⁶, Г. Вагнера⁷, Р.Р. Кавельмахера⁸, С.С. Подъяпольского⁹ и многих других, хотя и предполагали знание византийской архитектуры, это знание в отдельные тексты не вылилось. Разбросанные широко по обширной географии византийского культурно-исторического ареала, памятники ее архитектуры требовали поездок и детальных натурных штудий, которые в советское время едва ли были хоть сколько-нибудь последовательно возможны, и здесь можно с сожалением сознаться, что русская версия истории византийской архитектуры содержит больше обещаний, чем исполнений. Отдельно и особенно возвышаются в этом несколько пустоватом пейзаже работы незабвенного Алексея Ильича Комеча¹⁰, лекции которого по древнерусской архитектуре (помню в годы моего студенчества спецкурс по архитектуре Новгорода и Пскова) всегда читались в неразрывной связи с византийской архитектурной историей, чему свидетель – замечательная монография Алексей Ильича «Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции»¹¹. В сущности, первая часть этой книги – единственная последовательная история ранне- и средневизантийской архитектуры в нашей стране, исследование методологически очень своеобразное,

¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т.1-2. М.: Искусство, 1986 (второе издание, подготовленное Г.И. Вздорновым).

² Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. Том второй. Греция, Рим, Византия. М.: Academia, 1935. См. также: Комеч А.И. Памяти Н.И. Брунова // Византийский временник. Т. 34. М., 1973. С. 307-308.

³ Некрасов А.И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994; Кызласова И. Л. Алексей Иванович Некрасов (1885–1950). Список трудов А.И. Некрасова // Советское искусствознание. Вып. 26. М.: Советский художник, 1990. С. 381–395, 412–427; Кызласова И.Л. Профессор Алексей Иванович Некрасов // Некрасов А.И. Теория архитектуры. – М., 1994. – С. 5-15.

⁴ См. электронный ресурс: http://www.spbiiaran.nw.ru/voronin_n_n/ (дата последнего обращения: 20.12.2022).

⁵ Список трудов см.: https://archi.ru/lib/scholar.html?id=13142&fl=5&sl=4&theme_id=%25 (дата последнего обращения: 20.12.2022).

⁶ О нем см.: Кирпичников А.Н. Творческий путь М.К. Каргера // Архитектура и археология Древней Руси. СПб., 2009 (Тр. ГЭ; 46), с.65-88, а также <https://www.livelib.ru/author/150441-mihail-karger> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

⁷ О нем см.: <https://62info.ru/history/node/3212> (дата последнего обращения: 20.12.2022). Основные работы доступны здесь: <http://rusarch.ru/vagner.htm> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

⁸ О нем см.: <https://web.archive.org/web/20160525130532/> и <http://www.alexnews.info/archives/12324> (дата последнего обращения: 20.12.2022). Основные работы доступны здесь: <https://web.archive.org/web/20080321002352/http://rusarch.ru/kavelmakher.htm> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

⁹ Подъяпольский С.С. Историко-архитектурные исследования: Статьи и материалы / Сост. и подгот. к публ. Е.Н. Подъяпольской. М.: Индрик, 2006. О нем см.: <https://archi.ru/russia/10557/istorik-i-restavror> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

¹⁰ О нем см.: СЮФИА: Сборник статей в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. Лучшие работы собраны здесь: <http://rusarch.ru/komech.htm> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

¹¹ Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987.

отмеченное широтой кругозора и редкой глубиной всматривания в памятник (он бы великолепным фотографом, и мы всегда ждали его доклады, чтобы и услышать, и увидеть), но, увы, и здесь слишком многое осталось не прописанным до конца, а поздневизантийская архитектура в его интерпретации вообще не стала предметом публикаций.

Лекции А.Ю. Виноградова – событие, восполняющее зияющую пустоту, и поэтому первое и главное – это радость оттого, что наконец у кого-то хватило смелости сделать то дело, которое лучше было бы сделать и полвека назад, да не было возможностей – и наша историография, открывшая когда-то, в конце позапрошлого – начале прошлого столетия многие памятники византийского зодчества (вспомним археологические путешествия Н.П. Кондакова¹², которые читаются почти так же увлекательно, как «Образы Италии» П.П. Муратова¹³), оказалась после Н.И. Брунова не в состоянии ни видеть, ни думать, ни писать об них на протяжении многих десятилетий.

Правда, есть истораживающие вводные данные. Лекции эти были написаны для проекта «Магистерия»¹⁴, список курсов которого отличается чрезвычайно несерьезным разнообразием. Здесь можно увеличить объем своих познаний по виноделию и эко-терапии, прочитать о сикхах и о мусульманской мистике, о даосах, иконографии гламура и скажем о культуре потребления кофе. Все же картина всегда зависит от размера простенка, куда она будет повешена, и от гвоздя, на котором ей предстоит висеть. Откровенно говоря, «Магистерия» – проект не магистерский, а развлекательный, и интонация изложения у ее авторов часто именно легковесно-потребительская. Но – хотя часто, да не всегда. Курсы Анны Владимировны Пожидаевой по иконографии Нового и Ветхого Завета, курсы Надежды Анатольевны Налимовой по искусству античности вовсе не поверхностны, некоторые из них хотелось бы видеть совершенно обязательными в программе университетского образования по истории искусств. Так что нам остается понять, к чему же ближе лекции А.Ю. Виноградова – к академической науке или к культуре потребления кофе.

Начиная читать эту книгу, видишь, что она включает в себя сведения о многих памятниках, никогда дотеле в нашей науке не описанных или даже не упомянутых. Эрудиция автора и выбор его героев заслуживает уважения и внимания. При этом автору знакомы новейшие работы, уточняющие датировки и структурные особенности этих построек; работа эта не только своевременна, но и современна; жаль только, что в книге нет нормальных ссылок – поэтому многие детальные замечания не удастся проверить, обратившись к довольно мало информативному списку литературы после каждой главы, озаглавленному

¹² См.: Путешествие на Синай в 1881 году: Из путевых впечатлений: Древности Синайского монастыря / [Соч.] Н. Кондакова. Одесса: тип. П.А. Зеленого (б. Г. Ульриха), 1882; Памятники христианского искусства на Афоне / [Соч.] Н.П. Кондакова. СПб.: Имп. акад. наук, 1902; Археологическое путешествие по Сирии и Палестине / [Соч.] Н.П. Кондакова. Санкт-Петербург: Имп. Акад. наук, 1904.

¹³ О них см.: <https://newreviewinc.com/rita-dguliani/> (дата последнего обращения: 20.12.2022). Лучшее издание см.: Муратов П.П. Образы Италии. В трех томах, двух книгах. Редакция, комментарии и послесловие В.Н. Гращенкова. М.: Галарт, 1993-1994.

¹⁴ <https://magisteria.ru/> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

«материалы», что в контексте архитектурного анализа звучит несколько двусмысленно: «архитектурные материалы» – это все ж другое. И все же панорама обзора очень впечатляет.

Другое дело – структура этого обзора. Автор в построении своих пятнадцати лекций группирует свой материал, после вводной главы о первых христианских постройках до Константина Великого, по типологическому принципу: вот базилики, вот центрические постройки, вот купольные базилики и залы, вот крестово-купольная (а куда же без нее?) тема. Внутри типологических глав есть географическое деление – памятники христианского Востока, Рим, Северная Греция; иногда очень яркий феномен заставляет его сконцентрироваться на одном времени, как в главе об архитектуре Юстиниана. Три способа излагать историю архитектуры – типологический, географический и – неизбежно – хронологический совмещены несколько произвольно и неубедительно. Открывая оглавление классической монографии Рихарда Краутхаймера¹⁵ «Раннехристианская и византийская архитектура»¹⁶, видишь более четкое деление. Главы не скрывают своей демонстративно хронологической природы – четвертый век, пятый век, Юстиниан, после Юстиниана, а внутри структурированы по географии (Месопотамия, Египет, Балканы или что там нужно для каждого из веков). Типология идет в начале каждой главы, и она особенно важна, задает тон всей главе (как, скажем, раздел об архитектуре после Юстиниана начинается с описания крестово-купольной типологии). Это как-то нагляднее и яснее. Но видимо автору хотелось уделить типологии плана и объемно-пространственной структуре центральное место – это его право, а о том, что это дает и чего не дает, мы еще поговорим¹⁷.

Однако сравнение двух оглавлений открывает одну сходную их черту: полное отсутствие раздела о древнерусских памятниках. В случае Краутхаймера это можно понять: он их не видел. В одной строке в главе о крестово-купольных храмах он упоминает Десятинную церковь, Чернигов, Софию Киевскую и Новгородскую; еще раз – говоря о средневизантийской архитектуре – говорит, что влияние Константинополя доходит до Новгорода в Вологды (похоже, последняя попала сюда несколько понаслышке)¹⁸. Не знаю, был ли он в Армении и Грузии, едва ли (может с турецкой стороны, правда, что-то и видел), но им он посвятил девять страниц в главе об архитектуре после Юстиниана и мало что тут успел сказать. Попытка обойтись вовсе без древнерусских памятников, очень несовершенная по отношению к византийской архитектуре, самым странным образом повторена А.Ю. Виноградовым.

¹⁵ О нем см.: <https://arthistorians.info/krautheimer> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

¹⁶ Первое издание см.: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: 24. Baltimore: Penguin Books, 1965. Удобнее пользоваться переизданием Йельского университета: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986 et al.

¹⁷ Хотелось бы, однако, отметить одну характерную неряшливость в чертежах к книге. Они выполнены не по единому стандарту. Условные обозначения сводов то имеются, то отсутствуют; своды даны то тонкими линиями на планах, то пунктирными. Это непрофессионально. Должен быть единый для всех памятников, для всех чертежей графический стандарт.

¹⁸ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986. P. 295, 333.

Он оговаривается, что история древнерусской архитектуры – это особая и отдельная тема, слишком большая, чтобы рассматривать ее в этих лекциях. Но при этом он включает в свой курс лекцию 14, «Церковное зодчество Кавказа», на 25 страниц текста. Занятно – ведь армянская, скажем, архитектурная школа относится вообще к другой конфессии и византийской считаться никак не может, хотя и испытывала ее мощное воздействие; да и грузинская архитектура – это тема достаточно особая. Между тем, памятники древнерусской традиции строились греками, многие и важнейшие из них составляют собой самые крупные и самые лучшие произведения средневизантийского периода. Составить историю византийской архитектуры без них – интересно, что бы сказал по этому поводу А.И. Комеч, решавший обратную задачу – написать историю древнерусской архитектуры, опираясь на детальное понимание Византии. Или же – как бы обошелся без них Н.И. Брунов. Но опять же – перед нами не «История византийской архитектуры», а «Лекции по византийской архитектуре». Некоторый произвол в выборе тем объясняется жанром: все же мы здесь между академической дисциплиной и книгой типа монографии о кофе – coffee-table book, как говорят англичане. Таков выбор автора – об этом говорю, о том нет. И все же, все же... в отдельных случаях произвольность лекционного выбора понятна: автор пишет о базиликах, но его мысль не нуждается в громадной базилике в Лехайоне в Коринфе, хотя это исключительно важный памятник, но просто в лекции не пригодился. Не пишет о большой базилике Абу-Мина – опять же, воля автора иллюстрировать свои типологические последовательности другими памятниками. Ну, вот нет здесь знаменитого октагона на тропях в Дафни – и нет. Ладно, есть другие храмы этого типа. Но вычеркнуть из истории вовсе византийские постройки Древней Руси? Не знаю, насколько это возможно, и даже в рамках произвольности лекций на «Магистерии»...

Не лучше ли, скажет читатель, все же оценивать не то, чего в курсе нет, а то, что там есть. Что ж, попробуем посмотреть на несколько важнейших и хрестоматийно известных памятников. Первой я бы выбрал церковь Святых Сергия и Вакха в Константинополе. Посмотрим на детали описания.

«...главное в этом здании – купол. Даже когда мы смотрим на него снаружи, проступают доли. Проступает тыквообразная конструкция огромного купола, который и является центром и, не побоюсь этого слова, основным смыслом этого здания. Это вторая особенность юстиниановской архитектуры: это архитектура большого купола.

Весь интерьер, по сути, подчинен одной идее – идее перехода к этому огромному куполу. При этом купол этот не выделен. Барабан, не очень заметный снаружи, не очень высокий, внутри тоже представляет собой как бы продолжение стен. И этот переход от восьмигранника к кругу как будто немножко скраден. Это умение скрыть сложности конструкции – еще одна особенность юстиниановской архитектуры

Мы с вами видим, что колоннады противопоставлены не только в плане, прямые – закругленным, но и в ярусах. Нижний ярус завершается прямым карнизом, архитравом, антаблементом, который

обходит весь храм по периметру. Верхний ярус завершается арками. Мы можем задать себе вопрос: а могло бы быть наоборот? Возможно ли было, чтобы нижний ярус завершался арками, а верхний – прямым архитравом? Как кажется, нет. Одна из причин этого – именно переход к куполу. Маленькие арочки между колонн во втором ярусе плавно переходят в большую арку над экседрой или над прямой колоннадой, а та, в свою очередь, перетекает в округлые формы купола.

Сами колонны, которые поддерживают этот самый архитрав, на самом деле являются опорами для хор. Храм двухъярусный, и это очень важно, поскольку это позволяет усложнить пространство не только в ширину, но и ввысь. Функцию этих хор мы не знаем, но совершенно очевидно, что они играли какую-то очень важную роль и не были просто вспомогательными помещениями.

Само ядро сложной конфигурации, о которой мы уже сказали, делает каждый поворот нашей головы открытием нового зрелища. Двигаясь вдоль стен по изгибам стен, по извилам карниза, вдоль меняющихся колонн, мы постоянно находим новые виды, и это подчеркивают византийские авторы, которые пишут о юстиниановской архитектуре. Если мы вдруг зайдем вглубь обхода, перед нами откроется еще одна картина.

Но главное в этом здании, как было сказано, купол, который охватывает все здание, осеняет его, является поистине образом неба. Мы говорили с вами уже, что и в ранневизантийской центрической архитектуре IV–V вв. символика неба была очень важна. Но здесь она становится не просто важной – она здесь становится действительно образом неба, образом небосвода. Мы знаем, что в небе нет ничего прямого. Облака имеют округлую форму, радуга тоже круглится... И в юстиниановских постройках мы видим бесконечное кругление, бесконечные изогнутые пространства»¹⁹.

Это лекционный вариант. В книге текст несколько иной:

«Принцип чередования реализуется не только в плоскости плана, но и по вертикали объема: нижний ярус храма завершается прямым карнизом, а верхний – арками, причем вряд ли могло быть наоборот, так как небольшие арки интерколумниев хор визуальнo перетекают в большую арку между столпами, а так, в свою очередь – в округлые формы купола. Купол этот настолько велик и тяжел, что снаружи для него требуются специальные контрфорсы; как в Сан-Витале (с тем же диаметром в 50 византийских футов), он словно рождается из октагона опор, но, лишенный выраженного внутри барабана, сразу – чтобы избежать введения тропов – переходит в восьмидольную скуфью.

Еще одна важная черта юстиниановских построек – умение решить при помощи одного приема, одного элемента сразу несколько важных задач. Так, первый и второй ярус мартирия разделяет мощный, сложно профилированный резной карниз (большой даже, чем в огромной Св. Софии), лежащий на ажурных, «дышащих» капителях, типичных именно для VI в. Одна его функция очевидна: он несет

¹⁹ <https://magisteria.ru/byzantine-architecture/justinian-flourishing> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

на себе надпись, которая прославляет Юстиниана и Феодору как строителей храма. Однако чтобы прочесть ее целиком, посетитель должен обежать весь периметр октагона и, следовательно, осмотреть все его пространство, а в сложносочиненном интерьере Свв. Сергия и Вакха каждый поворот головы открывает новое зрелище. Наконец, необычно большая высота карниза объясняется еще одной его функцией: он скрывает за собою своды под хорами, которые в результате не видны из-под купола, как будто это плоские деревянные полы.

Впрочем, в этом почти совершенном храме осталась одна проблема, которую архитекторам до конца решить не удалось и которая порождена во многом самой сложностью его конструкции. В отличие от Сан Витале, боковые пространства, обход под хорами оказались здесь жертвой проработки центрального ядра: это несамодостаточные, узкие и темные коридоры, некомфортные для находящегося в них. Окончательно эту проблему периферии наоса удалось решить только в Св. Софии Константинопольской»²⁰.

Тексты эти, книжный и лекционный, отличаются друг от друга и последовательностью, и содержанием, и общим впечатлением, и частностями. В обоих говорится о куполе как главном архитектурном мотиве, но в первом он назван «тыквообразным», во втором представляет собою «скуфью». Из словаря терминов, приложенному к книге, узнаем, что «тыквообразный купол, или зонтичный купол – купол с разделкой долями округлой формы внутри»²¹, что мало нам помогает. Такого архитектурного определения не понять. «Округлые доли» – что это? В каком направлении они округлые, выгнутые ли, вогнутые, наклонные? И – «доли», что это? Кроме того, в русской литературе нет «тыквообразных куполов», это прямой и некоторым образом фантазийный перевод обычного (см. у Краутхаймера, например) английского «rumpkin dome», что переводится как «зонтичный купол». Теперь о нем. Зонтичный купол составлен из отдельных секторов, каждый из которых можно назвать изогнутой по дуге распалубкой; иногда, и это тоже можно, говорят об отдельных «вспарушенных» секторах. Таковым куполом перекрыта, например, капелла Пацци при церкви Санта Кроче во Флоренции, структура здесь читается много яснее, чем в Византии, где структуру намеренно скрывали, но конструктивная основа все та же. Никакими «долями округлой формы» его части не являются.

Скуфья же, согласно тому же словарю архитектурных терминов при монографии А.Ю. Виноградова, это «полусферическое завершение купола»²², то есть половинка шара, половинка нормальной, не многочастной, формы. Тут наблюдается интересное противоречие: переводя с авторского языка на строгий язык терминов, чем же перекрыт храм Свв. Сергия и Вакха – обычным куполом или зонтичным? Согласно лекционному тексту – зонтичным, согласно печатному – обычным.

²⁰ Виноградов А.Ю. Лекции по византийской архитектуре. 15 лекций для проекта Магистерия. Rosebud Publisher, 2022. С. 93-94.

²¹ Там же, с. 350.

²² Там же, с. 349.

Ответ, который дает непосредственное изучение памятника, в этом контексте очень интригует: оба варианта неверны – ни тем, ни другим!

Рихард Краутхаймер в своей монографии описывает этот купол осторожно и долго, не совсем точно, но много лучше: он называет его все же pumpkin dome на шестнадцать «segments», или сегментов, что тоже геометрически неверно – надо было сказать «шестнадцать секторов», но необычным: через один чередуются «straight sides» и «scooped segments»²³. Можно сказать по-русски – купол, у которого сектора, чередуясь, представляют собою две формы – плоскую и вогнутую. Это, строго говоря, не совсем зонтичный купол: но он не уникален и имеет позднеантичное происхождение. Его прямую аналогию представляет собой свод Серапеона в конце Канопы на вилле Адриана в Тиволи. Это конха, но конха очень особенная – здесь чередуются, как и в куполе храма Свв. Сергия и Вакха, сектора с прямым и с дугообразным основанием. Если описать это в правильных архитектурных терминах, здесь чередуются распалубки и лотки сомкнутого свода, что для полукупола вполне возможно: ведь сомкнутый свод исполняет ту же задачу, что и купол – недаром самый знаменитый на свете купол Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, «ренессансный купол Брунеллески» есть не что иное, как готический восьмилотковый сомкнутый свод.

Здесь есть над чем поразмыслить. На два описания купола две ошибки, и одна ошибка в словаре терминов – не многовато ли для книги по архитектуре? Да и дальше описания как-то беспокоят. «Переход от восьмигранника к кругу как будто немножко скраден» – нехорошо. «Переходит в восьмидольную скуфью» – совсем нехорошо, поскольку купол имеет шестнадцать частей. Но еще много хуже описание стены: если в лекционном варианте говорится о том, что «нижний ярус завершается прямым карнизом, архитравом, антаблементом», то в лекционном говорится только о карнизе: «первый и второй ярус мартирия разделяет мощный, сложно профилированный резной карниз». Что это все значит? Есть антаблемент, упомянутый в первой версии; делится он на архитрав, фриз (тот самый, знаменитый, с почитательной надписью Юстиниана и Феодоры) и карниз. Мои студенты на первом курсе часто называют антаблемент – карнизом. Но для ученого человека это непростительно. Я уже не говорю о том, насколько аналитически важна связующая линия между виллой Адриана и ранневизантийской архитектурой, но это вовсе уже за пределами рецензируемого текста.

Возвращаясь к Свв. Сергию и Вакху. Обход вокруг центрального подкупольного объема характеризуется в лекциях и в книге по-разному. Если для лектора они, эти галереи, «играла какую-то очень важную роль и не были просто вспомогательными помещениями», то для автора книги они темны, даже не только на хорах, но и под ними, и они не более чем «несамодостаточные, узкие и темные коридоры, некомфортные для находящегося в них». Это странно, но особенно это странно потому, что

²³ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986. P. 225.

колонны внешней стены под хорами справа сохранили следы изначальных оконных переплетов на капители, и из них следует, что здесь было большое сплошное оконное заполнение. Откуда же эта неожиданная темь у автора? Внешние стены церкви переложены и далеки от первоначального состояния, но по остаткам первоначального решения можно понять, что света было вдоволь. Кроме того, я бы советовал избегать в архитектурном анализе слова «комфортный» или подобных ему. Про Неа Мони сказано – «Например, обратите внимание на угловую апсидку, которая перейдет в конху. Она нависает над прямоугольным углом, что на самом деле не очень изящно»²⁴. «Абсидка» здесь нехороша, все же лучше не всякую экседру называть абсидой, а только алтарную. Но особенно режет слух и глаз «изящно» – вместе с «комфортно» это совсем приближает нас к словарю лекций об искусстве заваривания и потребления кофе.

Но страшно не это, пусть его. Страшно другое: создается впечатление, что автор не видит никаких подробностей, и это впечатление, к сожалению, подтверждается выбором иллюстраций. Если сравнить иллюстративный ряд к монографии Краутхаймера и к книге Виноградова, то с некоторым ужасом обнаруживаешь, что громадное большинство архитектурных деталей нашего автора не интересуют. Не то что назвать их правильно – но просто заметить их он не в состоянии. Капители и колонны, ордерные решения, мраморная облицовка – там, где она сохранилась – все это богатство остается не воспроизведенным. И не проанализированным. Где подробный анализ интереснейшей ордерной декорации сирийской архитектуры? Где удивительные пилястры, или даже столбы по сторонам от большой арки Калат Семана? Образующие собой невиданные ранее простенки со сплошной широченной полосой «капители»? Где остатки требующей своей интерпретации ордерной декорации главного октагона? Автор этих строк там бывал три раза до сирийской войны и все это отснял, но это и в интернете легко найти! Почему анализ архитектурного формообразования сводится к одному только анализу плана и сводов? А поверхность? А ордер как отдельная тема? Чтобы не быть голословным, спрошу: в чем отличие, а оно очень существенно, в мраморной облицовке нартекса, подкупольных столбов и главной абсиды Святой Софии Константинопольской? Как решена декорация внутренней поверхности арки в колоннадах Св. Софии и в чем смысл такого решения? Какую (невероятную, немислимую ранее, немислимую) форму имеют пилястры в торцах этих колоннад? Какими были пилястры вверху, на галереях, где именно они были, и поскольку от них остались только базы – то в чем особенность этих баз, ранее не встречавшаяся, и, вероятно, в чем исключительность этих пилястр? Каковы особенности ордера галерей Св. Софии по сравнению с ордером нижнего яруса? А еще лучше более общий вопрос – сколько типов ордера и где именно встречается в Св. Софии и как они соответствуют тем местам структуры, в которых они употреблены? А облицовка стены над арками

²⁴ <https://magisteria.ru/byzantine-architecture/byzantine-west> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

нижней галереи? Ее фактура? Ее светотень, наконец? Как – симметрично или нет – выстраивается декорация восьми инкрустированных панелей вимы Св. Софии? И как они вообще выглядят? Каковы, выходя за пределы одного памятника, принципы симметрии и асимметрии мраморной облицовки в Осиос Лукас в Фокиде? Как там сочетаются в своей облицовке как бы входящие на углу друг в друга арки в углах главного пространства, как передается идея нагрузки и как строится тектоника формы? Как ведет себя поверхность на повороте под прямым углом от подкупольного квадрата к рукавам креста? Как сверстывается друг с другом облицовка разных ярусов? Как распространяется свет? (о нем немного есть, но хотелось бы побольше). Но свет ладно, вернемся к описанию. «Желание создать как можно больше пространств для мозаики приводит и к таким курьезам, как конха над прямоугольной нишей, которая, как и в Неа Мони, опять нависает, и ее углы торчат над прямоугольным абрисом ниши»²⁵. Что такое, о боги, «углы конхи»? где здесь «прямоугольная ниша»? И нельзя ли все же – тут равно страдает и лекционный, и текстовый вариант – как-то отчетливее описывать форму? Если уж автор плохо и мало анализирует мраморную декорацию, то нельзя ли было бы в книге воспроизвести хотя бы план, а лучше – и аксонометрию кафоликона, и отметить не упомянутый ни в лекции, ни в книге изумительный купол над вимой собора, с его иконографически столь важной мозаикой? Разве это частая и обычная часть алтарного пространства средневизантийского храма, не заслуживающая даже упоминания? Мне как-то становится некомфортно и не изящно от всего этого.

Если всерьез. Начинать разговор об архитектурной поверхности интерьера надо было, начиная с самого начала – как работает симметрия и асимметрия, последовательность и непоследовательность в орнаментах в облицовке нижнего яруса интерьера Баптистерия православных в Равенне. И начиная отсюда – как развиваются эти принципы дальше и дальше? Как идет последовательность мраморных панелей внутренней облицовки стен в Сан Витале (которого не следует, кстати, писать через дефис, как настаивает автор)²⁶ и цветная декорация там же под мозаиками в алтаре? Как идет облицовка мрамором и другое частности построения поверхности внутренних стен в Сан Марко в Венеции? Везде, где только можно, – снаружи внутри, где нельзя – только снаружи, до Месемврии, до Мистры. И так сохранилось крайне мало, а тут отчего-то вопиющее небрежение архитектурной декорацией. Наконец, пройдя полный круг – как используется цвет в ордере Свв. Сергия и Вакха? Почему никто не хочет видеть, что колонны в плоских нишах одного цвета, а в угловых экседрах – другого? Ордер, тектоника, ритм, цвет, фактура, светотень. И потом уже образ.

²⁵ Там же.

²⁶ Странная тенденция вставлять в русских названиях там и сям дефис ведет у автора к таким написаниям: Сант-Аполлинаре-ин Класе или же Сан-Паоло-фуори-ле Мура. Да, в русских текстах подобных написаний с дефисами полно, но зачем их сюда вгонять, если их нет на изначальном языке названия, непонятно. «Сан-Паоло-фуори-ле-Мура», даже и так – ну, в «Википедии» это некому исправить, а здесь?

Таких вопросов можно тут поставить целые столбцы. Анализ архитектурной формы предполагает *полный* ее анализ, а не только «план, типология, своды» (тем более что и классификация типологии средневизантийского храма тут не вовсе отчетлива). И это невнимание делает книгу очень и очень несовершенной. Можно возразить – да это не серьезный труд, это легковесные такие, несколько туристские путешествия в «Магистерии», там таких много. Но популярные тексты тоже не имеют права на такую поверхностность, напротив, в них надо передать главнейшее из главного. А тут вся методология неверна, неверна категорически, совсем. Охват материала значителен, а исследование недостаточно. А ведь автор – человек образованный и ученый, и талантливый. Но не историк искусства, увы.

Впрочем, здесь можно и о хорошем. В лекционной версии его курса есть очаровательные приложения с текстами эпохи – описаниями, полемикой, ремарками, оценками. Жаль, что их нет в книге. Читая Пселла или Прокопия, думаешь, что эти разделы автору (сколько я понимаю, филологу по призванию) удались лучше всего. Они уместны, они свежо и остроумно прокомментированы, они сияют в этом тексте. Зная его переводы греческих авторов, этому не удивляешься: тут он в своей стихии. Архитектурный же анализ не блещет. И все это рождает не только зияющие места умолчания о вещах первостепенной важности, но и прямые ошибки. В описании церкви Панагии Парагоритиссы в Арте читаем: «Внутренняя структура храма еще более необычна: вписанный крест сложного извода на четырех опорах середины XIII века был перестроен в более «престижный» тип октагона на тропях, с опиранием подпружных арок (включая тропы) на тонкие колонки. Однако если в Неа Мони это были пары колонок в два яруса, то здесь колонки оказываются подперты пилястрами, а выше поставлены друг за другом или даже по одной - на самом верху, где они настолько сильно вынесены от стены, что их опоры в виде горизонтальных вмурованных в стену колонн почти смыкаются в углах»²⁷. Это все более-менее удастся понять, если посмотреть на фотографию. Но вот только где здесь пилястры? В первом ярусе идут пристенные колонки. Или коллега Виноградов считает, что пристенная колонка – это уже пилястра? Мне это живо напоминает другого автора из Высшей школы экономики, О.С. Воскобойникова, который отыскал пилястры в Амьенском соборе, неправильно переведя французское *pilier*²⁸. Или это общее свойство данной школы? Ну добро это делал коллега Воскобойников, не понимающий ровным счетом ничего в готической архитектуре, путающий в своем издании Рехта иллюстрации хрестоматийно известных памятников, но вообще никак с архитектурой не соединенный и монографии о готике, слава Богу, не пишущий. Но тут, все же, в специальной книге по архитектуре, ведь не просто ж на улице – надо следить за словами.

²⁷ Виноградов А.Ю. Указ. соч., с. 284.

²⁸ См. нашу рецензию на перевод О.С. Воскобойниковым книги Р. Рехта «Верить и видеть»: Расторгуев А.Л. Не верить и не видеть. Размышления по поводу книги Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII-XV веков» и ее перевода // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2021. №3. С. 159-192.

Слова, слова... В конце книги есть словарь архитектурных терминов, который при всем при том в его настоящем виде лучше было и вовсе не давать, столько в нем ошибок и неточностей²⁹. Начнем:

- алтарь – «пространство для клириков в храме, отгороженное преградой и иногда приподнятое». Странно читать описание христианского алтаря без упоминания престола, на котором и приносится бескровная жертва – то есть без главного его назначения.

- алтарная преграда, или темплон – перегородка, отделяющая алтарь от наоса, низкая (по пояс) на Западе и высокая (выше человеческого роста) на Востоке». Что за термин такой – «по пояс»? И кому по пояс, вспоминая известную реплику из фильма «А зори здесь тихие»? Ориентация по компасу – Восток-Запад – в словаре вводит в заблуждение, да и просто не имеет ни малейшего смысла. На Западе полно высоких алтарных преград (ранних – в преградах астурийской школы, далее вспомним Модену с ее сложной преградой XII века и наличие низких и высоких частей преграды в Санта Мария ин Космедин в Риме). Преграды с глухой нижней частью и колоннадой в верхней сочетают в себе – на Востоке и на Западе – черты того, что можно назвать «высокой» и «низкой» преградой.

- амвон – «ступенчатое возвышение в середине центрального нефа базилики, для чтения Священного Писания и проповеди». А что, амвоны бывают только в базиликах? И можно ли назвать сложные амвоны скажем Сант Аполлинаре Нуово или Санта Мария ин Космедин, да и самой Св. Софии – просто «ступенчатым возвышением»?

- абсида – «полукруглая в плане, выступающая снаружи часть здания» – это сложный вопрос. Абсида может быть граненой, а не полукруглой, или прямоугольной – или вообще не быть выделена (Арич и многие другие). Потом, абсида – это только алтарный объем (как считают многие словари), а прочие – это скажем экседры или просто полукруглые в плане компартименты – или все же любой выступающий круглящийся объем есть абсида? В чем я сомневаюсь.

- аркосолий – «глубокая арочная ниша для погребения». Где она расположена, если это архитектурная деталь здания? Для погребения или для мощей также? Без примеров нам не разобраться. Коллега Виноградов видел когда-нибудь серьезные языковые словари без примеров? Скажем, Lampe или Liddell-Scott, если без примеров употребления слова, то были бы осмысленны.

- атриум – «двор перед входом в храм». Ну, понимаю, но «двор» – это может быть сквер с цветочками, мощеная площадь, садик с перголой – или что? Архитектурное определение – оно тут где? И перед каким входом, если их несколько? Клуатр с юга – это атриум?

Я боюсь злоупотребить вниманием несколько уже утомленного читателя. Далее пойду выборочно.

²⁹ Виноградов А.Ю. Указ. соч., с. 345-351.

- большие подпружные арки – «арки между свободно стоящими опорами, поддерживающие купол, в храме типа вписанного креста». А в крестово-купольном храме? А в купольной базилике – они не подпружные?

- зонтичный купол – «купол с наружным завершением из треугольных сегментов на увенчанном щипцами барабане»: об этом см. выше, «наружным» – не к месту, внутри он что ли не зонтичный? «сегменты» – неверно, все неверно. И какими щипцами, если посмотреть хотя бы на те же купола монастыря Хора в Константинополе? Вопиюще нелепое определение.

- квадрифолий – «четырёхлепестковая розетка или окно»: ну, розетку мы отнесем к кофейной составляющей, но почему только окно? А квадрифолий в плане храма, не раз встречавшийся в рецензируемой работе?

- коробовый свод – «свод, имеющий в сечении форму сегмента окружности»: а трехцентровые коробовые своды? Примеры помогли бы. Впрочем, говорилось это уже.

- лопатки – «пристенные опоры». А если на них опирается, то что именно? И чем отличается лопатка от пилястры тогда? И как-то не сказано, что это чаще всего декоративный, а не конструктивный элемент.

- солея – «отгороженная плитами дорожка для священнослужителей между амвоном и алтарной преградой»: иногда в ранних памятниках да, иногда в поздних вовсе не то. Примеры?

- термальное окно – «полукруглое окно, разделенное двумя колоннами». Поищите в термах, откуда идет это слово, такое «разделение колоннами». Право слово, так нельзя.

- тромп – «арочная ниша, перекрывающая угол подкупольного квадрата (может иметь различную форму)». Ну, если серьезно, то тромп – это прежде всего конический треугольник, используемый для удвоения числа граней в стоящем выше объеме. Было четыре, поставили тромпы и выше стало восемь. Действительно, возможны разные формы, как бы сглаженные, скругленные, «сферические» тромпы или иные (особенно в мусульманской архитектуре) формы. Но почему квадрата? В Мастаре в Армении второй ряд неглубоких тромпов совсем не на квадрат поставлена. Да и в Неа Мони, если это тромпы (Краутхаймер, правда, явно не считает возможным назвать их squinch, предпочитает описательное «полукупола», «четверти купола» и «паруса»³⁰), то они стоят не только в углах квадрата.

- экседры – «абсида или ниша, фланкированная колоннами или целиком состоящая из них». Господи, что за чушь. Кто внушил Вам, любезный Андрей Юрьевич, что тут непременно должны быть колонны? Плюс неотчетливое употребление термина «абсида».

Но хватит, наконец, об этом. С таким запасом слов ни один архитектурный домик не построить. Низшее, как известно, не стоит без высшего – но и высшее не стоит без низшего. Автор – доктор филологических наук, профессор – ну, как бы он мне врезал, если бы я стал составлять так словарь

³⁰ Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986. P. 365.

греческого? Или лучше сказать, иврита, которого я совсем не знаю, а он знает? Ведь филолог должен знать цену точным значениям слов. Но я не возьмусь за такой словарь и лекции по оному языку читать не намерен. А тут – пожалуйста, тут можно. В искусстве, спорте и сексе каждый считает себя знатоком. Однако приходится напомнить, что наша наука требует все же своей точности и без нее она – не наука истории искусств, а любительское вышивание, если на то пошло. Хорошее занятие за чашкой ароматного кофе.

Собственно, больше тут сказать нечего. Давайте просто сравним два описания одного храма – у А.Ю. Виноградова и у А.И. Комеча: просто я хочу, чтобы мой читатель увидел бы безо всяких комментариев два способа говорить об архитектуре.

Храм Богородицы в монастыре Константина Липса. Виноградов, лекционный вариант, он длиннее и живее:

«В предыдущей лекции мы рассмотрели с вами, как образовался крестово-купольный храм, и конкретнее – храм типа вписанного креста, в том числе его подтип на четырех колонках³¹, который и стал доминирующим для Константинополя. Теперь мы посмотрим, как в эпоху Македонского ренессанса, который связан с приходом к власти Македонской династии, этот тип в Константинополе развился и усложнился. Ренессанс – это возвращение к прошлому, к античности. И хотя сам Василий, основатель македонской династии, был человеком очень простого происхождения, пришел в Константинополь как поденщик, он все же стремился к чему-то прекрасному и использовал в своей монументальной пропаганде в том числе приемы античного искусства.

Если мы посмотрим с вами на план первого точно датированного храма Константинополя этой эпохи, монастыря Константина Липса 904 (или 908) г. – это дата его освящения, – то мы увидим включение в знакомое нам девятичастное ядро дополнительных элементов. Посмотрите, например, как оформлены торцы нартекса: мы видим здесь неглубокие, но скругленные ниши, так называемые апсидиоли. Такие же апсидиоли мы видим и в восточной части храма, где они пронзают стены пастофориев, причем не только в первом ярусе, но и во втором.

Сейчас храм перестроен: к нему в конце XIII в. был пристроен другой храм. А вот реконструкция его первоначального вида с такими интересными балкончиками, о которых у нас еще пойдет речь, и со вторым ярусом, где каждая из малых ячеек превращена в такой вот интересный тетраконх. Таким образом, у нас все круглится, и прямые линии исчезают. Мы как будто возвращаемся в эпоху Юстиниана с его стремлением к округлым формам.

Меняется и декорация фасада. Перед нами два храма: слева храм XIII в., справа храм начала X в., хотя купола у обоих уже турецкие. И эта декорация фасадов чисто архитектурная. Именно это

³¹ Я не совсем понимаю, откуда в русской научной школе (равно и когда) появился термин «храм на четырех колонках». По памяти слуха – так читала О.С. Попова. Но тут я бы всецело доверился А.И. Комечу, у которого этой ненужной уменьшительной формы нет – «храм на четырех колоннах», как, кстати, и в иноязычной литературе. Это явная ошибка, ведь «колонка» – не несущая форма, а форма декора. У Брунова говорилось о «четырех подпорах», что тоже не очень-то хорошо звучит.

характерно для средневизантийского Константинополя. Здесь нет ни художественной кладки из кирпича, ни каких-либо других усложнений, кроме архитектурных элементов. Это ниши разной формы – плоские (но тогда они сложно профилированные), закругленные и даже круглые, так называемый *oeil-de-boeuf*, «бычий глаз». Они и мраморные детали – это все, что украшает фасады.

Мраморные детали могут быть и резными – мы еще их увидим, а могут быть просто профилированными, однако нести на себе текст. Здесь мы видим с вами следы крепления металлических, видимо, позолоченных букв с надписью, которая была стихотворной и прославляла строителя этого храма Константина Липса, важного придворного византийского императора Льва VI Мудрого.

К сожалению, храм в первоначальном виде не сохранился, но наличие в нем второго яруса над угловыми ячейками позволяет реконструировать его как храм пятиглавый, а это будет важно, например, для архитектуры Руси, имевший такой интересный балкончик по периметру и весь пронизанный какими-то отдельными помещениями и большими окнами.

У этого храма когда-то были галереи, мы видим следы их примыкания по периметру. Галереи были очень важной частью столичной архитектуры, и церковной в том числе, и имели вообще очень широкую функцию. В частности, тот же самый Василий I, основатель Македонской династии, когда пришел в Константинополь, в такой галерее у храма ночевал. И пономарю этого храма было видение: «Встречай императора!» Тот выходит и видит – в галерее лежит какой-то бомж, ушел обратно, и только с третьего раза он понял, что это будущий император. Таким образом Василий возвысился.

Один из церковных канонов запрещает, например, молодежи заниматься любовью в церковных галереях – мы видим, что использование их было довольно широким. Но нас будет здесь интересовать то, что за галереей. Галерея разрушилась, и раскрылись огромные окна. Мы видим с вами, что стены как таковой нет: есть только опоры, есть только каркас, а все заполнено окнами. Например, известным нам римским термальным окном, разрезанным двумя колонками, которое мы видели в юстиниановской архитектуре, или характерным для средневизантийского времени трехчастным окном.

Такое же трехчастное окно мы видим с вами и в алтаре храма. Перемычками в нем служат резные мраморные детали, частично изуродованные, конечно, в турецкое время, но все равно сохраняющие многие свои элементы. Резным является и мраморный карниз в храме с совершенно замечательными растительными и животными мотивами: вот орлы сидят на углах капителей... И этот животный мир, который у нас ассоциируется обычно с искусством романики, на самом деле присутствовал и в Византии.

В интерьере храма, к сожалению, многое утрачено. Нет этих самых четырех колонок – турками они заменены на большие арки, заменен купол, однако некоторые важные элементы мы видим и внутри. Это и большие окна, о которых мы с вами говорили, и устройство угловых ячеек здания. Своды в них крестовые, что характерно для Константинополя. Такие своды очень трудно выкладывать, но они свидетельствуют именно о столичном характере архитектуры. Ну, и как в каждой средневизантийской

постройке, здесь есть, конечно, сполнии, т.е. детали из более ранних построек, в частности, например, эта замечательная капитель.

То, о чем мы с вами говорили на плане, мы можем теперь посмотреть вживую. Мраморная облицовка стен ободрана, мозаики нет, но сама замечательная форма пастофория в виде усложненного тетраконха, т.е. не просто тетраконха, а тетраконха, имеющего, по сути, свою отдельную виму – отдельный восточный выступ, и апсиду, т.е. возможно маленького храма, хотя функция нам не известна, – это, конечно, новация Македонского периода, связанная с любовью к классике и к такого рода ухищрениям»³².

А.И. Комеч:

«...первый известный нам храм на четырех колоннах сохранился в Константинополе лишь от начала X в. – это северная церковь монастыря Липса, 908 г. (van Millingen A. Op. cit., p. 122-137; Ebersolt J., Thiers A. Op. cit, p. 211- 223, pl. XLIX-LII; Schneider A. Op. cit., S. 61-62.). Замена столбов или стен, служивших опорами для арок, колоннами была принципиально новым явлением. Возврат к этой излюбленной античной форме есть сознательное изживание стилистических категорий провинциального искусства в эпоху усиления внимания к античной культуре. Колонны из декоративного превращаются в основной композиционный, структурный элемент. Пространства угловых ячеек сливаются с пространством рукавов креста, пространство в целом приобретает зальный характер. Хоры внутри храма уже не могут быть даже устроены, ибо их уровень пересекал бы колонны (на это обратил внимание уже А. ван Миллинген) (van Millingen A. Op. cit., p. 14.). Хоры остаются лишь над нартексом и угловыми ячейками, они вытеснены в уровень сводов, их прежняя роль в храме потеряна. Прежде, в храмах типа Успения в Никее или в св. Ирине в Константинополе, аркады несли хоры и были частью внутренней структуры вокруг центрального пространства. Теперь тройные аркады вошли в линию наружных стен, они стали выше, их колонны сравнялись по высоте с центральными. Употребление колонн и полное раскрытие восточных ячеек сделали необходимым устройство дополнительных помещений с востока для алтаря, поэтому столичные храмы всегда принадлежат к сложному типу.

Алтарь является частью общей структуры, он полностью согласован и с общими очертаниями храма, и с малыми нефами. Вместе с тем здесь впервые достигнуто четкое противопоставление цельного, квадратного или почти квадратного помещения для молящихся трехчастному алтарю.

Вертикальное построение храма отличается абсолютной отчетливостью. К ней всегда тяготело столичное искусство, но в северном храме монастыря Липса мы впервые встречаемся с классической системой членений. Отныне, если мы хотим понять своеобразие любого памятника, мы будем обязаны сравнить его с этой структурой.

³² <https://magisteria.ru/byzantine-architecture/metropolitan-architecture-9-12-centuries> (дата последнего обращения: 20.12.2022).

Основные уровни отмечены резными мраморными карнизами, проходящими через все здание и все пристройки. Первый проходит в уровне начала арок и сводов над нартексом, капителей центральных колонн и столбиков тройных аркад в рукавах креста и в окне центральной апсиды. Он лимитирует высоту тройных окон боковых апсид. Второй карниз отмечает уровень центральных сводов, третий украшает основание главы. Из соответствующих этому делению трех поясов высоту второго определяет свод нартекса, поэтому малые арки храма и арки декоративных аркад имеют вытянутые очертания. Основные членения интерьера проецируются на фасады, определяя их композицию.

Множество больших окон, расположенных со всех сторон и во всех ярусах, заливают храм ровным и обильным светом. Само устройство этих окон – с включением мраморных столбиков и плит – для Константинополя глубоко традиционно. Такие окна были в св. Софии, их же знала, вероятно, и дворцовая архитектура.

Подобное здание стало образцом для всего последующего строительства. Но еще важнее то обстоятельство, что оно завершило архитектурные искания предшествующих столетий. Через многие вариации и соединения был выработан классический тип храма, в главном оставшийся неизменным во все последующие эпохи.

Дадим ему суммарную характеристику. Отчетливо стремление к синтезу форм. План здания становится «прозрачным», ибо внутри исчезают стены. Объединение пространства интерьера, четкая система вертикального построения, выявляемая карнизами, абсолютная центричность наоса создают слитность всей композиции, ее симметричность и единство. Эта цельность не есть результат упрощенности. Небольшое пространство наоса перекрывается девятью сводами и восемью арками, расположенными в трех уровнях. Они разные по масштабу, между ними возникают взаимосвязи конструктивного и эстетического характера. Благодаря такой системе пространство остается сложным и многообразным, несмотря на свой как будто бы зальный характер. «Формы пространства в византийской архитектуре определяются сводами, куполами, полукуполами, стенами, проемами и т. п. Эти архитектурные элементы организуют пространство и отливают его в окончательные формы своими поверхностями - ими определяется его ширина, его глубина, они смягчают его очертания, делаю его гибким, они расчленяют его на формы более мелкие, каждая из которых обладает своей красотой, своим характером, своей атмосферой» (Mavrodinov N. Le style architectural byzantin apres le X-e siecle.- Bulletin de l'Institut Archeologique Bulgare, 1936, t. X, p. 257.).

Колонны в качестве основных и единственных опор в центре наоса зрительно, казалось бы, должны были подчеркнуть структурность и соизмеримость всего организма. Однако и здесь берет верх стремление к гибкой дематериализованной форме. Колонны маскируют и уменьшают масштаб, ибо они отдалены от всех сводов храма легкими арками. Распростертое над храмом сводчатое «небо» ритмическим движением сводов и арок переводится в точечные висячие образования, которые

импостными капителями соединяются с узкими полированными колоннами. Зеркальная поверхность лишает опоры структурности, иллюзорная игра отражений скрывает конструктивную логику.

Оболочка здания является реальным формирующим элементом, но все формы интерьера настолько зрительно лишены какой-либо объемности или весомости, что развитие пространства эстетически становится как бы самостоятельным. Византийская архитектура есть по преимуществу пространственное искусство, весомая, материально выявленная форма здесь отсутствует. «Пространство, ощущаемое подобным образом, не кажется больше лишь местом, свободным между материальными объектами, но становится бесконечностью, содержащей в себе все формы» (Michelis P.A. *Esthetique de Tart byzantin*. P., 1959, p. 112.).

В подобных храмах рождается весьма своеобразное чувство. Зальный характер наоса мог, казалось бы, способствовать объединению верующих в единую группу. Но самостоятельность развития пространства, не затормаживаемого и не защищаемого массивными членениями, не создает ощущения замкнутости. В этом пространстве человек остается отделенным даже от стоящих рядом с ним. Лишь поднимая глаза вверх, он, наконец, находит единую и связную систему архитектурных членений.

Выразительность пространства можно поставить в некоторую связь с характером культуры Константинополя. Своеобразное чувство ценности индивидуальной человеческой воли сочеталось с чувством потерянности в свободном, ритмически бесконечном пространстве. Это настроение соответствует чувству, выраженному в словах Симеона Нового Богослова: «Мертв для святых мир и люди мира». «Верующий не любит мира, ни вещей мирских, ни родителей или братии, ни жены или детей, ни другого чего, по любит единого господа и, взявши крест его, последует ему». (Симеон Новый Богослов. Деятельные и богословские главы. – Слова преп. Симеона Нового Богослова. М., 1890, вып. 2, с. 564, 437.)

Свободное пространство храма организуется в целое особым образом, в некоторой степени – иллюзорно. Решающую роль приобретает соотношение пространственных зон и очертаний арок и сводов. Центральная глава с ее круговым карнизом является истоком, откуда ритмическое движение равномерно и упорядоченно продолжается вниз и по сторонам. Что выразительности подобного рода придавали особое значение в византийской культуре, нас убеждает хотя бы следующее определение математики, даваемое Иоанном Дамаскиным: «Математика есть знание того, что само по себе бестелесно, но созерцается в теле» (Дамаскин Иоанн. Источник знания. Глава III. О философии. – Памятники византийской литературы IV – IX веков. М., 1968, с. 272.).

Согласованное движение криволинейных очертаний хорошо осознавалось греками и приводило их в восторг. Об этом мы можем судить по описаниям Софии Константинопольской у Павла Силенциария и Прокопия Кесарийского. Об этом же в IX в. говорит Фотий, описывая Фаросскую церковь: «Все ... представляется пребывающим в волнении, и святилище кажется как бы вращающимся. Ибо то, что всестороннее разнообразие созерцаемого заставляет зрителя пережить благодаря всякого

рода поворотам и продолжающимся движениям, это переносится через силу воображения из собственного переживания на созерцаемое». (Цит. по кн.: Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 62.) Идея сферы и круга настолько импонировала Фотию, что он отвергал представление Козьмы Индикоплова о том, что небо и земля – это плоскости, лежащие друг против друга, и в духе эллинистической науки полагал, что земля сферична. (Photius. Bibliothecae. P., 1959. vol. I, p. 381-383; Mango C, Parker J. A Twelfth-Century description of St. Sophia. – DOP, 1960, XIV, p. 241.)

Для современного человека столь тесная связь между зрением и внутренним переживанием может показаться несколько искусственной. Однако она соответствует действительно существовавшей специфике античного и византийского художественного восприятия. Активность восприятия мира – наследие античной концепции. Согласно последней, глаз является не рецептором, а источником испускания лучей, как бы ощупывающих видимые предметы, познающих их и соединяющих зрителя с их внешностью и их сутью. («Дело в том, что внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственник свету дня: его-то они (боги. – А. К.) заставили гладкими и плотными частицами изливаться через глаза, при этом они уплотнили как следует глазную ткань, но особенно в середине, чтобы она не пропускала ничего более грубого, а только этот чистый огонь. И вот, когда полуденный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз... А поскольку это тело благодаря своей однородности претерпевает все, что с ним ни случится, однородно, то стоит ему коснуться чего-либо или, наоборот, испытать какое-либо соприкосновение, и движения эти передаются уже всему телу, доходя до души...»). См.: Платон. Соч., т. 3, ч. 1, с. 485-486. См. также: Mathew G. Byzantine Aesthetic. London, 1962, p. 29-33.). Энергическая наполненность процесса является залогом активного участия внутренних сил человека в восприятии и интерпретации мира. Соприкосновение даже с отдаленными предметами и изображениями как бы переносило их во внутренний мир каждого человека, соприкосновение превращалось в сопричастность, интимную соединенность. Связь созерцаний – внутреннего и внешнего – становится постоянно возможной и глубоко содержательной, особенно в искусстве. Зрение, с точки зрения Фотия, обладает ни с чем не сравнимой способностью соединения человека с сутью вещей. «Понимание, которое приходит посредством зрения, безусловно, представляется значительно превосходящим знание, которое поступает через уши..., соприкасаясь каким-то образом через истечение, изливание оптических лучей с объектом и заключая его в себе, оно в полной мере передает разуму также и самую суть вещей, делая его способным передать ее памяти для накопления непреходящего ведения». (Photius. Homiliae, XVII. - The Art of the Byzantine Empire. 312 – 1453. Sources and Documents/Comp. C Mango. New Jersey, 1972.)»³³.

³³ Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987. С. 44-50.

Виноградов говорит живо, и его цитаты уместны и остроумны, но именно архитектурный образ возникает только у А.И. Комеча. Его можно упрекнуть в том, что некоторые частности устарели, что цитаты не совсем из времен и строительства церкви, что анализ восприятия храма несколько утрированно психологичен или даже психоцентричен, что ли (что связано может быть и с воздействием С.С. Аверинцева, и с О.С. Поповой). Но его храм – только в его тексте он видится, он образно восстановлен в описании и слове.

Библиография:

ΣΟΦΙΑ: Сборник статей в честь А. И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006.

Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. Том второй. Греция, Рим, Византия. М.: Academia, 1935.

Виноградов А.Ю. Лекции по византийской архитектуре. 15 лекций для проекта Магистерия. Rosebud Publisher, 2022.

Кирпичников А. Н. Творческий путь М. К. Каргера // Архитектура и археология Древней Руси. Труды Государственного Эрмитажа, Т. 46. СПб., 2009. С. 65-88.

Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М.: Наука, 1987.

Комеч А. И. Памяти Н. И. Брунова // Византийский временник. Т. 34. М., 1973. С. 307-308.

Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине / [Соч.] Н. П. Кондакова. Санкт-Петербург: Имп. Акад. наук, 1904.;

Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне / [Соч.] Н. П. Кондакова. СПб.: Имп. акад. наук, 1902

Кондаков Н.П. Путешествие на Синай в 1881 году: Из путевых впечатлений: Древности Синайского монастыря / [Соч.] Н. Кондакова. Одесса: тип. П. А. Зеленого (б. Г. Ульриха), 1882.

Кызласова И. Л. Алексей Иванович Некрасов (1885–1950). Список трудов А. И. Некрасова // Советское искусствознание. Вып. 26. М.: Советский художник, 1990. С. 381–395, 412–427;

Кызласова И. Л. Профессор Алексей Иванович Некрасов // Некрасов А. И. Теория архитектуры. М., 1994. С. 5-15.

Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т.1-2. М.: Искусство, 1986.

Муратов П.П. Образы Италии / Редакция, комментарии и послесловие В.Н. Гращенкова. М.: Галарт 1993-1994 г.

Некрасов А. И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994.

Подьяпольский С. С. Историко-архитектурные исследования: Статьи и материалы / Сост. и подгот. к публ. Е. Н. Подьяпольской. М.: Индрик, 2006.

Расторгуев А.Л. Не верить и не видеть. Размышления по поводу книги Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII-XV веков» и ее перевода // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2021. №3. С. 159-192.

Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986.

Bibliography:

ΣΟΦΙΑ: Sbornik statej v chest' A.I. Komecha. M.: Severnyj palomnik, 2006.

Brunov N.I. Ocherki po istorii arhitektury. Tom vtoroj. Greciya, Rim, Vizantiya. M.: Academia, 1935.

Vinogradov A.Yu. Lekcii po vizantijskoj arhitekture. 15 lekcij dlya proekta Magisteriya. Rosebud Publisher, 2022.

- Kirpichnikov A.N. Tvorcheskij put' M.K. Kargera // Arhitektura i arheologiya Drevnej Rusi. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha, T. 46. SPb., 2009. S. 65-88.
- Komech A.I. Drevnerusskoe zodchestvo konca X – nachala XII v.: Vizantijskoe nasledie i stanovlenie samostoyatel'noj tradicii. M.: Nauka, 1987.
- Komech A.I. Pamyati N.I. Brunova // Vizantijskij vremennik. T. 34. M., 1973. S. 307-308.
- Kondakov N.P. Arheologicheskoe puteshestvie po Sirii i Palestine / [Soch.] N. P. Kondakova. Sankt-Peterburg: Imp. Akad. nauk, 1904.
- Kondakov N.P. Pamyatniki hristianskogo iskusstva na Afone / [Soch.] N.P. Kondakova. SPb.: Imp. akad. nauk, 1902.
- Kondakov N.P. Puteshestvie na Sinaj v 1881 godu: Iz putevyh vpechatlenij: Drevnosti Sinajskogo monastyrya / [Soch.] N. Kondakova. Odessa: tip. P.A. Zelenogo (b. G. Ul'riha), 1882.
- Kyzlasova I.L. Aleksej Ivanovich Nekrasov (1885–1950). Spisok trudov A.I. Nekrasova // Sovetskoe iskusstvoznanie. Vyp. 26. M.: Sovetskij hudozhnik, 1990. S. 381–395, 412–427.
- Kyzlasova I.L. Professor Aleksej Ivanovich Nekrasov // Nekrasov A.I. Teoriya arhitektury. M., 1994. S. 5-15.
- Lazarev V.N. Istorija vizantijskoj zhivopisi. T.1-2. M.: Iskusstvo, 1986.
- Muratov P.P. Obrazy Italii / Redakciya, kommentarii i posleslovie V.N. Grashchenkova. M.: Galart 1993-1994 g.
- Nekrasov A.I. Teoriya arhitektury. M.: Strojizdat, 1994.
- Pod"yapol'skij S.S. Istoriko-arhitekturnye issledovaniya: Stat'i i materialy / Sost. i podgot. k publ. E.N. Pod"yapol'skoj. M.: Indrik, 2006.
- Rastorguev A.L. Ne verit' i ne videt'. Razmyshleniya po povodu knigi Rolana Rekhta «Verit' i videt'. Iskusstvo soborov XII-XV vekov» i ee perevoda // Vestnik MGU. Seriya 8. Istorija. 2021. №3. S. 159-192.
- Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art: Yale University Press, New Haven and London, 1986.