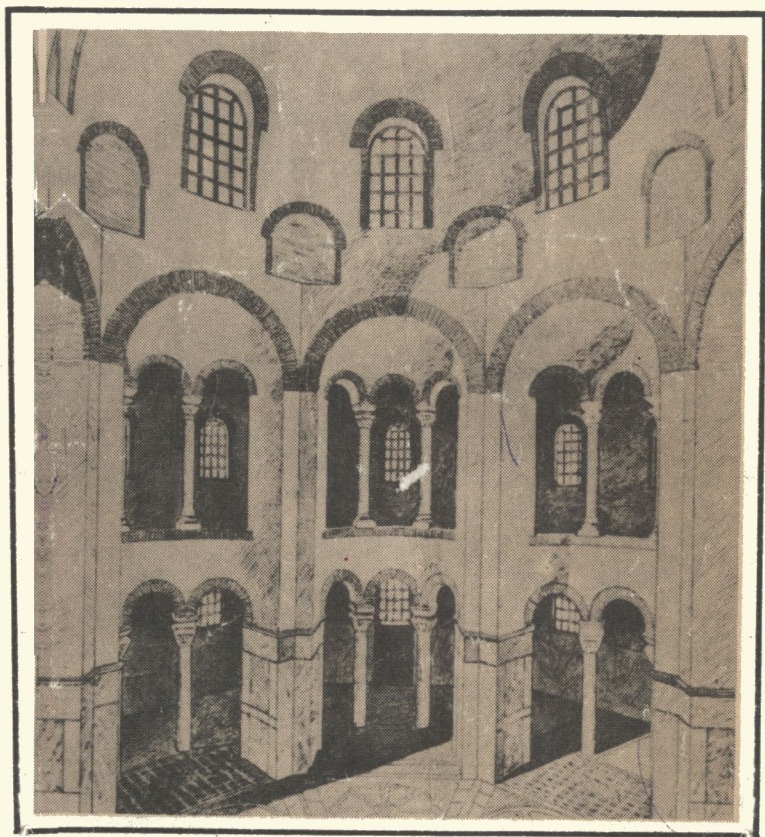


А. Л. ЯКОБСОН
**ЗАКОНОМЕРНОСТИ
В РАЗВИТИИ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия
«Из истории мировой культуры»

А. Л. ЯКОБСОН

ЗАКОНОМЕРНОСТИ В РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

**ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ОБЛАСТИ
ВИЗАНТИИ, ГРЕЦИЯ,
МАЛАЯ АЗИЯ, СИРИЯ,
МЕСОПОТАМИЯ,
ЮГОСЛАВЯНСКИЕ СТРАНЫ,
ДРЕВНЯЯ РУСЬ,
ЗАКАВКАЗЬЕ, СРЕДНЯЯ АЗИЯ**



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1985

В книге прослеживается развитие средневековой архитектуры стран Восточного Средиземноморья, Закавказья, Древней Руси, Ближнего Востока и Средней Азии на протяжении от IV—V до XIV—XV вв. Выявляются общие закономерности развития зодчества этих стран, зависящие от изменения социальных условий, идеологии, экономической и политической обстановки. Однако в каждой стране эти закономерности проявляются в совершенно различных, своеобразных формах. Книга является сокращенным изложением оригинального исследования автора.

Ответственный редактор П. А. РАППОПОРТ
Рецензенты: В. А. БУЛКИН, М. И. МИЛЬЧИК

Анатолий Леопольдович Якобсон

ЗАКОНОМЕРНОСТИ В РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Утверждено к печати
Редколлегией серии научно-популярных изданий
Академии наук СССР

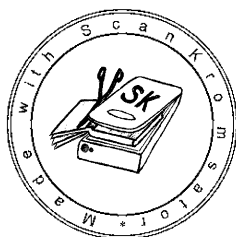
Редактор издательства **Т. Н. Богданова**
Художник **Г. В. Смирнов**
Технический редактор **И. М. Кашеварова**
Корректоры **Э. Н. Липпа** и **Г. И. Суворова**

ИБ № 21300

Сдано в набор 30.11.84. Подписано к печати 11.04.85. М-18241. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага для глубокой печати. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Фотонабор. Усл. печ. л. 7.98 + 0.31 вкл. Усл. кр.-отт. 8.45. Уч.-изд. л. 9.16. Тираж 33 500. Тип. зак. 2141. Цена 65 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение.
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1.

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука».
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.



Scan AAW

Я 4902010000-503
054(02)-85 102-85-НП

© Издательство «Наука», 1985 г.

ОТ АВТОРА

Архитектура — очень благодарный материал для исторического исследования. Она тесно связана с общественным развитием, с социальным и техническим прогрессом общества. Можно сказать, что в архитектуре полнее, чем в других сферах человеческого творчества, отражена вся история общества — не только его идеология, но и его экономическая, социальная и политическая жизнь. Напомним слова Виктора Гюго: «С самого сотворения мира и вплоть до XV столетия христианской эры зодчество было великой книгой человечества, основной формулой, выражавшей человека во всех стадиях его развития».¹

Изучение закономерностей является одной из фундаментальных целей любого обобщающего исторического исследования. В архитектуре закономерности развития, как мы постараемся показать, прослеживаются определенно и отчетливо.

Архитектура — явление многогранное. Это не только плод строительной деятельности вообще и не только воплощение технической культуры. В монументальном зодчестве средневековья, особенно культовом, прежде всего проявлялась идейная жизнь общества, определявшая само направление архитектурного развития. Вместе с тем зодчество было и явлением художественным; этот аспект не менее важен для понимания закономерностей развития архитектуры, разумеется, в неразрывной связи с ее идейной основой, и с конструктивной, и с технической. Все это в архитектурном произведении тесно переплетается.

Обширность темы заставляет нас ограничиться территориально и хронологически, хотя и в широких пределах, ибо без широты охвата материала выявление закономерностей невозможно. Хронологически наша работа включает архитектуру средневекового тысячелетия.

¹ Гюго В. Собр. соч. : В 15-ти т. М., 1953, т. 2, с. 180.

Вся книга состоит из двух частей. Первая из них посвящена раннему средневековью — IV—VII вв. и последующим столетиям, вплоть до IX в. — до начала новой эпохи в развитии средневекового общества и его архитектуры. Зодчество новой эпохи и весь дальнейший процесс — до XIV—XV вв. — рассмотрен во второй части книги.

Территориально в круг нашего внимания войдут страны Присредиземноморья, Ближнего Востока и Закавказья. Первая часть посвящена раннесредневековой архитектуре центральных областей Византии, прежде всего Константинополя и Фессалоник, и близкой к столице западной приморской части Малой Азии с ее экономическими и культурными центрами — Пергамом, Милетом и Эфесом. Затем рассматривается архитектура Греции и византийской Италии с ее столицей Равенной. Далее — Восточное Средиземноморье: Малая Азия, Сирия, примыкающая к ней Месопотамия (территория нынешнего Ирака) и Палестина. Названные области долгое время были объединены в огромную Византийскую империю под скипетром Юстиниана I. Но культура большинства из них, в частности художественная, и особенно зодчество, были слишком различны, чтобы рассматривать их как нечто единое и цельное. Правда, сильны были факторы, идейно сближавшие эти культуры, — прежде всего восточно-православное христианство, господствовавшее во всех этих странах, потребности которого монументальная архитектура обслуживала. И все же выработанные зодчими формы в силу местных традиций везде были в большей или меньшей степени специфичны. Наконец, мы рассмотрим зодчество стран Закавказья — Армении и Грузии с их богатейшим и очень своеобразным архитектурным наследием.

Во второй части книги мы имеем возможность расширить территориальный охват, включив югославянские страны — Македонию, Сербию, Болгарию, затем Древнюю Русь (домонгольскую) и, наконец, мусульманские страны — Азербайджан (Северный и Южный) и Среднюю Азию — вплоть до отрогов Тянь-Шаня.

Очерченная территория хотя и велика, но все же ограничена — она не включает ни романский Запад, ни Южную и Восточную Азию, ни Америку. Тем не менее она достаточно обширна для обобщающих заключений. На

этой территории процветали великие архитектуры средневековья. Входящие сюда страны наполнены памятниками, позволяющими широко наблюдать сложные процессы архитектурного развития и проследить его определенные закономерности.

Наш путь — это сравнение основных, доминирующих особенностей архитектуры той или иной страны с основными особенностями архитектуры других стран, притом сравнение всеобъемлющее. Оно позволит выснить, какова природа этих качеств, свойственны ли они только архитектуре данной страны или не только ей, насколько аналогичны процессы и направление их развития в разных странах. Таким путем мы несомненно приблизимся к познанию закономерностей развития архитектуры.

Тут же надо сделать одну существенную оговорку. Основной и преимущественный предмет нашей книги — архитектура культовая, церковная. Но она фактически охватывает почти всю архитектуру средневековья: ведь в эту эпоху все сферы жизни были тесно связаны с религией. Ф. Энгельс указывал, что религия в средние века была единственной формой идеологии, доступной массам. Вся история средних веков знала, писал он, «только одну форму идеологии: религию и теологию».² Именно церковь ставила идейные задачи: «... верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя».³ Исходившие от церкви идейные задачи охватывали и искусство, включая архитектуру. Именно в культовом зодчестве поэтому находило свое приложение художественное творчество средневековых мастеров, именно культовое зодчество в наибольшей степени воплощало в себе достижения средневекового искусства и строительной техники. Хорошо сказал об этом Виктор Гюго: «Все материальные силы, все интеллектуальные силы общества сошлись в одной точке — в зодчестве. Таким образом искусство под предлогом возведения божьих храмов достигло великолепного развития».⁴

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 294.

³ Там же, т. 7, с. 360—361.

⁴ Гюго В. Собр. соч., т. 2, с. 184—185.

Но независимо от этого встает и другой естественный вопрос: допустимы ли для обобщающих заключений какие-либо географические ограничения — рассмотрение архитектуры только в пределах перечисленных стран? Думается, что ответ может быть только положительным: круг этот достаточно широк. Во-первых, он включает целый ряд своеобразных по своим формам архитектур. Во-вторых, процесс их сложения происходил в различных районах обширной зоны, хотя долгое время, в VI—VII вв., до арабского нашествия, многие страны этой зоны были политически объединены — они входили в состав огромной Византийской империи, что, впрочем, не лишило зодчество отдельных стран художественной самостоятельности. В-третьих, архитектуры большинства районов создавались в различной этнической среде.

И, несмотря на все свои отличия, проявлявшиеся отчетливо и даже резко, эти архитектуры, как мы увидим, следовали в своем развитии одним и тем же художественным принципам; процесс шел в одном, как бы общем, фарватере и отражал общие тенденции. Иначе говоря, он был подчинен общей закономерности.

Конечно, архитектурно-художественные отличия или даже контрасты смягчались неизбежными взаимовлияниями, в той или иной мере нивелировавшими эти отличия, ибо присредиземноморские, да и причерноморские страны были соседними и находились в постоянном и повседневном общении. Тем не менее влияния не лишали их архитектуру специфичности и не определяли направления и тенденции историко-архитектурного процесса.

Еще больше сближала эти архитектуры лежавшая в их основе богатейшая античная предыстория, великая античная традиция, долгое время — на протяжении почти всего средневековья — питавшая художественные процессы в присредиземноморских странах.

Ведь именно из античности перешли в средневековые самые основы конструктивных и композиционных решений — как базиликальные *,⁵ так и купольные, а также центрические концепции, разработанные в эпоху Римской империи и претворенные в таких смелых и вдохновенных произведениях, как Пантеон в Риме или Баальбек в Сирии.

⁵ Термины, отмеченные звездочкой, объяснены в словаре в конце книги.

Но вместе с тем не подлежит сомнению и другое: в различных областях и странах значение и сила воздействия античных источников были отнюдь не одинаковы. В разных областях и странах они по-своему воспринимались средневековыми зодчими, по-разному ими понимались, а потому различно отражались на всем процессе формирования монументальной архитектуры. В самом деле, насколько сильны были античные традиции на византийском Востоке — в Сирии и в восточных районах Малой Азии, настолько их старались преодолеть в центральных городах Византии и там, где сильнее ощущалось влияние античности. И не только в архитектуре, но и в мозаичной живописи, и в прикладном искусстве. Тому были свои причины, прежде всего идеологического свойства, на которых нам еще предстоит остановиться. Для понимания закономерностей в развитии архитектуры эти явления нам следует постоянно иметь в виду.

Однако изучение самих памятников убеждает в том, что античные архитектурные концепции — те или иные композиции и образы, ставшие исходными в зодчестве присредиземноморских стран, не были только предметом копирования или подражания. Наоборот, это античное наследие, особенно в раннее средневековье, постоянно разрабатывалось в соответствии с новыми требованиями, которые ставила жизнь (о чем нам еще не раз предстоит говорить), стилистически обновлялось и конструктивно обогащалось. Но чем дальше, тем больше средневековая архитектура отклонялась от античных традиций, причем в каждой стране этот процесс обновления и рождения нового происходил по-разному.

Обратим внимание читателей на то, что изложение материала в силу ограниченности размеров книги будет крайне сжатым, а библиографические ссылки максимально сокращены, особенно в первой части, которая в полном виде уже опубликована.⁶ Многие вопросы останутся лишь намеченными, а некоторые тезисы я смогу лишь сформулировать, ибо обоснование их потребовало бы привлечения большого количества памятников, что в данной книге сделать было невозможно.

⁶ *Якобсон А. Л.* Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры. Л., 1983. 170 с.

Часть первая

АРХИТЕКТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (С IV—V ПО VII—VIII ВВ.)

Введение

Обратимся теперь к зодчеству собственно раннего средневековья. Мы, как было сказано, будем рассматривать его в широкой зоне, включающей страны Присредиземноморья, Причерноморья и Закавказья (см. вклейку; на карту нанесена лишь часть памятников, упоминаемых в тексте). Архитектуру этих стран объединяли несколько общих принципов — общих архитектурных концепций. Здесь предварительно мы наметим лишь самые общие контуры проблематики, лишь самые основные направления развития, чтобы затем сосредоточить внимание на особенностях и своеобразии архитектуры отдельных стран. Но эти особенности нисколько не противоречат наличию единого процесса их развития.

Над какими проблемами работала архитектурная мысль в эпоху раннего средневековья? Зодчие V—VII вв. (можно даже сказать — с IV в.) последовательно разрабатывали две основные архитектурные системы. Хронологически первой из них являлась базиликальная система, античная по своему происхождению. Система эта в IV и V вв. господствовала как в самом Риме, так и в зодчестве Константинополя и Фессалоник, в Греции и Македонии, в Малой Азии и Сирии, в Армении и Грузии. Базиликальная архитектурная форма сравнительно проста, хотя в разных странах она представлена целым спектром различных композиционных решений.

В VI в. с усилением власти церкви и церковной организации, вместе с разработкой церковной догматики и философии, а соответственно и литургии* центр внимания зодчих существенно переместился: на первый план выступила архитектурная символика, во главе которой стал

образ купола. Основное значение приобрела разработка системы купольной архитектуры, т. е. системы центрической. Так было везде, кроме Сирии. Разработка этой системы была второй основной архитектурной проблемой раннего средневековья.

Если до VI в. куполом венчали лишь мартирии * и баптистерии * (унаследовавшие купол от античных терм *), то теперь купол был перенесен собственно в храм. Это было явлением глубоко идейным, ибо куполу было придано символическое значение. Он и раньше трактовался как воплощение неба, небесного свода, но теперь зодчие начали реализовать эту ассоциацию. Купол стал знаменем нового христианского зодчества. Такова идейная сущность торжества купольной архитектуры, которой пронизано все монументальное раннесредневековое зодчество.

С тех пор эта новая концепция, оказавшаяся в фокусе архитектурного творчества раннего средневековья, в той или иной форме, в составе той или иной композиции стала доминировать в зодчестве всех христианских стран Присредиземноморья, Причерноморья и Закавказья.

Уже в первой половине VI в. интенсивная разработка купольной системы привела к созданию ряда блестящих произведений. Процесс этот завершила София в Константинополе — творение, непревзойденное по глубине мысли, сложности композиционной структуры, но вместе с тем ясное и цельное, вобравшее в себя весь художественный и технический опыт античной архитектуры и воплотившее все достижения раннесредневекового зодчества. Но это не значит, что базилика как форма монументальной архитектуры повсеместно исчезла. Наоборот, она продолжала существовать, а в некоторых странах — в Греции (материковой и островной) и в Таврике — оставалась господствующей, ибо имела и свои преимущества: базилика обладала большей вместительностью, да и построить ее было легче. Эти очевидные качества базилики объясняют то, что обе системы — базиликальная и центрально-купольная — не только сосуществовали, но и были тогда же, в VI в., скрещены. Таким путем была выработана композиция купольной базилики, развитие которой привело к созданию новой архитектурной системы — крестово-купольной *. Зародилась она тогда же, в раннее средневековье (в какой стране — решить этот вопрос пока еще

невозможно), но полностью сформировалась и возоблала уже позднее — во второй половине средневековья.

Однако и в купольных храмах раннего средневековья базиликальный элемент был еще силен, ибо позволял сохранить обширный пространственный объем храма. Это было важнейшим требованием, предъявляемым к зодчим. И только позднее, с упрочением христианства роль вместительной базилики стала сокращаться, а во второй половине средневековья базиликальная система вообще отпала — ее поглотила монументальная купольная архитектура, наиболее передовая и перспективная. Базилику как форму общественного здания возродило и вдохнуло в нее жизнь западноевропейское искусство — романское зодчество, а затем готика. Но тому были свои социальные причины.

Представленную схему развития монументальной средневековой архитектуры мы конкретизируем ниже. Но уже здесь важно подчеркнуть, что эта схема охватывает архитектуру всех стран Присредиземноморья, Причерноморья и Закавказья, хотя и весьма различающуюся по своим формам.

В основе основ всех архитектурных систем раннего средневековья лежало одно: возводить здания, способные вместить возможно большее количество людей: и разной формы базилики, и купольные базилики, тем более грандиозная София в Константинополе — это были храмы *для всех*. Создания обширных и вместительных храмов требовала церковь, стремившаяся возможно шире приобщить народы к христианству. Распространение его укрепляло авторитет и влияние церкви и тем самым способствовало упрочению власти господствующего класса. Принудительное насаждение христианства сопровождалось искоренением язычества, в борьбе с которым власти опирались на официальную церковь и были беспощадны. Пропаганда христианства приобретала поэтому особое значение во всех странах, архитектуру которых мы будем рассматривать. Так было в IV и V вв., как и в VI в. — в эпоху усиления народно-еретических движений, иначе говоря, в эпоху религиозно-политической борьбы, в которой, впрочем, социальный и политический аспект явно доминировал над религиозным. Тем важнее было приобщение к христианству широких масс. Вот почему создание обширного внутреннего пространства храма стало той

основной архитектурной проблемой, социально обусловленной, над которой работали раннесредневековые зодчие, притом во всех странах. Отсюда проистекали художественные задачи, стоявшие перед зодчими, — задачи, общие для всех архитектур, но разрешавшиеся в каждой стране независимо, а потому различно и своеобразно.

В центре внимания зодчих раннего средневековья стоял именно интерьер храма с максимально объединенным внутренним пространством, хотя такое объединение произошло далеко не сразу. В базилике это широкий и удлинённый средний неф *, несколько возвышающийся над боковыми или объединённый с ними под общей кровлей, дававший направление движению массы молящихся, и два боковых нефа, отделённые от среднего колоннами, а позднее, в VI в. столбами, которые зодчие стремились расставить возможно шире, чтобы увеличить кругозор для стоявших в боковых частях храма (именно там размещалась основная масса верующих) и тем самым облегчить им созерцание богослужения, совершавшегося в среднем нефе перед апсидой *. Нефы благодаря широкой расстановке столбов как бы сливались. Особенно ясно это наблюдается в Сирии.

В купольных храмах, в том числе и в купольных базиликах, композиционным центром стало подкупольное пространство с амвоном * в центре, вокруг которого разворачивалось литургическое действо и куда обращены были внимание и взоры прихожан.

Храмы — и базилики, и купольные — предварялись нартексом *, полумрак которого еще больше, по контрасту, выделял собственно храм — наос *. Туда, в наос, тянулась масса народа. Именно там поэтому находило наибольшее приложение искусство художника: интерьер раннесредневековых храмов обогащали сплошными облицовками из плит цветного мрамора, мозаичными полами, резными капителями, предалтарными преградами и т. п. из белого проконнесского мрамора, купол покрывали голубой мозаикой, изображавшей небеса. Декор — яркий и блестящий, многоликий и впечатляющий — был сосредоточен внутри храма. Снаружи его почти не было: фасады оставались аскетически скромными и даже не всегда выразительными.

Все эти качества монументальной архитектуры раннего средневековья (имеется в виду прежде всего культовая) были свойственны всей обширной зоне от Присредиземно-

морья до Закавказья — архитектуре большей частью, повторяем, различной по своим конкретным формам: в центральных областях Византии, как и в Греции, она существенно отличалась от архитектуры Малой Азии, за исключением ее западного побережья, тяготевшего к византийской столице; в Малой Азии она столь же отличалась от сирийской, как последняя от архитектуры соседних Армении и Грузии. Эти ясно ощутимые различия, которые нам еще предстоит проследить, убеждают, что намеченные здесь общие качества, да и весь процесс развития — не результат влияния одной архитектуры на другую, а проявление общности тенденций в развитии зодчества, проявление единой направленности этого процесса и, можно сказать, единства его, обусловленного в конечном счете, хотя, конечно, и опосредованно, всей историей общества, т. е. факторами социальными. В последовательной и прогрессивной смене архитектурно-художественных явлений, общих или близких по своему содержанию во всех странах от Присредиземноморья до Закавказья, и проявляется закономерность в развитии зодчества. Закономерность эта исторична по самому существу своему, ибо адекватна истории общества.

Следует подчеркнуть, что речь идет именно о единстве процесса развития, а не о единстве самих архитектур, в формирование которых в каждой стране неотвратимо и властно вторглись свои локальные влияния — не только влияния экономической обстановки и тех или иных исторических событий, но, разумеется, и влияние самой церкви и даже влияние отживавшего язычества, еще долго державшегося в толще народной. В силу этих влияний претерпевали изменения и собственно архитектура, и сопровождавшие ее искусства — мозаичная живопись, резьба по камню, мрамору. Но все эти местные факторы не в силах были изменить сами закономерные тенденции процесса развития архитектуры.

Архитектура первого этапа развития (IV—V вв.) на Ближнем Востоке и в Закавказье

Наиболее важный и симптоматичный факт истории раннесредневековой архитектуры почти во всех названных регионах — это наличие более или менее ясно прослежи-

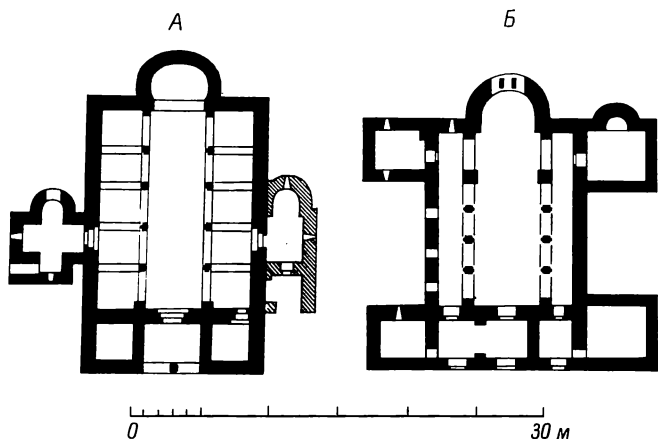


Рис. 1. Малая Азия. Храмы в Бинбиркилисе, V в. Планы.

ваемых двух этапов в развитии зодчества. На каждом из этих этапов оно преследовало в сущности одни и те же задачи, принципиально отличавшиеся от задач последующего времени. Соответственно общим было и социальное содержание архитектуры. Однако архитектурное выражение в разных странах оно получило различное.

Так, в Малой Азии первый этап рельефнее всего характеризует трехнефные базилики Бинбиркилисе (в Ликаонии — в юго-восточной части страны) V—VI в. (рис. 1) ¹ — тесные и приземистые, со сплошными глухими стенами, сложенными из гладко отесанных квадров *, освещенные редкими и узкими окнами, а потому погруженные в «божественный мрак», о котором на рубеже V и VI столетий писал идеолог христианского мистицизма Псевдо-Дионисий Ареопагит.² Мрак этот несомненно способствовал мистическому настроению молящихся, а мистика, как известно, цепко держалась на христианском Востоке. Почти полное отсутствие какого-либо декора, аскетичность архитектуры с ее обобщенными формами усиливали ощущение изоляции интерьера, как бы полностью отрешенного от всего, что окружало храм. Такого рода «пещерная» архитектура была рождена в раннехристианских общинах с их замкнутостью и обособленностью от внешнего мира и как бы противостоящих ему.

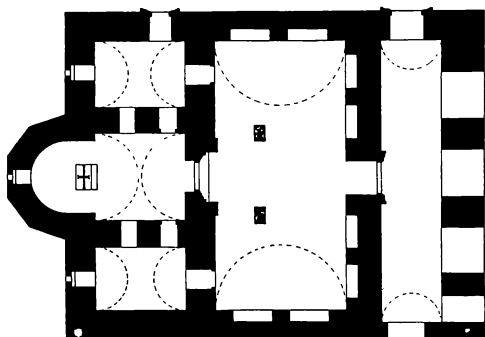
В этой обособленности архитектуры сказалась, полагаем, и оппозиционность сельского и городского населения византийской власти, ощущавшаяся в Малой Азии в V—VI вв. наиболее остро.

Не менее ясно то же явление мы наблюдаем и в ранне-средневековой Сирии и Месопотамии на начальных этапах развития их монументальной архитектуры, причем в формах, резко отличающихся от малоазийских. Античные традиции сказывались здесь особенно сильно. Имеются в виду церкви V в. с поперечно ориентированным наосом (т. е. перпендикулярным оси храма), например церковь в Салахе в Месопотамии (рис. 2),³ церковь в Хахе, находящие себе прямых предшественников в местной архитектуре II и III вв. (базилика в Шакке, Слеме и др.). Такого же рода сельские церкви известны и в Южной Сирии. У всех них очень массивные, толстые стены, сложенные из крупных, хорошо отесанных квадров с забутовкой внутристенного промежутка, монолитный, почти глухой фасад с немногими маленькими окнами, пониженные, словно придавленные пропорции. Интерьер этих замкнутых небольших церквей, слабо освещенный или погруженный в полумрак, отделен от внешнего мира непроницаемой каменной оболочкой. Молящиеся, обращенные к алтарю, заполняли широкий наос растянутыми рядами. Это были храмы замкнутой сельской общины. Такого рода церкви вполне родственны «пещерным» церквям Бинбиркилисе в Малой Азии, хотя те и другие резко различаются своими формами. Замкнутые церкви Сирии и Месопотамии характеризуют первый этап раннесредневекового зодчества в этих отдаленных областях византийского Востока — полуязыческого-полухристианского.

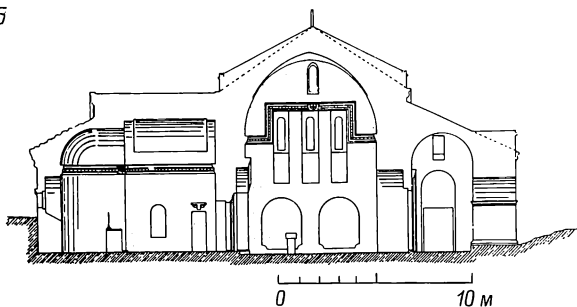
Первому этапу развития принадлежат и первые купольные церкви VI в. Сирии и Месопотамии в виде небольшого кубического массива с четырьмя крещатыми столбами, на которых и водружен купол — церкви в иль-Андерине не позднее VI в. (рис. 3, А) и гробничная церковь вне стен Русафы (в Северной Месопотамии) 569—586 гг. (рис. 3, Б).⁴ К подкупольному объему сходятся четыре цилиндрических свода, образующие в целом крестово-купольную систему, одни из первых известных образцов которых и дают эти памятники.

Первым крестово-купольным храмом Сирии и Месопотамии была свойственна та же аскетичность, мистическая

А



Б



В

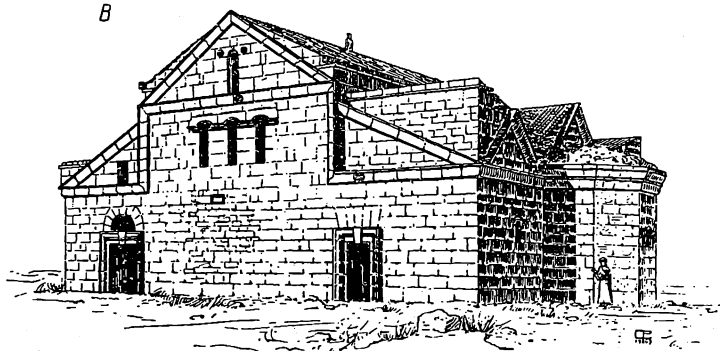


Рис. 2. Месопотамия. Церковь в Салахе, V в.

А — план; Б — разрез; В — общий вид.

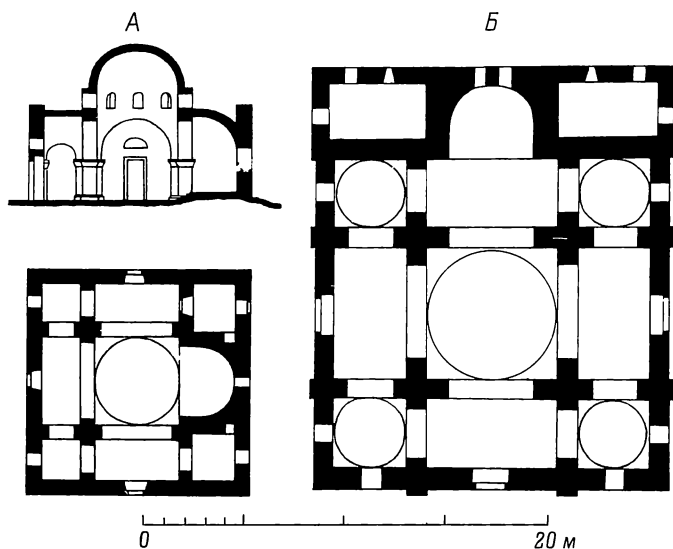


Рис. 3. Сирия и Месопотамия. Купольные церкви.

А — Сирия, церковь в иль-Андерине, V—VI вв. (план и разрез);
Б — Месопотамия, Русафа, гробничная церковь вне стен города, 569—586 гг. (план).

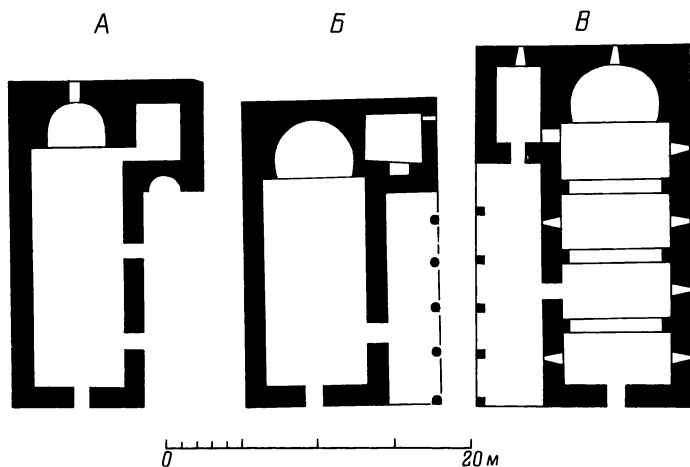


Рис. 4. Армения. Однонефные церкви, IV—V вв. Планы.

А — в Диракларе; *Б* — в Танаате, 491 г.; *Б* — в Двине, 553—557 гг.

отрешенность, придавленность внутреннего пространства и столь же глухие фасады, как и церквям с поперечно ориентированным наосом.

Античные традиции давали о себе знать в базиликах с прямоугольной алтарной частью, во множестве известные в Сирии. Они ведут свое начало скорее всего от жилой архитектуры. В городе базилики были большей частью трехнефными, а сельские храмы такого рода — однефные и очень скромные по размеру.⁵ Некоторые из них с трех сторон окружены открытой галереей на колоннах, иногда галереи односторонни (пристроены лишь вдоль южного фасада), такие же церкви с галереями строили и в Месопотамии.

Не менее рельефно выступает архитектура первого этапа в Закавказье, особенно в Армении. Речь идет, во-первых, о многочисленных однефных церквях IV—VI вв., строившихся здесь повсеместно. Они обычно вытянуты с запада на восток, имеют полукруглую или подковообразную изнутри апсиду, сооруженную в толще стены, например церкви в Диракларе, Танаате (рис. 4, А, Б), Аване и др., реже выступающую своими гранями на восток. Наиболее ранние из них были, вероятно, перекрыты деревом, но уже в V в. их стали перекрывать сводом, например церкви в Вагаршапате, Агараке, Двине (рис. 4, В) и др. Нередко такие церкви усложняли боковыми приделами и открытыми галереями.⁶ Как и на всем Ближнем Востоке, это монолитные аскетичные храмы с замкнутым внутренним пространством, к тому же слабо освещенным, с массивными непроницаемыми стенами. По своему характеру и содержанию такие церкви вполне соответствуют архитектуре первого этапа в Малой Азии, Сирии, Месопотамии, хотя формы всех их существенно различаются, особенно малоазийских.

Тот же этап архитектуры не менее отчетливо выражен в целой серии более крупных храмов — в трехнефных базиликах, строившихся в V и VI вв. в городах Армении. Это удлиненные храмы с тремя или четырьмя парами большей частью Т-образных в плане устоев (прямоугольных с пилястрами *) и с основанными на них цилиндрическими сводами, апсидой, выступающей или скрытой в толще стены. Снаружи это нерасчлененный, лишенный декора массив под общей двускатной кровлей, как и одно-временные базилики Малой Азии. Таковы базилики в Ег-

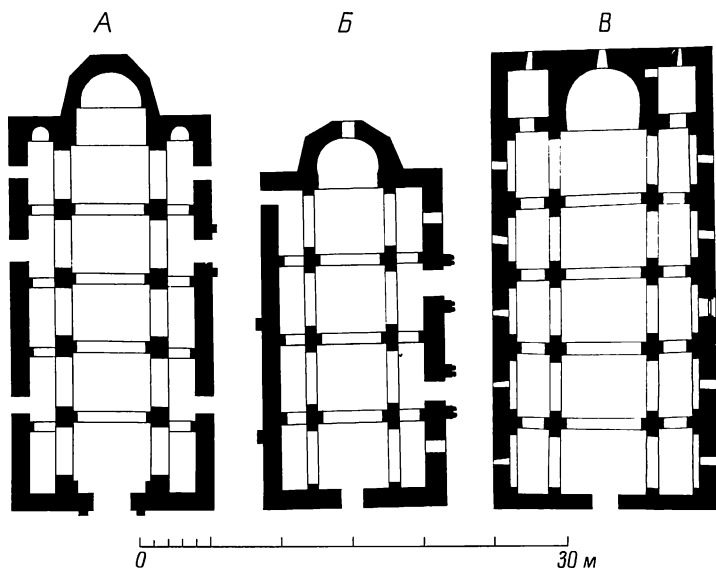


Рис. 5. Армения и Грузия. Трехнефные базилики, V—VI вв. Планы. А — в Егварде; Б — в Касахе; В — в Урбниси.

варде, вероятно V в., Касахе, не позднее V в. (рис. 5, А, Б), первоначальный большой кафедрал* в Вагаршапате, базилика Циранавор в Аштараке (апсида в толще стены).⁷ Выделяется огромными размерами (снаружи 29×57 м) городская базилика в тогдашней столице Армении Двине, вероятно V в., с мощными стенами (толщина до 2 м) и с семью парами крещатых устоев, со слабо выступающей апсидой, к которой с обеих сторон примыкают поперечно ориентированные удлиненные служебные помещения (пастофории*). С трех сторон базилику окружает узкая открытая галерея.⁸ В укороченном виде ту же композицию воспроизводит первоначальная базилика в Текоре (к юго-западу от Ани).⁹

Обращает внимание одна особенность Касахской и Аштаракской базилик: расстановка массивных Т-образных столбов образует в среднем нефе квадратные деления, как и в Ереруйкской базилике (о ней — ниже). Такие пространственные членения интерьера как бы приближают храм к постройкам с куполом, к возведению которого (большого

диаметра) строительная техника стран Закавказья, как и всего Ближнего Востока, тогда еще не была, по-видимому, подготовлена.

Здесь могли иметь место деревянные «купола» — конусообразные шатры *. Об этом свидетельствует, во-первых, то, что таким деревянным «куполом» был увенчан кафедрал Вагаршапата (до его перестройки в VII в.), о чем сообщает армянский историк Себеос; во-вторых, такие шатры покрывали некоторые одновременные базилики Греции, Малой Азии и Сирии. В Греции это базилика Дафнусион в Локриде, базилика на р. Илису близ Афин и Леонида в Лехайоне (около Коринфа) середины V в.¹⁰ В Малой Азии это Алахан-монастырь и базилика в Кори-косе (в южной части страны); в Сирии — базилика в эль-Бара и др. (о них мы скажем ниже). Но, как и везде, легкий деревянный шатер мало что менял в общей композиции армянских храмов.

Все названные раннесредневековые базилики Армении сродни однефным храмам, о которых шла речь раньше. Подобно им базилики крайне схематичны и замкнуты, также тесны и полутемны. Архитектура их как бы призвана изолировать молящихся от внешнего мира. Пропорции этих базилик приземисты, архитектурные массы их большей частью слиты в единый массив под общей кровлей.

Подобные явления имели место и в Грузии, архитектура которой развивалась в том же направлении и в том же русле, как и архитектура Армении, что объясняется общностью всей общественной и политической жизни Закавказья в эпоху раннего средневековья, прежде всего тесной взаимосвязью грузинской и армянской церквей. Разрыв между ними произошел только в начале VII в. (608/09 г.). Культуру обеих стран сближали и их общие исторические судьбы, которые в V и VI вв. больше всего определялись напряженной борьбой армян и грузин с персами за свою независимость. Политическое разделение Грузии и Армении наметилось позднее.

Зодчество раннесредневековой Грузии прошло те же два основных этапа развития, что и в Армении. Первый из них представлен ранними однефными, но большей частью трехнефными тесными и замкнутыми церквями IV и V вв. с глухими фасадами, по форме близкими армянским. Значительное число таких построек сохрани-

А

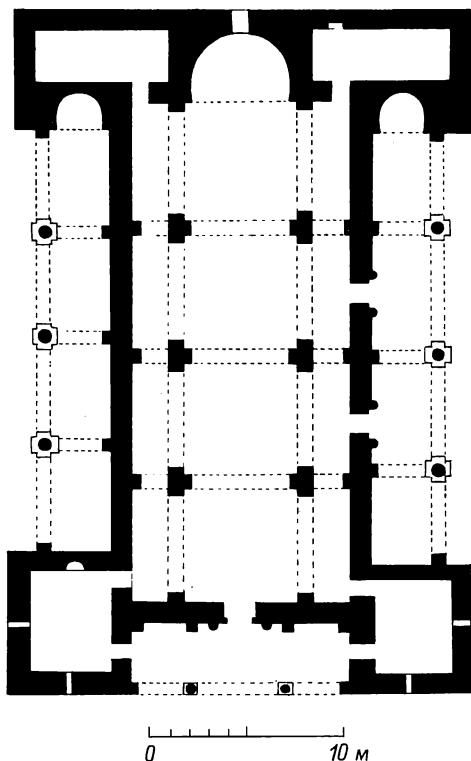


Рис. 6. Егеруйкская базилика, V в.

А — план; Б — ощий вид.

лось в Восточной Грузии — в Кахетии, менее пострадавшей от арабского нашествия.

Более ранняя группа памятников состоит из очень небольших по размеру коротких базилик. К ним относится совсем миниатюрная церковь в монастыре Некреси конца IV в. в виде трехчастной постройки, поперечно ориентированной, как в Месопотамии, с подковообразной апсидой. Все последующие грузинские базилики этой группы, построенные в V и VI вв., трехнефные, с глухими сплошными стенами, перекрытые цилиндрическими сводами, причем средняя часть (наос) несколько возвышается



Рис. 6 (продолжение).

над боковыми. Такова базилика V в. в Дзвели Шуамта, монастырь Цхра-кара близ Матани (около Телави) и др.¹¹

Традиция таких небольших тесных и узких базиликальных церквей с укороченным наосом удерживалась и в VII и VIII столетиях. Для всех этих храмов характерна массивность, монолитность, приземистость пропорций и полное отсутствие декора. Такого рода архаичные раннесредневековые церкви Грузии близки однефным церквям Армении.

Вторую группу, хронологически почти совпадающую с первой (V и VI вв.), образуют также трехнефные базилики, столь же узкие и тесные, но резко отличающиеся удлинённостью. Таковы, например, базилики в Кахетии — Кацаретис-Самеба конца V—начала VI в., в Наткаре, Вазисубани (Уриатубани), а в Картли большая базилика в Урбниси VI в. с четырьмя парами крещатых столбов, длиной почти 30 м (рис. 5, В).¹² Все базилики второй группы объединяют общие черты: их средний неф возвышается над боковыми (только этим они и отличаются от подобных армянских базилик), фасады их столь же глухие

и полностью лишены разработки и декора, интерьер их столь же слабо освещен и погружен в полумрак.

Особое место в развитии грузинского зодчества раннего средневековья занимает крупная и монументальная базилика в Болниси (в Картли), построенная в конце V в. (478—498 гг.).¹³ Необходимость создания крупного и монументального храма объясняется образованием перед тем новой епархии в Болниси, что отразило политическое усиление Грузии. Это большая трехнефная базилика (общие размеры внутри 13.5×25.5 м) с пятью парами крещатых столбов, выделяющих широкий средний неф (он вдвое шире боковых) и соединяющихся между собой подковообразными арками. С южной и северной сторон к базилике примыкают галереи; восточная часть южной галереи занята баптистерием (?).

Все три нефа здания были несомненно перекрыты цилиндрическими сводами, вероятно также подковообразными (нынешние кирпичные XVII в.), и объединены под общей двускатной кровлей. Боковые галереи были также сводчатыми, но пониженными. Храм освещен очень слабо, что придает его внутреннему пространству такую же замкнутость, какая свойственна базиликам Кахетии и Армении. Но вместе с тем интерьер базилики создает ощущение величественности благодаря относительно большой ширине его среднего нефа и наличию декора, хотя и весьма скромного (резьба на импостах * устоев). А фасады Болнисского кафедрала абсолютно лишены какой-либо разработки — это сплошные гладкие стены, сложенные из разномерных квадратов. Большая вместительность и торжественность интерьера храма объясняются, можно думать, его иным социальным содержанием: значение Болнисского Сиона уже вышло за пределы узкой и тесной базилики — он стал кафедральным храмом, центром новой епархии. Формы храма явились как бы переходными к архитектуре второго этапа, вполне определившегося, правда, немного позднее, в VI—начале VII столетия.

Новое слово в разработке базиликальной темы было сказано строителями выдающейся по своим художественным особенностям Ереву́йской базилики в Армении, относящейся к V в. (рис. 6).¹⁴ Здание следует старой схеме трехнефной базилики с Т-образными устоями, но вместе с тем имеет и кардинальные отличия. Во-первых, оно

намного крупнее их (кроме Двинской), во-вторых, средний неф выступал над боковыми и был, вероятно, вверху прорезан окнами. Интерьер храма благодаря этому стал значительно светлее, чем в старых базиликах, что придало ему совершенно иной облик. На фасадах появился и декор, а у входа с южной стороны — портики. Эти особенности показывают, что старые базилики Армении типа Касахской или Аштаракской зодчих Ереурика уже перестали удовлетворять: как видно, замкнутые, лишённые внешнего эффекта, словно придавленные храмы, овеянные мистическим полумраком, уже не отвечали новым требованиям. Ереуриканская базилика была намного светлее и торжественнее.¹⁵ Это существенно изменило весь художественный облик базилики, а вместе с тем и идейное содержание храма.

Становление купольной архитектуры

Вслед затем наступил новый и самый блестящий этап в развитии раннесредневекового зодчества — этап купольной архитектуры, на который вступило зодчество и в Византии (константинопольская архитектурная школа), и в Малой Азии, и в Сирии, и в Месопотамии, и в Палестине, и в Закавказье. Базилика как форма культового здания всюду (кроме Сирии, о чем ниже) отходила в прошлое. Процесс этот везде имел одинаковую направленность, одно и то же содержание, хотя всюду он проявлялся в формах различных.

Чтобы понять эти разительные перемены, надо обратиться к их идейным предпосылкам, определившим новые течения в средневековом храмовом зодчестве, которые ясно обозначились еще в V в. и вполне определились в VI в. Они явились выражением новых тенденций в господствующей христианской идеологии, направленных в конечном счете на усиление влияния церкви. Средством служили художественные формы монументальной культовой архитектуры.

В VI в., как известно, менялась литургия, олицетворявшая основные идеи восточно-христианского мировоззрения: каждый обряд и соответственно связанные с ним части храма приобретали символический смысл. Храм стали трактовать как вселенную, как космос.¹⁶ Средоточием храма должен был стать небесный свод, воплощенный

в куполе, который приобрел значение великого символа. Эта идейная концепция начала складываться еще в IV в. О храме как воплощении мироздания («объемлющем всю вселенную») писали уже в начале этого столетия отцы церкви Евсевий Памфил, затем Феофил и Василий Великий. Все они ассоциировали свои идеи с купольным сводом. Тогда же начала складываться и символика храма. Так был проложен путь к возрождению купола — еще античной формы (напомним римский Пантеон, II в.). Но поначалу куполом перекрывали лишь небольшие центрические здания — мартирии и баптистерии: церковь еще не была в то время подготовлена к реализации концепции идеологов, шедших впереди своего времени, а зодчие еще не нашли адекватных их идеям форм. Это произошло только в VI в., когда купол начали переносить и в архитектуру больших храмов. Сказанное наглядно показывает сирийский гимн, посвященный храму в Эдессе, написанный в VI в. В гимне говорится о том, что его (храм) «венчает небо, как море (окружает мир)», «его кровля простерта наподобие неба, без колонн, завершенная сводом и замкнутая». Далее «возвышенный свод» еще раз сравнивается с «небесами небес»; «широкие и прекрасные арки (храма) представляют четыре стороны мира», а три стороны храма, занятые хорами, трактуются как Троица — основа христианской догмы.¹⁷

Купол теперь мыслился как центр храма. Литургическое действие перенесли из восточной части (в конце удлиненного нефа), где находился алтарь, в его среднюю часть, под купол, символизирующий свод небесный. Человек в таком храме чувствовал себя уже иначе, чем в базилике. Купол храма как бы возносился над ним и вдохновлял его. Каменный (или кирпичный) свод возбуждал у средневекового человека ощущение чуда, чего-то непостижимого (именно так его воспринимали современники),¹⁸ порождая преклонение перед ним. Купол несомненно подавлял человека и тем самым укреплял веру в божественное. Ощущение это усиливала литургия с ее символикой — само богослужение, совершавшееся под куполом — символическим небесным балдахином, где находился амвон, откуда произносились проповеди.

Правда, идея купола как символа небесного свода была, по-видимому, унаследована от античности — эта идея, вероятно, лежала в основе и римского Пантеона, но

только в средние века она получила универсальное значение. Создание купольной архитектуры было отходом от ритмически простых и понятных объемов, своего рода архитектурного реализма, в мир отвлеченных христианских символов, уводящих человека из окружающего мира в мир образов неземных и непостижимых. Такова сокровенная природа средневекового купольного храма, рождавшегося в VI столетии.

Конечно, эти изменения, как того требовала церковь, проявлялись не только в архитектуре, но и других сферах искусства того времени — в декоре интерьера храма, его мозаичных полах и настенных мозаиках, как и в монументальной пластике (капители, фриз * и пр.), особенно в центрально-византийских областях.

Благодаря куполу начала меняться и вся плановая и пространственная композиция храма соответственно его новому смысловому содержанию: храм под небесным сводом неизбежно приобретал центрический характер. Базилика уже переставала удовлетворять, ибо была неспособна архитектурно выразить новые идеи христианской космогонии и вновь выработанную символику богослужения. Художественные возможности базилики были для этого совершенно недостаточны.

Не меньшее значение имела и другая сторона: монументальная архитектура призвана была теперь не только пропагандировать и насаждать христианство, но и утверждать и возвеличивать высшую, данную от бога власть императора, а вместе с ней власть и авторитет церкви — посредницы между богом и землей. Отсюда происходила одна из коренных задач, стоявших перед зодчими, — создавать храмы, доступные возможно большему количеству людей, храмы, наиболее вместительные. Вместе с тем слушание и лицезрение литургии в этих храмах, да и участие в ней должны были быть наиболее доступны массе молящихся. Планировка базилики и в этом отношении не отвечала новым задачам — задачам воплотить новое социальное содержание архитектуры.

Однако архитектурные перемены наступили не сразу. Промежуточным звеном в развитии явилось сочетание, своего рода симбиоз базилики и купольного сооружения в виде купольной базилики. Формирование этого нового принципа композиции происходило опять-таки везде — и в византийской столице, и в Малой Азии, и в Сирии, и

в Закавказье, но всюду в различных формах и, следовательно, вполне независимо, следуя одним и тем же велениям времени.

В византийской столице купольной базиликой явился храм Ирины (532 г.), еще немного удлинённый, с широким средним нефом и с доминирующим во внутреннем пространстве куполом, который приблизился к средней части храма и окна которого хорошо освещали широкое подкупольное пространство, где происходило богослужение. Оно должно было быть максимально доступно глазу и слуху стоявших в боковых нефках, а потому отделено от них очень широким проемом в виде пятиколонных аркад *. Все это — черты новой архитектуры. Однако общие пропорции храма Ирины еще придавлены, вертикальная ось композиции вследствие этого ослаблена. Стены, прорезанные четырьмя рядами окон, еще очень массивны.

Значительно сложнее была, судя по реконструкции, композиция столичного храма Апостолов (540—550 гг.) в виде равносidedного креста, ветви которого завершались куполами. Аналогичен был громадный храм Иоанна в Эфесе, законченный в 565 г.¹⁹

В VI в. композиция купольной базилики формировалась и в Малой Азии. Для этого воспользовались формой крестообразного здания с куполом над средокрестьем (таковы обычные здесь в V в. мавританские и крещальни), но зодчие расширили ветви креста и удлиненили западную. Базилика была таким путем как бы скрещена с купольным зданием. Горизонтальная ось базилики уступила место оси вертикальной. При этом было умножено число окон и тем самым намного усилена освещенность храмов, что изменило весь их интерьер, а фасады получили определенную разработку.

Выразительные примеры дают храмы Ликаонии (в районе Карадага, недалеко от Бинбиркилисе) Сиврихисар и Чукурчент. Купольной базиликой является и монументальный храм в Мериамлике — святилище св. Феклы (в Киликии), построенный в 470-х гг., с тремя короткими нефами и широким каменным куполом, но помещенным еще не в центре здания, а примыкавшим к апсиде. В Сирии, Палестине и Месопотамии наряду с обычными базиликами в V в. появились и базилики с деревянным шатром, как в некоторых базиликах Греции (см. выше). Таковы церковь Апостолов и Пророков 464—

465 гг. в Герасе (Палестина), где деревянный шатер водружен над средокрестьем двух перпендикулярно пересекающихся трехнефных базилик. К VI в. относится базилика в эль-Бара (в Северной Сирии) с трансептом, на пересечении с которым образован квадрат, выделенный усиленными устоями и завершавшийся, вероятно, также деревянным шатром. В Закавказье купольная базилика представлена упомянутым храмом в Одзуне, но, как говорилось, деревянные шатры, возможно, появились здесь и раньше.

Как видим, закономерность развития зодчества и на этом промежуточном этапе сказывается очень определенно: формы везде были различны, но все они подчинялись общим тенденциям и направлению архитектурного процесса.

Купольная архитектура в Византии (Константинополь, Равенна)

Вслед затем наступил подлинный расцвет купольной и в полном смысле центрической архитектуры. И опять-таки совершался он везде, во всех присредиземноморских странах, на Ближнем Востоке и в Закавказье, притом приблизительно *одновременно*.

В византийской столице новые архитектурно-композиционные идеи были воплощены в храме Сергия и Вакха, построенном около 527 г. (рис. 7, А).²⁰ Это широкий восьмигранник, вписанный в куб, перекрытый гранным куполом. Восемь устоев поочередно соединяются прямыми и полукруглыми (в виде колонных экседр *) аркадами; их окружает обход. Возникает то ритмичное чередование ажурных простенков и массивных устоев, которое затем было блестяще развито в константинопольской Софии, непосредственным предшественником которой церковь Сергия и Вакха и является. В ней еще много архаичных черт — наличие архитравного* перекрытия в экседрах, отсутствие барабана*, что принизило внутреннее пространство и ослабило вертикальную ось композиции. Зато интерьер сверкал сплошной позолотой мозаик, цветным мрамором колонн, артистичной резьбой капителей и фризов. Снаружи слегка расплывшийся и придавленный массив вообще мало выделялся и не был разработан.²¹

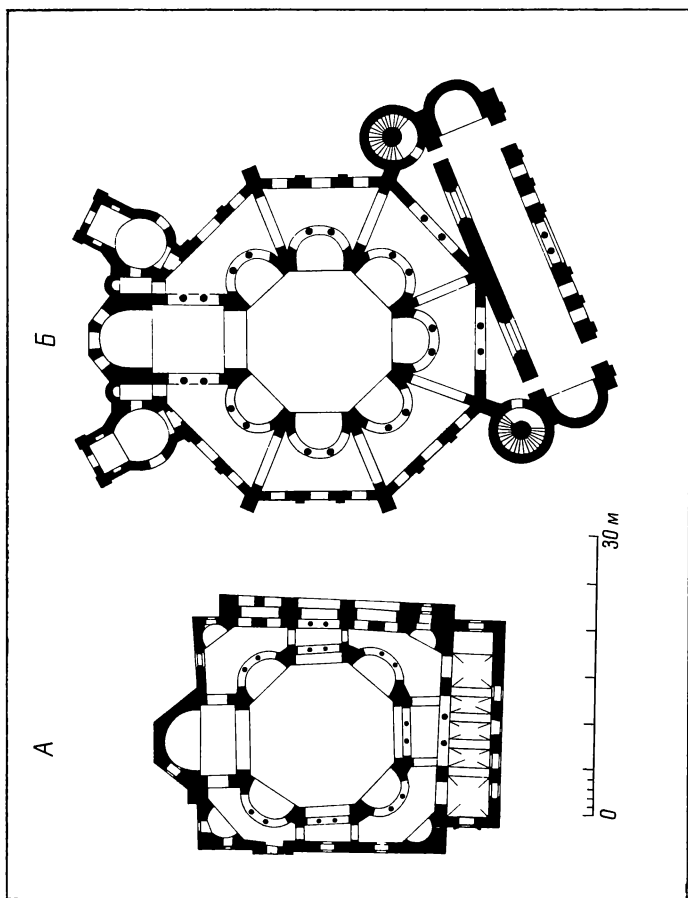


Рис. 7. Купольные здания константинопольской архитектурной школы. Планы.

А — Константинополь, церковь Сергия и Вакха, около 527 г.;

Б — Равенна, церковь Сан Витале, окончена в 547 г.

В Константинополе процесс развития купольной архитектуры завершил храм Софии (532—537 гг.), в котором архитектурная концепция центрического купольного здания с обходом и экседрами, выраженная в церкви Сергия и Вакха еще в сжатом виде и небольшом масштабе, получила небывалое и невиданное до того времени развитие в масштабе гигантском — ширина здания 70 м, длина 75 м (рис. 8). Четыре мощных пилона с помощью сферических треугольников — парусов* поддерживают кольцо огромного купола, имеющего в диаметре 33 м. София достаточно хорошо известна, и нет надобности подробно останавливаться на этом здании.²² Отметим лишь некоторые его особенности, важные для нашей темы.

Наиболее примечательной его особенностью является система обширных высоких экседр, примыкающих к подкупольному объему. В каждую из них как бы включаются по три меньшие экседры. Они создают сложный ритм следующих друг за другом и чередующихся прямых и дугообразных (в экседрах) колоннад, порождающих градиацию ступенчато поднимающихся масс и динамичность всех композиций, что отметил и современник постройки Прокопий.²³

Другой особенностью храма являются боковые части верхнего яруса, который занимают широкие и просторные ходы дворцового характера, расчлененные колоннами и выступами стен на отдельные компартименты*.

Далее, важная особенность здания — это система каркаса, при которой стены являются лишь относительно тонкими простенками между устоями, притом простенками почти ажурными: боковые части храма в обоих ярусах отделены от основного пространства колоннадами, а наружные стены вверху над галереями прорезаны тремя рядами широких окон. Колоннады эти, словно прозрачные стены, связывают и объединяют все части храма в единый архитектурный организм.

Наконец, София блистала убранством своего интерьера — внизу облицовками цветного мрамора, а вверху (в куполе, полукуполах экседр и в арках) — золотой и орнаментальной мозаикой, богатейшей резьбой капителей, фриз и амвона.

Массивные непроницаемые стены храмов первого этапа, изолировавшие интерьер, скупо освещенный, смени-

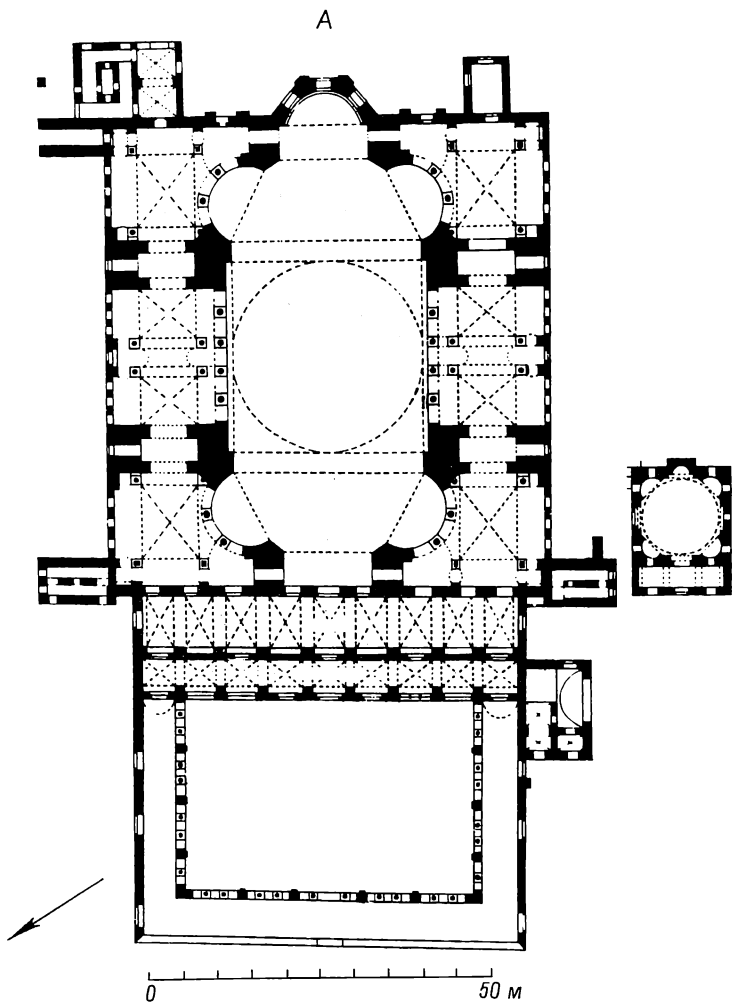


Рис. 8. Константинополь. Храм Софии, 532—537 гг.

А — план; Б — интерьер (рис. Фоссати).



Рис. 8 (продолжение).

лись тонкими перегородками с множеством окон. Обилие света вместе с ярким и блестящим декором придали увенчанному куполом интерьеру небывалую торжественность. Усиление освещенности храма на новом этапе развития раннесредневековой архитектуры вообще приобрело особое значение — не только в константинопольской Софии, но и во всех присредиземноморских странах, как и в Закавказье. Свет стал могучим средством идейного и эмоционально-эстетического воздействия на молящихся, ибо он являлся, по мысли идеологов христианства, символом Истины.²⁴ Щедрая освещенность создавала в храме атмосферу приподнятости и праздничности.

Теми же чертами отмечено другое выдающееся произведение византийских зодчих — храм Сан Витале, построенный по повелению Юстиниана I в столице византийской Италии — Равенне и оконченный в 547 г. (рис. 7, Б). Храм по композиции близок к церкви Сергия и Вакха, но он значительно более выразителен. Облегченный купол (сложенный из колец керамических сосудов) больше возвышается, что усилило вертикальную ось здания: храм приобрел стройность и легкость пропорций. Динамика внутреннего пространства здесь еще острее ощущается, чем в предшествующей византийской архитектуре. Одухотворенности интерьера способствует блестящий декор с его знаменитыми мозаиками. Суровым контрастом выглядит храм снаружи — монолитный, словно застывший кирпичный массив.

Купольная архитектура в Малой Азии

Те же явления, притом почти одновременно, наблюдаются и в Малой Азии, но в иных архитектурных формах. Прежде всего надо сказать о храме в Эдессе VI в. (в восточной части Малой Азии), не сохранившемся, но описанном и воспетом в упомянутом сирийском гимне. Судя по этому описанию, храм имел купол в центре и всю композицию вполне центричную.

Очень показателен и важен в основном уцелевший замечательный храм в Алахан-монастыре (Ходжа-калеси) в Киликии (рис. 9).²⁵ Это еще купольная базилика и даже еще не с каменным куполом, а с деревянным шатром, но всем своим существом здание принадлежит уже новому

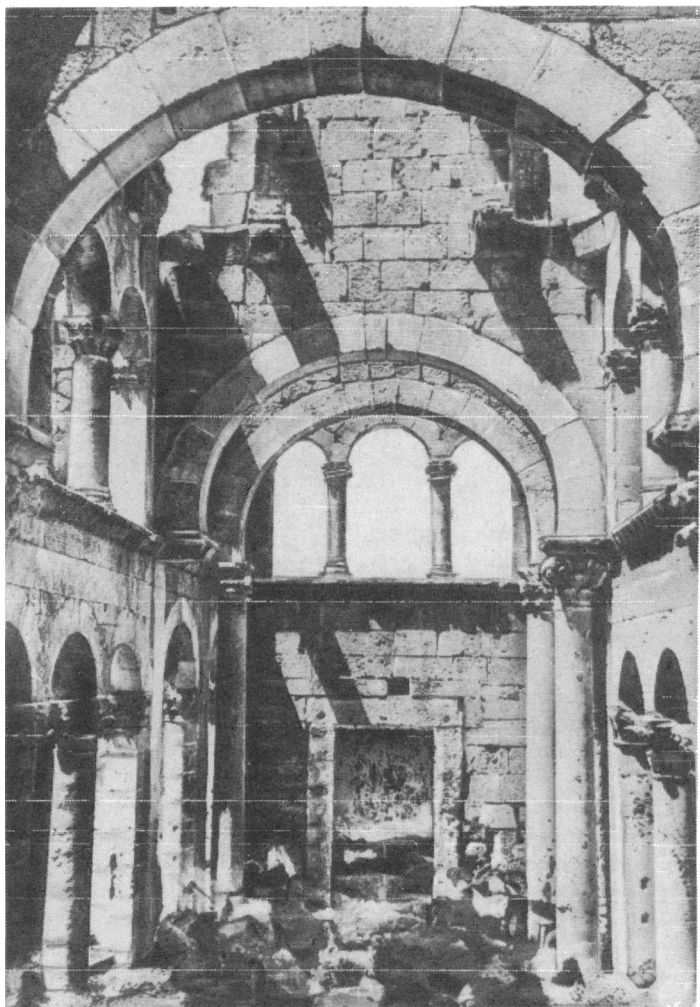


Рис. 9. Малая Азия, Храм в Алахан-монастыре, V—VI вв. Интерьер.

этапу раннесредневековой архитектуры. Здание большое (длина без нартекса 22,5 м), с полукруглой апсидой (не выступающей наружу) и двойным по ширине средним нефом. Здесь деревянный шатер, несколько продолговатый, продвинул в среднюю часть храма, от которой боковые нефы отделены широкой тройной аркадой (чтобы сделать более доступным лицезрение богослужения, как это делалось в то время повсюду — в Константинополе, Фессалониках, Эфесе и в других местах). Второй ярус здания занимали хоры. Снаружи храм венчал продолговатый подкупольный массив (ср. кубические основания куполов V в. — Текорского храма в Армении и мавзолея Галлы Пلاцидии в Равенне).

В отличие от архитектуры первого этапа храм в Алахан-монастыре был щедро освещен широкими окнами. Средняя часть верхнего яруса (на южном фасаде) прорезана цепочкой из четырех широких окон, а нижний ярус — двойными окнами. На западном фасаде всю среднюю часть его верхнего яруса занимает сплошное широкое двойное окно, выделяющееся на фоне глади стены боковых частей фасада. Это обильное освещение интерьера через множество окон, расположенных в строгом ритме, чередуясь с гладью стен (оттеняющих эти элементы фасада), как и в других храмах того времени, стало характерной чертой нового этапа раннесредневековой архитектуры, наступившего, как видим, и в Малой Азии. Наконец, нельзя не отметить и богатый декор здания — резьбу наличников входа, а внутри — коринфские капители, декоративные колонки тромпов* (в основании шатра), способствовавшие торжественности интерьера.

Архитектура Сирии и Месопотамии

Тот же этап архитектурного развития, и опять-таки одновременно (в конце V и в IV в.), ярко проявился в Сирии, притом очень своеобразно. Общественные (культовые) здания раннесредневековой Сирии — это преимущественно трехнефные базилики, которые в большом количестве строили в IV и особенно в V и VI вв. в городах и множившихся монастырях.²⁶ Базилики имели деревянное стропильное перекрытие, нередко нартекс, пастофории по сторонам апсиды, иногда башнеобразные; они отвечают

двум башням с западной стороны, фланкирующим вход в храм, выделяя его.²⁷ Башни эти заключают в себе и лестницу на хоры, занимающие второй ярус боковых нефов, предназначенных для женщин. Средний неф сирийских базилик более или менее возвышается над боковыми и в верхней части прорезан окнами. Таков общий тип хорошо известных сирийских базилик.

Но ясно прослеживаются и их последовательные изменения. В более ранних базиликах — IV и V вв. — нефы разделяются аркадами на часто поставленных колоннах (пример — базилика в Серджилле). Это были здания как бы промежуточного этапа развития, отразившего огромный размах строительства храмов. Они представлены многочисленными базиликами, а некоторые из них выделялись исключительными размерами, например базилика в эль-Бара с 18 парами колонн общей длиной (без атриума*) 61 м, а шириной 28 м.²⁸ Во второй половине V в. появились и упомянутые храмы с деревянным конусовидным шатром (церковь Апостолов и Пророков, 464/65 г., в Герасе (Палестина)); строили их и в VI в. (другая базилика в эль-Бара). В VI же веке такие шатры использовались и в перекрытии громадных тетраконхов* — кафедрала в Босре, 512/13 г., и гробничной церкви в Русафе (Сергиополе) в Северной Месопотамии, около 553 г., но о них ниже.

В конце V в. и здесь, в Сирии, базилика претерпела существенные изменения: нефы стали разделять вместо колонн широко расставленными массивными столбами со столь же широко шагающими арками. Примерами таких храмов могут служить базилики Кальб-лузе конца V в., Рувеха VI в., Керратин 504/05 г. Замена колонн столбами значительно расширила кругозор тех, кто созерцал богослужение из боковых нефов (средний неф был недоступен народу): ведь литургия теперь совершалась не перед апсидой, она переместилась в центральную часть храма (где находился монументальный амвон и экседра) и стала доступнее глазу и слуху молящихся. Благодаря широким аркам нефы как бы сливались; таким путем и здесь происходил процесс объединения внутреннего пространства — тот самый процесс, который наблюдается в архитектуре всех присредиземноморских стран и Закавказья. Процесс этот, собственно, и определял архитектурный смысл купольного храма: все части здания располагались вокруг

подкупольного объема, который доминировал и которому все они были подчинены. К той же цели шли и зодчие Сирии, но они нашли свое собственное решение архитектурной проблемы, очень остроумное и не повторяющее другие.

Изменения в структуре сирийских базалик — расширение проемов и слияние нефов — как бы укрупнили формы храма и придали ему большую величавость. Этому способствовало и усиление роли света, что, как говорилось, было присуще всем архитектурам на новом этапе их развития. Группы многочисленных окон, ритмично размещенные, придавали новый облик фасадам, на глади стен которых они эффектно выделялись. Эти группы окон становились существенным элементом экстерьера храма. Их стали поэтому акцентировать, обводя наличниками, нередко соединенными и образующими непрерывную тягу, протянутую кругом здания и огибающую окна (в Сирии такие фасады нередки), или ограничивались отдельными бровками (в Сирии же, в Закавказье). Фасады храма приобретали благодаря этому определенную разработку. Увеличилась и роль декора как внутри храма (резьба фриза триумфальной арки, капителей, амвона и пр.), так и снаружи (специфические наличники окон, сложно профилированные и наполненные богатейшей резьбой порталы). Декор в сирийской архитектуре VI в. приобрел особенное значение, усилил торжественность и парадность, а тем самым ее эмоциональное воздействие. Это была как бы драгоценная оправа архитектуры на новом этапе ее развития.

Но Сирия прославилась и центрическими композициями — сначала с деревянным шатром, а затем и с каменным куполом. Композиция эта представлена в Сирии тремя обширными храмами, состоящими из ажурных (колонных) тетраконхов, обращенных к подкупольному объему и окруженных обходом. Такого рода композиция заключена в кубический или продолговатый массив. В основе своей подобная структура исходит из античной композиции в виде круглого пространства с экседрами в углах, заключенного в круглый или прямоугольный массив, что было обычно для терм, как и для вилл и дворцов. Композиция эта перешла и в средние века — ее усвоили при строительстве купольных баптистериев, для которых термы давали все необходимые элементы. Такие

баптистерии были обычны в V и VI вв., особенно на христианском Востоке.²⁹ В Сирии образец подобной композиции дает церковь в Эзре (515 г.). В конце IV, в V и VI вв. на той же основе были созданы и более сложные композиции с четырьмя экседрами как на Западе (Сан-Лоренцо в Милане, около 370 г., Стоа Адриана в Афинах (IV в.)),³⁰ так и на Востоке (мартирий ? в Селевкии конца V в.), где она также перешла и в VI столетие. Эту центрическую композицию воспроизводит величественный собор в Босре, построенный в 512/13 г., и гробничная церковь в Русафе (Сергиополе) в Северной Месопотамии, построенная около 553 г.

Собор в Босре заключен в кубический массив, а церковь в Русафе несколько удлинена (25×31 м) и по планировке больше похожа на базилику, в которую включили тетраконх. Однако все эти здания — и в Милане, и в Афинах, и в Босре, и в Русафе — не имели достаточно надежных устоев в качестве основания каменного купола, да и стены их сравнительно тонки: они могли выдержать лишь деревянное покрытие — шатер.

Но уже около середины VI в. в Апамее на Оронте — крупном церковном и административном центре Северной Сирии — был воздвигнут монументальный кафедральный храм в виде тетраконха с ажурными колонными экседрами и с четырьмя очень массивными квадратными в плане устоями (5×5 м!), указывающими на то, что здание было увенчано куполом (рис. 10).³¹ Как и в Русафе, массив здания с трех сторон выступает широкими уплощенными полукружиями, но храм в Русафе немного удлиннен, а здесь, как и в Босре, он равносторонний, что усилило центричность всего здания. Благодаря каменному (или кирпичному?) куполу композиция тетраконха в Апамее выглядела значительно совершеннее, чем ее предшественники. Это был большой шаг вперед в зодчестве христианского Востока, для которого возведение такого огромного купольного храма (он наибольший среди всех названных тетраконхов) было значительным событием — событием в создании новой архитектуры раннего средневековья (ее второго этапа).³² Архитектурную концепцию тетраконха, увенчанного каменным куполом, смогли повторить, но в еще более совершенном виде, лишь через столетие армянские зодчие.

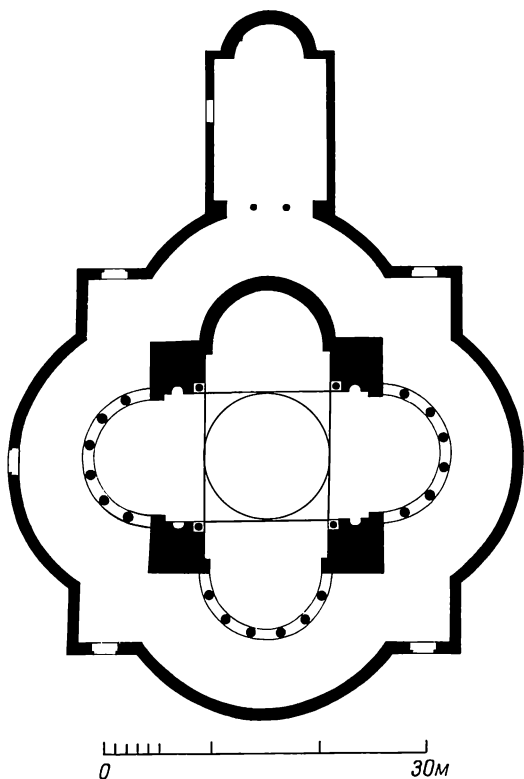


Рис. 10. Сирия. Храм в Апамее, около середины VI в. План.

В сирийских тетраконхах ажурными были не только экседры внутреннего тетраконха, но и все здание с его тонкими стенами и группами широких окон. Внутреннее пространство храмов уже перестало быть замкнутым, мрачным и глухим, каким оно было на предшествующих этапах развития. Интерьер был пронизан светом, ставшим активным фактором в воздействии архитектуры на верующих. Насыщенное светом внутреннее пространство заключено в тонкую, прорезанную многочисленными окнами оболочку, заполняющую интервалы между угловыми частями здания. В этих храмах, таким образом, выражен тот самый принцип, которому следовали и зод-

чие константинопольской Софии, и столичного храма Ирины, и базилик Греции и Фессалоник, и храмов VI в. в Малой Азии (в Мериамлике, Алахан-монастыре и др.), и одновременных базилик Сирии. Эти качества тетраконхов изменили весь архитектурный облик храмов, наиболее полно воплотивших новый этап развития монументальной архитектуры со свойственной ей новым социальным и художественным содержанием.

Архитектура стран Закавказья (Армения, Грузия)

В Закавказье — в зодчестве Армении и Грузии — новый этап архитектуры с его центрической системой композиции был особенно плодотворным. Зодчие Армении и Грузии нашли собственный путь прогресса, хотя и в рамках той общности, которая была свойственна всей средневековой архитектуре. Начнем с рассмотрения зодчества Армении. О силе творческой активности армянских зодчих говорит тот факт, что на протяжении сравнительно короткого периода времени — с конца VI в. (после персидско-византийских войн) и в течение VII в. они создали поразительно разнообразные архитектурные композиции купольных храмов, т. е. зданий центрических, начиная с кафедрального собора Вагаршапата с четырьмя сильно выступающими экседрами.³³ Однако в общей композиции здания подкупольный объем (первоначально перекрытый деревянным шатром) еще не доминировал и занимал подчиненное место. Но в дальнейшем ясно сказалось стремление к объединению внутреннего пространства храма и усилению его центральной части.

Одна из ранних таких композиций явилась результатом скрещения старой базилики с центрально-купольной системой, что выразилось не только в надстройке купола (имеется в виду Текорский храм V в., перестроенный в V же или в VI в.),³⁴ но и в формировании новой композиции, в которой в базиликальную основу был введен крестово-купольный элемент (с куполом на восьмигранном барабане с трюмпами в углах). Новая композиция представлена монументальным храмом в северной части Армении — в Одзуне,³⁵ планировка которого очень близка к упомянутым базиликам V в. Но здесь средняя пара устоев значи-

тельно усилена; на них основан восьмигранный барабан с tromпами, завершенный куполом. Это был несомненно большой шаг вперед в архитектурном развитии, который сделали армянские зодчие в середине VI в.³⁶ С трех сторон к храму примыкали галереи. Таким образом на основе старой плановой базиликальной композиции (к VI в. уже ставшей архаичной) создатели храма в Одзуне осуществили новую архитектурную концепцию — купольную: деревянный шатер был заменен каменным куполом, что вполне отвечало прогрессу всей средневековой архитектуры. Храм в Одзуне с его куполом, акцентировавшим центр богослужения, и вместе с его аскетическими формами как бы завершил первый этап в истории армянского раннесредневекового зодчества; он стоит на пороге нового его этапа — купольного.

Новая композиция получила в VII в. широкое распространение. Она специфична для Армении и для архитектуры других стран не характерна. К таким зданиям относится целая группа центрально-купольных четырехстолпных храмов — храм в Багаване, 631—639 гг., церковь Гаяне в Вагаршапате, 630 г., в Мрене (Карская область), 623—640 гг. (рис. 11, А, Б).³⁷

Включение центрического (купольного) элемента в массив укороченных базилик изменил весь их облик: к куполу на высоком восьмигранном барабане, возвышающемся в центре архитектурного креста, обращены боковые ветви, выступающие на фасадах фронтонами. Угловые части понижены, выделяя крестообразную основу здания. Таким путем был выработан сложный, но легко воспринимаемый ритм основных элементов здания, определенная градация их от более массивного низа к расчлененному верху, ясно передающая внутреннюю структуру храма. Особенно выделяется своими стройными пропорциями церковь Гаяне в Вагаршапате. Это была архитектура нового (второго) этапа развития раннесредневекового зодчества, наблюдаемого нами в других странах, хотя и в иных формах. Как и там, в центре внимания строителей был интерьер с хорошо освещенным подкупольным объемом. Фасады оставались слабо разработанными: гладь стены, облицованной гладко тесаным камнем, старались не нарушать.

Одновременно появился своеобразный вариант той же композиции, опять-таки свойственный только Армении:

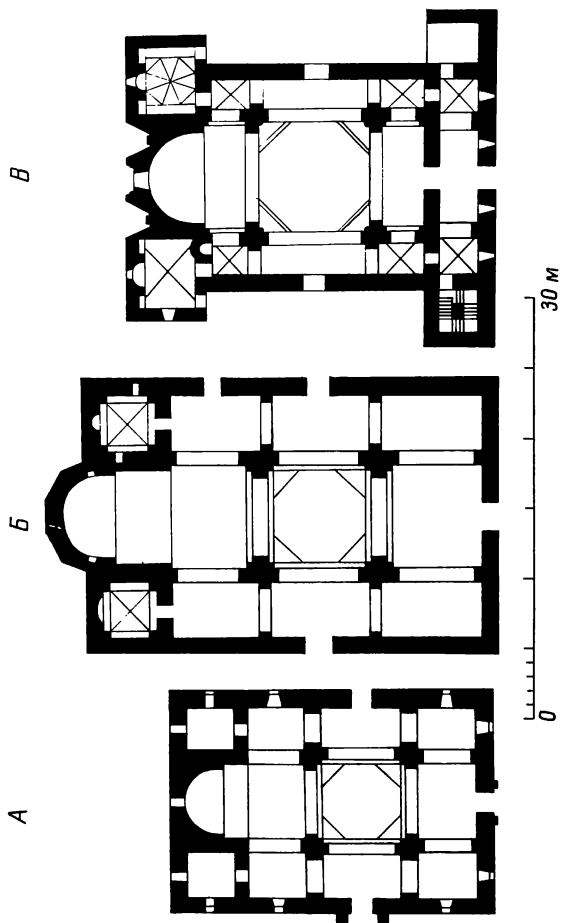


Рис. 11. Армения и Грузия. Центральнокупольные храмы VII в. Планы.

А — Гаяне в Вагаршапате, 630 г.; Б — в Мрене, 623—640 гг.; В — в Цроми, 626—634 гг.

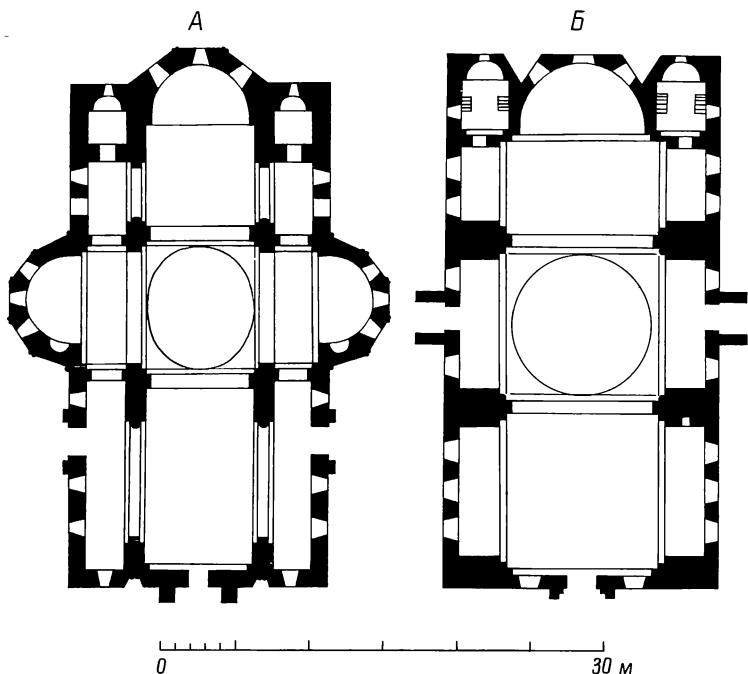


Рис. 12. Армения. Купольные храмы VII в. Планы.

А — в Верхнем Талине, вторая половина VII в.; Б — в Аруче, 667 (668?) г.

южную и северную ветви крестово-купольной композиции дополнили экседрами, выступающими за пределы храма. Расположенные против подкупольного объема, они расширяли смежное с ним пространство и, может быть, служили для размещения певчих (как позднее в церквях Болгарии, где такие боковые экседры назывались певницами), а вместе с тем частью воспринимали распор купола. Таков кафедральный храм в Двине, перестроенный из базилики в начале VII в. (между 608 и 628 гг.). Другой подобный храм — в Верхнем Талине второй половины VII в., он выделяется более стройными пропорциями (рис. 12, А).

Следующим шагом в объединении внутреннего пространства было расширение подкупольного объема (а вместе с ним и примыкающих к нему с западной и восточной

сторон частей) и соответственно сужение боковых нефов, а затем и полное их слияние с основным пространством; при этом столбы соединили со смежными (южной и северной) стенами и превратили их в короткие, но широкие выступы стен, которые и явились опорой более широкого, чем при старой системе, купола. Подкупольный объем таким образом был значительно расширен, и все внутреннее пространство храма сконцентрировалось вокруг него. Так в начале VII в. (если не в VI в.) была создана специфическая, присущая только Армении композиция купольной залы. Базиликальная система здесь была полностью поглощена. Прекрасным образцом такой композиции является большой храм в Птгни близ Еревана, построенный, вероятно, в начале VII в.³⁸ Подкупольный объем с четырьмя восьмиметровыми арками охватывает здание почти во всю его ширину. Внутреннее пространство легко обозримо, оно приобрело единство и ясность. Широкие и смело перекинутые арки сразу выделяют центральную часть храма, хорошо освещенную окнами барабана. Ясно ощущается устремленность ввысь масс здания. Еще более величаво и торжественно выглядит другой аналогичный храм — в Аруче (Талыше), начатый постройкой, вероятно, в 667 или 668 г. (рис. 12, Б). У обоих храмов есть еще одна общая особенность, очень характерная для нового этапа архитектуры: стены их сравнительно тонки (опорой купола служили не они, а массивные пилоны*), что наблюдается и в одновременной архитектуре других стран. Они также прорезаны многочисленными окнами. Как и везде, проблема освещенности храма стала одной из важнейших в архитектуре второго этапа.

Одновременно в Армении получила очень своеобразное развитие архитектурная тема тетраконха, но не ажурного (как в Босре и Апамее), хотя в основе его был положен тот же принцип объединенного внутреннего пространства. Первым звеном в этой линии можно назвать храм в Аване (близ Еревана) конца VI или начала VII в. с относительно широким куполом, к которому обращены четыре экседры (рис. 13, А). Узкие промежуточные трехчетвертные ниши ведут в угловые помещения. Эти ниши имели и конструктивное значение, погашая горизонтальный распор купола,³⁹ но несомненно и то, что они обогащают ритм интерьера и усиливают в нем вертикаль, которая снаружи была выражена намного слабее.

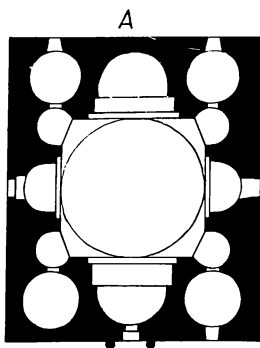
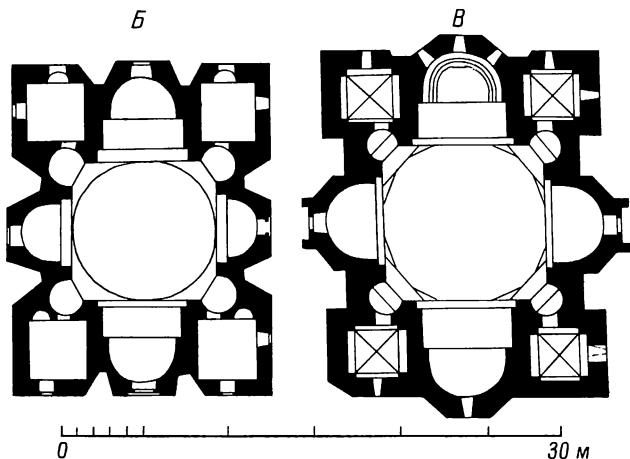


Рис. 13. Армения и Грузия. Центральнокупольные храмы с промежуточными экседрами. Планы.

А — в Аване, конец VI—начало VII в.; Б — Рипсима, близ Эчмиадзина, окончен в 618 г.; В — Джвари, близ Мцхета, построен между 626 и 642 гг.



Однако храм в Аване был только первым звеном в развитии этой композиции; в дальнейшем она получила блестящую разработку в целой серии храмов VII в. начиная с храма Рипсима, оконченного в 618 г. (рис. 13, Б). Руины аналогичных храмов сохранились в Арамусе, Айгешате, Адиамане, почти полностью дошел до нас такой же храм в Сисиане (конец VII в.). Не менее хорошо представлена та же композиция в Грузии — в выдающемся по своей архитектуре храме Креста (Джвари) первой половины VII в. Но о нем речь далее. Близость этих храмов свидетельствует о тесном сотрудничестве армянских и грузинских зодчих в эпоху раннего средневековья.

Но за пределами Закавказья эта своеобразная композиция неизвестна.

Однако простое сравнение упомянутых храмов с храмом в Аване ясно показывает, столь велика разница между ними, насколько их архитектура ушла вперед. В храме Авана еще довлеет архитектурная масса с заключенными в нее небольшими пространственными ячейками — экседрами и трехчетвертными нишами, а в слабо расчлененном экстерьере еще господствует горизонталь. В храмах Рипсима, Сисиане, как и в Джвари, наоборот, ощущается широкое пространство под широким куполом, сильное выражение получила вертикальная ось, и не только внутри, но и снаружи. Стены здания сравнительно тонки и к тому же снаружи облегчены глубокими и острыми нишами, резко и четко выделяющими внутренние экседры и подчеркивающими вертикаль всей композиции. Архитектура Авана находится еще только на пороге второго этапа развития и в этом отношении сродни архитектуре храма в Одзуне. Храмы Рипсима, Джвари и им подобные — это уже расцвет купольной архитектуры раннего средневековья, победа новых архитектурных принципов, это архитектура того же нового этапа развития, что и в других раннесредневековых странах, притом в формах глубоко своеобразных и специфичных.

Но на этом процесс не остановился. Одновременно с храмами Рипсима и ему подобными та же архитектурная тема тетраконха получила в Армении и другие композиционные решения, в которых объединение внутреннего пространства под широким куполом выражено еще полнее. Такова группа храмов VII в., очень вместительных, в которых четыре экседры вынесены за пределы основного куба здания. К этой группе относятся большие храмы в Багаране (на р. Ахурян), 624—631 гг. (обширный купол, диаметром 11,3 м, потребовал здесь дополнительных устоев), в Мастаре, около середины VII в. (но купол уже без внутренних устоев), аналогичный храм в Артике, вторая половина VII в. (с лестницей на хоры в толще северной экседры). Принцип центричности во всех этих зданиях с господствующим в их композициях куполом на широком барабане проведен последовательно и полностью.

Наконец, композиция тетраконха получила новый импульс благодаря сочетанию с ротондой*. С исключительной силой и яркостью принцип круглого архитектур-

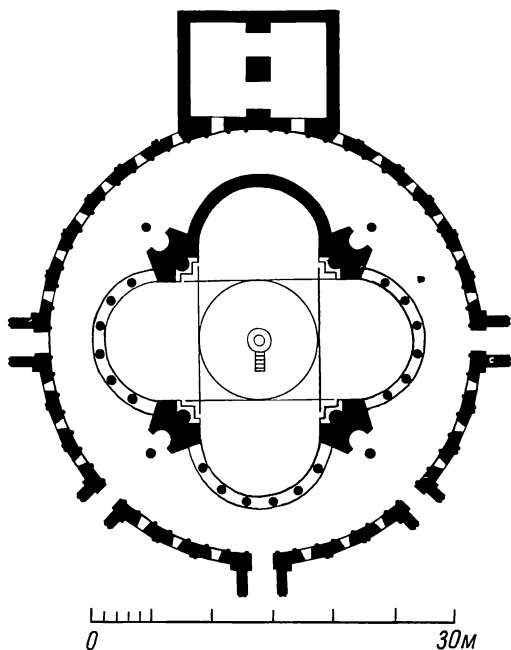


Рис. 14. Армения. Храм Звартноц, 641—661 гг. План.

ного пространства с тетраконхом внутри был воплощен в гениальном творении армянского зодчества — храме Бдящих Сил (Звартноц) — мартирии Григория Просветителя (рис. 14), построенном между 641 или 648 и 661 гг. армянским каталикосом Нерсесом III Строителем близ Вагаршапата, куда Нерсес перенес из Двина свою резиденцию.⁴⁰

Громадное здание Звартноца состояло из трех ярусов: нижнего цилиндрического, заключающего в себе четыре экседры с обходом, второго, повторявшего четырехлопастный план нижнего (как его убедительно реконструирует С. Х. Мнацаканян) и третьего, также цилиндрического. Все здание было устремлено ввысь. Внутри высоко поднятые экседры влекли глаз зрителя кверху — к огромным конхам*, которые объединяли интерьер в единый пространственный объем, увенчанный полусферой купола на барабане. Массы здания приобретали пирамидальность,

достигнутую путем повторения основной композиционной темы — полукружий, пронизывающих храм снизу доверху. Все его членения — внешние и внутренние — подчеркивали вертикальную ось здания. Ритму его объемов соответствовала градация освещенности, усиливавшейся по мере перехода от нижней массивной части к более легкому верху, что несомненно усиливало ощущение вертикали всей композиции.

Халкидонитская ориентация и грекофильство католика Нерсеса вполне объясняют тот факт, что для задуманного мартирия его зодчие обратились к монументальным зданиям — тетраконхам Сирии, среди которых выделялся храм с массивными устоями в Апамее, увенчанный, очевидно, каменным куполом (см. о нем выше). Но зодчие Звартноца намного ушли вперед. Во-первых, они значительно усовершенствовали конструкцию тетраконха, что дало им возможность облегчить устои и при общем уменьшении размера здания (так, ширина кафедрала в Апамее — 50 м, Звартноца — около 40 м) сохранить почти тот же диаметр купола (в Апамее — 12 м, Звартноца — 11.5 м). Во-вторых, наружная круглая композиция Звартноца приведена в полное соответствие с внутренней (в сирийских храмах этого рода наружные прямоугольные очертания противоречили внутренней центрической структуре). Благодаря этому композиция Звартноца приобрела художественную цельность и законченность, которых еще недоставало сирийским тетраконхам VI в. Наконец, в-третьих, Звартноц не был повторением монументальных тетраконхов Сирии и всем своим обликом был специфичен именно для армянского зодчества VII в., хотя основная концепция здания закономерно следовала общим тенденциям и направлениям развития раннесредневековой архитектуры. Это был апофеоз развития армянской архитектурной классики — архитектуры ее нового этапа.

Из прославленной композиции Звартноца с четырьмя экседрами исходят небольшие строго центрические храмы с цепочкой экседр, окружающих широкий купол и заключенных в гранный массив и с многогранным барабаном над ним. Снаружи здания расчленены остро врезанными нишами, выделяющими внутренние экседры и кладущими глубокие тени на фасад. Может быть, такого рода композиция и восходит к античным источникам (вспомним

ротонду — так называемая Минерва Медика в Риме, III в.), как и та же тема, лежащая в основе византийского храма VI в. Сан Витале в Равенне. Но непосредственно армянские зодчие скорее всего исходили из своих собственных художественных предшественников, используя их основную архитектурную тему экседра, варьируя и усложняя их ритм. Это был один из аспектов той же архитектурной темы, иначе говоря, той же центрической концепции, рожденной на новом этапе всеобщего архитектурного развития.

Аналогичные архитектурные темы и композиции мы видим и в раннесредневековой Грузии, жившей тогда общей идейной и художественной жизнью с Арменией. Зодчество и здесь прошло два этапа развития. Об архитектуре первого из них уже шла речь. На втором этапе, как и в Армении, интенсивное развитие получила центрическая архитектура. Как и в Армении, здесь столь же была популярна тема тетраконха, выступающая в различных вариантах начиная с построек VI в. Дзвели Шумата и Ниноцминда.⁴¹

Купольный кафедральный храм в Ниноцминде (близ Тбилиси) особенно интересен и выразителен. Между четырьмя полукружиями, образующими тетраконх (размеры внутри 19 × 20 м), находятся пониженные помещения (снаружи овальные, внутри с двумя нишами; одно из этих помещений служило баптистерием). Большая часть внутреннего пространства была охвачена широким куполом, возвышавшимся над всем зданием. Кафедрал сильнее освещался, чем его предшественники, благодаря окнам в барабане и четырех полукружиях. В здании был четко проведен ритм масс и градация света. Фасады же здания и здесь оставались гладкими, без разработки. Но по своей композиции храм уже отошел от упрощенной и замкнутой, отрешенной от окружающего мира архитектуры первого этапа. Храм стал светлее, сложнее и торжественнее. На первом этапе эти качества, как мы видели, отрицались.

В конце VI и в VII столетии зодчество Грузии вступило в полосу подъема и расцвета. Наиболее полно это выразилось в упомянутом храме Креста (Джвари) эффектно поставленном на горе против Мцхеты при слиянии Куры и Арагви, построен между 626 и 642 гг. (рис. 13, В).⁴² Как и армянский храм Рипсиме, Джвари является тетра-



Памятники архитектуры IV—VIII вв.

конхом с промежуточными трехчетвертными нишами, через которые вел проход в угловые прямоугольные помещения. Храм венчает широкий купол на восьмигранном барабане. Обширное подкупольное пространство, вертикаль которого подчеркивают пилястры, обрамляющие полукружия и вертикаль узких промежуточных ниш, придают интерьеру величие и торжественность. Суровая простота гладких поверхностей усиливает это ощущение. Здание и освещено несравненно лучше, чем базилики, особенно с восточной стороны. Снаружи массы храма отчетливо расчленены — еще сильнее, чем в храме Рипсима. Каждый объем здесь пространственно выделен гранными апсидами, немного выступающими из общего массива здания, ясно выделены пониженные угловые части, разделенные с южной и северной сторон глубокими впадинами; над всем зданием доминирует восьмигранный барабан и купол. Создается сложный ритм объемов, чего не знала архитектура первого этапа ни в Армении, ни в Грузии. Декор фасадов, как и в храме Рипсима, крайне ограничен. Это бровки над окнами и рельефы над южным входом и восточными окнами. Окна здесь воспринимаются как определенный элемент фасада.

Композиция Джвари приобрела в Грузии такую же популярность, как и храм Рипсима в Армении. Той же композиции, лишь с незначительными отличиями, следуют Сион в Атенском ущелье (близ Гори), построенный в первой половине VII в. армянским зодчим Тодосом, храм в Мартвили (в Западной Грузии) и в Дзвели Шуамта (близ Телави).⁴³

Вместе с тем в Грузии разрабатывалась и концепция купольной базилики, о чем позволяет судить другое замечательное здание VII в. — храм Цроми (в Картли), построенный в 626—634 гг., увенчанный широким куполом на восьмигранном барабане (рис. 11, В). Стройность и величавость, сочетаемые с лаконичностью форм, ничем не нарушаемой, — наиболее выразительное качество интерьера Цроми. Все эти монументальные здания ясно показывают, что зодчество Армении и Грузии в те времена развивалось в одном направлении и в одном русле.⁴⁴ И это находит себе достаточное объяснение в тесном контакте армянской и грузинской церквей (пути архитектуры разошлись позднее, только в X в.). Такая общность, разумеется, не исключала определенные особенности архитектуры в каждой из этих стран, в чем посто-

янно сказывалась бившая там ключом творческая инициатива. Все же мы вправе заключить, что развитие зодчества в раннесредневековой Армении и Грузии было единым процессом.

Правда, не все архитектурные композиции, которые были выработаны в Армении в V—VII вв., были тогда же приняты в Грузии (например, купольные залы, которые встречаем в Грузии намного позднее, чем в Армении, имеется в виду храм в Вачнадзиани в Кахетии, VIII—IX вв.), но это не меняет сути дела.

Заключение

Суммируем наши наблюдения. Раннее средневековье — IV—VII вв. — это значительная эпоха в развитии монументальной архитектуры во всех странах Присредиземноморья и Закавказья, эпоха огромного художественного подъема. Затухавшая архитектура поздней античности обрела здесь в то время новую жизнь и блестящее продолжение. Античное наследие дало импульс к созданию новых архитектурных концепций, новых архитектурных систем и композиций, из которых исходила вся последующая средневековая архитектура.

Будущее значение в этом процессе имело, конечно, христианство. Оно явилось идейной основой и движущей силой архитектурного развития. Пропагандировавшая и насаждавшая христианство церковь определяла социальное содержание культовой архитектуры и направляла архитектурную мысль. С течением времени, с усилением церкви и церковной организации, менялись идейные предпосылки зодчества, менялась литургия, соответственно этому и требования к архитектуре. Старые архитектурные системы и композиции постепенно отмирали, на смену им приходили новые, более совершенные. Но примечательно, что в разных областях и странах исследуемого нами обширного региона монументальная культовая архитектура прошла одни и те же этапы — начиная с простейших однефных церквей и трехнефных базилик и кончая купольными базиликами, на основе которых формировалась центрально-купольная система. Одновременно развивались центрические композиции различного назначения и формы (мартирии, баптистерии и пр.). То был непрерыв-

ный процесс архитектурного развития, постоянно, хотя и разными темпами, совершавшийся повсеместно.

Следует, однако, еще раз подчеркнуть, что этот прогресс не был везде однородным. Наоборот, он всюду выражался в различных формах, что исключает объяснение общности развития влияниями, которые, конечно, не могли не сказываться в тех или иных элементах архитектуры, но и не могли определить весь процесс в целом. Характерны в этом отношении резкие различия, скажем, композиции базилик в Греции и в Бинбиркилисе (Малая Азия) и отличия их в свою очередь от базилик Сирии или Армении и Грузии. То же относится и к однефным постройкам: зальные церкви Месопотамии резко отличаются от однефных церквей Закавказья и др. А строившиеся в более позднее время — в VI в. — купольные базилики везде выделяются индивидуальными особенностями, не говоря уже о великой константинопольской Софии, в которой воплотился весь многовековой опыт купольного строительства поздней античности и раннего средневековья.

Зато везде одинакова была направленность этого процесса и одинаковы его общие тенденции, как и единство социального содержания архитектуры в различных странах. Иначе говоря, процесс этот всюду был однозначным. Мало того, изменение архитектурных форм в тех или иных странах — форм, хотя и различавшихся, но близких или одинаковых по своему значению — всюду происходило приблизительно в одной и той же последовательности. Процесс этот отчетливо распадается на несколько этапов, по крайней мере два, ясно прослеживаемых в разных странах.

Первый из них охватывает IV и V вв. Монументальная христианская архитектура на этом этапе наиболее проста и отражала традиции раннехристианской общины, использовавшей для богослужения самые простые помещения. К первому этапу относятся небольшие короткие или удлиненные однефные церкви с выступающей или скрытой в толще стены апсидой, а также архаичные по своей форме трехнефные базилики.

Однефные церкви преимущественно V в. во множестве известны в Закавказье (Армении, Грузии), известны они и в Сирии, и в Малой Азии. Своеобразная форма однефных церквей сложилась в Месопотамии — по-

стройки с поперечно ориентированным наосом. Такого рода храмы типологически весьма различны, они, вероятно, традиционно повторяли очень старые местные формы, но по своему социальному содержанию близки. Это скорее всего церкви сельской общины, потребности которой, можно думать, они вполне удовлетворяли.

Интенсивное распространение христианства вызвало необходимость строить наряду с малыми и более вместительные и крупные храмы в виде трехнефных базилик, но и они были весьма различны по размеру и, как уже говорилось, везде существенно различались по форме. Нефы разделялись колоннами (в Греции, Сирии) или столбами (в Малой Азии, Сирии, Закавказье), апсидальные полукружия либо выступали наружу, либо, чаще, сооружались в толще стен (как большей частью в Сирии и Закавказье). Базилики эти возводились в монастырях, куда стекалось множество богомольцев, а наиболее крупные — в епархиальных центрах.

Однако различие форм таких зданий — однефных, как и с поперечно ориентированным наосом или ранних трехнефных базилик — не должно скрыть от нас их общие черты. Самая показательная и характерная из них — замкнутость внутреннего пространства, словно закованного в мощные непроницаемые стены, очень слабо освещенного немногими узкими окнами и погруженного в «божественный мрак», о чем говорили идеологи христианства еще в конце V в. Этот полумрак порождал атмосферу мистицизма или по крайней мере способствовал ее созданию. В нарочитой отрешенности от внешнего мира сказывалась связь с раннехристианской традицией, долго и крепко державшейся в народе, особенно на Востоке, еще слабо эллинизованном.

Этому сокровенному содержанию культового здания соответствовала аскетичность всей его архитектуры — полное (или почти полное) отсутствие какого-либо декора внутри (он появился далеко не сразу) и снаружи и вообще какой-либо разработки фасадов: гладь стены, ничем не нарушаемая, была нередко единственным украшением храма.

Раннесредневековую архитектуру первого этапа, лаконичную и строгую, мы знаем преимущественно на христианском Востоке — в Малой Азии, Сирии, Месопотамии и в Закавказье. В районе Эгейского моря — в центральных

областях Византии (Константинополь, Фессалоники), на западном побережье Малой Азии и в Греции — такого рода архитектура почти не представлена. Может показаться, что это явление противоречит общему процессу, но оно отнюдь не дискредитирует наше понимание его. Отсутствие здесь памятников, которые можно отнести к первому этапу, имеет, на наш взгляд, свои причины. Их по крайней мере две.

Первая из них, возможно, та, что в указанных районах, греческих по своему этносу, традиции раннехристианской общины с ее стремлением к обособленности и изоляции своих храмов ощущались, по-видимому, несравненно слабее, чем на христианском Востоке. И все же такие храмы здесь сохранились. Мы можем сослаться на церковь Давида в Фессалониках V в. — маленький тесный храмик (длиной всего 13 м) типа вписанного креста с замкнутым внутренним пространством,⁴⁵ что было столь характерно для архитектуры сельской общины. Еще интереснее небольшой, но монументальный храм, также, вероятно, V в., находящийся в Болгарии на возвышенности близ Варны (древнего Одессоса), т. е. вдали от крупных византийских городов, в местности Джанавар-тепе (рис. 15).⁴⁶ Это узкая и тесная однефная церковь с на редкость толстыми стенами (до 2.5 м), очевидно некогда перекрытая цилиндрическим сводом, с маленькими двухэтажными пастофориями по сторонам апсиды. Изолированное внутреннее пространство этой необычной и своеобразной церкви с ее глухими стенами сближает ее со столь же замкнутыми церквями Малой Азии, Месопотамии и Закавказья IV и V вв., хотя типологически она далеко не совпадает с ними. Архитектура храма в Джанавар-тепе типична именно для раннего этапа развития.

Другая причина — усиленное церковное строительство в VI в., в эпоху Юстиниана I, об исключительно широком размахе которого свидетельствует Прокопий Кесарийский в своем трактате «О постройках». Более древние церкви, ограниченные по размеру, разрушались, чтобы уступить место вместительным храмам, а где возможно — купольным. Ведь именно этим объясняется почти полное отсутствие среди сохранившихся построек византийской столицы базилик, которые до того здесь существовали, но в то время — в VI в. — уже перестали удовлетворять потребностям культа и были разрушены. А в провинции,

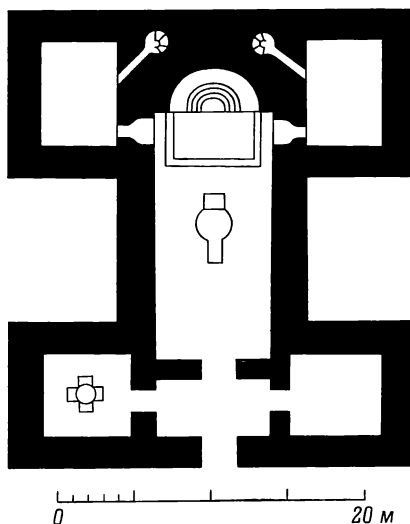


Рис. 15. Болгария. Храм в Джанавар-тепе, V в. План.

где строительство больших купольных храмов не могли осуществить, старые базилики в VI в. перестраивали с целью их расширения.⁴⁷

Таким образом, можно думать, что средневековая архитектура стран Эгейского моря (центральные области Византии и Греция) также пережила ранний (первый) этап развития, хотя и менее ясно представленный памятниками: сохранившиеся церкви свидетельствуют, что наблюдаемый всюду процесс совершался и здесь.

Новые явления в зодчестве повсеместно наметились во второй половине V в. Они выразились в создании купольных храмов, означавших наступление принципиально нового этапа в развитии средневековой архитектуры. По существу это было переворотом в ее истории. Новые явления вызваны были теми требованиями, которые стало предъявлять строителям само богослужение, сложившееся к тому времени: центр богослужения — литургическое действо — переместился под купол. В более ранних купольных храмах он еще примыкал к апсиде. Однако дальнейшее архитектурное развитие изменило топографию храма. Литургия, весь ее эмоционально-художественный

комплекс, наполненный детально разработанной символикой и обращенный к общине верующих, должна была быть максимально доступна их слуху и глазу, быть слышной и видной. В силу этого боковые пространственные объемы, где размещались молящиеся, стали ориентировать не вдоль храма — к алтарю, а обращать к купольному пространству — к идейному и архитектурному центру храма. Таким образом, в силу новых идейных сдвигов и соответственно новых требований церкви формировалась центрическая концепция монументального культового здания.

Становление купольной архитектуры было длительным и сложным процессом, да и не однозначным. В разных странах композиция купольных храмов не только отличалась своеобразием, но и не оставалась неизменной. На протяжении второй половины V в. и в VI в. она постоянно совершенствовалась. Смысл же всего этого архитектурного процесса всюду заключался в объединении внутреннего пространства и в развитии центрического принципа. Кульминацией купольной архитектуры явилась гигантская и поражающая до сих пор София в Константинополе. А в дальнейшем, в VII и VIII вв. центрическая архитектура привела к созданию крестово-купольной системы с объединенным внутренним пространством. Храмы в Текоре (Армения), Анкаре (Малая Азия) и София в Фессалониках ясно обозначают этот процесс.

А там, где купол не воздвигали (в Сирии), объединение внутреннего пространства достигалось иным и очень своеобразным путем — путем резкого расширения аркад, разделявших нефы, благодаря чему нефы в сущности сливались. В этих изменениях получили отражение новые явления в идейной жизни общества и усиление влияния церкви. Особенно отчетливо дает понять идейные основы архитектурной метаморфозы сложная и разветвленная символика храма и всех его элементов, выработанная к VI в. и известная нам по сирийскому гимну того времени в честь храма в Эдессе, о котором мы говорили выше. Символы раскрывали весь процесс богослужения и всю его мистику. Создана была новая концепция храма как микрокосма, как воплощения всего мироздания, существовавшего под «небесами небес», олицетворенного в куполе и наполненного светом и красками. Храм должен был подавлять входящих в него величием своих форм. Новая

концепция стала определяющей для всего монументального зодчества раннего средневековья на втором этапе его развития.

Правда, эта идейная концепция, как говорилось, содержится в сочинениях отцов церкви уже в начале IV в. — Евсевия Памфила, Феофила, Василия Великого. Но в то время зодчество еще не обладало техническими возможностями для осуществления их идей. Такого технического уровня раннесредневековые строители достигли только в VI столетии.

Новые архитектурные идеи и соответствующие им формы сказались не только в компоновке основных масс храма, увенчанных куполом, который подчеркивал вертикальную ось здания. Новые идеи проявились и в той торжественности и парадности, которые стремились придать храму с целью поразить входящего. Здание должно было казаться нерукотворным чудом. Так купольный храм и воспринимался современниками, о чем писал хронист VI в. Прокопий Кесарийский. Больше всего торжественность проявлялась в интерьере: он был в центре внимания ктиторов * и зодчих. Особенное значение, повторяем, придавалось куполу, под которым совершалась литургия и через окна в котором храм наполнялся светом. На новом этапе архитектурного развития свету на всем христианском Востоке стали придавать, как говорилось, новое значение — символа божественного, символа Истины.⁴⁸ Свет радовал молящихся и придавал интерьеру праздничность. Храм стали обильно освещать не только через окна в барабане купола, но и через множество окон, прорезавших стены и размещенных целыми группами, — двойных, но чаще тройных (что имело и символическое значение) и даже в виде цепочки, как например в базиликах Ахейропойтос и Димитрия в Фессалониках или в малоазийских купольных базиликах в Мериамлике, Корикосе или Алахан-монастыре, как и в Сирии (например, в Рувеха) и в Месопотамии (базилика Сергия в Русафе). Группы многочисленных окон придавали новый облик фасадам, на которых они эффектно выделялись, окруженные гладью стены; группы или пучки окон становились существенными элементами экстерьера храма. Их стали поэтому акцентировать, обводя наличниками, нередко соединенными и образующими непрерывный фриз, протянутый вокруг здания и огибающий окна (такие фасады нередки в Сирии), или

ограничивались простыми бровками (в Закавказье). Фасады храма приобретали благодаря этому определенную разработку.

Многие выразительные примеры дает Малая Азия (церковь Сорока мучеников близ Скупи, церковь в Чукуркенте) и Сирия (например, церковь в Бакирха, церковь в Калат-Семане и мн. др.). Разработку фасадов усиливали порталы со сложно профилированными наличниками, а в Сирии с богатейшей каменной резьбой. Эти порталы выделяли торжественные входы в храм (достаточно привести в качестве примеров Софию в Константинополе или церковь в Калат-Семане в Сирии).

Вместе со светом большой эффект создавал блистательный и красочный декор интерьера, в котором были использованы все доступные зодчим средства: сложная и артистичная резьба по цветному (но чаще белому) мрамору, разноцветные мраморные панно — облицовки стен, мозаичные полы, а в верхних частях храма настенные мозаики со сплошным сверкающим золотым фоном (золото, по представлениям того времени, светоносно, в нем видели застывший солнечный свет и символ света вообще). Все это вместе взятое создавало внутри храма новую, неведомую раньше атмосферу широкого пространства, насыщенного светом и ярким декором. Богатство интерьера воспринималось и осмыслялось как божественное откровение.⁴⁹

Такова архитектура VI и VII столетий во всех странах Присредиземноморья и Закавказья, хотя и отличающаяся везде своими специфическими особенностями. Архитектура эта выглядит контрастом сравнительно с архитектурой первого этапа — замкнутой и суровой. Хронологически она не намного предшествует подчеркнуто торжественным храмам второго этапа. Как мы видели, процесс развития и смены архитектурных форм шел очень интенсивно. Правда, в некоторых местах первый этап в силу тех или иных обстоятельств затягивался и отставал от своего времени, но это не меняло направление процесса и его сокровенный смысл.

Последовательные этапы развития, единые по своему содержанию в разных странах, да и синхронные, были не случайным совпадением. Они подчинялись единым и общим закономерностям, адекватным процессу всего общественного развития.

Аналогичный по своему содержанию процесс совершался и в мусульманской архитектуре. Ранние мечети эпохи усиления власти Халифата (VII и VIII столетия), по отзыву исследователей, также следовали принципу обширного внутреннего пространства; в нем и заключался смысл здания, которому было столь же свойственно стремление к замкнутости. Не менее свойственно было этим зданиям и отсутствие разработанности фасадов («безфасадность») ⁵⁰ — те самые особенности, которые характерны и для раннесредневековой христианской архитектуры.

В христианских странах основная архитектурно-художественная инициатива в рассмотренном нами сложном и прогрессивном движении исходила в центрально-византийском районе, очевидно, из столицы империи Константинополя, из Фессалоник и городов западного побережья Малой Азии (напомним, что строителями великой Софии были Анфимий из Тралл и Исидор из Милета). На христианском Востоке — в Малой Азии (ее южных и восточных районах), в Сирии, Месопотамии, как и в Закавказье, очагами передовой архитектурной мысли несомненно являлись помимо городов (Антиохия и Эдесса — в Сирии, Двин — в Армении и другие подобные города) крупные церковные центры — центры епархий, большие монастыри, где концентрировалась власть церкви и сосредоточивались ее материальные ресурсы. Достаточно напомнить Мериамлик в Малой Азии — святилище св. Феклы, или мартирий Симеона Столпника (Калат-Семан) в Северной Сирии, куда стекалось огромное количество богомольцев, или Звартноц в Армении — мартирий Григория Просветителя — главное святилище армянского народа.

В городах и этих крупных монастырях создавались выдающиеся произведения зодчества, каждое из которых было большим шагом вперед в архитектурном прогрессе средневековья.

Шаги эти вели к зарождению нового архитектурного стиля, постепенно слагавшегося и более или менее ясные очертания получившего к X в. О тенденциях процесса красноречиво говорит не только центричность купольных композиций VI и VII столетий, но и связанная с ней повышенность пропорций, создававшая динамику масс храма, особенно ясно ощущавшуюся внутри его. Центричности

и повышенной сопутствовал ритм освещенности, усилившейся от низа к верху: свет активно участвовал в градации масс здания. Все эти черты получили дальнейшее развитие во второй половине средневековья, где процесс развития был столь же сложным и насыщенным, как и в архитектуре раннего средневековья, и, что столь же несомненно, был также подчинен определенным закономерностям, которым посвящена вторая часть книги.

Часть вторая

АРХИТЕКТУРА ЗРЕЛОГО И ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

(С IX—X ПО XIV—XV ВВ.)

Введение

Вторая половина средневековья (с IX—X вв.) в обширной зоне Присредиземноморья, Причерноморья, Восточной Европы, Закавказья да и Средней Азии — эпоха коренных экономических и политических перемен в жизни общества этих областей, эпоха окончательного становления феодальных отношений, повсеместного и интенсивного роста городов — ремесленных и торговых центров.¹ Вместе с тем это эпоха сложения и усиления югославянских стран (Сербии, Болгарии), возникновения Русского государства, возрождения стран Закавказья (Армении и Грузии) и образования рядом с ними мусульманского Азербайджана. Все указанные процессы в целом, шедшие более или менее одновременно (что следует подчеркнуть), позволяют говорить о наступлении новой эпохи в очерченной зоне. Помимо мусульманского Азербайджана мы вправе включить в нее и области Средней Азии.

Новая эпоха принесла и новую архитектуру: изменившаяся экономическая и социальная обстановка поставила перед зодчими новые архитектурные проблемы. Под влиянием глубоких социальных перемен и порожденных ими идейных сдвигов в эту эпоху сложился новый архитектурный стиль. Проявления его были многочисленны и многогранны. Прежде всего он сказался в архитектурной композиции, формирование которой находилось, очевидно, в прямой зависимости от тех функций, ради выполнения которых она создавалась. Перемены в социальном содержании архитектуры сказались прежде всего в сокращении масштабов зданий (имеются в виду храмы), которые в эту эпоху большей частью создавались для определенного круга общества: они строились для прихожан того или иного городского квартала, в привилегированном

и замкнутом монастыре, в княжеском замке и др. Время, когда храмы строились для всех, отходило в прошлое. Зато уменьшение площади храмов все отчетливее и резче сопровождалось изменением его пропорций, усилением его вертикальной оси с целью выделить храмы среди окружающей застройки. Устремленность ввысь масс храма придавала новое эмоциональное выражение архитектуре, рассчитанной на восприятие не только и не столько изнутри храма, сколько снаружи, что дало новый толчок к интенсивному развитию купольной архитектуры, специфичной в каждой стране. Экстерьер с течением времени всюду и везде приобретал все большее значение.

Это имело последствия, изменившие весь облик архитектурного произведения. Его художественные качества стали полнее и отчетливее выражаться во взаимосвязи интерьера и фасадов. Фасад здания стал в большей мере выражать его композицию и приобрел большее, чем в раннее средневековье, художественное значение. Трактровка фасада стала одним из наиболее показательных проявлений нового архитектурного стиля. В зодчестве той эпохи он несомненно испытывал тенденцию к усложнению. Позднее это сказалось в усилении определенной динамичности монументальной архитектуры путем внесения в нее новой своеобразной черты — асимметрии, сказывающейся в нарочитом смещении отдельных элементов фасада.

С архитектурным фасадом неразрывно был связан и декор, роль которого резко повысилась: он был призван усилить художественную выразительность фасада. В руках зодчего это было средством так или иначе трактовать фасад и придавать ему различный смысл и звучание. Вместе с тем декор должен был акцентировать отдельные элементы фасада соответственно общей архитектурно-художественной концепции зодчего. Изучение декора тем важнее, что роль его с течением времени, как известно, повышалась; он становился все более активным элементом в архитектуре, нередко приобретая самостоятельное значение.

На определенном этапе развития средневековой архитектуры появилась новая ее особенность: в архитектуру ввели цвет путем облицовки фасадов разноцветным камнем, или в виде кирпичного узорочья, или путем декоративного чередования слоев красного кирпича и белого камня, или путем использования ярких изразцов в виде

фризов вплоть до сплошного покрытия цветными плитками больших плоскостей фасадов. Роль цвета также прогрессировала в средневековом зодчестве. Цвет создавал совершенно новые художественные качества архитектурного произведения, резко меняя весь его облик. В некоторых архитектурах, особенно в Средней Азии, выкладки из покрытых глазурью кирпичей или цветных плиток имели исключительно большое значение.

Таковы некоторые аспекты художественного содержания архитектуры той эпохи. Каждый из аспектов был своего рода проблемой, которую разрабатывали зодчие. Все эти проблемы в той или иной степени были свойственны всем средневековым архитектурам, преимущественно монументальным, притом архитектурам самых различных стран. В целом названные проблемы определяют новый архитектурный стиль средневековья. Это понятие центральное во второй части нашей книги. С ним нам предстоит постоянно иметь дело. Поэтому мы обязаны с самого начала придать ему максимальную ясность.

Новый архитектурный стиль, формировавшийся на протяжении IX и X вв. на основе архитектуры предшествующего времени, — это совокупность принципиально новых художественных явлений, охватывающих плановую и пространственную композицию здания, разработку и трактовку его фасадов, декор во всех его разновидностях, словом, то, что характеризует весь строй архитектурного произведения. Речь идет не об отдельных формах, свойственных архитектуре той или иной страны и придающих ей своеобразие, а о принципиально новых качествах ее, хотя и выраженных везде различными формами. Эти-то новые качества и определяют основные черты новой архитектуры, ее стиль. Ее формальные элементы, ее формы в каждой стране чаще всего различны, но различия несколько не нарушают стилистическую общность, выражающую единство самой архитектурно-художественной концепции, самого понимания задач, поставленных жизнью перед зодчими. Именно в таком смысле применяется в настоящей работе понятие нового архитектурного стиля в различных странах.

Параллельное и конкретное изучение развития средневекового зодчества (с IX по XV в.) с несомненностью показывает, что, сколь ни разнообразны архитектурные формы, в своих наиболее существенных чертах архитек-

тура различных стран проходила, как и в раннее средневековье, одни и те же основные этапы, продолжавшие совпадать не только по своему художественному и историческому содержанию, но более или менее и хронологически. Важно подчеркнуть, что общность эта независима от конфессиональной принадлежности архитектур — христианской или мусульманской. Таким образом, развитие функционально различных архитектурных композиций, разработка фасадов, усиление их пластичности, усложнение декора, полихромность его и т. д., словом, весь процесс развития нового архитектурного стиля шел всюду параллельно и независимо по восходящей линии. Однако в каждой стране все эти архитектурно-художественные проблемы решались по-своему, в совершенно различных формах.

Конечно, раскрытием намеченных этапов прогресса архитектуры, совпадающих в различных странах и выражающихся в тех или иных формах, мы не можем ограничиться, ибо это только выявление исходных факторов, их констатация, т. е. внешняя сторона дела. Не менее важна другая сторона дела — объяснение закономерности, объяснение движущих сил архитектурного развития, что связано с идейным, а в конечном счете социальным его содержанием. Но об этом речь ниже.

Наконец, следует сказать и о том, что развитие средневековой архитектуры не прямолинейный процесс. Он полон противоречий, как и вся история общества. Наша задача — проследить прежде всего основные тенденции этого процесса, ведущие его направления, проследить прогресс архитектуры на конкретном материале средневекового зодчества в указанных странах и тем самым приблизиться к объяснению движущих сил архитектурного развития. Очевидно, что прогресс архитектуры воплощен прежде всего и больше всего в передовых произведениях архитектурного творчества. Мы остановимся на этих памятниках возможно полнее.

Однако наряду с такими произведениями архитектуры нередки и здания, по тем или иным причинам упрощенные — в силу ограниченности материальных и технических возможностей, или в силу низкой квалификации строителей, или вследствие того, что архитектура создавалась в глуши, в отдалении от культурных центров и пр.; в этой обстановке архитектура неизбежно приобретала

черты отсталости, архаичности, она отражала вчерашний день зодчества. Такие постройки как бы противоречат ведущему, т. е. главному, направлению архитектурного развития, и о нем по отсталым памятникам судить, конечно, нельзя. Они способны скорее дезориентировать исследователя. Но мимо них мы также пройти не можем, дабы устранить риск тенденциозного отбора материала и не схематизировать, не упрощать общую картину истории архитектуры.

Константинопольская архитектурная школа

Начнем с архитектуры центрального района Византии — с константинопольской архитектурной школы. Зодчество Византии в эпоху зрелого и позднего средневековья продолжало оставаться одним из передовых в тогдашнем мире.

IX—XI столетия — время Македонской династии — новая эпоха, содержанием которой была победа феодального строя. Это время бурного роста крупной земельной собственности и постепенной ликвидации независимости крестьянства, время интенсивного строительства монастырей — мелких, но многочисленных. Это время расцвета городов с развитым ремесленным производством (его регламентировала «Книга епарха», составленная в X в.).

В монументальном (прежде всего культовом) зодчестве Византии в IX и X вв. завершился процесс сложения нового принципа композиции, порожденной совершавшимися в стране социальными переменами. В основе этого композиционного принципа лежит крестово-купольная система со свойственной ей центричностью, определившаяся на почве Ближнего Востока и Закавказья еще в раннее средневековье (напомним Текорский храм в Армении, иль-Андерин в Северной Сирии, церковь вне стен Русафы в Месопотамии). Речь идет о здании в виде вписанного креста, в котором четыре устоя, соединенные со смежными стенами, образуют внутри крестообразное пространство, увенчанное куполом. Система эта послужила архитектурным источником всей новой монументальной архитектуры: стены, выделявшие угловые части храма, исчезли, благодаря чему угловые части пространственно сливались с наосом, в чем проявилось стремление к со-

зданию объединенного, единого внутреннего пространства, которому придавали все более повышенные пропорции. Тенденция эта прогрессировала: вертикаль в композиции масс храма с течением времени становилась преобладающей. Вместе с тем вырабатывалось и новое понимание архитектурного фасада. С течением времени все большее значение приобретал его декор, появились неведомые ранее его формы.

Вкратце проследим этот процесс на памятниках двух наиболее крупных городов Византии — Константинополя и Фессалоник.

На первом этапе экономического и культурного подъема (IX в.) византийская монументальная архитектура следовала еще раннесредневековой традиции: по-прежнему строили храмы с угловыми замкнутыми помещениями и с крестообразным, как бы сжатым, внутренним пространством. Такова мечеть Атик-Мустафа (церковь Петра и Марка? приблизительно середина IX в.), мечеть Календер (церковь Акаталепта? вторая половина IX в.) с хорами и с окружавшими храм галереями и, вероятно, Гюль-джами (церковь Феодосия или церковь монастыря Эвергета), позднее, в XI в., сильно перестроенная.² Им предшествуют два небольших подобных храма — на острове близ Амастры в Пафлагонии (северное побережье Малой Азии) и в Херсоне (Крым).³

Но уже в начале X в. наблюдаются резкие сдвиги. Об этом позволяет говорить храм в столичном монастыре Константина Липса (северная часть мечети Фенари-иса), построенный в 908 г. (рис. 16). Храм принадлежит «сложному» варианту, в котором восточная ветвь креста (вима *) удлинена, что создает как бы пространственную перспективу перед входящими в храм. Сравнительно тонкие устои в виде колонн соединены со смежными стенами высоко поднятыми арками. Поэтому угловые части храма здесь не изолированы, они слиты с подкупольным объемом в единое пространство. Объединенному внутреннему пространству созвучны и повышенные пропорции, ощущение которых усиливают примыкающие к храму пониженный нарфик и вытянутые апсиды с удлинненными окнами. В таком виде эта композиция стала общепринятой во всей последующей архитектуре Константинополя. Для X в. назовем двухэтажный храм Мирелайон — надгробную церковь императора Романа Лакапина (мечеть Будрум-

джами) с еще более повышенными пропорциями, подчеркнутыми на фасадах сильно выступающими полуколоннами (рис. 17). Для XI в. — храм Спаса Всевидящего (мечеть Эски-Имарет), построенный во второй половине XI в., не позднее 1087 г., повторяющий композицию храма в монастыре Липса, также с хорами и устоями в виде колонн и с миниатюрными угловыми помещениями на хорах (моле-льнями); вертикаль в храме выражена еще сильнее. Таков и храм Феодоры (мечеть Молла-Гюрани, или Килисе), также второй половины XI в. Здесь достигнуто еще большее пространственное единство и центричность, чему способствует легкий и стройный световой барабан с множеством вертикальных членений. С северной и южной сторон к храму примыкали галереи, широко открывавшиеся в храм.

В XII в. ту же композицию воспроизводят храмы монастыря Пантократора (мечеть Зейрек) — северный храм, построенный между 1118 и 1143 гг., и южный, возведенный во второй половине столетия, не позднее 1180 г. Оба храма — наибольшие в Константинополе среди зданий крестово-купольной композиции, что, возможно, заставило в северной церкви, как, вероятно, и в южной, заметить колонны столбами. Оба храма с трех сторон окружали галереи (рис. 18).

Все рассмотренные храмы начиная с монастыря Липса, создававшиеся на протяжении X—XII столетий, составляют в композиционном отношении единую группу, в которой крестово-купольная система в ее сложном варианте с максимально объединенным внутренним пространством достигла зрелости и высокой степени развития. В тех немногих изменениях, которым подвергалась эта система на протяжении трех столетий, проявлялась определенная тенденция — возможно больше слить внутренние объемы храма в единое пространство и возможно сильнее выделить крестово-купольность и тем самым центричность здания, что сказывалось в резком, как никогда раньше, повышении подкупольного объема, господствующего над всеми другими частями храма. Красота храма явно ассоциировалась с его высотой, устремленностью ввысь, к небесам. Символом неба ведь и являлся купол. Этот эстетический принцип проходит красной нитью через всю историю византийской архитектуры, но теперь он рельефно выступил не только в интерьере, но и снаружи. Он сказывался и

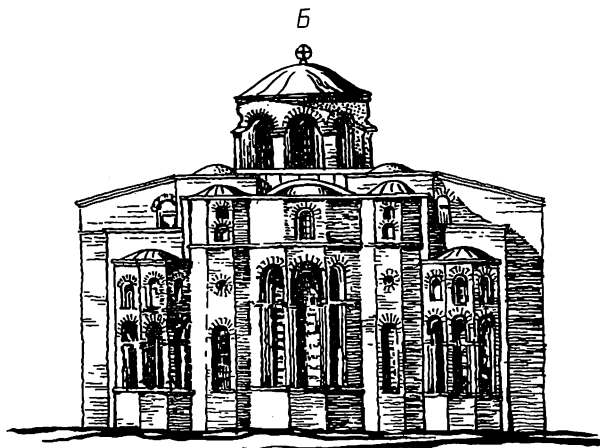
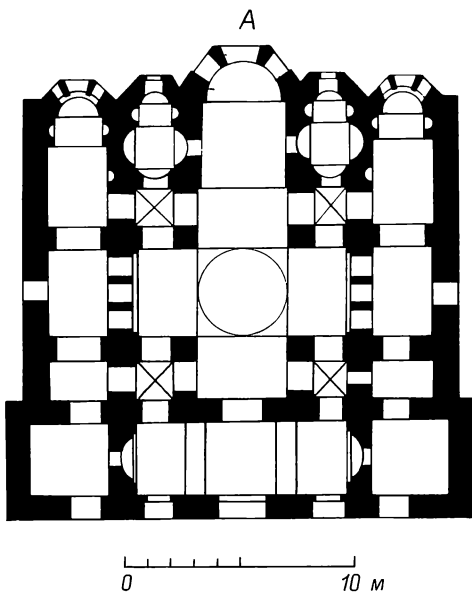


Рис. 16. Константинополь. Монастырь Липса, 908 г.
 А — план; Б — восточный фасад.



Рис. 17. Константинополь. Мечеть Будрум-джами, X в. Общий вид.

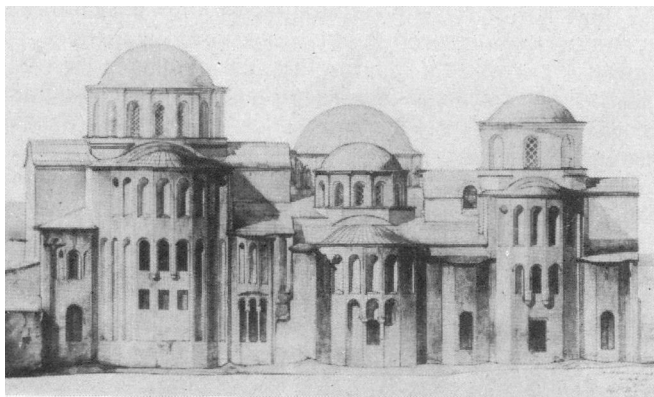


Рис. 18. Константинополь. Храмы монастыря Пантократора, XII в. Восточный фасад.

в усилении вертикальных членений, и в удлинённости окон, нередко тройных, и в умножении граней апсид и барабана; грани становились узкими и соответственно вытянутыми. И эта особенность нарастала и усиливалась, в чем также сказывались новые тенденции византийской архитектуры. Вместе с тем новое соотношение объемов храма, в котором доминировал купол на высоком барабане, создавало и определенную ступенчатость масс здания, их градацию и пирамидальный ритм. С течением времени эти новые качества проявлялись все более отчетливо.

XIII и XIV столетия — эпоха Палеологов, наступившая после освобождения Византии от латинской зависимости в 1261 г., — принесли ясно наблюдаемые перемены. Они как бы открывают новую, последнюю страницу в истории зодчества Византии. Об этих переменах позволяют судить несколько храмов того времени — южная церковь монастыря Липса, 1282—1304 гг., являвшаяся фамильной усыпальницей Палеологов, церковь Марии Паммакаристы (мечеть Фетие), построенная между 1292 и 1294 гг., и церковь Спаса в монастыре Хора (мечеть Кахрие), перестроенная из более древнего храма в конце XIII—начале XIV в.⁴

В этих зданиях купол значительно расширен, соответственно расширено подкупольное пространство, где совершалась литургия. Устои были поэтому усилены, они как бы расступились. Боковые части храма сократились. Вследствие этого храм стал замкнутым и из общественного здания превращался в храм, предназначенный для узкого круга молящихся — для феодальных верхов: ктитора храма, его семьи и приближенных.⁵ Именно для них были устроены в храме монастыря Хора маленькие молельни (в северной части храма и в южном конце нарфика). В этом отношении очень показательны маленькие церкви и церкви-усыпальницы, которые строила для себя в столице византийская знать в XIII в XIV вв.⁶ Особенно интересна маленькая погребальная церковка (всего 8.5×5.5 м), пристроенная в 1312 г. к храму Марии Паммакаристы. Церковка эта в уменьшенном виде (как бы в миниатюре) воспроизводит четырехстолпную крестово-купольную композицию с хорами, где, однако, все части здания ничтожны по размеру. Три купола на высоких барабанах, многочисленные вертикальные членения, три яруса ниш апсид — все это дезориентирует относительно

подлинных масштабов здания и порождает ощущение монументального храма. Сказанное также было одной из тенденций нового архитектурного стиля.

Миниатюрные молельни, аскетичные внутри, зато богато разработанные, нередко пышно украшенные снаружи, предназначались для узкого семейного круга.⁷ Появление и обычность их были, возможно, связаны с идейным течением, зародившимся в послеиконоборческое время в монастырях Афона и постепенно на протяжении XI—XIV вв. распространившимся по всему христианскому Востоку. Это была схоластическая богословская концепция, тяготевавшая к мистике, известная под именем исихазма (от греч. ἡσυχία — покой). Исихазм требовал отрешения от земного мира, призывал к индивидуальному общению с божеством, непознаваемым разумом, — единению, доступному лишь избранным. Эта была концепция реакционная и пассивная по существу своему. Пустивший глубокие корни в среде феодальной знати, исихазм в 1351 г. был официально признан и церковью. Миниатюрные формы позднесредневековой архитектуры были обязаны, полагаем, именно этому идейному течению.

Победе религиозно-мистических идей исихазма способствовала их социальная направленность: в той или иной мере эти идеи, поощрявшие пассивность, притупляли классовое самосознание масс, отвлекали их от социальной борьбы и тем самым отвечали интересам феодальной знати — светской и церковной.⁸ Идеи исихазма носили ясно выраженный реакционный характер. Монахи и молящиеся из среды богачей и знати с их ближайшим окружением стремились к уединению в очень ограниченном и мрачном, нарочито слабо освещенном, мистически замкнутом пространстве ничтожных по размеру церквей-молелен.⁹ Свое мастерство и природный реализм зодчие могли проявить лишь за пределами интерьера — не внутри, а снаружи церкви, освещенной лучами солнца, там, где яркости и оптимизму уже ничто не препятствовало. Мрачный интерьер церкви контрастировал с ее богатым внешним обликом, обращенным к миру.

В зодчестве другого крупного центра Византии, второго по величине и значению в империи — Фессалоник наблюдается тот же процесс развития, что и в столице.¹⁰ В зрелом и полнокровном виде новый архитектурный



Рис. 19. Фессалоники. Храм Панагии Хálкеон, освящен в 1028 г. Общий вид.

стиль представлен здесь выдающимся произведением византийского зодчества храмом Панагии Хálкеон, освященным в 1028 г. (рис. 19). По своей композиции — плановой и пространственной — здание очень близко столичным храмам X—XII вв. и также воспроизводит сложный вариант крестово-купольной системы. Храм двухъярусный, с хорами, освещенными двумя куполами (в столице такая композиция известна лишь в начале XIV в. — в церкви 1312 г. монастыря Марии Паммакаристы). Храм выделяется очень высокими пропорциями. Черты новой архитектуры здесь особенно рельефно выражены. Это резкая повышенность центрального объема, порождающая пирамидальность всей композиции, острые фронтоны, подчеркивающие устремленность ввысь всего здания; примечательна глубокая расчлененность фасадов трехступенчатыми в плане лопатками (пилястрами), причем в двух

планах; особенно энергично был расчленен верхний ярус. Поток членений придает пластичность всем фасадам, которые трактованы как заполнение основного каркаса здания; членения эти не только обогащают наружные формы храма, но как бы объединяют его интерьер с внешним миром. Прежняя его замкнутость и отрешенность отходили в прошлое. Храм теперь следовало созерцать не только изнутри, но и снаружи. Разработка фасадов храма Панагии была созвучна всей его архитектурной идее.

Три других крупных памятника монументальной архитектуры Фессалоник относятся к более позднему времени. Это храм Пантелеймона (мечеть Исаакие) XII в., храм Екатерины (мечеть Якуб-паша) конца XIII в. и храм Апостолов (мечеть Суук-су) также конца XIII в. В них получили дальнейшее развитие те особенности, которые были выработаны в византийской архитектуре X и XI вв.: еще больше сконцентрировано внутреннее пространство, еще сильнее выражена высотность композиции; все три храма окружены галереями в виде полуоткрытых ажурных портиков, где преимущественно и размещались прихожане; для всех трех храмов характерна глубокая расчлененность фасадов двух- и трехступчатым обрамлениями окон и филенок. Расчлененность эта все больше усложнялась, в чем также сказывалась определенная тенденция архитектурного процесса.

Таковы основные черты развития архитектурной композиции в центральном районе Византии в X и XI вв. и в последующее время. В этом процессе особенно проявились две тенденции — к максимальному объединению внутреннего пространства и к повышению пропорций, усилению вертикали в общей компоновке масс.

В прямой зависимости от основных принципов собственно архитектурной композиции находились и те изменения, которые претерпевало понимание архитектурной плоскости (фасадов), — всего того, что формирует облик архитектурного произведения. Суть этих изменений сводится к выработке системы каркаса здания в виде столбов, при которой стены становятся заполнением промежутков между ними. Ощущение сплошного монолитного фасада вследствие этого почти исчезло уже в храме монастыря Липса, как и в Мирелайоне, фасады которых состоят из выступающих членений и непрерывных проемов. При такой системе усиливалась роль основных устоев

каркаса, выступающих на фасаде в виде лопаток или даже полуколонн (в Мирелайоне), а с другой стороны, утоньшались стены, соединяющие столбы-устои. С течением времени эти изменения неизбежно прогрессировали. Оконные проемы умножались, их расширяли и стали делать трехчастными. Стены благодаря этому приобретали своего рода «ажурность», которая как бы связывала интерьер с окружающим пространством. Фасад, изолировавший интерьер, окончательно утратил свое прежнее значение. То, что было характерно для интерьера, постепенно вынесли наружу. Вместе с тем все более усложнялись и профиль устоев и обрамлений проемов — они стали уступчатыми; стены как бы отодвигались на второй план, создавалось ощущение перспективности, которая усиливала светотеневые контрасты на фасадах, порождала их пластичность. Панагия Халкеон в Фессалониках дает блестящий тому пример. Это было одним из наиболее ярких проявлений нового течения в византийском зодчестве на протяжении всего рассматриваемого времени — с X до XIV столетия.¹¹

Особенно рельефно все это сказалось на последнем этапе развития византийского зодчества — в XIII и XIV вв.: в то время мы наблюдаем усложнение ритма в разработке фасадов (о чем можно судить по фасадам нарфика Килисе-джами в столице и по очень своеобразно разработанным галереям храмов в Фессалониках — Екатерины и Апостолов), наблюдаем отход от установившейся схемы фасадов и стремление наделить архитектурные произведения индивидуальностью. Почти каждый из названных памятников показателен в этом отношении.

Важно отметить и еще одну черту архитектуры того времени, тесно связанную с остальными, — обилие и разнообразие декора, ибо храм, как уже говорилось, должен был привлекать не только тем, чем он был внутри (а доступен он был немногим), но и внешностью. В этом несомненно сказывались перемены не только в архитектуре, но и во всей социальной жизни Византии. Надо заметить, что сказанное не было исключительным явлением: аналогичные процессы в силу сходных условий совершались и в архитектуре других стран средневекового мира, но в иных формах. Однако декор был тесно связан с собственно архитектурой и не противоречил ей. О некоторых

элементах декора уже шла речь: многоуступчатые тяги, выделяющие основные членения фасада и его проемы (окна, входы); столбики, разделявшие окна и украшенные резьбой. Появились и новые декоративные средства, значение которых все более возрастало. Имеется в виду использование на фасаде цвета, как и узорочья, выложенного из кирпича.

Цветной декор выражался прежде всего в цветных эффектах самой кладки. Раннесредневековая кладка *opus mixtum* в виде чередования слоев кирпича и светлого камня превращалась в декоративную: ряды камня становились лишь вставкой в сплошную кирпичную кладку, притом число рядов камня постепенно увеличивалось за счет рядов кирпича (например, в южной церкви монастыря Липса и других постройках эпохи Палеологов, дающих прекрасные образцы такого декора). В XIII в. появилось и сочетание кирпичной кладки с инкрустацией в нее камня, образующего самые различные узоры (например, южная церковь 1312 г. в монастыре Марии Паммакаристы).

Применение цвета в поздневизантийской архитектуре выражалось и в узорчатой кирпичной выкладке, становившейся все более популярной, а вместе с тем и все более усложнявшейся. Кирпичные узоры появились в Византии еще в начале X в., но особенно излюбленными стали они в эпоху Палеологов (см., например, южную церковь монастыря Липса и храм Апостолов в Фессалониках, 1312—1315 гг.). Другим видом цветного декора были яркие глазурованные фигурные изразцы (обычно в форме четырехлистника), образующие на фасадах фризы, обрамления окон, арок и пр. (например, в Текфур-Сераяе — дворце Палеологов).

Очень симптоматичен еще один аспект нового архитектурного стиля. Это уменьшение размеров монументальных зданий как следствие не столько сокращения материальных возможностей ктиторов, сколько новых социальных условий, когда храм предназначался не для всех, а для немногих молящихся, социально объединенных. Народ размещался в галереях и вокруг храма.¹² Сокращение масштаба храма повлекло за собой и сокращение масштаба всех его элементов, в том числе и декоративных, как бы в миниатюре воспроизводящих формы «большой» архитектуры. Стремление создать такую иллюзию стало

одной из тенденций нового архитектурного стиля. Очень показательна в этом отношении та же церковь 1312 г. в монастыре Марии Паммакарисы, крестово-купольность которой (с четырьмя устоями) совершенно не соответствует ее малым масштабам.

Логика развития монументальной архитектуры в позднесредневековой Византии привела к появлению новой ее черты — *асимметрии*. Сказывалось это весьма различно — и в планировке храма, и на его фасадах (в распределении проемов), и даже в постановке куполов. Примеры такой асимметрии дают почти все привлекавшиеся памятники. Асимметрия стала осознанным художественным приемом: она нарушала статичность и спокойствие масс здания и его фасадов, вносила оживление и динамику в архитектуру и тем самым способствовала утверждению живописного начала в архитектурном стиле.

Новый стиль в архитектуре Византии формировался медленно и постепенно. Его первые ясно выраженные признаки появились, как говорилось, уже в начале X в., а ко времени распада империи — к началу XIII в. — он выступает в уже вполне сложившемся виде. В эпоху Палеологов он продолжал развиваться и достиг апогея. Интерес и значение этого явления заключается больше всего в том, что новый архитектурный стиль был свойствен, можно сказать, всем средневековым странам того времени, не только близким, но и далеким от Византии, и везде получал вполне локальное выражение.

Изложение византийского материала заняло сравнительно много места, но это облегчит нам рассмотрение архитектуры других стран. Сначала отправимся в ближайшую византийскую провинцию — в Грецию.

Архитектура Греции

Монументальная архитектура Греции в средне- и поздневизантийскую эпоху развивалась в том же русле и том же направлении, что и в ее метрополии, но в формах специфических и своеобразных. И чем дальше, тем качества эти сказывались все сильнее и определеннее.¹³

Если на раннем этапе этой эпохи (например, в крестово-купольной церкви Успения в Скрипу, в Беотии, 873—874 гг.) еще ясно сказывается базиликальная протяжен-

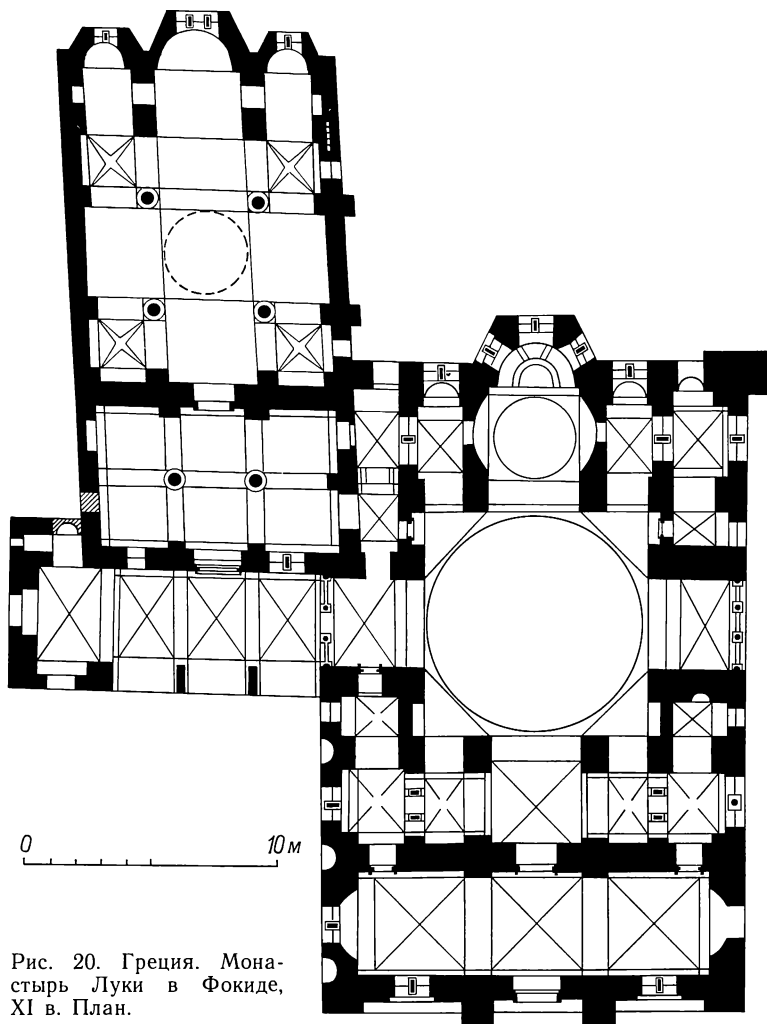


Рис. 20. Греция. Монастырь Луки в Фокиде, XI в. План.

ность, то архитектура последующего времени дает крестово-купольную систему в уже вполне развитом и сложившемся виде. Имеется в виду северный храм в монастыре Луки в Фокиде (в сотне километров от Афин), построенный, вероятно, во второй половине X в.,¹⁴ соответствующий константинопольской архитектуре X и XI вв.,

но в несколько упрощенном виде и лишенный галерей-обходов. Композиция эта довольно широко представлена в Греции памятниками XI и XII в., но за пределы XII в. она почти не выходит.

Зато на основе той же архитектурной системы уже в XI в. в Греции были созданы совершенно новые композиции, притом очень своеобразные и самобытные. Речь идет о большой группе монументальных храмов с обширным куполом, охватывающим весь наос. Купол основан на восьмиграннике и соответственно опирается на восемь устоев; переходом к барабану служат тромпы. Первым в данной группе является южный храм (католикон *) в монастыре Луки в Фокиде — выдающееся произведение греческих зодчих XI в. (рис. 20).

Основное качество храма — полная объединенность внутреннего пространства и ясно выраженная центричность его, усиленная в интерьере потоком вертикальных тяг. Это та самая концепция, которую мы уже видели в Константинополе, но в совсем ином архитектурном облике (октогональная композиция там неизвестна). Храм в монастыре Луки был совершенно новым явлением и надолго стал в Греции очень популярным: с теми или иными вариантами его повторяли не только в XI в. (монастырь Дафни близ Афин и др.), но и в XII, и в XIII в. (церковь Федоров в Мистре).¹⁵

Близ материковой Греции — на о-ве Хиос — современники зодчих монастырей Луки и Дафни в середине XI в. создали сокращенный, но вполне оригинальный вариант той же композиции. Это небольшая церковь Нового монастыря (Неа Мони).¹⁶ Относительно широкий купол, перекрывающий весь наос, и здесь покоится на восьми устоях, но они включены в стены храма. Неа Мони также не находит себе аналогий в константинопольской архитектуре, но полностью следует принципам нового архитектурного стиля с его подчеркнутой вертикалью и глубоко расчлененными фасадами (на о-ве Хиос сохранились и другие более или менее аналогичные храмы). Правда, существует мнение, что истоки этой композиции находятся в византийской столице, на что указывает небольшая церковь в Хейбелиада на Принцевых островах в Мраморном море, т. е. близ Константинополя,¹⁷ но общим является лишь сам принцип подкупольной конструкции на восьми устоях, а отнюдь не конкретные формы. Так или

иначе, но композиция храма в монастыре Луки в Фокиде получила полное развитие именно в Греции.

Венцом развития той же по существу основы явился сложный и уникальный по архитектуре храм Паригоритиссы (Богоматери Утешительницы) в Арте (на севере Греции, в Эпире), построенный в 1282—1289 гг. То был главный храм эпирского княжества — в единственной части Греции, оставшейся независимой от франков. Это сравнительно небольшое (внутри 10×16 м) пятиглавое крестово-купольное здание, завершенное широким куполом, основанным на восьми выступах стен, с примыкающими с боков церквами, вторые этажи которых занимают хоры. Центричность храма усилена двукратно (во втором и третьем ярусах) повторенными пучками вертикальных тяг в виде четырех пар колонн, выдвинутых вперед, нависающих над нижележащим ярусом, и удвоенным количеством маленьких колонн наверху, на которые опущены пяты подпружных арок — основание барабана купола. Возникает ясно выраженная градация вертикальных тяг, призванная обострить ощущение высоты храма, иначе говоря, создать иллюзию ее. Поток вертикальных тяг порождает и подлинную динамику внутреннего пространства.

XI—XIII столетия были в Греции, как видим, временем интенсивного архитектурного творчества, временем создания самостоятельной архитектурной школы, следовавшей, однако, в русле общих тенденций той эпохи. А рядом с Грецией, на Афоне, в том же XI в. возникла не менее своеобразная локальная школа. Речь идет о специфической композиции, также крестово-купольной, с широким подкупольным объемом, к которому с северной и южной сторон примыкают полукружия (экседры), завершенные конхами и служившие, возможно, для размещения хора (их так и называли — *χοροί*, а в Болгарии — певницами), но они имели и конструктивное значение, частью воспринимая распор купола. Такие католиконы, относящиеся к XI в., известны в Великой Лавре, Иверском монастыре и монастыре Ватопеди, строились они и позднее — в Хиландаре (в конце XIII в.),¹⁸ в котором новые архитектурно-художественные веяния (повышенные пропорции, развитая расчлененность фасадов с широкими окнами) проявились особенно энергично.

Конечно, массовая монументальная архитектура — архитектура небольших и многочисленных общинных

церквей, большей частью сельских, рассчитанных на ограниченный круг прихожан, была намного проще, а то и вовсе примитивна и следовала сложившемуся крестово-купольному четырехстолпному типу, державшемуся почти без изменений веками — от X до XV в., вплоть до турецкого завоевания (1456 г.). Они различались лишь распределением устоев (соединявшихся с западной или восточной стенами или стоявших отдельно) и пропорциями частей. Но не они определяли направление архитектурного развития.

На позднесредневековом этапе в Греции была возрождена форма трехнефной базилики со стропильным перекрытием и купольной. Три большие базилики были построены в Мистре (на юге Пелопоннеса), наиболее крупном городе Греции той эпохи: храм Димитрия в Митрополии (конец XIII в.), Афентико в монастыре Бронтохион (начало XIV в.) и Пантанасса (около 1430 г.).¹⁹ Базилики эти сложны по своей структуре: они двухъярусные, с хорами и галереями; над нижней базиликальной частью возвышается крестово-купольный храм. Они выделяются не только размерами, что соответствовало их значению в городе, но и декором, особенно снаружи. Базилики Мистры — яркие представители последнего этапа позднесредневековой архитектуры Греции.

Но все другие базилики Греции той эпохи значительно проще. Известно несколько вариантов их — трехнефные и однефные со стропильным перекрытием; строили и купольные — с одним куполом или с двумя (в западном и восточном конце нефов), как церковь в Никополе (в Эпире), или с четырьмя, как церковь Като-Панагия в Арте (около середины XIII в.). В массив последней включен и трансепт*. Базилики с трансептом строили и в XIII в., и в последующее время, но в большинстве они лишены купола. Это обычно совсем небольшие провинциальные общинные или монастырские церкви упрощенной архитектуры.²⁰ Трансепт, несколько возвышающийся над храмом, как бы заменяет им купол. Строили и совсем миниатюрные базилики, элементарные по архитектуре, с узкими нефами, разделенными отрезками стен. Зато все эти маленькие простые базилики наделены чертами нового архитектурного стиля со свойственными ему резко повышенными пропорциями, а упрощенность возмещена богатством наружного декора. Но и малые размеры церк-

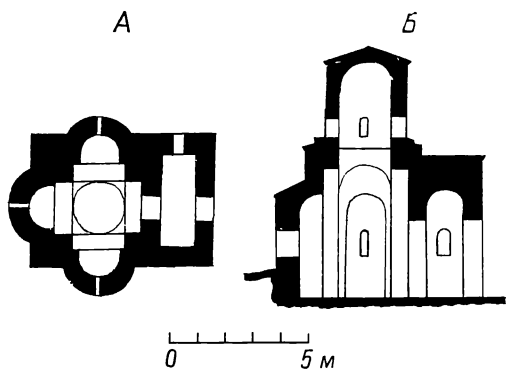


Рис. 21. Греция. Церковь Панагии Кувелитиссы в Кастории, XIII—XIV вв.

А — план; Б — разрез.

вей очень показательны, ибо отражают социальную природу позднесредневекового монументального строительства.²¹ Такого рода церкви Греции наполнены формами «большой» архитектуры. В этом отношении очень выразительны небольшие базиликальные церкви Кастории XIII, но вернее XIV в. В них средний неф, перекрытый цилиндрическим сводом под двускатной кровлей, резко выступает над остальными частями церкви, утверждая и здесь вертикальную ориентацию масс. Замечательна в этом отношении миниатюрная триконхальная* купольная церковь Панагии Кувелитиссы в той же Кастории, также XIV в., в которой высота купола более чем в два раза превышает ее длину (рис. 21).²²

Однако близость архитектуры Греции к константинопольской архитектурной школе проявляется лишь в самых общих принципах. В конкретных же проявлениях та и другая имеют ясно очерченные различия. В Греции иначе трактовали фасад здания: архитектурной плоскости здесь придавали большее значение, ею больше дорожили; особенно это ощущалось в XI и XII вв. Приемы глубокой расчлененности фасадов, свойственные архитектуре Константинополя, хотя и встречаются в Греции, но менее характерны для нее. В такого рода особенностях сказывалась и сила традиции, и архаичность, но так или иначе они рельефно отличают архитектуру Греции от столичной. Так продолжалось и в XIII в.

Фасад в монументальной архитектуре Греции приобрел еще одну особенность, свойственную, правда, и архитектуре Константинополя, но в Греции получившую неизмеримо большее значение,— кирпичное узорочье. Оно с лихвой восполнило и относительно слабую расчлененность фасадов, и связанное с этим некоторое однообразие архитектурной плоскости. Благодаря узорочью фасады заиграли новыми красками, стали в полном смысле живописными. Это явилось новым аспектом архитектурного стиля — привлечением цветного орнамента и яркой поливной керамики в качестве важного, нередко основного элемента наружного декора. Кирпичное узорочье достигло в Греции высокой степени разнообразия и изощренности.

Это относится и к кладке здания с декоративным чередованием тонких рядов светлого камня и контрастно сочетающихся с ними рядов кирпича (примеры дают памятники XI и XII вв.); тогда же появляются и поребрики, разделяющие ряды кладки,²³ и «перегородчатая» кладка (каждый камень со всех сторон обрамляется кирпичами, что придает кладке декоративную четкость). Далее графический рисунок кладки усложнился, появился собственно кирпичный узор — плоскостный, но зато красочный; в него одно время (в XI в.) включали и куфический орнамент. Другим приемом полихромного декора было включение в фасад ярких цветных фриз из глазурованных плиток и даже глазурованных блюд и рельефных крестов; примеры дают памятники XII в. Позднее, в XIV и XV вв., регулярную перегородчатую кладку заменяют рваной кладкой; промежутки между камнями заполняют самыми различными кирпичными фигурами.²⁴

Таким образом, на протяжении X—XV вв. прослеживается несомненное усиление живописности фасада средствами одной лишь кладки. Еще больше этому способствовало кирпичное узорочье, которое вплетали в кладку, органически сливали с ней. Уже XII столетие дает очень развитые формы такого узорочья.

На первых порах (в X и XI вв.) оно заключалось в вырезании орнамента на кирпичах (пример — храм монастыря Луки в Фокиде), но эта слишком мелкая орнаментика вскоре перестала удовлетворять: в XI и особенно в XII—XIV вв. получил всеобщее распространение другой принцип кирпичного узорочья — орнамент стали выкладывать из самих кирпичей, что давало большой декоративный

эффект. Широкие фризы кирпичного узорочья нередко следовали один за другим, заполняя фасад сплошным ярко-красным узором на белесом фоне раствора. Это был вполне выработанный и законченный прием живописной разработки архитектурной плоскости, обязанный своим происхождением несомненно народному искусству — народной орнаментике, перенесенной из интерьера и переведенной с языка вышивки на язык выкладки из кирпича. Прием этот существенно отличается от системы глубокого расчленения фасадов в аристократической архитектуре византийской столицы и ее периферии. Но сокровенный смысл разработки фасадов посредством полихромного кирпичного узорочья был тот же, что и там: новый прием декора преодолевал однородность архитектурной плоскости и порождал своего рода пластичность фасада.

Все рассмотренные аспекты нового архитектурного стиля Греции — и собственно композиция, и разработка фасадов, и декор — отмечены чертами вполне самобытными. Но все они следовали тем же художественным концепциям, принципам и тенденциям, что и столичная школа. В этом заключается их общность, хотя сказывалась эта общность, повторяем, в формах весьма различных.

Архитектура югославянских стран (Сербия, Болгария)

Аналогичный процесс становления нового архитектурного стиля совершался и в соседних югославянских странах — Сербии и Болгарии, в каждой из них вполне своеобразный.

В Сербии этот процесс происходил несколько позднее, ибо само Сербское государство возникло только в последней четверти XII в., а расцвет сербской архитектуры относится к еще более позднему времени — к XIII и XIV вв., что обязано было преобразованию в 1217 г. великого жупанства в самостоятельное Сербское королевство. Ядром Сербии были области Косово и Метохия, смежные с Македонией и Грецией, что не могло не сказаться на сербской архитектуре; и все же она не лишилась самостоятельности и самобытности.

Архитектура Сербии прошла большой путь от еще архаичных крестово-купольных церквей «простого» варианта

типа приземистой церкви в селении Герман близ оз. Преспа, построенной в 1006 г. (с четырьмя массивными столбами, одним куполом и монолитными слабо расчлененными фасадами), до большого столпообразного храма в Дечанах начала XIV в.²⁵ Крестово-купольная система в виде четырехстолпного массива «простого» варианта с одним куполом на повышенном барабане продолжала здесь господствовать до XV в. Лишь в некоторых храмах композиция осложнена боковыми экседрами-певницами. По сравнению с храмами Греции сербские храмы отличаются расчлененностью фасадов, но большей частью неглубокими глухими филеями, нередко двойного профиля и с полукруглыми нишами, как в византийской столице; использовалось и кирпичное узорочье.

Архитектура Сербии, таким образом, сочетает в себе черты архитектуры обеих стран — собственно Византии и Греции. Сближает с ними сербскую архитектуру и повышенные пропорции зданий, с течением времени эта тенденция все усиливалась.²⁶ Но то не было компиляцией, ибо в каждой из этих стран общее направление в архитектуре было выражено по-своему. Среди множества таких сербских храмов выделяются храмы в Нагоричино (в Косово) 1313 г., Левишской богородицы в Призрене (Метохия) 1307 г. и в Грачанице около 1318 г. (не позднее 1321 г.). Своеобразие этим храмам придает то, что своды их ступенчато повышаются к подкупольному объему, что создает пирамидальность и пирамидальный ритм всей композиции — черта, органически присущая новому архитектурному стилю. Особенно отчетливо выражена эта особенность в выдающемся произведении сербского зодчества — храме в Грачанице (в Косово), с пониженным трехсторонним обходом, широко открытым в наос, и с хорами. Четыре внутренние опоры купола расчленены на группу устоев, образующих поток убегающих вверх тяг, утверждающих вертикальную ось здания, относительно которой группируются остальные его элементы. А снаружи законченные* завершения всех основных слагаемых здания, ступенчато и ритмично поднимающихся снизу вверх (от угловых малых куполов к завершению основного архитектурного креста и к основанию центрального купола), как бы объединяют все части храма и придают ему единство и законченность. Так была создана удивительно стройная, динамичная и строгая пирамидальная композиция,

цельная по замыслу с четко проведенной градацией всех элементов, увенчанная высоко поднятым куполом — композиция сложная и вместе с тем очень логичная, а потому легко воспринимаемая. Новый архитектурный стиль получил в Грачанице наиболее полное выражение, но в формах, здесь впервые найденных.

Декором в сербских храмах служат перегородчатая кладка и разнообразное кирпичное узорочье, дополненное строчками ярких глазурованных вставок (в виде розеток). Все эти декоративные элементы, придававшие фасадам красочность и живописность, продолжали традицию архитектуры Греции, но кирпичное узорочье здесь играло ограниченную роль. Оно было полностью подчинено архитектонике фасадов и никогда не перегружало их. В целом новый архитектурный стиль приобрел в южной Сербии черты локальные и специфические.

Совершенно иной облик носит архитектура соседней (к северу) области Сербии — Рашки. Она с самого начала не была связана с архитектурой южной Сербии и контрастно отличалась от нее. Уже в XII в. была в основном выработана композиция рашского храма в виде небольшого куба, завершенного широким многогранным куполом, и с притвором с южной стороны. Наиболее выразительный пример такой композиции дает церковь Николы около Куршумлин (построена между 1169 и 1172 гг.). Ни в Константинополе, ни в Фессалониках, ни в Греции такая композиция неизвестна. Лишь расчлененность фасада лопатками напоминает здания столицы. В последующее время на ту же композиционную основу наслаиваются черты романской архитектуры, проникавшие сюда из Адриатического Поморья, не изменившие, однако, ее основные черты. Таковы церковь Джурджеви Стубови близ Нови Пазар второй половины XII в., храм в монастыре Студеницы (построен между 1183 и 1193 гг.) с двумя притворами и с резко выраженной вертикалью в ориентации масс, органически свойственной новой архитектуре средневековья.

Зодчие Рашки в XIII и особенно в XIV в. еще более усилили эти тенденции. Общую композицию стали усложнять, а центральной части храма стали придавать столпообразность. Процесс этот завершил величавый храм в монастыре Дечаны (1327—1335 гг.). Новые архитектурные тенденции здесь сказались не только

в повышенных пропорциях, но и усилении центричности и в усложнении всего ритма архитектурных элементов здания. Умножение граней объемов, ступенчато повышающихся, словно нарастающих вверх, порождает ощущение архитектурной динамики. Новый архитектурный стиль здесь сказался и в красочности облицовки стен чередующимися по цвету полосами мрамора.

В дальнейшем, после Косовской битвы (1339 г.) с утратой Сербией независимости, только в северных ее районах — в Моравии — на закате сербской государственности еще в течение 70—80 лет (в последней четверти XIV и первой половине XV в.) продолжалось архитектурное творчество. Создана была локальная моравская школа архитектуры — яркая и нарядная, явившаяся продолжением архитектуры Рашки и как бы синтезировавшая ее формы с формами косово-метохской и с элементами архитектуры афонских монастырей.

Сохранилось до трех десятков памятников моравской школы, но все они принадлежат одному типу, близкому к рашскому. Это удлиненный и высокий крестово-купольный храм с одним, а более крупные храмы (в Раванице, 1381 г., в Манасии, 1407—1418 гг.) с пятью куполами, менее крупные — бесстолпные. Их обязательная особенность — певницы, генетически связанные, вероятно, с Афоном, и ступенчатые арки, напоминающие Грачаницу. Но всю свою творческую инициативу моравские зодчие направили в сторону декоративного обогащения фасадов, абсолютно не связанного с интерьером. Помимо декоративной кладки (иногда просто нарисованной) использован шахматный узор, цветные вставки, изобразительная и орнаментальная резьба, глазурованные розетки. Фасады храмов насыщены этим декором, заполняющим всю их поверхность. Особенно выделяется декором церковь Лазарица в Крушеваце, построенная в 80-х гг. XIV в.²⁷ Новый архитектурный стиль достиг здесь крайних пределов развития.

Тот же путь прошла и архитектура Болгарии. Монументальное зодчество этой страны — явление также сравнительно позднее, ибо Болгария как государственное образование возникла лишь в конце VII в., монументальная же архитектура начала формироваться только в VIII и IX вв., а культовая — после принятия Болгарией христианства в 865 г.

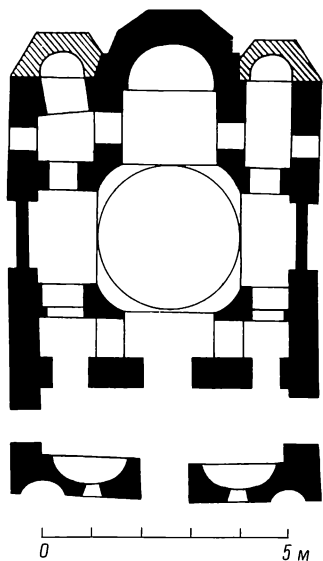


Рис. 22. Болгария. Храм в монастыре Патлейн, близ Преславы, конец X—первая половина XI в. План.

Болгарское средневековое зодчество в противоположность сербскому не распадается на локальные архитектурные школы: оно было единым до конца средневековья.²⁸

Наиболее ранние памятники болгарской архитектуры — дворцы болгарской знати в Преславе и Плиске, построенные, вероятно, еще в начале IX в. Как они, так и огромный храм-базилика в Плиске же и подобные ему, но меньшие в Плиске и Преславе по своим архитектур-

ным формам принадлежат еще раннему средневековью. Базилика благодаря своей вместительности была формой, наиболее удовлетворявшей потребностям насаждавшегося здесь тогда христианства. Но уже в X и XI вв. в Болгарии появились крестово-купольные здания с чертами новой архитектуры. Наиболее древние среди них — храм в монастыре Патлейн близ Преславы (конец X или первая половина XI в.) еще архаичный по композиции — в виде вписанного креста, но с расширенным подкупольным объемом, что усиливало центричность здания (рис. 22). Внутри он был украшен расписными глазурованными плитками. Еще сильнее центричность выражена в небольшом храме в Винеце (близ Преславы), где купол на шестиугольном барабане охватил уже весь наос с его широкими нишами-экседрами. В соотношении масс здания стала доминировать вертикаль, а наружные ниши придавали фасадам пластичность. Оба храма обозначают новое направление в архитектуре Болгарии, слагавшейся, может быть, не без влияния столичной византийской архитектуры, но вместе с тем вполне самостоятельной.

Еще своеобразнее знаменитая Круглая церковь в Преславе начала X в. (рис. 23).²⁹ Это небольшой храм в виде

ротонды с двенадцатью экседрами, целиком перекрытой широким куполом и с богато декорированным интерьером — резьбой по мрамору с цветной инкрустацией. Церковь, являвшаяся, вероятно, дворцовой, отличалась и своей высотой. Трехгранные выступы, выделявшие снаружи внутренние экседры, создавали на фасадах игру светотени. Круглая церковь вполне отвечала новым веяниям в средневековом зодчестве и была для Болгарии блестящим выражением архитектурного прогресса своего времени.

Однако становление нового архитектурного стиля в Болгарии было процессом длительным и противоречивым. Он медленно утверждался в монументальном зодчестве страны. В этом убеждает церковь Иоанна в Месемврии (ныне Несебр), вероятно XI в., — четырехугольный храм простого варианта, без нарфика, с монолитными и почти нерасчлененными фасадами, архаичный и статичный в своих формах. Это был вчерашний день архитектуры.

Архаичность храма была преодолена в последующей архитектуре Болгарии — в крестово-купольных церквях монастыря на холме Аврадак близ Преславы и в «Бял бряг»; в них столбы заменены колоннами, что способствовало пространственному объединению интерьера; фасады приобрели пластичность благодаря сильному расчленению глухими аркадами; на фасадах одной из церквей Аврадака появились горельефные изображения зверей (обереги?). Аналогичное явление характерно и для приблизительно одновременной архитектуры Армении и Грузии.

Такова архитектура эпохи первого Болгарского царства (680—1018 гг.) с ее довольно широким репертуаром композиций, в той или иной мере пронизанных идеями новой архитектуры с ее повышенными пропорциями и пластикой фасадов, но в целом еще довольно архаичная по сравнению с Византией.

Связь болгарской архитектуры с византийской художественной культурой несомненна. Это было плодотворным общением, ибо давало болгарским зодчим импульс для самостоятельных творческих исканий: архитектура Болгарии XI—XII вв. — явление локальное, но вместе с тем оно отражало общее направление архитектурной мысли своего времени.

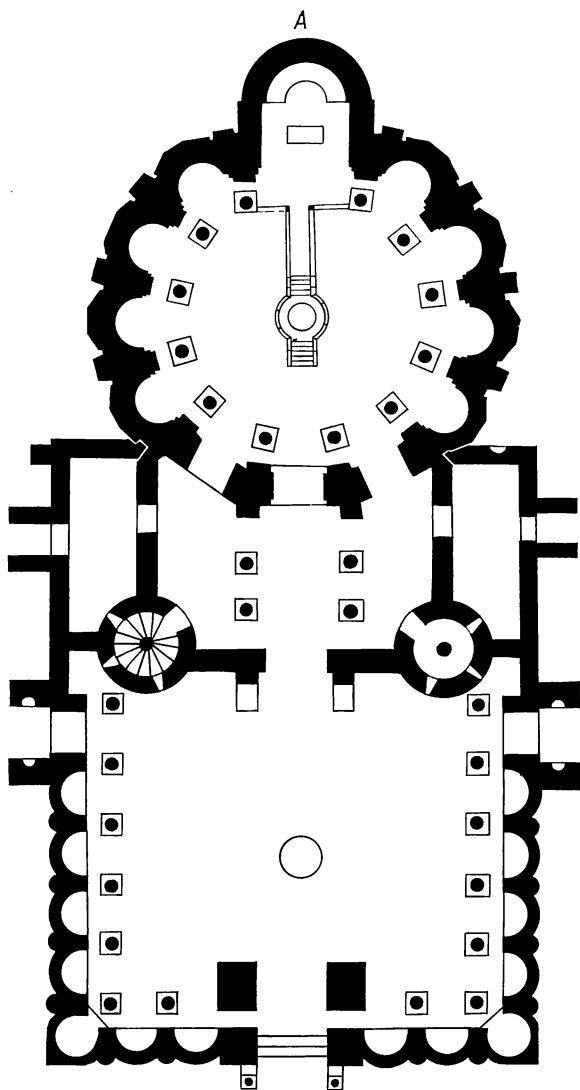


Рис. 23. Болгария. Преслава. Круглая церковь, начало X в.
 А — план; Б — разрез; В — фасад (реконструкция).

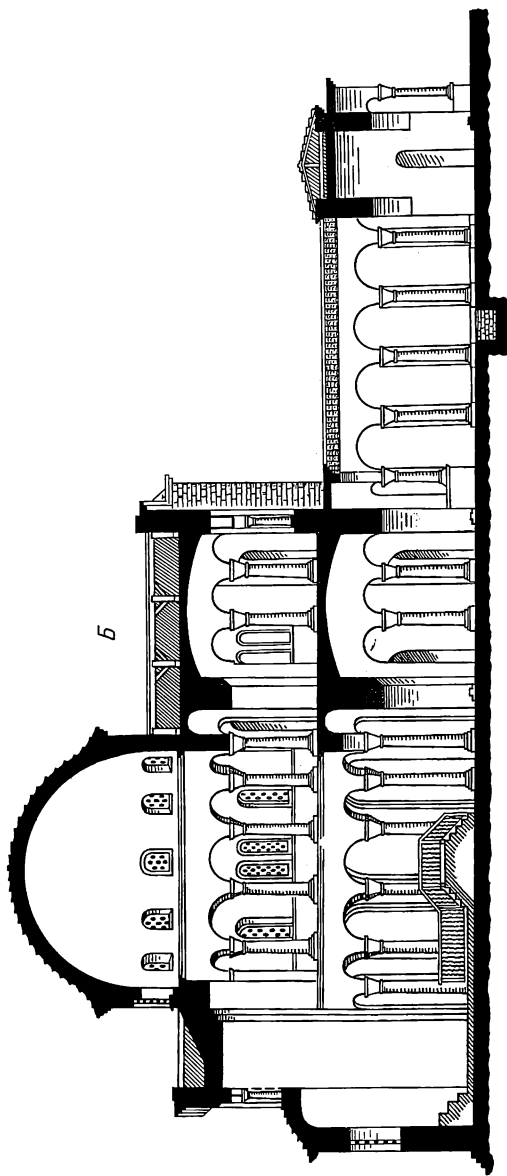


Рис 23 (продолжение)

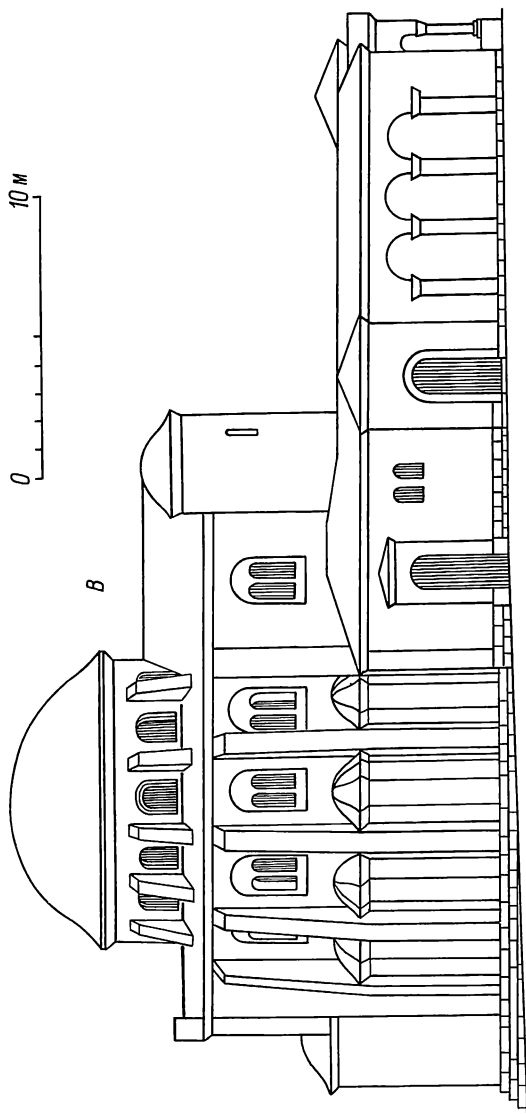


Рис. 23 (продолжение).

Особенно интенсивно зодчество Болгарии развивалось в эпоху второго Болгарского царства (1185—1396 гг.). На первых порах — в XII в. — зодчие продолжали традицию простых четырехстолпных крестово-купольных храмов, типологически примыкающих к предшествующим (например, церковь в с. Земен в южной Болгарии, церковь в с. Колуш близ Кюстандил и др.). Но чем дальше, тем больше утверждались черты нового архитектурного стиля: и уменьшение масштабов храмов (строили и совсем малые бесстолпные церкви, специфичные для Болгарии, например церковь в Асеновой крепости, церковь в Бояна близ Софии), и центричность композиции и сопутствующее этому повышение пропорций, и столпообразность, и система каркаса здания, выраженная на фасадах в виде глухих двухуступчатых арок, глубоко вдающихся в стены, которые вследствие этого утоньшаются, и принцип трактовки небольшого здания средствами той же архитектуры с целью создать иллюзию монументальной композиции, и керамический декор, частично полихромный (правда, пока еще робкий). Все это подготовило дальнейшее развитие в Болгарии нового архитектурного стиля, вскоре достигшего там подлинного расцвета.

Об этом красноречиво говорят памятники Месемврии, особенно два храма — Иоанна Алитургита (рис. 24) и Пантократора; оба построены в первой половине XIV в.³⁰ Это небольшие крестово-купольные храмы сложного варианта (т. е. с удлиненной восточной ветвью креста), с четырьмя устоями в виде тонких колонн, не дробящих интерьер, который легко охватывается глазом. Храмы венчаются центральным куполом на световом барабане, около которого группируются несколько глухих пониженных куполов. Они создают пирамидальную градацию масс. Разнообразное и меняющееся с каждым шагом завершение небольших, а то и миниатюрных компартиментов порождает быструю смену аспектов и тем самым динамику внутреннего пространства, а вместе с тем дезориентирует входящего относительно подлинных масштабов небольшого храма. Массы обоих храмов устремлены ввысь; высотность их подчеркнута множеством вертикальных тяг. Именно наружный облик храмов был явно в центре внимания их строителей, стремившихся наделить фасады максимальным разнообразием. Они не только членятся декоративной аркатурой двойного (перспективного) про-

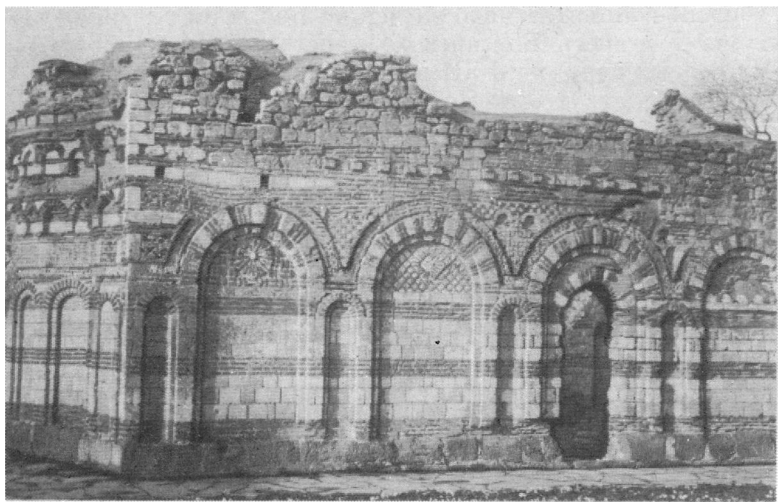


Рис. 24. Болгария. Месемврия. Храм Иоанна Алитургита. Общий вид с северной стороны.

филя с нишами в промежутках их, но и предельно насыщены кирпичным узорочьем, очень разнообразным, с использованием глазурованных цветных чашечек и розеток. Особенно эффектны восточные фасады (в храме Пантократора — двухъярусный) со сложным ритмом вертикальных членений с орнаментальной и изобразительной резьбой на кронштейнах (в храме Иоанна Алитургита). В обоих храмах ясно проявилась тенденция создать декоративными средствами иллюзию большой и сложной композиции, как бы соразмерной с человеком. Декор рельефный, что придает фасадам пластичность, и притом очень красочный. Наконец, в обоих храмах сказалась и асимметричность, как в архитектурных формах, так и в декоре. В целом эти черты, неразрывно связанные и сплетенные друг с другом, порождают ярко выраженный живописный архитектурный облик. Оба храма — вдохновенные творения болгарских зодчих. Высокая степень своеобразия зодчества Болгарии XIII и XIV столетий и высокое мастерство, которого оно достигло в то время, исключают возможность видеть в нем плод влияния Константинополя или Греции. Болгарское зодчество

зрелого и позднего средневековья объединяет с архитектурой соседних стран прежде всего единство общих принципов, принципов новой средневековой архитектуры.

Архитектура Древней Руси

Обратимся теперь к Древней Руси. Ее монументальное зодчество также начало складываться сравнительно поздно — после принятия Русью христианства, в самом конце X в., т. е. позднее, чем в Болгарии. Но уже на первых этапах развития кирпично-каменная архитектура Руси (конец X—первая половина XI в.) предстает перед нами как явление вполне сложившееся, что указывает на поразительную интенсивность процесса становления русского монументального искусства и прежде всего зодчества. Внешние факторы, больше всего роль Византии (в строительстве храмов участвовали греческие мастера) имели определенное значение лишь на первом этапе развития, но затем влияние их было в значительной степени преодолено, а в XII и XIII вв. лишь изредка давало о себе знать. Зодчество Древней Руси — и чем дальше, тем больше — было не менее самобытно, чем зодчество соседних стран.³¹

Развитие древнерусской архитектуры было не только сложным, но и неоднородным процессом. Вместе с феодальным расчленением страны становились рельефнее локальные особенности архитектуры древнерусских земель — Киево-Черниговской, Полоцкой, Смоленской, Галичской, Владимиро-Суздальской, Новгородской и др. Архитектура многих из этих областей приобретала ясно выраженный свой, особенный облик, выделявший ее среди других архитектур.

Правда, композиционные принципы везде оставались неизменными: архитектурная эстетика предмонгольского времени повсюду — и в Киеве, и в Чернигове, и в Смоленске, и в Полоцке, и в Новгороде — в сущности своей была близкой, если не единой. Появление этой общности означало рождение на Руси нового архитектурного стиля, подготовленного всем ходом развития русской архитектуры XI—первой половины XII в. В XII и XIII вв. он утвердился в русских землях. Мы вправе сказать, что и древнерусское зодчество следовало в русле того общего и могучего архитектурного течения, которое прослеживается

в других странах. Оно исходило из тех же принципов и концепций, что и там, хотя и выражало их в формах своих, национальных.

Первый этап древнерусского зодчества охватывает конец X и XI столетие и представлен группой монументальных зданий начиная со знаменитого храма Богородицы (так называемой Десятинной церкви) в Киеве.

Десятинная церковь (989—996 гг.) построена при участии византийских мастеров (об этом сообщает русская летопись), но, судя по планировке, существенно отличалась от памятников царьградской архитектуры, так как воспроизводила крестово-купольный храм простого варианта, т. е. с равными ветвями креста. Фасады были по-византийски расчленены двухступенчатыми глухими нишами.

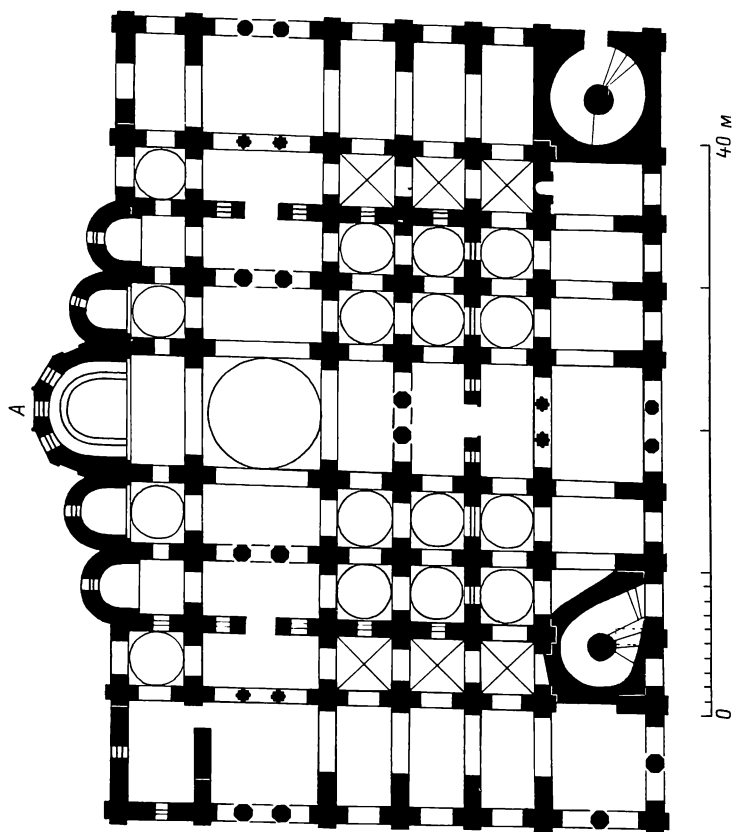
Десятинная церковь была непосредственной предшественницей и предвозвестницей главного храма Киевской Руси — гигантской по тому времени Софии в Киеве (заложен, вероятно, в 1037 г., окончен около 1045 г.).³² Создание этого храма показало, что древнерусское зодчество уже тогда, в первой половине XI в., вступило в полосу полной зрелости. В основе здания также лежит крестово-купольная система, но сильно расширенная — в виде пяти нефов, перекрытых цилиндрическими сводами, ступенеобразно повышающимися к центру, с тринадцатью куполами на световых барабанах (рис. 25). Из них средний доминирует над четырьмя боковыми, которые в свою очередь возвышаются над остальными куполами. В целом эти купола создают ясно выраженную пирамидальную композицию, притом совершенно исключительную: аналогию такому многоглавию не знала современная Софии византийская архитектура, передовая в те времена.³³ Благодаря множеству куполов на световых барабанах интерьер громадного храма был хорошо освещен, что отвечало общей и повсеместной тенденции монументального средневекового зодчества эпохи рождения нового архитектурного стиля. Мы вправе сказать, что киевская София воплотила в себе все те художественные принципы, которые мы наблюдали в зодчестве и Константинополя (Царьграда), и Греции, и югославянских стран. И вместе с тем киевская София глубоко своеобразна. Об этом говорит сочетание таких особенностей, как простой тип здания (т. е. равенство всех ветвей ар-

хитектурного креста), обширные хоры дворцового характера, не говоря уж о четко переданной градации масс здания, их пирамидальности, наконец, невиданный размер храма. София должна была оправдать свое призвание — быть достойным воплощением силы и могущества молодого Русского государства. Киевская София должна была стать тем, чем была великая София в Царьграде. О неотразимом впечатлении, которое производил храм на современников, можно судить по восторженным словам митрополита Илариона: «...дивна и славна всем окружным странам, якоже ина не обрящется в всем полунощи земнем от востока до запада».³⁴ Пиэтет к великой киевской Софии был на Руси огромен. Неудивительно, что храм стал общепризнанным образцом и исходным пучком всей монументальной архитектуры Древней Руси последующего времени. С тем или иными вариантами, в более полной или сокращенной редакции эту композицию повторяли в различных стольных городах — и в самом Киеве (храм на митрополичьей усадьбе на Стрелецкой улице, около середины XI в. (храм Ирины?)), и в Полоцке (храм Софии, XI в.), и в Новгороде (храм Софии, также пятинефный, но лишь с пятью куполами, 1045—1050 гг.).

Сокращенные варианты той же композиции продолжали создавать и в XII в. в тех стольных городах, которые стремились перенять или возродить роль Киева. Таковы Благовещенский собор в Чернигове (освящен в 1186 г.), Успенский собор во Владимире (1185—1189 гг.).

После Ярослава, во второй половине XI и в XII в. на Руси строятся трехнефные трехапсидные храмы с куполом на широком барабане. Фасады их расчленены лопатками, отвечающими внутренним столбам. Но гладь стен еще доминирует, фасады выглядят монолитными. Таковы киевские храмы — Успенский собор Печерской лавры (1073—1078 гг.), явившийся родоначальником большой серии аналогичных храмов, собор Михайловского Златоверхого монастыря (заложен в 1108 г.), церковь Спаса на Берестове (начало XII в.), в Чернигове — Борисоглебский собор (1120-е гг.), собор Елецкого монастыря (1110—1120-е гг.), и др.³⁵

Но в XII в. — в эпоху феодального расчленения Руси — уже зародилась новая архитектура, начал складываться новый архитектурный стиль. Прежде всего это



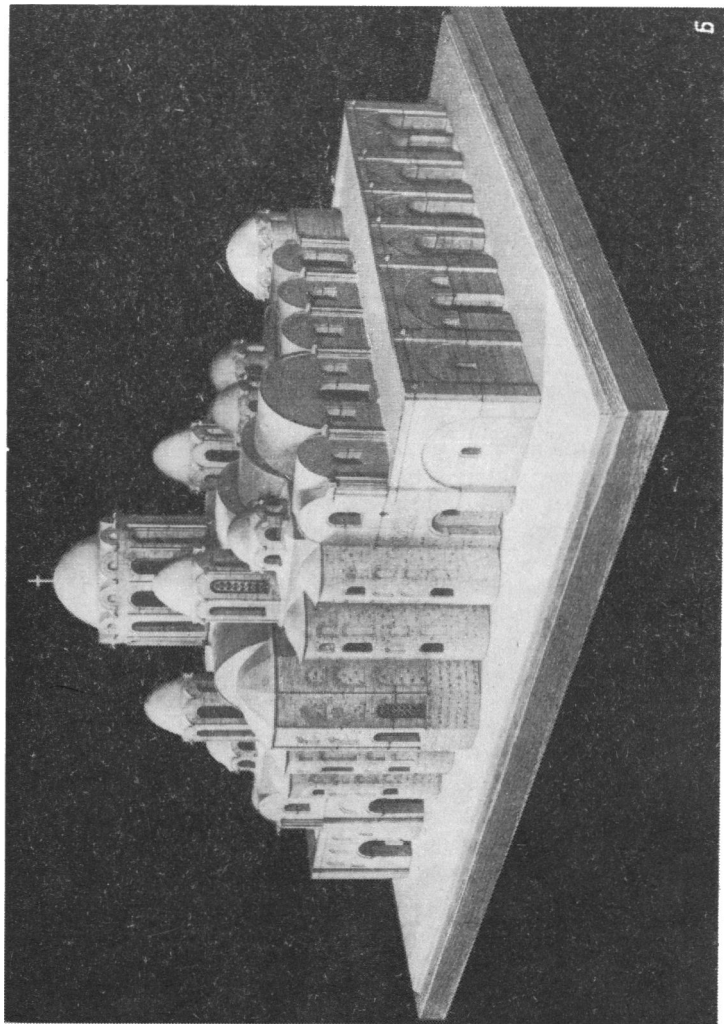


Рис. 25. Киев. Храм Софии, заложен в 1037 г.
 А — план; Б — модель-реконструкция.

выразилось в уменьшении размеров храма, что вызвано было изменением социальных условий монументального строительства. Строительство князей в своих замках («дворах») и городах приобрело более замкнутый характер, исключавший потребность в больших храмах. С другой стороны, множились монастыри, не нуждавшиеся в обширных храмах. Приходские храмы в городах также были рассчитаны на ограниченный круг молящихся. Указанные обстоятельства привели к выработке типа небольшого четырехстолпного храма, представленного в архитектуре различных древнерусских областей и получившего всеобщее распространение. Следует подчеркнуть, что это было явление отнюдь не только русское; наоборот, оно было повсеместным: мы его наблюдаем и в византийской столице, и в Греции, и в югославянских странах, и в Закавказье (см. ниже).

Новое течение в древнерусском зодчестве сопровождалось и другим, органично связанным с ним явлением — нарастанием локальных особенностей архитектуры в различных областях Древней Руси. Но, что важно отметить, локальные особенности развивались везде в одном и том же направлении, следуя одним и тем же архитектурно-художественным принципам.

Памятники такого рода многочисленны (рис. 26). Они известны в Киеве, Овруче, Чернигове, Новгороде-Северском. Во Владимиро-Суздальской земле это церкви в Кидекше (1152 г.), Переславле-Залесском (1152 г.), Боголюбове (1158 г.), Покрова на Нерли (1166 г.). Плеяду храмов XII в. венчает Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, 1230—1234 гг. (рис. 26, 3; 27). Столь же хорошо известны они и в Новгороде и в Новгородской земле — церкви Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1190 гг.), Спас Нередица (1198 г.), церковь Георгия в Ладоге (1160-е гг.). К этой архитектуре примыкают храмы второй половины XII в. в Гродно — центре небольшого западно-русского княжества: так называемая Нижняя церковь в детинце города и шестистолпная церковь Бориса и Глеба в княжеском монастыре в Коложе (близ города); обе выделяются своим полихромным декором.

Как и везде, уменьшение размеров храмов сопровождалось повышением их пропорций. Храмы вытягивались вверх, причем тенденция эта опять-таки явно прогрессировала. Мы наблюдаем ее всюду — и в полоцком зод-

честве, и в смоленском, и в зодчестве Новгорода и Пскова, и во владими́ро-суздальском зодчестве, где процесс этот выступает особенно наглядно: сравним церковь в Кидекше и церкви времен Андрея Боголюбского — собор в Боголюбове и церковь Покрова на Нерли, в которой устремленность ввысь подчеркнута сильно выступающими членениями фасадов.

Не менее ясно выражена та же тенденция и в архитектуре Черниговского княжества. Венцом развития явилась церковь Пятницы на Торгу начала XIII в., полная динамики возносящихся кверху масс, завершенных трехлопастными фронтонами, над которыми ступенчато поднимаются своды, несущие высокий барабан купола. Вертикаль и здесь усилена пилястрами сложного профиля (рис. 28).

Тот же процесс прослеживается и в Смоленске. Разительно контрастны традиционная по композиции церковь Петра и Павла середины XII в. и церковь архангела Михаила 80-х гг. XII в. (рис. 29) ³⁶ с ее стремительным взлетом и очень сложными членениями в виде пучков тяг. Наконец, тот же процесс наблюдается и в Полоцке (Евфросиньевский монастырь). ³⁷ Не менее рельефно новые архитектурные явления сказались и в Новгороде, где сохранился (хотя и не полностью) замечательный храм Пятницы на Торгу (1207 г.), также столпообразный и также, несомненно, с трехлопастным завершением. Правда, храм этот в Новгороде стоит особняком — его, как предполагают, строили смоленские зодчие, ³⁸ но само появление такой архитектуры в Новгороде показательно — оно полностью отвечало общей тенденции развития новгородского зодчества, на которое формы храма Пятницы оказали, возможно, определенное влияние: именно с тех пор, а особенно в XIV и XV вв. трехлопастное завершение становится традиционной чертой новгородского зодчества.

Повышенные пропорции влекли за собой и другие изменения, в целом определившие новый архитектурный стиль. Усложненные и усиленные вертикальные членения, которые выглядят как поток вертикальных тяг, благодаря своей рельефности придают фасадам пластичность. Эти особенности были свойственны архитектурам всех древнерусских земель. Спокойное и статичное позакомарное завершение все более входило в противоречие с дина-

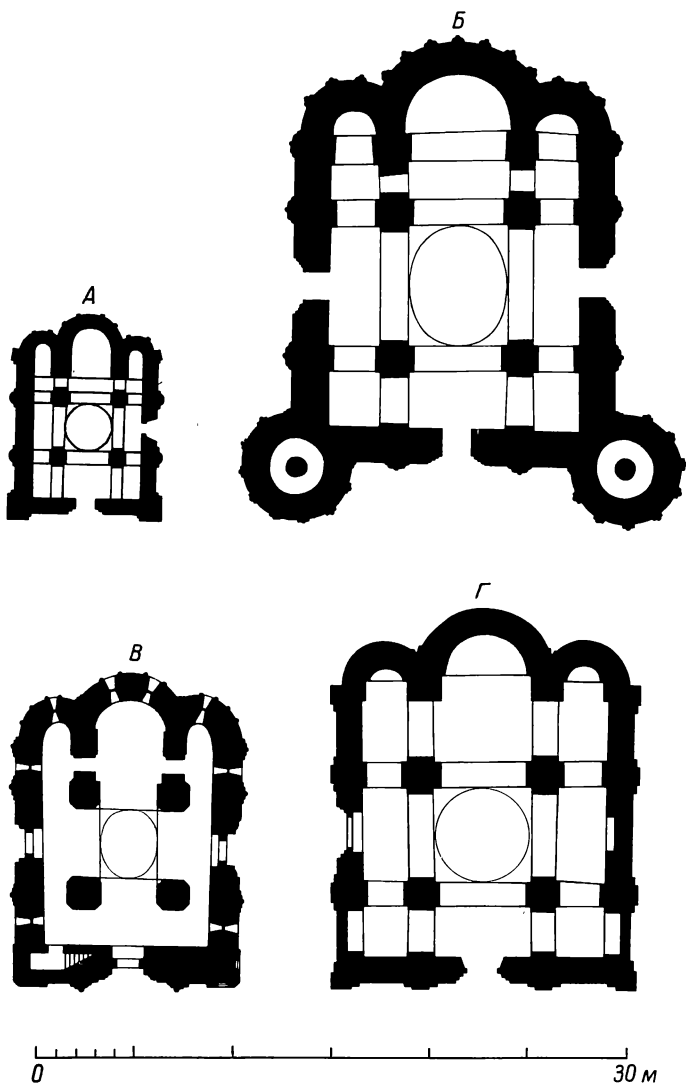
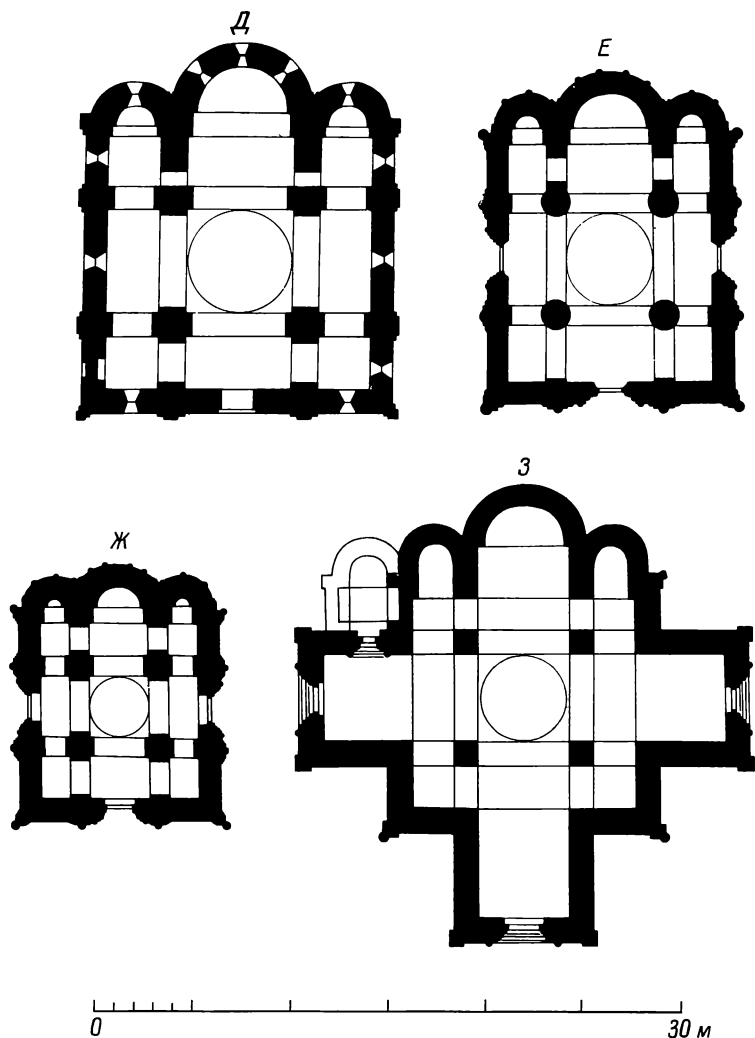


Рис. 26. Русские четырехстолпные храмы XII—XIII вв. Планы.

А — Киев, церковь Василия, 1183 г.; *Б* — Овруч, церковь Василия, около 1190 г.; *В* — Чернигов, церковь Пятницы, первые годы XIII в.; *Г* — Кидекша,



церковь Бориса и Глеба, 1152 г.; Д — Переславль-Залесский, Спасский собор, 1152—1157 гг.; Е — Боголюбово, собор, 1158—1165 гг.; Ж — Боголюбово, церковь Покрова на Нерли, 1166 г.; З — Юрьев-Польский, Георгиевский собор, 1230—1234 гг.

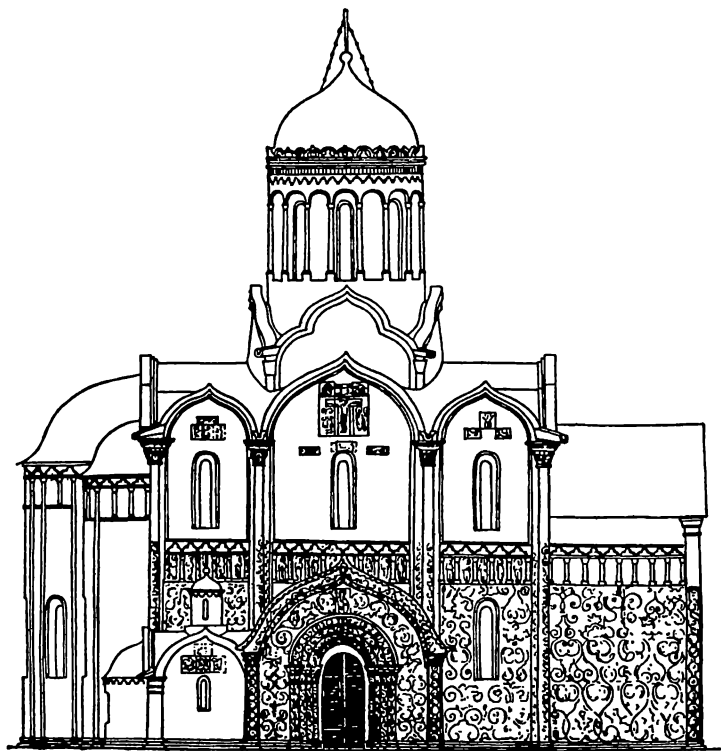


Рис. 27. Юрьев-Польский. Георгиевский собор, 1230—1234 гг. Реконструкция Н. Н. Воронина.

мично устремленной ввысь композицией здания. Оно требовало не менее динамичного завершения. Так появились ступенчато повышенные арки, сводящие все массы здания к высоко поднятой главе храма. Это нашло свою наиболее художественно оправданную форму в виде трехлопастного завершения фасадов. Впервые такая композиция появилась, как полагают, в храме Спаса на Берестове в Киеве (1113—1125 гг.),³⁹ а к концу XII в. она была уже вполне выработана (например, церковь Пятницы в Чернигове).

Все эти новшества были так же социально обусловлены, как и уменьшение размеров храма, рассчитанного

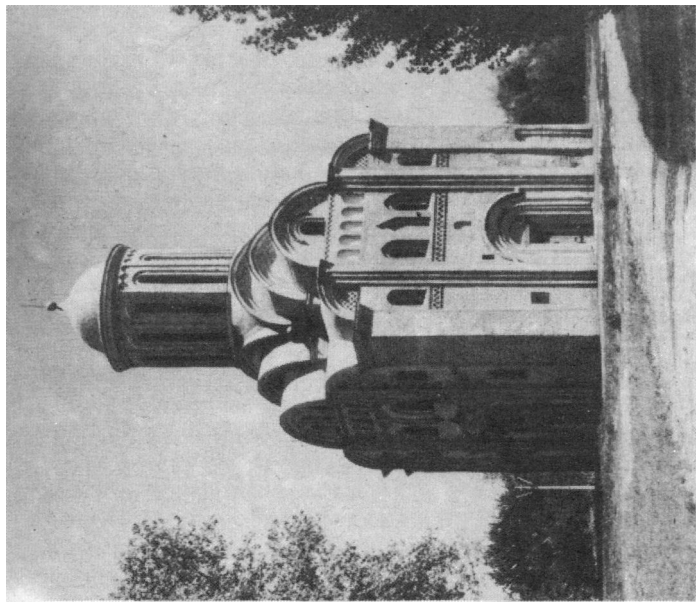


Рис. 28. Чернигов. Церковь Пятницы на Торгу, начало XIII в. Общий вид.

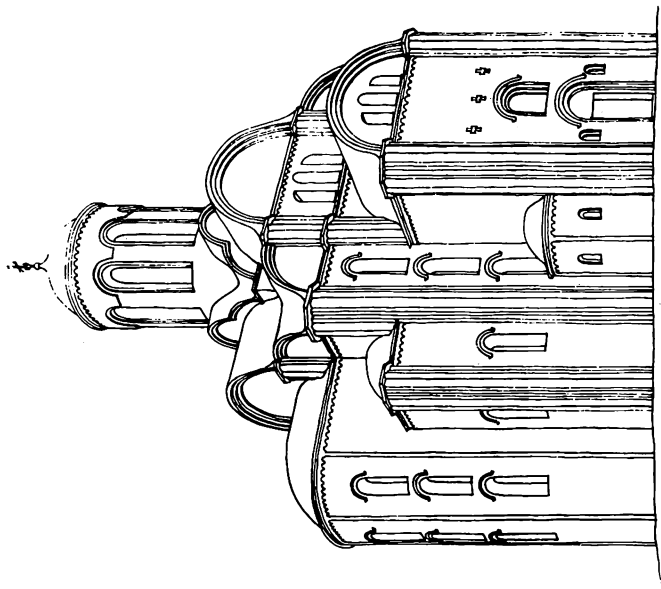


Рис. 29. Смоленск. Церковь архангела Михаила, 80-е гг. XII в. Реконструкция С. С. Подъяпольского

теперь на узкий круг молящихся. Большинство народа созерцало храм не столько внутри, сколько снаружи. В новых условиях внешние формы храма приобретали особенное значение. Акцент из интерьера был перенесен на фасады храма; тем же объясняется и повышенное внимание к декору. Это было столь же закономерным явлением — оно, как мы видели, отчетливо выступает в архитектуре всех других стран.

Мы не имеем возможности детально остановиться на формах декора древнерусской архитектуры, весьма разнообразного, начиная с кирпичного узорочья в XI в. В XII в. были популярны фризy из кирпичных треугольников, поребрики и рельефные кресты. А во второй половине XII и в XIII в. получил развитие орнаментальный и изобразительный рельеф; особенно прославилась им владимиросuzдальская архитектура. Декор этот открыл неведомые раньше аспекты нового архитектурного стиля. Достаточно напомнить Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, фасады его были сплошь заполнены рельефами, программа которых была призвана прославить владимиросuzдальский княжеский дом;⁴⁰ обращены они были, очевидно, к тем, кто стоял вне храма.

Наконец, на фасадах древнерусских храмов появился и цвет. Полихромность фасадам придавали белокаменные детали в сочетании с кирпичной кладкой, расписные декоративные ниши (в черниговской церкви Пятницы), вообще раскраска фасадов или инкрустация цветного камня, иногда очень крупного (в Гродно), и т. д. Новый архитектурный стиль становился живописным. То был заключительный этап развития всех средневековых архитектур, включая и древнерусскую, которая, как видим, и в этом отношении не выходила за рамки общей закономерности.

Архитектура Закавказья (Армения, Грузия)

Замечательно, что тем же закономерностям следовало и зодчество Закавказья — Армении, Грузии, как и Азербайджана, географически весьма отдаленных и от Греции, и от югославянских стран, и от Руси.

В противоположность славянским странам новый архитектурный стиль имел в Закавказье длительную



Рис. 30. Армения. Ани. Собор 988—1000 гг. Общий вид.

предысторию: он был подготовлен — как в Армении, так и в Грузии — прогрессом архитектуры на протяжении многих столетий, по крайней мере с IV—V вв.⁴¹ Арабское нашествие около середины VII в. прервало этот процесс. И только во второй половине IX в. благодаря ослаблению халифата Армения и Грузия при Багратидах возвратили себе самостоятельность, возродилось и обширное строительство в городах, ставших центрами ремесла и торговли, в феодальных замках и наиболее богатых монастырях (Ахпат, Санаин, Татев и др.). При этом знаменательно то, что армянское и грузинское зодчество X и XI вв. исходило из своего классического наследия и начало с того, чем кончила архитектура при арабском нашествии. Зодчие возрождавшейся Армении и Грузии как бы подхватили оборванную нить художественного развития и стали нарочито следовать архитектурным формам VII в. Но при том ясно обозначались и новые веяния: старым композициям стремились придать бóльшую величественность и торжественность. Это сказалось и в подчеркивании вертикальной оси здания путем повышения пропорций, что акцентировалось и декоративными средствами. Особенно

показателен в данном отношении замечательный Анийский собор 988—1000 гг. зодчего Трдата (рис. 30).

Как и в других странах, в Армении началось обогащение архитектуры — композиционное и декоративное. Зодчие стали отходить от прежней аскетической строгости здания, начали ритмически усложнять композиции. Очень выразительны в этом отношении две анийские церкви — Спасителя (1036 г.) и рода Абугамренц (XI в.) с их целой цепочкой внутренних экседр, выделенных снаружи острыми треугольными нишами. Особенное значение стали приобретать вертикальные тяги, вернее, целые пучки их, которыми обрабатывали массивные устои. Тяги сливались в единый поток и звучали в унисон с вертикальной ориентацией здания. Прекрасный пример тому дает тот же Анийский собор. Все эти черты мы уже наблюдали в зодчестве Византии, югославянских стран и Древней Руси.

Несравненно большее, чем раньше, значение в X и XI вв. приобрел и собственно декор. С исключительной яркостью это сказалось в храме на о-ве Ахтамар (915 г.) с его пятью поясами рельефов, подчиненных, как и в русском храме Юрьева-Польского, определенной политической программе.⁴² Этому энергичному архитектурно-художественному движению способствовала благоприятная историческая обстановка — перемены во всем феодальном строе средневековой Армении. На историческую арену выступили новые силы экономического и культурного развития, во главе которых стали города. Интенсивный рост их разрывал феодальную замкнутость и создавал исключительно благоприятную почву для культурного, в том числе и художественного, творчества. Именно в городе складывался новый архитектурный стиль. А в северных районах страны большое значение имели два наиболее крупных монастыря — Ахпат и Санаин.

Прогресс сказался и в появлении новых сфер архитектурного творчества — в развитии светского зодчества в городе, где строились дворцы, караван-сарай (ханабары), и в монастырях, где создавались обширные притворы-гавиты (светские по своему характеру и полусветские по своему назначению), трапезные, книгохранилища.

Особенно красноречиво новый архитектурный стиль проявил себя во дворцах феодальной знати Ани (дворец

Парона и так называемый дворец Саргиса) и караван-сараях с их торжественным двухъярусным порталом, богатая резьба которого оттенялась гладью смежных стен (рис. 31). Декор состоит из мозаичного набора разноцветных (розовых и черных) каменных плиток, а в декор караван-сарая включены и изображения сфинксов, барсов и драконов — охранителей-оберегов. Этот прием декора в виде каменной резьбы, артистичной и виртуозной, стал в Армении излюбленным. Яркие примеры дают церковь Григора (1237 г.) в Нор-Гетике (рис. 32), церкви в Макараванке, в Нораванке (в древнем Вайоцдзоре).

XII столетие ознаменовалось, как было сказано, созданием принципиально новых архитектурных композиций; новизна и смелость некоторых из них ощущается как скачок в развитии армянского зодчества того времени. Особенно это относится к композиции большой бесстолпной залы, перекрытой взаимно перекрещивающимися арками с целью объединить внутреннее пространство. С большой художественной выразительностью эта композиция представлена в двух больших трапезных — в монастырях Агарцин, 1248 г. (рис. 33), и в Ахпате (того же приблизительно времени), буквально поражающих входящего обилием свободного и светлого пространства, перекрытого круто взлетающими вверх и широко шагающими могучими арками. Именно в светской архитектуре лежат истоки такой композиции, возникшей в Армении еще в XI—XII вв., если не раньше. Прекрасен и большой гавит * начала XIII в. в Ахпате, где та же система перекрытия воспроизведена дважды: внизу, а в сокращенном виде — в верхнем ярусе, порождая пирамидальность композиции с ритмично повторенным основным композиционным элементом. Такого рода монументальную бесстолпную систему перекрытия не знала современная средневековая архитектура. В Армении эта система в XIII в. получила широкое распространение не только в гавитах; она была приспособлена и к небольшим по площади церквям (например, церковь Богоматери в Самгосаванке, 1235 г.; в нижнем ярусе церкви в Нор-Гетике, 1291 г.), что отражало характерную особенность нового архитектурного стиля — стремление придать небольшой церковке черты большого здания, воспроизводя в ней величественную композицию бесстолпного перекрытия.

Складывавшийся в Армении XII и XIII вв. новый

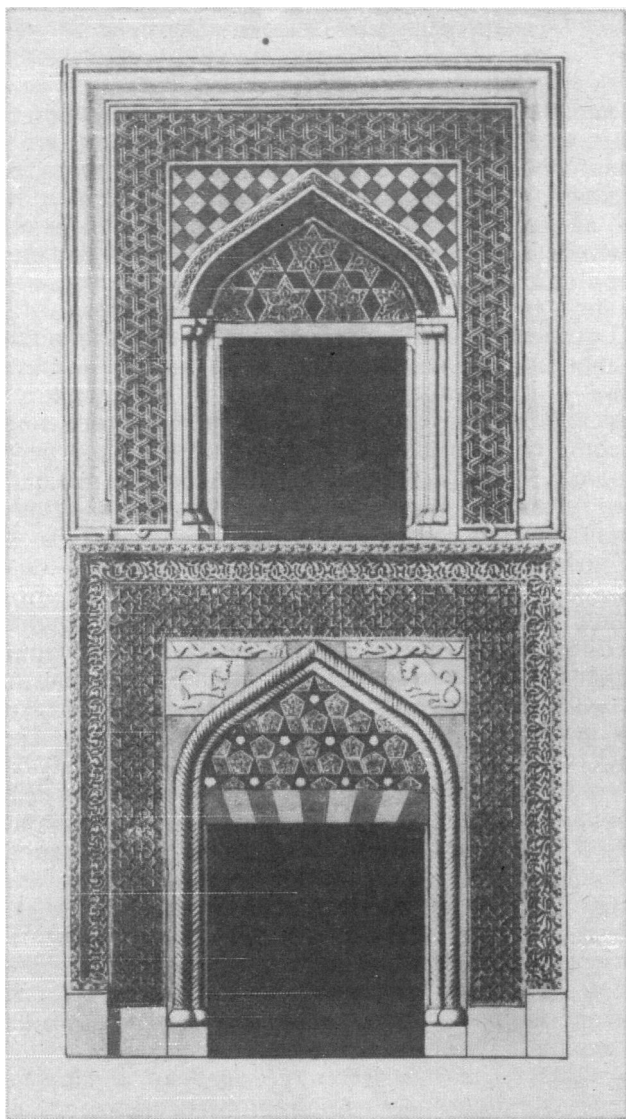


Рис. 31. Армения. Ани. Портал гостиницы XIII в. Реконструкция Т. Тораманяна.

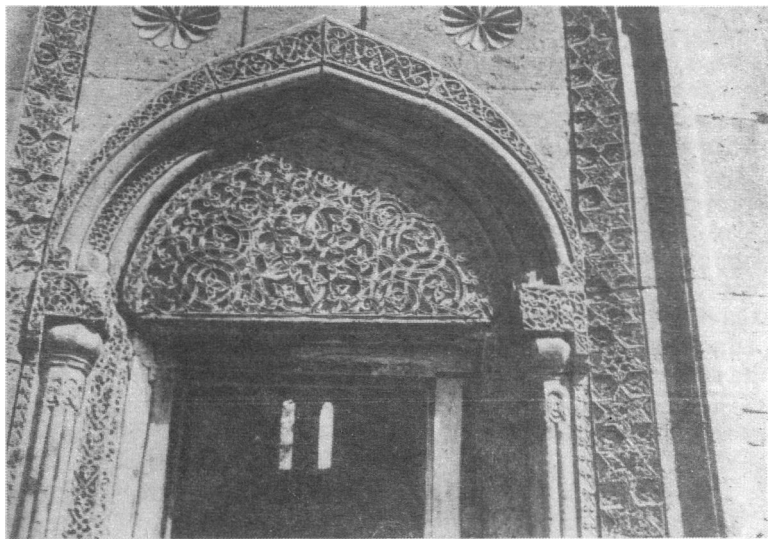


Рис. 32. Армения. Монастырь Нор-Гетик. Церковь Григора, 1237 г.



Рис. 33. Армения. Монастырь Агарцин. Трапезная, 1248 г. Интерьер.

архитектурный стиль проявил себя здесь, как и в архитектуре других стран, и в повышении пропорций, в стремлении придать композиции столпообразность. Эта тенденция наглядно отражена в обычных для Армении того времени храмах в виде небольшого здания с максимально широким подкупольным пространством, увенчанным высоко поднятым куполом. Ощущение вертикали усиливают острые (крутые) фронтоны; конус купола повторяет вверху линии этих фронтонов и как бы сводит их на нет. Совершенным образцом такой композиции является выработанная по своей архитектуре церковь, построенная в 1215 г. Тиграном Оненцем в созданном им в Ани городском монастыре (рис. 34). Очень своеобразны еще более столпообразные двухэтажные церкви-усыпальницы конца XIII—начала XIV в. в Нор-Гетике (нижний этаж первоначально занимало книгохранилище), Егварде (1321 г.), Нораванке (1339 г.).

Важно отметить и другое качество армянской монументальной культовой архитектуры: насколько сдержан декор внутри храма, настолько он обилён снаружи; он не только разнообразен, но и индивидуален. Индивидуальность каждого здания — также одна из характерных черт новой архитектуры. Ограниченность объема книги не позволяет нам останавливаться на отдельных памятниках. Упомянем лишь несколько. Среди них храм в Ариче (1201 г.), фасад которого вне связи с интерьером разделен на два яруса; особенно богато разработан верхний ярус с множеством рельефных тяг, обрамляющих кресты, окна, ктиторский рельеф, порождающих глубокие светотени и придающих фасадам пластичность. Наоборот, в интерьере господствует гладь стены (украшен лишь торец алтарного возвышения). Выдающимся по разработке фасадов является храм Гандзасарского монастыря (1216—1238 гг.) в области Хачен с его уникальной многоплановой скульптурой на широком барабане купола, включающей изобразительные рельефы (рельефы ктиторов) и виртуозную резьбу, вынесенную наружу, — декор, наполненный архитектурным и смысловым содержанием, олицетворяющий наиболее сокровенные черты нового архитектурного стиля.⁴³ Выделяется своим наружным декором и упомянутая церковь Тиграна Оненца в Ани с каменной резьбой, заполняющей пазухи между арками: на фоне выходящих спиралью побегов помещены изображения сиринов,

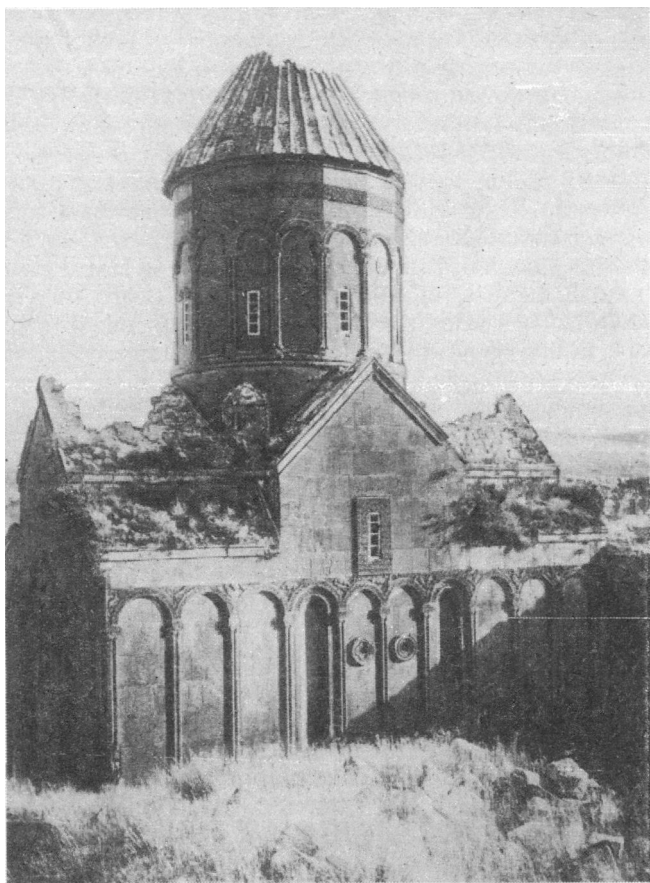


Рис. 34. Армения. Ани. Церковь Тиграна Оненца, 1215 г. Общий вид.

фазанов, петухов, орлов, зайцев и других зверей в стремительном движении. Эти рельефы также несомненно связаны с интерьером светской архитектуры предшествующего времени. Теперь, в эпоху новой архитектуры, ее перенесли из внутренних палат на фасады. Именно внешнему облику храма старались придать праздничность и яркость, ибо внутри из-за ничтожной площади храмы были малодоступны массе молящихся. Так было, как мы видели,

во *всех* средневековых архитектурах на том же этапе их развития, хотя, повторяем, сказывалось это везде в совершенно различных формах.

Столь же закономерно было и появление в ту эпоху архитектурной миниатюры — церквей индивидуального назначения (для узкого круга феодальной семьи), воспроизводящих в сильно уменьшенном виде самые различные композиции. Аскетичные внутри, такие церкви особенно богато украшались снаружи. Очень выразительна в этом отношении упомянутая церковь Григора в Нор-Гетике — подлинный шедевр армянского декоративного искусства. Изысканный и тонкий, словно ювелирный, очень выработанный и виртуозный, притом весьма разнообразный и почти не повторяющийся резной декор — столь же сокровенная черта нового архитектурного стиля, формы которого закономерно складывались под влиянием светского начала. Именно так происходило и в других средневековых странах (например, в Греции и Сербии): как и там, резьба явилась как бы перенесенной наружу многоцветной узорчатой тканью, покрывавшей внутри стены богатых домов.

В миниатюрных церквях сказалась и еще одна особенность, органически присущая новому архитектурному стилю, наблюдаемая опять-таки и в архитектурах других стран: декор используется как средство трактовки фасада ради создания иллюзии большой величественной постройки. Армянские примеры многочисленны; назовем хотя бы ту же церковь Григора в Нор-Гетике, церковь в Девичьем монастыре в Ани начала XIII в. или церковь в Макараванке (1198 г.). Проблема эта стояла и в предыдущий период, в X и XI вв., но теперь, в XII и XIII вв., к решению ее было привлечено новое средство, явившееся новым художественным принципом, — живописность: выкладка рисунка из плиток разноцветного камня сменилась глубокой, нередко двуплановой резьбой, при которой эффект многоцветности имитируется эффектом светотени.⁴⁴ Но и этот прием усиления пластичности фасада был не менее характерным аспектом нового архитектурного стиля, с которым мы также уже встречались (в Византии, в Болгарии, во владимиристо-суздальском зодчестве и др.).

Развитие живописного стиля в архитектуре сказалось и в тенденции к максимальному разнообразию слагаемых

архитектурных композиций, быстрой смене различных по своей декоративной разработке однозначных элементов. Это становилось обычным и обязательным во всех архитектурах того времени. Таким путем декоративное убранство стало нарушать симметричность интерьера или экстерьера. Так рождалась асимметрия — также один из самых характерных аспектов нового архитектурного стиля. Асимметрия сказывалась не только в декоре, но и в распределении внутренних объемов, а следовательно, и наружных масс (сдвинутый купол, несимметрично расположенные арки, сдвинутые входы и окна и т. д.).

Расцвет монументально-декоративного искусства Армении в XII и XIII вв. сочетался, как говорилось, с огромным подъемом собственно архитектуры (напомним величественную конструкцию с взаимно перекрещивающимися арками). Но оба направления творчества нельзя рассматривать оторванно друг от друга, ибо то и другое образовало единый сплав — великое зодчество средневековой Армении. Оно было непревзойденным явлением в мировой культуре средних веков. Но его специфичность, яркость не должны заслонить того, что оно воплощало в себе общее направление и тенденции развития средневекового зодчества, общие закономерности этого процесса.

В полной мере все сказанное относится и к архитектуре Грузии. В раннее средневековье (до арабского завоевания) армянская и грузинская архитектуры, как отмечалось, были в сущности едины, пути их разошлись лишь после освобождения обеих стран, в эпоху Багратидов, в XI в. В это время начинается, как и везде, меняться сама композиция храма. Общий объем стал сокращаться, подкупольное пространство сдвинулось к середине храма, что способствовало его центричности. Таковы огромные храмы Баграта III, 1003 г. (в Кутаиси), кафедралы Самтависи (в Картли), 1030 г. (рис. 35), Алаверди (в Кахети), первая четверть XI в. (последний по времени представитель великих храмов возрожденной Грузии). Центричность их усиливали резко повышенные пропорции и сильно выступающие ветви креста под более или менее острыми фронтонами. Эти особенности подчеркивались пучками тянущихся вверх тонких полуколонок аркатуры, как и завершающим храмы куполом на высоко поднятом барабане, прорезанном узкими и высокими окнами (только в Алаверди купол и барабан поздние — XVII в.). Члене-



Рис. 35. Грузия. Кафедрал в Самтависи, 1030 г. Общий вид.

ния эти сложного профиля, сильно выступают из плоскости стены и чередуются с треугольными в плане нишами; те и другие создают на фасадах глубокие светотени и тем самым придают им пластичность. Устремленность ввысь масс здания становится, как и в Армении (напомним Анийский собор рубежа X и XI вв.), неотъемлемой чертой грузинской архитектуры XI в. Пафос ее величественных форм несомненно порождает эмоциональный подъем народа.

Но затем, в XII и XIII вв., объемы храмов, как и в Армении, стали резко сокращаться, приблизившись к кубу, и

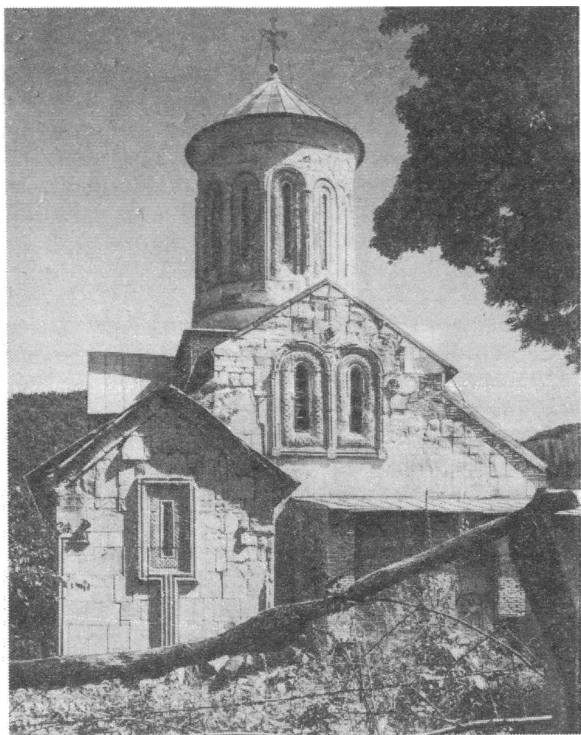


Рис. 36. Грузия. Церковь в Бетани, XIII в. Общий вид.

с тех пор такая планировка как бы застыла — ее развитие завершилось. Как и в архитектуре других стран, пропорции храма стали приобретать столпообразность, а компоновка масс — пирамидальность, которой вторила ступенеобразно поднимающаяся аркатура. Завершалась композиция куполом на высоко поднятом барабане с узкими и высокими, как и раньше, окнами. Все эти черты хорошо выражены в грузинских храмах первой половины XIII в. — в Бетани, Кватахеви и Питарети (рис. 36).

При общности основных качеств архитектуры грузинский храм XII и XIII вв. приобрел очень своеобразный облик, выработанный, конечно, независимо, но подчиненный единым принципам архитектуры того времени.

Новый архитектурный стиль в Грузии, как и в других странах, выразился и в создании архитектурной миниатюры — своего рода увеличенной модели, в которой как бы концентрировались наиболее отработанные композиционные решения, популярные в грузинском зодчестве того времени. Примеры — совсем небольшая, если не сказать ничтожная по размеру, надвратная церковь рубежа XII и XIII вв. в Гелатском монастыре⁴⁵ или притвор начала XIII в., пристроенный к базилике в Дманиси,⁴⁶ с широким входом в виде арки с имитацией ветвей креста под острыми фронтонами. Притвор в Дманиси — это затейливая и своеобразная постройка, аналогичная по смыслу архитектурным миниатюрам в других странах, выделяется и миниатюрными рельефами (барсы и птицы, терзающие зверей), помещенными на капителях, напоминающими столь же миниатюрные рельефы храма Алитургита в Месемврии (Болгария). То были явления одного порядка.

Изменения в композиции грузинских храмов повлекли за собой еще одно явление, столь закономерно и притом постоянно сопутствующее новому архитектурному стилю в различных странах, — асимметричность. В грузинской архитектуре XII и XIII столетий мы ее особенно часто наблюдаем. На этом характерном явлении следует остановиться.

При сокращении внутренних объемов храма восточную пару столбов приблизили к апсиде (что было осуществлено уже в начале XI в. в кафедрале Алаверди), а во многих храмах XII и XIII вв. они вовсе слились с междуапсидными стенками, вследствие чего подкупольное пространство сдвинулось к востоку, что создавало определенную асимметрию в общей композиции, которая ясно отражалась на всей компоновке масс здания. Грузинская архитектура зрелого средневековья дает тому немало выразительных примеров. Напомним храмы в Бетани, Кватахеви и Питарети или церковь Георгия в Гелатском монастыре.⁴⁷

Еще резче проявилась асимметрия в постановке притворов, примыкающих к храму, большей частью сдвинутых относительно продольной или поперечной оси здания. Примеры тому весьма убедительны. Назовем притворы с северной и южной сторон в главном храме того же Гелатского монастыря — они относятся к XIII в.,⁴⁸ притворы церквей в Бетани, Кватахеви, Питарети, Магалаат-Эклесия.⁴⁹ В X в. такую асимметрию еще не допускали: она появля-

ется, но еще робко, только в XI в. (Самтавро в Мцхете), а в XII и XIII вв. становится вполне выработанным и распространенным приемом.

Асимметрия подобного рода несомненно нарочитая, и случайностью ее не объяснить. Природа этого явления здесь та же, что и в Византии или в Болгарии, о чем уже шла речь. Она одинаково сказывается как в сдвигах различных проемов на фасадах, нарушающих симметрию (например, в Текфур-Серае в Константинополе), так и в сдвигах различных пристроек к основному зданию (например, притворов в Грузии). То и другое порождает иллюзию движения, создает динамику объемов и тем самым вносит новый элемент в соотношение масс здания, оживляет его. Отчетливо выступает асимметрия и в декоре — и в распределении его элементов на фасадах, и в его рисунке. Во всем этом нельзя не видеть одно из проявлений живописности в архитектуре.

Для грузинского зодчества, как и армянского, характерно и использование аркатуры как средства трактовки архитектурного фасада. Это явление, хотя и в других формах, было свойственно архитектуре и Константинополя, и югославянских стран, и Руси. Уже на рубеже X и XI вв. аркатура в Грузии утрачивает связь с внутренней структурой здания и становится, как и всюду, чисто декоративной, а в XIII в. деградирует и исчезает (то же происходило и в Армении), ибо для нее при сократившейся поверхности фасадов уже не оставалось места. Аркатура в качестве приема разработки фасада уступила место декоративной резьбе. В XI в. она выступает как явление вполне сложившееся и зрелое. Своеобразной была не только сама резьба, бесконечно разнообразная по рисунку, но еще больше та новая композиция архитектурного фасада (графическая по своему характеру), которая была выработана еще в XI в. и послужила своего рода оправой драгоценной резьбы; напомним фасады храма XI в. Самтавро в Мцхете — храма, воплотившего в себе все идеалы нового архитектурного стиля. Новшеством явилась не резьба, а именно графический рисунок архитектурного фасада, острый и заверченный, ибо сам принцип наполнения архитектурной плоскости декоративной резьбой стал присущ в те времена отнюдь не только Грузии. В том или ином варианте эта «графика» фасадов удерживалась и в XII в. (например, храм в Икорте, 1172 г.), а в упрощен-

ном виде дожила до конца XIII и начала XIV в. (церковь в Зарзме).⁵⁰

Декор грузинских храмов, виртуозный и артистичный, наделен был еще одним качеством: широкие наличники (входов, окон) и фризy, которые заполняли резным орнаментом, стали делать выпуклыми, рельефными, что еще больше придавало фасадам пластичность — одно из самых замечательных свойств новой архитектуры средневековья. Более ощутимый эффект пластичности вносили на фасады декоративные ниши, особенно частые на фасадах притворов, например в Манглиси (XI в.), Гелати (XIII в.), Бетани (рубеж XII и XIII вв.) и др. И этот прием разработки фасадов нишами хорошо нам знаком по памятникам Константинополя, Фессалоник, Месемврии (в Болгарии), Сербии и др. Формы везде различны, но смысл явления везде один и тот же — отрицание монолитности фасада, свойственной раннему средневековью, стремление максимально расчленить его ради создания новых источников светотени. Живописное начало грузинские зодчие XI—XIII вв. усиливали и полихромностью, классический образец применения которой (в виде плиток разноцветного камня) дает тот же храм Самтавро в Мцхете.

Все эти особенности были заложены в самой природе нового архитектурного стиля и не удивительно, что наиболее существенные из них, хотя и в весьма различном виде, мы неоднократно встречаем во всех рассмотренных архитектурах.

Зодчество средневековой Грузии было ярким и одухотворенным явлением мировой культуры, не утратившим и по сей день своего обаяния.

Архитектура Азербайджана

Общие концепции, лежащие, как мы видели, в основе архитектуры весьма обширного района Присредиземноморья, были свойственны, конечно, не только христианским странам, но в такой же мере мусульманским: вероисповедная принадлежность здания не могла определить направление архитектурного развития. Что это так, убеждает зодчество соседней мусульманской страны Закавказья — Азербайджана, как и мусульманское зодчество всего Ближнего Востока и Средней Азии.

В Азербайджане после X в. архитектурный стиль характеризовался теми же качествами, что и везде: повышение пропорций зданий, усиление динамичности их объемов, чему, в частности, способствовала асимметричность общей композиции; далее, постоянная и нарастающая тенденция к максимальной парадности архитектурного фасада путем умножения и усложнения декора, усиления его пластичности, а позднее и широкое применение цвета в виде полихромных облицовок глазурованными изразцами. Эти новые качества нарастали.

Зодчество Азербайджана развивалось очень интенсивно.⁵¹ Уже в XII в. здесь созрели две ясно выраженные архитектурные школы — нахичеванская и ширвано-апшеронская, произведения которой отмечены высоким мастерством и своеобразием.

Нахичеванскую школу характеризуют столпообразные, так называемые башенные, мавзолеи. Таковы восьмигранный мавзолей Юсуфа, 1162 г., и десятигранный мавзолей Момине-хатун, 1186 г. (рис. 37). В этих стройных кирпичных постройках не только очень рельефно выражены основные принципы нового архитектурного стиля, но и отчетливо виден прогресс его. Грани мавзолеев, сильно расчлененные, заполнены рельефным декором (различным на каждой грани), напоминающим ковровые покрытия архитектурной плоскости, вынесенные наружу. При этом основные архитектурные линии и основные линии орнамента выделены бирюзовыми кирпичами. Таким образом, архитектурная и декоративная разработка фасадов усилена привлечением цвета.

В конце XII в. в архитектуре мавзолеев значительное место занял высокий (во всю высоту мавзолея) портал с глубокой сталактитовой нишей, ставший композиционным и декоративным центром мавзолея. Он умножил вертикальные членения здания и тем самым усилил его вертикаль. Таков, например, мавзолей 1167 г. в Мараге.

Все эти черты в зодчестве Азербайджана прогрессировали. В XIV в. после падения монгольского ига и возрождения страны она переживала новый подъем. Появились такие выдающиеся произведения, как мавзолей Карабагляр начала XIV в., в котором остро проявилось новое качество архитектуры Азербайджана — динамичность, свойственная архитектуре всех стран в эпоху зрелого и позднего средневековья. Динамичность здесь создают

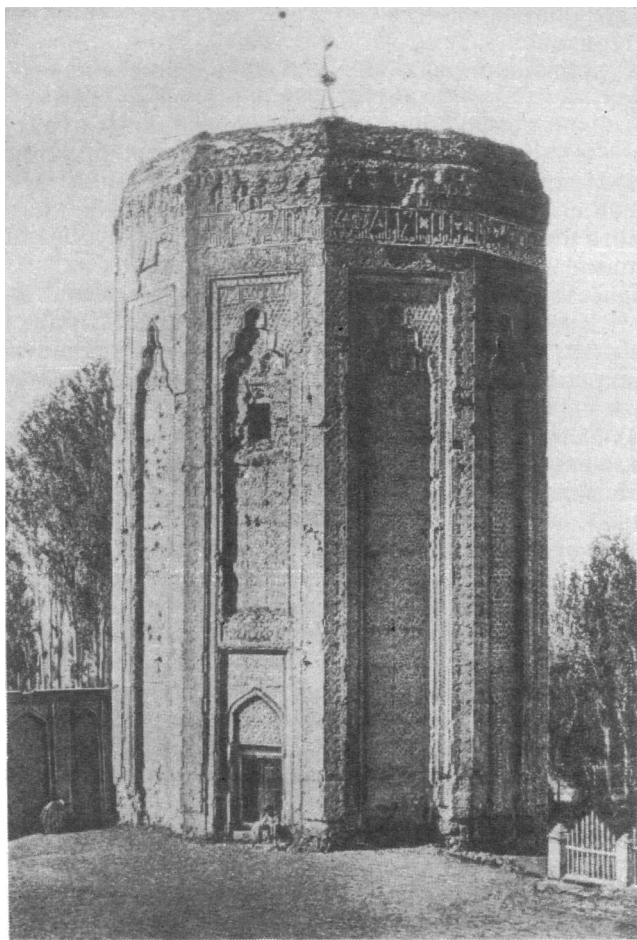


Рис. 37. Азербайджан. Мавзолей Момине-хатун в Нахичеване, 1186 г. Общий вид.

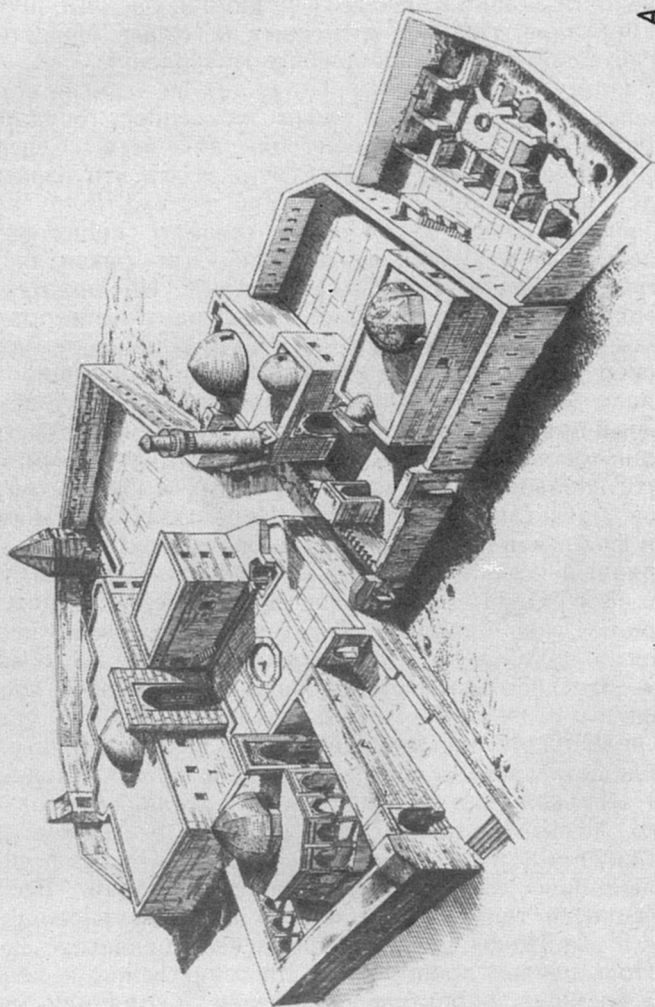
двенадцать широких гофр * (полуцилиндров), из которых состоит мавзолей, могучим потоком устремленных ввысь и некогда увенчанных высоким и острым конусом. Динамичность архитектурной формы усиливается его сплошным полихромным покрытием в виде яркого, диагонально

поднимающегося, крупного геометрического шрифтового орнамента, набранного бирюзовыми кирпичами. Столпообразности здания отвечают и резко повышенные пропорции порталов, глубоко врезанных в гофры. Известны и другие подобные столпообразные мавзолеи.

Развитие зодчества Азербайджана на этом не остановилось. XV столетие — эпоха усиления государства Ширвана, распространившегося на весь Северный Азербайджан вплоть до Дербента. Эпоха эта ознаменовалась новым архитектурным прогрессом. В то время выдвинулся Баку, с которым связаны произведения, воплотившие в себе завершающий этап развития зодчества средневекового Азербайджана. Но архитектура северного Азербайджана — ширвано-апшеронской школы — существенно отличалась. В отличие от нахичеванской кирпичной архитектуры она была каменной; это придало особенный характер и монументальному декору, который приобрел рельеф. Появились и такие черты, свойственные новому архитектурному стилю, как асимметрия, отсутствовавшая в Нахичеване. Об этих особенностях дает ясное представление дворец Ширваншахов, занявший один из холмов старой крепости города. Сложный и асимметричный комплекс дворца сложился к середине XV в. (рис. 38). Одна из наиболее примечательных построек дворца — так называемый Диван-хане, возведенный, вероятно, в конце XV в. и являвшийся скорее всего мавзолеем. Это небольшой столпообразный каменный восьмигранник с подземной усыпальницей, скрытый пятисторонней колоннадой, придающей зданию облик ротонды. Она порождает глубокие светотеневые контрасты и подчеркивает вертикаль здания. Еще больше усиливает вертикаль резко возвышающийся над зданием и асимметрично поставленный портал с глубокой сталактитовой нишей, являющийся декоративным центром здания. Все эти особенности типичны для нового архитектурного стиля, хотя и выражены здесь в формах своеобразных.

Повышенные пропорции были свойственны и мечетям того времени. Характерный образец — парадная мечеть XIV в. в Султанье (Южный Азербайджан) с высоко поднятым айваном *. Такова и Джума-мечеть XIV в. в Баку с неправильным шестиугольным планом и с множеством небольших помещений. Расчлененность интерьера мечети порождала ощущение отрешенности от внешнего мира,

A



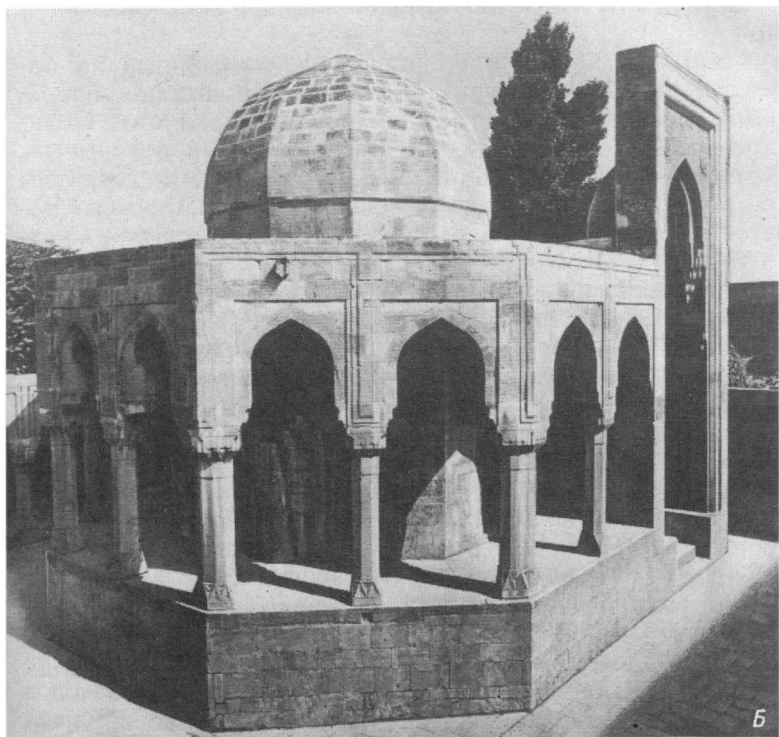


Рис. 38. Азербайджан. Баку. Дворец Ширваншахов, середина XV в. А — общий вид, аксонометрия (рис. Л. С. Бретаницкого); Б — Диван-хане (мавзолей).

что, как говорилось, присуще архитектуре и других стран зрелого средневековья, хотя и в мусульманской передаче. В этой мечети сказалась и асимметрия, вызванная стремлением придать архитектурным объемам максимальную динамичность. Прием этот появляется уже в памятниках XIV в., преимущественно ширвано-апшеронского круга.

Но больше всего новый архитектурный стиль в Азербайджане сказался в активной роли декора, усилившейся на протяжении XII—XV вв. начиная со сравнительно скромных нахичеванских мавзолеев XII в.; уже в некоторых из них декор стал двухплоскостным, что усиливало его

пластичность. Но в дальнейшем в декор был включен и цвет.

Это был новый принцип декора, основанный на полихромии. Архитектурную поверхность стали сплошь облицовывать яркими глазурованными кирпичами. Полихромный декор полностью вытеснил блоки с монохромным, хотя и рельефным, кирпичным узорочьем. Эти перемены остро ощущаются в зодчестве всего мусульманского Востока — не только в Азербайджане, но еще больше в Средней Азии и Персии.

Подлинного блеска и совершенства полихромный керамический декор достиг в Азербайджане в XIV в., главным образом в южных районах страны. Особенно выделяется в этом отношении упомянутый мавзолей Карабагляр. Многоцветье фасадов стало в азербайджанской архитектуре того времени излюбленным и популярным; без него, видимо, не мыслилась ни одна мусульманская постройка. Это была архитектура одухотворенная, порождающая, говоря словами И. А. Орбели, «ощущение восторга, передающегося всем, кто видит сияющие на солнце радостно-яркие неувядающие цветы, щедрой рукой разбросанные по „миротворящим душу и веселящим глаз“ синим и голубым полям цвета неба и „зло отвращающей и радость приносящей“ бирюзы».⁵² Ослепительно яркая бирюзовая поверхность купола-шатра мавзолея или мечети, венчающего их, олицетворяла голубизну неба и как бы сливала с ним устремленное ввысь здание. Цвет насыщенного тона во много раз повышал эмоциональное воздействие архитектуры — будь то мавзолей, мечеть или дворец.

Сродни полихромному декору был и каменный рельефный декор в районах, где преобладала каменная архитектура. Преимущественно растительный декор столь же живописен по своей природе: принципиально то и другое было близко.

Это было торжество нового архитектурного стиля в Азербайджане — такое же торжество, каким ознаменовалось зодчество XII—XIV столетий в Константинополе и Фессалониках, Греции и Сербии, Болгарии и Древней Руси, Армении и Грузии. Каждая архитектура выражала этот художественный подъем по-своему, но все они следовали по одному широкому пути и в одном направлении.

Архитектура Средней Азии

К тем же заключениям приводит нас и историко-архитектурный материал из соседних с Азербайджаном различных районов Средней Азии — из Хорасана, Хорезма, Мавераннахра, Ферганы. Процесс развития архитектуры здесь изучен в целом ряде работ.⁵³ Поэтому нам достаточно выделить лишь основные архитектурно-художественные тенденции в аспекте нашей темы.

В X в., по всеобщему признанию, в Средней Азии, преимущественно в Хорасане (территория современной Туркмении) и Мавераннахре, зарождалась новая архитектура, формировавшаяся поразительно быстрыми темпами. К XII в. она достигла полной зрелости.

К X в. или на рубеже IX и X вв. была создана купольная композиция в невиданном здесь до того богатом декоративном убранстве. Все новые качества ее воплощены в знаменитом мавзолее Саманидов X в. в Бухаре (рис. 39).⁵⁴ Он открывает новую главу в истории архитектуры Средней Азии. Это небольшой куб под широким куполом. Все его четыре фасада однородны и снизу доверху облачены в декоративный наряд в виде сплошной и разнообразной фигурной узорчатой выкладки из кирпича, придающей благодаря рельефности пластичность архитектурным фасадам. Декоративная разработка их стала в центре внимания зодчего, что и явилось принципиально новым отношением к архитектурной плоскости. В XI и XII столетиях декор получил в Средней Азии богатейшее развитие.

Новые веяния проявились и в стремлении повысить пропорции здания. Начало этого процесса относится ко второй половине X в. Уже тогда была создана портално-купольная композиция, в развитом виде представленная замечательным мавзолеем Араб-ата (978 г.) в с. Тим с порталом, приподнятым над основным кубом здания.⁵⁵

В последующее время тенденция к повышению пропорций становится еще ошутимее, особенно в центрических постройках (мавзолеях), вертикальная ось которых с течением времени усиливается, повышаются и пропорции порталов, всячески подчеркиваются вертикальные членения здания. Уже в XI и XII вв. появились и двойные оболочки куполов, повышающие здания (например, в мавзолее султана Санджара, около середины XII в., в Старом

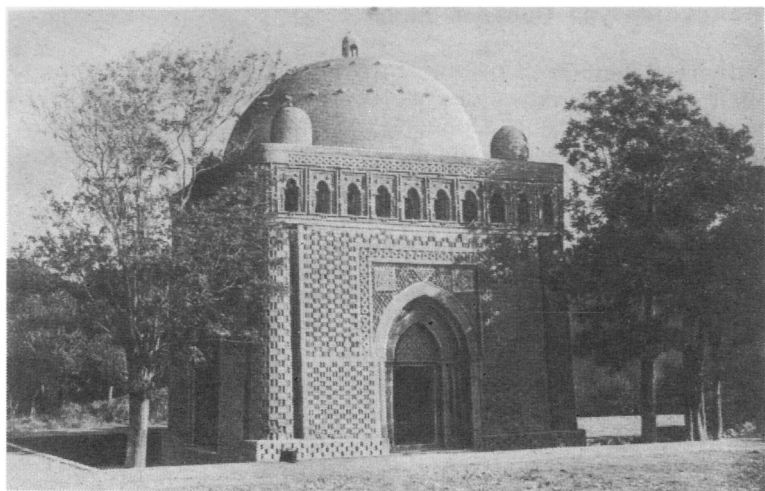


Рис. 39. Бухара. Мавзолей Саманидов, X в. Общий вид.

Мерве) и предвещающие декоративные купола XIV и XV вв.

В обоих упомянутых мавзолеях X в. — Араб-ата и Саманидов в Бухаре — впервые выступает еще одна тенденция нового архитектурного стиля — стремление наделить маленькую постройку чертами большого здания, создать своего рода иллюзию его (имеется в виду аркатура вверху — ажурная в мавзолее Саманидов, глухая в Араб-ата, имитирующая галереи раннесредневековых замков). Эту черту мы уже наблюдали и в византийской столице, и в Болгарии, и в Закавказье.

На протяжении XI и XII столетий новый архитектурный стиль в Средней Азии интенсивно развивался. Об этом убедительно говорят многие памятники Хорасана (например, мавзолей Талхатан-баба в районе Мерва, конец XI в., и мн. др.), Мавераннахра (например, мечеть Магоки-Аттари, XII в., в Бухаре), Ферганы (мавзолеи в Узгене). Фасады зданий с течением времени все более расчленяются, портал все сильнее выступает вперед. То и другое порождало светотеневые контрасты, в той или иной мере глубокие и резкие. А это ведь одно из наиболее красноречивых проявлений нового архитектурного стиля, бро-

сающееся в глаза в архитектуре всех балканских стран, Древней Руси и Закавказья.

Другое качество новой архитектуры Средней Азии — характер самого декора в виде узорчатой фигурной выкладки из кирпича, рельефной и двухплоскостной (как на мавзолеях Нахичевана в Азербайджане). Но затем все большее значение приобретала резьба по ганчу и растительная орнаментика в сочетании с геометрической (выдающийся образец той и другой дает дворец XII в. в Термезе). Разработка архитектурной плоскости путем глубокого ее расчленения и рельефный пластичный декор служили в сущности одной цели: усилить выразительность архитектурного фасада и вместе с тем парадность здания.

Общей художественной задаче соответствовал и цвет, который зодчие Средней Азии стали вводить в архитектурный декор. Правда, в X и XI вв. фасады еще оставались монохромными, цвет использовался лишь изредка и робко и главным образом в интерьере дворцов, жилых домов и мечетей. И даже в XII в. полихромия играла пассивную роль и была лишь двухцветной, но направление ее развития тогда уже определилось.

Все эти явления — и усиление вертикали архитектурной композиции, стремление повысить ее, и новое понимание архитектурной плоскости, а в связи с этим прогрессирующая роль декора, и полихромия фасадов, пока только зарождались.

В последующие XIV и XV вв., особенно в эпоху Тимура и Тимуридов, когда вновь набрало силу строительство, прерванное нашествием монголов, живописный стиль в архитектуре Средней Азии достиг вершины. Проблема декоративной разработки продолжала оставаться в центре внимания зодчих Средней Азии, но теперь господствующим, можно сказать универсальным, принципом декора стала именно полихромия. Монохромные кирпичные облицовки отходили в прошлое, их полностью заменил яркий полихромный изразец. Были выработаны самые различные виды и формы многоцветного декора, творцами которых были либо местные мастера, либо мастера из завоеванных Тимуром стран. К старым формам декора во второй половине XIV в. добавили новый — наборные мозаики в виде панно с виртуозной по рисунку растительной орнаментикой на интенсивно-синем фоне, ставшей наиболее популярной, особенно в декоре неболь-

ших зданий, которые смотрелись вблизи, таких как мавзолей Шах-и Зинды близ Самарканда.

Однако яркая полихромия не нарушила архитектонику фасада и не противоречила ей. Наоборот, она выделяла объемы здания, его убегающие вверх линии и пятна, а резная фигурная терракота, кроме того, порождала и эффект светотени. Полихромия слилась с архитектурой и вошла в нее как органическая часть. Таковы многочисленные и очень индивидуальные по формам мавзолей XIV—начала XV в. Шах-и Зинда с беспредельным разнообразием орнаментики, утонченной по рисунку, богатой по колориту и мастерски выполненной. В XIV и XV вв. развитие нового архитектурного стиля в Средней Азии завершилось. Он стал поистине живописным.

Но проявлялся новый стиль не только в яркой полихромии, но и в принципах самих архитектурных композиций, формировавшихся еще в XI и XII вв. и призванных повысить торжественность и величавость архитектуры, усилить ее эмоциональное воздействие. Это выразилось и в стремлении еще больше умножить вертикальные членения и повысить пропорции здания (повышенный портал и более высокие фланкирующие его минареты); наоборот, горизонтальные членения не выделяются. Двойной и даже тройной купол на высоком барабане усиливал вертикальный ритм масс. Данная тенденция сказывалась всюду — и в небольших мавзолеях ансамбля Шах-и Зинда, и в больших и гигантских для своего времени постройках Самарканда эпохи Тимура и Тимуридов — мечети Биби-Ханым (1399—1401 гг.), Гур-Эмир (1403—1404 гг.), Ишрат-Хана (около 1464 г.).

Ощущению устремленности ввысь способствовала и прогрессирующая расчлененность фасадов. Особенно выразителен в этом отношении мавзолей Тюрябек-Ханым (1360—1370-е гг.) в Куня-Ургенче (рис. 40) — стройный двенадцатигранник с многогранными и прямоугольными нишами, подчеркивающими вертикаль, с сильно выступающим порталом и двойным куполом. Глубокая расчлененность фасадов, как бы сближающая наружные объемы и интерьер, — это также общая черта нового архитектурного стиля.

Развитая расчлененность фасадов создает еще одно качество архитектуры — своего рода динамику форм: на месте монолитной плоскости возникало множество граней,

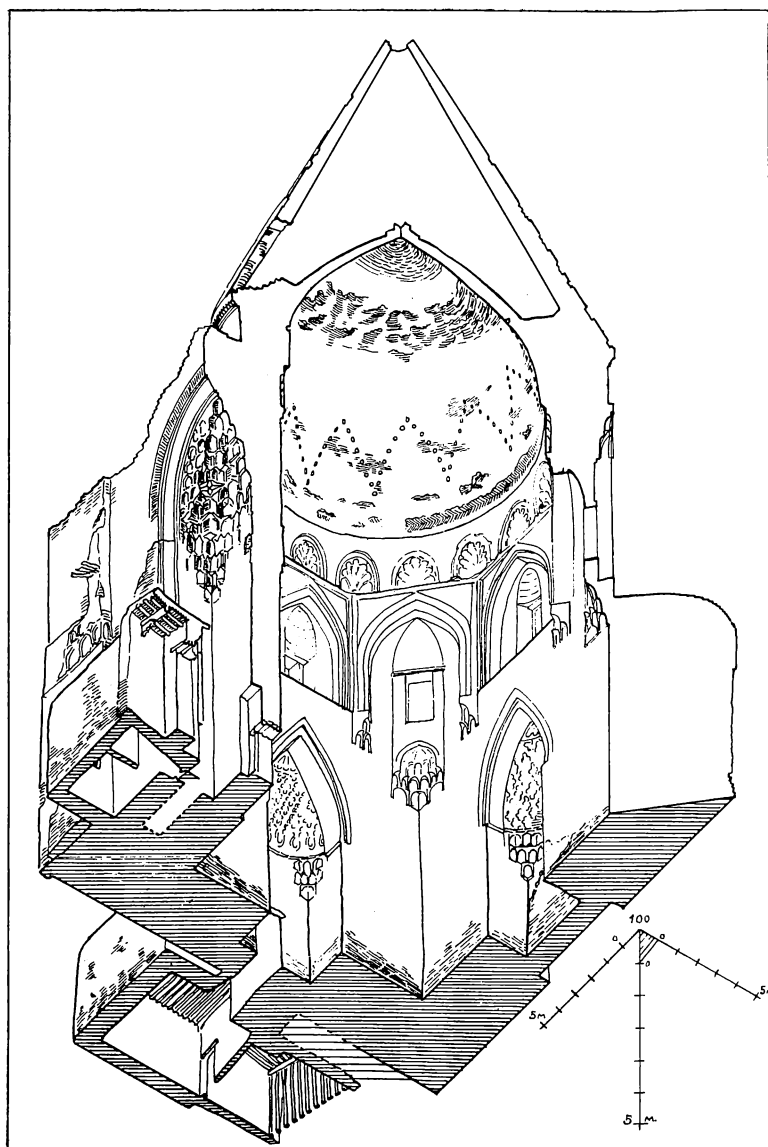


Рис. 40. Куня-Ургенч. Мавзолей Тюрйбек-Ханым. Аксонометрия (рис. Н. Б. Бакланова).

ниш, впадин, которые порождали сложный ритм светотени. Динамичности архитектурных форм способствует и декор в виде косой (диагональной) сетки очень крупного геометрического или шрифтового орнамента, которым выкладывали большие плоскости стен, широких арок, минаретов и пр. (Биби-Ханым, Гур-Эмир, дворец Ак-Сарай в Шахризбзе и др.). Диагональные линии узора контрастируют с вертикалью архитектурных объемов и линий, нарушают спокойную гладь стен и тем самым порождают ощущение движения. То же самое мы видели и в Азербайджане.

Новый архитектурный стиль, таким образом, присущ Средней Азии не в меньшей мере, чем Азербайджану и христианским странам Закавказья, а вместе с ними и Византии, и югославянским странам, и Древней Руси. Средняя Азия, как видим, не выпадала из общей линии развития зодчества феодальной эпохи на огромном пространстве от Балкан до Тянь-Шаня.

Заключение

Нам остается обобщить сказанное. До сих пор речь шла о наличии общих принципов средневековой архитектуры, о сложении нового архитектурного стиля в различных странах в широкой зоне от Присредиземноморья до Средней Азии включительно, от IX—X до XIV—XV вв. Однако общими оказывались только направление развития, основные его тенденции, руководящие архитектурно-художественные концепции, но не конкретные формы, в которых они были выполнены и которые везде, как мы видели, были более или менее различны. Но как возникло это архитектурно-художественное родство средневековых архитектур, какие близкие по своей природе движущие силы действовали в различных странах, порождая близкую по существу своему художественную культуру, включая и архитектуру? Иначе говоря, мы до сих пор констатировали факты, теперь нам предстоит объяснить их.

Конечно, мы далеки от мысли предложить исчерпывающий ответ на поставленный вопрос хотя бы потому, что наше исследование охватило часть мировой архитектуры (за пределами работы остались западноевропейское зодчество и зодчество стран Дальнего Востока, Южной Азии и др.). Мы ограничимся поэтому лишь указанием

на некоторые общие явления, которые могли породить адекватные тенденции в художественном развитии различных стран. Но с самого начала следует сказать, что ответ наш не может быть однозначным, ибо формирование нового архитектурного стиля было явлением сложным. В этом процессе в различных странах в разное время определяющее значение могли иметь разные факторы.

Но общей и главенствующей предпосылкой были, полагаем, кардинальные перемены в самой жизни — в сфере экономической и социальной. Эти перемены, хотя и весьма опосредованно, и привели в конечном счете к изменениям в ходе развития искусства и прежде всего наиболее «материального» из них — архитектуры. Для зрелого и позднего средневековья такой кардинальной переменой, повлекшей самые существенные сдвиги во всем жизненном строе народов изучаемого нами региона, явилось утверждение феодальных отношений и связанное с этим развитие производительных сил, что обусловило интенсивный рост городов — центров ремесла и торговли, как и бурный рост столь типичного для средневековья феодального института, каким были монастыри. В первую очередь это относится к Византии, где в ту эпоху все большее значение приобретали города — ремесленные и культурные центры обширной империи. Выразительным памятником развитого городского ремесла Византии, его сложившейся организации является, как известно, «Книга эпарха», относящаяся также к X в., хотя и фиксирующая явления, формировавшиеся на протяжении непосредственно предшествующего времени. По признанию византистов, именно в конце XI в. наступил новый этап в истории византийского права, завершивший период законодательства, начавшийся в эпоху Юстиниана (VI в.).⁵⁶ Следует отметить, что и на Руси апогей расцвета города в предмонгольское время — в XII и XIII столетиях — полностью совпадает по времени с подъемом русской средневековой архитектуры. Трудно признать такие хронологические соответствия, хотя бы и приблизительные, случайными. Вернее видеть в них одно из доказательств того, что процессы в сфере архитектуры, да и вообще искусства тех или иных народов неотрывно связаны с глубинными процессами в их жизни.

Особенно большое значение для формирования нового архитектурного стиля в большинстве стран имел

именно город. Как в экономике в качестве ремесленного центра и очага товарного производства, так и в культуре зрелого средневековья он стал играть первенствующую роль. Так было во всех странах, об архитектуре которых у нас шла речь. Достаточно беглого взгляда на историю средневековых городов, чтобы убедиться в этом.

В Византии именно столичные городские зодчие еще в начале X в. завершили создание крестово-купольной системы (имеется в виду храм монастыря Липса, 908 г.), легший в основу всей последующей византийской архитектуры,⁵⁷ отнюдь не окостеневшей и продолжавшей развиваться. А после латинского владычества (1204—1261 гг.), хотя Византия и была разорена, Константинополь довольно скоро вернул себе значение важнейшего центра и экономического средоточия Средиземноморья. В конце XIII и в XIV в. в столице велось обширное строительство: Палеологи восстанавливали разрушенные участки крепостных стен и возводили новые, строили дворцы и храмы. По словам Никифора Григоры, Михаил Палеолог (1258—1282 гг.) вернул Константинополю по возможности прежнюю красоту. Памятники этого строительства хорошо известны, о них шла речь выше. Город оставался большим культурным центром Европы. В Константинополе, хотя и ненадолго, возродилась благоприятная обстановка для плодотворного архитектурного творчества. Искусству византийской столицы многим было обязано художественное творчество и в соседних единоверных странах, особенно на первых его этапах после принятия христианства, — и в югославянских странах, и в русских княжествах, искусству которых были столь близки идеалы византийских строителей.

Конец XII—XIV столетие — время существования так называемого второго Болгарского царства (1187—1396 гг.), освободившегося от византийской зависимости, ставшего самостоятельным и занимавшего, по крайней мере до середины XIV в., господствующее положение на Балканах. Это было время экономического подъема государства. Столица Болгарии Тырново (которую современники называли малым Царьградом) и Месемврия приобрели большой экономический вес. С этими городами преимущественно и было связано развитие болгарской культуры того времени, в частности зодчества.

В западной части Балкан в конце XII в. при великом

жупане Стефане Немане (около 1168—1196 гг.) объединение мелких феодальных княжеств привело к созданию независимого и сильного Сербского государства, позднее — в первой половине XIV в. — расширившегося к югу и включившего Македонию и Северную Грецию (Эпир и Фессалию). С XII до середины XV в. — эпоха экономического и культурного подъема Сербии, достигшего зенита при Стефане Душане (1331—1355 гг.). Процесс этот сопровождался ростом городов (назовем Скопле в Македонии, Призрен в Косове, Крушевац в Рашке, а на севере Белград) и строительством крупных укрепленных монастырей (Студеница, Баньска, Дечаны, Манасия и др.).

В Древней Руси XI—XIII столетия озаменовались, как известно, стремительным ростом городов, становившихся крупными ремесленными и торговыми центрами. Такими были стольные города большинства русских княжеств: в южных областях — Киев, Чернигов, Переяславль; в западных — Смоленск, Полоцк; на северо-востоке — города Владимиро-Суздальской Руси; на северо-западе — Великий Новгород.

Зодчество в почти каждой из древнерусских областей носит черты своеобразия, в значительной мере обязанного тем импульсам, которые давал для творчества зодчих город. Именно город явился источником светского, гражданского начала в русской монументальной архитектуре, что особенно рельефно сказалось на архитектуре и архитектурной пластике Владимиро-Суздальской Руси. Н. Н. Воронин справедливо отмечал связь общерусского (архитектурного) стиля с развитием города и городской культуры.⁵⁸

В Закавказье — в Армении и Грузии — XII и XIII вв. явились эпохой бурного развития феодализма.⁵⁹ Свидетельство тому — громадное количество монастырей, быстро обстраивавшихся в те времена. Но еще большее значение в социальной, экономической и культурной жизни обеих стран, особенно Армении, имел исключительный по своим темпам рост городов, ускорившийся в новых условиях слагавшихся и развивавшихся международных связей. Город в большей степени, чем раньше, стал ее экономическим средоточием и приобрел ведущее значение в культурном строительстве страны. То же происходило и в Грузии, хотя и не столь интенсивно, ибо грузинские города в ту эпоху не достигли той степени развития,

какую они получили в Армении (таких обширных городов, как Ани, в Грузии не было). Но и там, и здесь сами условия жизни большого города с его разносторонними потребностями порождали поистине благоприятную обстановку для художественного творчества и тем самым способствовали процессу формирования всей художественной культуры Закавказья, ярким выразителем которой явился новый архитектурный стиль.

В Средней Азии уже X столетие ознаменовалось ростом городов.⁶⁰ Процесс этот стал особенно интенсивным в XI и XII вв. с развитием производительных сил и торговых сношений в эпоху сельджуков. Ширились и вместе с тем меняли свой облик Самарканд, Бухара, Термез, Узгенд. Их жизненный центр перемещался из аристократических шахристанов, обнесенных крепостными стенами, в открытые торгово-ремесленные рабады. Город и в Средней Азии стал средоточием культурной жизни.

Монгольское нашествие начала XIII в. прервало, как и всюду, рост городов. Но уже во второй половине XIII в. строительство начало возобновляться, а в XIV в. наступил период интенсивного подъема городов, роста населения, ремесленного производства и всей городской жизни, породившей и новое искусство средневековой Средней Азии. Именно в городах Средней Азии сложился новый архитектурный стиль, общие художественные принципы которого роднят его с архитектурой тех времен во всех других рассмотренных странах.

Всюду и везде развивавшиеся города создавали очень благоприятные условия и возможности для проявления индивидуального таланта, который рвал узы феодальной замкнутости и приобретал невиданную до того свободу творчества. Ведь не случайно, что именно в ту эпоху в различных странах впервые появляются произведения искусства с указанием имени мастера, и не только на произведениях живописи и металлопластики, но и архитектуры, особенно часто в Закавказье и Средней Азии.

В сущности то же происходило и в Западной Европе. Если романское зодчество XI и XII вв. формировалось главным образом в монастырях, являвшихся в то время очагом архитектурной мысли, а творцами его были монастырские артели (это относится и к Франции, и к Германии), то процесс создания в конце XII и в XIII столетии новой готической архитектуры, выросшей из романской

(и означавшей рождение нового архитектурного стиля в Западной Европе) больше всего был связан с городскими коммунами.⁶¹ Обобщая, можно сказать, что романская архитектура была монастырской, готическая — городской.

Конечно, большое значение для сложения нового архитектурного стиля имели феодальные замки и монастыри и в Восточной Европе — в Византии, югославянских странах, Древней Руси, как и в Закавказье. В XI в. их значение было, по-видимому, повсюду очень большим. Так продолжалось и в XII в. В таких феодальных замках на Руси, как Боголюбово близ Владимира (1158—1165 гг.) или княжеская резиденция Давида Ростиславича в Смоленске, где был создан замечательный храм архангела Михаила (конец XII в.), возникали архитектурные школы со своими прославившимися зодчими, влияние которых сказывалось далеко за пределами княжества.⁶²

В Византии, как и в Сербии, на Руси, в Армении и Грузии, богатые княжеские монастыри становились средоточием монументального строительства. Немало появилось монастырей и в самих городах, от зодчества которых их отделить поэтому невозможно. Но в большинстве монастыри в XI и XII вв. строились, конечно, вне городов; число их всюду и везде множилось. Наиболее крупные из них становились очагами смелого архитектурного поиска, где нередко создавались принципиально новые архитектурные композиции, воплощавшие все последние достижения конструктивной и художественной мысли. Таковы монастыри XI и XII вв. Неа Мони на о-ве Хиос, Дафни и Луки в Фокиде — в Греции, Киево-Печерский, Евфросиньевский (в Полоцке) — на Руси, Ахпат и Санаин — в Армении, Гелатский с его Академией — в Грузии и др.

Однако нужно иметь в виду и другое. Тот художественный поиск, который совершался в замках, княжеских дворах и богатых монастырях и особенно плодотворный в зодчестве, не мог ограничиться их узкими рамками. Новые по своей концепции архитектурные композиции — такие, как храмы Луки и Дафни в Греции с их объединенным внутренним пространством, где купол охватывал весь наос, или афонские храмы с их певницами, или здания Ахпатского монастыря в Армении с их системой бесстолпного перекрытия, взаимно перекрещивающимися арками, или величественный собор Киево-Печерского монастыря

близ Киева, в котором были полностью разработаны, как бы отлились формы монументальных храмов стольных городов Древней Руси, — все эти архитектурные веяния неизбежно выходили за пределы замкнутых очагов феодального строительства, какими были и монастыри, и княжеские замки. Зодчим был нужен бóльший простор для приложения своего творчества и мастерства. Такой простор давал опять-таки город, где княжеские и монастырские артели находили более широкое поле деятельности и где таким путем осуществлялись их новые архитектурные замыслы. Деятельность этих артелей переходила в город, который становился средоточием архитектурного творчества. Такова была неизбежная тенденция процесса. Новыми условиями художественного творчества в городах объясняется и резко повысившаяся именно в эпоху после X в. роль светских элементов в искусстве — и опять-таки во всех рассмотренных архитектурах. Условия города облегчали зодчим преодолеть конфессиональную ограниченность: светские элементы вносились не только в архитектуру, но и в другие области искусства.⁶³ Данное явление, прослеживаемое повсеместно, было неизбежным следствием развития города. Это очень убедительно проявилось в Древней Руси (напомним церкви Пятницы на Торгу в Чернигове и Пятницы на Торгу в Новгороде). Не менее ярко и красноречиво то же явление сказалось в армянской столице Ани, где прекрасные творения нового архитектурного стиля XII—XIII вв. — храмы, дворцы, караван-сарай — были нарочито поставлены на видные места в городе, выдвинуты на улицу своими резными и красочными фасадами как бы для всеобщего обозрения.

Напомним основные и наиболее выразительные проявления нового архитектурного стиля. Пожалуй, самой существенной была тенденция придать архитектуре новое качество — динамичность, явившееся антитезой статике, господствовавшей перед тем в архитектуре. Это сказалось в изменении пропорций здания — в усилении их вертикали, нередко доведенной до столпообразности, особенно в культовой архитектуре. Взлет архитектурных форм храма изменил весь его художественный облик. Это была определенная тенденция, выступающая опять-таки повсеместно и все более отчетливо. С течением времени она явно усиливалась. А в византийских странах, как и в Восточной Европе, и в Закавказье, эта тенденция сочеталась с сокра-

щением площади храма, в чем выразились специфические условия феодального строительства и новые идейные течения. Повышенность пропорций сопровождалась появлением и других особенностей архитектуры: осложнением разработки фасадов — усилением их расчлененности, иначе говоря, их пластичности, далее — резким повышением роли декора, выступающего то в виде полихромной кладки, контрастно сочетающей кирпич и камень, или просто в виде кирпичного узорочья (в Византии, Греции, югославянских странах), то основанной на подборе камня различной расцветки или каменной инкрустации (в Армении и Грузии), то в виде различных панно и наличников со сплошной каменной (в Закавказье) или террачтовой (в Средней Азии) резьбой, или в виде яркой многоцветной мозаики (в Азербайджане и Средней Азии), или просто в виде разнообразного кирпичного узорочья, рельефной скульптуры, а то и сплошной наружной росписи (в Румынии), где фасады храмов словно сплошь увешаны иконами, и т. д. Весь этот богатейший арсенал декоративных средств призван был сосредоточить внимание зрителей — широких слоев населения — на внешнем облике храма, ибо интерьер его, сильно сократившийся в эпоху зрелого и позднего средневековья, становился все менее доступным массе горожан. Зато его наружные формы, возносившиеся ввысь, полные движения и декора, стали еще больше выделять храм, стали господствовать в архитектурном пейзаже города. В них, этих храмах, как метко сказал Виктор Гюго, «больше роскоши и меньше святости».⁶⁴

Конечно, закономерность в развитии искусства сказывалась не только в архитектуре. Она не могла не охватить все художественное творчество во всех его проявлениях.⁶⁵ Действительно, разве не те же перемены происходили в других сферах искусства и прежде всего в живописи XIII и XIV вв.? Многочисленные памятники настенной и станковой живописи и книжной миниатюры хорошо известны и в Византии, и в югославянских странах, и во всех областях Древней Руси, и в Армении, и в Грузии. Всюду бросается в глаза прогрессирующая динамика позиций, стремительность движений, вытянутые пропорции изображаемых фигур, светлость и как бы праздничность колорита — все это постоянно отмечают историки живописи. Речь идет именно о тех чертах, которые всюду,

во всех странах пронизывают архитектуру, хотя, конечно, выражены они на специфическом языке камня и кирпича.

Чем непосредственно были вызваны изменения в самой основе монументальной архитектуры, изменения, с течением времени всюду и везде несомненно нараставшие? Для ответа на этот вопрос надо снова сказать, что совершался этот процесс преимущественно именно в городе и обязан был в первую очередь тем социальным переменам, которые там происходили. Поясню сказанное.

С ростом города росло имущественное и социальное неравенство. В городе возникали контрасты между застройкой бедноты и кварталами знати и купечества. Социальные верхи общества, естественно, стремились выделить свои дома, выделить их по высоте и подчеркнуть их богатство. Наиболее доступным и эффективным средством такого «обогащения» были, конечно, средства декоративные. Но декор в виде всякого рода узорочья был больше всего связан с внутренним убранством, он формировался внутри дома и только позднее, на следующем этапе развития его начали переносить наружу, на фасады домов и, наконец, на фасады общественных зданий и храмов. Таково, в частности, происхождение красочных кирпичных выкладок на фасадах храмов в Месемврии, кирпичного узорочья на фасадах храмов Греции, Македонии и Сербии, столь напоминающих некоторым исследователям народные вышивки и ковры, развешанные на стенах внутри дома. Таково и происхождение полихромии на фасадах храмов в той же Месемврии, и в Константинополе, и в Армении, и в Грузии, и в Азербайджане, и в Средней Азии, везде решенной по-своему, в зависимости от народных традиций и наличного строительного материала. Таково происхождение и изразцового декора, ведущего, возможно, начало от изразцовой выкладки печи внутри дома, — выкладки, также перенесенной наружу. Очень показателен прием украшения фасада храмов поливными блюдами (в Греции, на Афоне) или их воспроизведениями в камне (Арич в Армении). Они, очевидно, также были перенесены наружу из интерьера. Такое перемещение декора имело свою предысторию: еще в начале X в. Мануэл, зодчий армянского царя Гагика Арцруни, перенес убранство пиршественного зала с развешанными там охотничьими трофеями на фасад придворного храма на о-ве Ахтамар.⁶⁶ Но в X в. такой прием был исключительным, в XII и XIII вв. он

органически вошел в архитектуру. Таким образом, новый архитектурный стиль, живописный по своему характеру, генезисом был обязан светской культуре, находившей наиболее благоприятную почву для развития именно в городе. В культовом зодчестве этот стиль — явление вторичное, хотя именно здесь он проявил себя особенно ярко и полнокровно. В приведенном выше лаконичном замечании Виктора Гюго о роскоши храмов в ущерб их святости верно подмечены светские тенденции культовой архитектуры средневековья на последних этапах ее развития, ее новое социальное звучание и смысл.

Этими краткими страницами мы сжато изложили наше понимание нового архитектурного стиля — явления сложного и глубокого по своему содержанию. Так или иначе прослеженные нами явления свидетельствуют об интенсивности художественной жизни средневековья — всюду, куда бы нас не влекли сохранившиеся памятники.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВВ — Византийский временник. М.
ВДИ — Вестник древней истории. М.
ВИА — Всеобщая история архитектуры : В 12-ти т. М.
ИФЖ — Историко-филологический журнал. Ереван
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л.
СА — Советская археология. М.
ЮТАКЭ — Южно-Туркменская археологическая комплексная экспедиция
BZ — Byzantinische Zeitschrift. München ; Leipzig
DOP — Dumbarton Oaks Papers. Washington
REArm — Revue des études Arméniennes. Paris

ПРИМЕЧАНИЯ

К части первой

- ¹ Ramsay W. M., Bell G. The thousand and one churches. London, 1909; Krautheimer R. Early christian and byzantine architecture. London, 1965, p. 23 sq.
- ² «Божественный мрак» мыслился как синоним божественного света. См.: Аверинцев С. С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 54.
- ³ Preusser S. Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit. Leipzig, 1911, S. 35—38; Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. М., 1935, т. 2, с. 466—468.
- ⁴ Spanner H., Guyer S. Rusafa: Wallenfahrtstadt des heiligen Sergios. Berlin, 1926, S. 42—44; Брунов Н. И. Очерки..., с. 484—486.
- ⁵ См., например: Tchalenko G. Villages antiques de la Syrie du Nord. Paris, 1955, vol. 2, pl. XI, 1, 3; CIV.
- ⁶ Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961, с. 76; Hasratian M. Les églises à nef unique avec portique de Tachir. — REArm, 1977, vol. 12, p. 215 sq.
- ⁷ Егвард: Токарский Н. М. Архитектура Армении..., с. 89—90; Касах: Саинян А. А. Архитектура Касахской базилики. Ереван, 1955. На арм. яз., рез. на рус. яз. Вагаршапат: Саинян А. А. Новые данные об архитектурном облике Эчмиадзинского собора. — Тр. XXV междунар. конгр. востоковедов (1960). М., 1963, т. 3, с. 568—578; Аштарак: Токарский Н. М. Архитектура Армении..., с. 85, 87.
- ⁸ Токарский Н. М. Архитектура Армении..., с. 88, 89; Khatchatrian A. L'architecture arménienne du IV au VI siècle. Paris, 1971, p. 53—58.
- ⁹ Мнацаканян С. Х. К вопросу о генезисе крестово-купольных храмов Армении и Византии. — ИФЖ, 1978, № 1, с. 231—234.
- ¹⁰ Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1973, т. 2, с. 46.
- ¹¹ Чубинашвили Г. Н. Архитектура Кахети. Тбилиси, 1956, с. 38—44, 45—54, 71—79, 86—90, 91—94.
- ¹² Там же, с. 56—70, 79—83; Беридзе В. В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX в. Тбилиси, 1967, с. 30, табл. 9.
- ¹³ Чубинашвили Г. Н. Болнисский Сион. Тбилиси, 1940; Беридзе В. В. Грузинская архитектура..., с. 30.
- ¹⁴ Мapp Н. Я. Ереруйская базилика: Армянский храм V—VI вв. в окрестностях Ани. Ереван, 1968.
- ¹⁵ Конечно, строители Ереруйской базилики испытали на себе определенное влияние современной им архитектуры Сирии (Khachatrian A. L'architecture..., p. 92—97; Якобсон А. Л. Армения и Сирия: Архитектур-

- ные сопоставления. — ВВ, 1976, т. 37, с. 192—206), что вполне понятно, имея в виду тесные связи армянской церкви с сирийской и повседневное культурное общение. Но надо признать, что сирийские источники были в Армении основательно переработаны; более или менее полных аналогий Ереванская базилика в Сирии не находит.
- ¹⁶ Сочинения Евсевия Памфила. Т. 1. Церковная история. СПб., 1848, с. 563—574 (о церкви в Тире, писано между 324 и 326 гг.: «Великий храм, объемлющий всю вселенную... существующий на земле как мысленное изображение того, что находится превыше небесного свода» (с. 574)); Сочинения древних христианских апологетов. М., 1867, с. 199—200; Творения Василия Великого. СПб., 1911, т. 1, с. 10; *Комеч А. И.* Символика архитектурных форм в раннем христианстве. — В кн.: Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978, с. 220.
- ¹⁷ *Dupont-Sommer A.* Une hymne syriaque sur le cathédrale d'Edesse. — *Cah. Archéol.*, 1947, vol. 2, p. 30—33.
- ¹⁸ *Проконий Кесарийский.* О постройках. — ВДИ, 1939, № 4, с. 210—298.
- ¹⁹ *Брунов Н. И.* Византийская архитектура. — ВИА, 1966, т. 3, с. 57; *Krautheimer R.* Early christian..., p. 175—176. Генезис этой величественной композиции некоторые исследователи связывают с Ближним Востоком. Имеется в виду храм Пророков и Апостолов в Герасе (Палестина), 465 г. (см., например: *Krautheimer R.* Early christian..., p. 117). Но этот источник мог явиться для византийских зодчих лишь импульсом для их собственных архитектурных поисков.
- ²⁰ *Krautheimer R.* Early christian..., p. 161—164; *Брунов Н. И.* 1) Очерки..., с. 451—452; 2) Византийская архитектура, с. 34—37.
- ²¹ Не исключено, что при создании храма на зодчих оказала влияние архитектура Сирии, в связи с чем приводят церковь в Эзре, 510—515 гг. Но византийские строители полностью переработали эти возможные источники, значительно усложнив и обогатив ритм внутреннего пространства храма, что придало ему живость и динамичность.
- ²² Литература о Софии в Константинополе огромна. См.: *Krautheimer R.* Early christian..., p. 153—160 (западноевропейская литература указана на с. 336). В русской литературе наиболее глубокий анализ Софии дал Н. И. Брунов в статье «Византийская архитектура» (с. 42—54). См. также: *Комеч А. И.* Особенности пространственной композиции Софийского собора в Константинополе. — ВВ, 1973, т. 34, с. 187—189.
- ²³ *Проконий Кесарийский.* О постройках.
- ²⁴ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947, т. 1, с. 18; *Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977, с. 93—99.
- ²⁵ *Krautheimer R.* Early christian..., p. 177—179, p. 339, note, *Forsyth N. C.* Architectural notes on a trip through Cilicia. — DOP, 1957, N 11, p. 288; *Брунов Н. И.* Византийская архитектура, с. 12.
- ²⁶ См. обобщающие работы: *Butler N. C.* Early churches in Syria IV to VII centuries. Princeton, 1929; *Krautheimer R.* Early christian..., p. 105—120, 214—217; *Tchalenko G.* Villages antiques de la Syrie du Nord. Paris, 1953, 1955, vol. 1, 2;

- Брунов Н. И. Византийская архитектура, с. 65—68.
- ²⁷ Башни эти обычны в сирийских виллах римского времени; скорее всего, отсюда они и были заимствованы культовой архитектурой.
- ²⁸ *Tchalenko G. Villages anti-ques...*, vol. 1, p. 330; vol. 2, pl. XII, 1; ССХІІ.
- ²⁹ *Khatchatrian A. Les baptisteres paléochrétiennes*. Paris, 1962.
- ³⁰ *Понайотова Д.* Червената църква при Перушица. София, 1956.
- ³¹ Храм был раскопан в 1970—1971 гг. См.: *Kleinbauer W. E. The origin and functions of the aisled tetraconch churches in Syria and Mesopotamia*. — *DOP*, 1973, N 27, p. 98—101.
- ³² Говоря о центрических композициях в Сирии, мы не касаемся знаменитого комплекса в Северной Сирии — мартирия Симеона Столпника (Калат-Семан). Комплекс состоит из четырех больших базилик, крестообразно сходящихся к центральному октогону, являвшемуся атриумом для всех четырех базилик. В целом они образуют центрическую структуру, но сами по себе обычны для Сирии и не вносят ничего принципиально нового.
- ³³ *Токарский Н. М.* Архитектура Армении..., с. 92—93; *Саинян А. А.* Новые данные...
- ³⁴ *Токарский Н. М.* Архитектура Армении..., с. 82—83; *Мнацаканян С. Х.* К вопросу о генезисе...
- ³⁵ *Шахкян Г. С.* Одзунская церковь. Ереван, 1983. На арм. яз., рез. на рус. яз.
- ³⁶ *Мнацаканян С. Х.* К вопросу о генезисе..., с. 234.
- ³⁷ *Токарский Н. М.* Архитектура Армении..., с. 96—100; *Якобсон А. Л.* Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. М.; Л., 1950, с. 39—42.
- ³⁸ *Токарский Н. М.* Архитектура Армении..., с. 105—107; *Якобсон А. Л.* Очерки..., с. 45—49.
- ³⁹ *Мнацаканян С. Х., Оганесян К. Л., Саинян А. А.* Очерки по истории архитектуры древней и средневековой Армении. Ереван, 1978, с. 90, 94.
- ⁴⁰ *Мнацаканян С. Х.* Звартноц: Памятник армянского зодчества VII в. М., 1971.
- ⁴¹ *Чубинашвили Г. Н.* Архитектура Кахетии, с. 232—246; *Беридзе В. В.* Грузинская архитектура..., с. 12, 32.
- ⁴² *Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948. О дате Джвари см.: *Мурадян П. М.* Армянская надпись храма Джвари. — Вестн. обществ. наук АН Арм.ССР, 1968, вып. 2, с. 71—72.
- ⁴³ *Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари, с. 48—49; *Беридзе В. В.* Грузинская архитектура..., с. 33, 34.
- ⁴⁴ Подробнее см.: *Якобсон А. Л.* Взаимоотношения и взаимосвязи армянского и грузинского средневекового зодчества. — СА, 1970, № 4, с. 41—49.
- ⁴⁵ *Krauthimer R.* Early christian..., p. 173—174.
- ⁴⁶ *Миятев К.* Архитектурата в средновековна България. София, 1965, с. 22, рис. 15.
- ⁴⁷ Характерный пример дает провинциальный Херсон в Таврике: как показали раскопки 1935 г., на месте разрушенной базилики V в. построили новую, расширенную, причем апсида более раннего храма уместилась в апсиде более позднего. См.: *Белов Г. Д.* Отчет о раскопках Херсонеса в 1935—1936 гг. Симферополь, 1938, с. 80—113; *Якобсон А. Л.* Раннесредневековый Херсонес. М.; Л., 1959, с. 117—178. (МИА; № 63).
- ⁴⁸ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи, с. 18; *Бычков В. В.* Византийская эстетика, с. 98—99.

⁴⁹ Бычков В. В. Византийская эстетика, с. 143.

⁵⁰ Кантерева Т. П. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов. — В кн.: Советское искусствознание, '80. М., 1981, вып. 1, с. 192—193.

К части второй

¹ Острогорский Г. А. К истории иммунитета в Византии. — ВВ, 1958, т. 13, с. 56, ср. с. 62, 64, 99; Удальцова З. В., Осипова К. А. Отличительные черты феодальных отношений в Византии. — ВВ, 1974, т. 36, с. 9; Литаврин Г. Г. Византийское общество и государство. М., 1977, с. 41—42.

² Ради экономии места мы ограничимся ссылкой на основные публикации и исследования памятников: Millingen A. Byzantine churches in Constantinople. London, 1912; Ebersolt J., Thiers A. Les églises de Constantinople. Paris, 1913; Krautheimer R. Early christian and byzantine architecture. London, 1965; Брунов Н. И. Византийская архитектура. — ВИА, 1966, т. 3, с. 91—102. Mathews T. F. The byzantine churches of Istanbul. The Pensilvania State University, 1976. Специальные ссылки будут даны лишь на монографические исследования отдельных памятников. О Гюль-Джами см.: Schäfer H. Die Gül Camii in Istanbul. Tübingen, 1973. (Istanbul Mitt.; Beih. 7).

³ Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес. М.; Л., 1959, с. 215. (МИА; № 63).

⁴ О поздневизантийской архитектуре Константинополя см.: Eyice S. Son devir bizane mimârisi Istanbul'da Palaioligos'lar devri Anitlari. Istanbul, 1963, S. 104. На тур. яз., рез. на нем. яз. (Spätbyzantinische Architek-

tur. Bauten der Palaiologenzeit in Istanbul). О названных храмах см.: Macridy T. The monastery of Lips. — DOP, 1962, N 18, p. 265—268; о храме Марии Паммакаристы см.: Ogan Aziz. Aya Maria Pammakaristos. — Belleten (Türk Tarih Kurumu), 1949, vol. 13, N 50, p. 270—290; о Кахрие-Джами см.: Шмит Ф. И. Кахрие-Джами. София, 1906; Underwood P. A. The Kariye Djami. New York, 1966, vol. 1.

⁵ Брунов Н. И. Византийская архитектура, с. 91.

⁶ Таковы церковка в монастыре Пантократора, являвшаяся усыпальницей императора Мануила Комнина, церковка Феклы, отдельно стоявшая во Влахернском дворце, маленькая церковка (четырёхлопастная в плане) Панагии Мухлиотиссы и др.

⁷ Это явление — создание миниатюрных индивидуальных молелен — известно в зодчестве, можно сказать, всех стран того времени (XI—XIV вв.) как в странах византийского круга — в самой Византии (например, в монастыре Хора), и в югославянских странах (например, церковь в Бояна близ Софии в Болгарии), так и на Руси (например, церкви, пристраивавшиеся к большим соборам XI в. — к Спасскому собору в Чернигове или, позднее, к церкви на Протоке конца XII—начала XIII в. в Смоленске, к Георгиевской церкви в Юрьеве-Польском), и в Закавказье (в виде хоранов в армянских церквях XII и XIII вв., в виде молелен в гавитах, в виде двухэтажных церквей-усыпальниц) и т. д.

⁸ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947, т. 1, с. 25, 225; Сюзюмов М. Я. Философия и богословие. — В кн.: История Византии. М., 1967, т. 3, с. 238 сл.

- 9 Именно потребностью в индивидуальных маленьких модельных объясняется постройка их во дворе жилых усадеб богатых горожан. Они известны, например, в Херсоне в Крыму (Якобсон А. Л. Средневековый Крым. Л., 1964, с. 88, табл. XXI, 2). В Константинополе такие индивидуальные церкви переходили от одних владельцев к другим путем продажи (Путешествие Ивана Шильтбергера по Европе, Азии и Африке с 1394 по 1427 г. / Пер. Ф. Бруна. — В кн.: Зап. Новорос. ун-та, 1897, т. 1, с. 107—108).
- 10 Византийской архитектуре Фес-салоник посвящена монография: Diehl Ch., Tournau M. le, Saladin H. Les monuments chrétiens de Salonique. Paris, 1918.
- 11 Об этих явлениях см.: Брунов Н. И. Византийская архитектура.
- 12 Шмит Ф. И. Что такое византийское искусство? — Вестн. Европы, 1912, окт., с. 229.
- 13 Литература, посвященная средневековой архитектуре Греции, весьма обширна, но состоит преимущественно из многочисленных публикаций отдельных памятников; наиболее существенные работы будут указаны ниже. Обобщающими являются книги: Millet G. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916; Alpago-Novello A. Grecia bizantina. Milano, 1969 (приведена обширная библиография); Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1973, т. 2.
- 14 Schultz R. W., Barnsley S. H. The monastery of St. Luke of Stiris in Phocis. London, 1901.
- 15 Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, pl. 20, 21.
- 16 Orlandos A. Monuments byzantins de Chios. Athens, 1930, vol. 2, pl. 9—13.
- 17 Mango C. Byzantine architecture. New York, 1976, p. 224; Полевой В. М. Искусство Греции, с. 276—279 (с его трактовкой здания как произведения эклектического согласиться не могу).
- 18 Restle M. Athos. — Reallexikon für byzantinische Kunst. Stuttgart, 1964, Bd 1, H. 3, S. 398—405.
- 19 Millet G. Monuments..., pl. 17—19, 23—27, 35—40.
- 20 Orlandos A. Eine unbeachtete Kuppelform. — BZ, 1929/30, Bd 30, S. 277—282; Полевой В. М. Искусство Греции, с. 270—271.
- 21 Ср. наблюдения Ф. И. Шмита (см. примеч. 12).
- 22 Millet G. L'école grecque..., p. 24—28, 93; Alpago-Novello A. Grecia bizantina, p. 84—85, pl. 16—18.
- 23 Reusche E. Polichromes Sichtmauerwerk byzantinischer und für Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas. Köln, 1971, S. 87—99.
- 24 Ibid., S. 77—82, Abb. 21—26.
- 25 Из обширной литературы, посвященной архитектуре Сербии, отметим: Millet G. L'ancien art serbe: Les églises. Paris, 1919; Дероко А. Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији. Београд, 1953; Бошкович Дж. Архитектура Сербии и Македонии. — ВИА, 1966, т. 3, с. 418—464.
- 26 Ср.: Бошкович Дж. Архитектура Сербии..., с. 443.
- 27 Millet G. L'ancien art serbe, p. 163; Васић М. Жича и Лазарица. Београд, 1928.
- 28 Из многочисленных работ по зодчеству Болгарии отметим следующие: Мавродинов Н. Еднокорабната и кръстовидната църква на Българските земи до края на XIV в. София, 1931; Миятев К. Архитектурата в средновековна България. София, 1965 (краткое изложение см.: Миятев К. Архитектура Болгарии. — ВИА, 1966, т. 3,

- с. 387—411); *Цапенко М. П.* Архитектура Болгарии. М., 1953.
- ²⁹ *Миятев К.* Кръглата църква в Преслав. София, 1932; *Бояджиев С.* Архитектурата на Кръглата църква в Преслав. — В кн.: Изследвания върху архитектурата на Българското средновековие. София, 1982.
- ³⁰ *Рашенов А.* Месемрийски църкви. София, 1932.
- ³¹ Из многочисленных общих обзоров отметим: История русского искусства. М., 1953, т. 1, с. 95—154, 303—326, 333—396 (авторы В. Н. Лазарев и Н. Н. Воронин); *Воронин Н. Н.* У истоков русского национального зодчества. — Ежегодник Ин-та истории искусств. М., 1952, с. 257—316; *Раппопорт П. А.* 1) Древнерусская архитектура. М., 1970; 2) Русская архитектура X—XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. Об архитектуре отдельных областей Руси см. — Киев и Чернигов: *Каргер М. К.* Древний Киев. М.; Л., 1961, т. 2; Смоленск: *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII—XIII вв., Л., 1979; западно-русские княжества: *Воронин Н. Н.* Древнее Гродно. М., 1954. (МИА; № 41); Новгород, Псков: *Штендер Г. М.* 1) Новгородское зодчество. — В кн.: Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1963, с. 346—356; 2) Архитектура домонгольского периода. — В кн.: Новгород: К 1100-летию города. М., 1964, с. 185—214; *Максимов Н. П.* Архитектура Новгородской земли XII—начала XIII в. — ВИА, 1966, т. 3, с. 640—660; Владимиро-Суздальское княжество: *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв. М., 1961, 1962, т. 1, 2.
- ³² Литература о Киевской Руси очень большая. См.: *Каргер*
- М. К.* Древний Киев, с. 98—208; *Логвин Г. Н.* Софія Київська. Київ, 1971, с. 7—14; *Раппопорт П. А.* Русская архитектура..., с. 11—13.
- ³³ Убедительно в этом отношении сопоставление размеров некоторых византийских храмов XI в. с киевской Софией: храм Спаса Всевидящего в Константинополе имеет высоту 16 м, Панагия Халкеон в Фессалониках — 15 м, а София — около 30 м!
- ³⁴ История русской литературы: В 3-х т. М.; Л., 1958, с. 46.
- ³⁵ *Раппопорт П. А.* Русская архитектура..., с. 16, 22—23, 41, 45—46.
- ³⁶ *Подъяпольский С. С.* Церковь архангела Михаила. — В кн.: *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска..., с. 163—195.
- ³⁷ *Воронин Н. Н.* 1) У истоков русского национального зодчества, с. 260 сл.; 2) Бельчицкие руины. — В кн.: Архитектурное наследство. М., 1956, вып. 6, с. 4—9, 18—19; *Раппопорт П. А.* Полоцкое зодчество XII в. — СА, 1980, № 3, с. 142.
- ³⁸ *Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска..., с. 348, 349.
- ³⁹ *Асеев Ю.* Архитектура Київської Руси. Київ, 1969, с. 164. Ср. Спасскую церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке (середина XII в.): *Раппопорт П. А., Штендер Г. М.* Спасская церковь Евфросиньева монастыря. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979 г. Л., 1980, с. 459—468.
- ⁴⁰ *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси..., т. 2, с. 68—107; *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964.
- ⁴¹ Отметим некоторые обобщающие труды. Армения: *Strzygowski*

- ski J. Armenier Baukunst und Europa. Wien, 1918, Bd 1, 2; Орбели И. А. Проблема сельджукского искусства. — В кн.: III Конгресс по иранскому искусству и археологии: Докл. Л., 1939, с. 150—154; Мэпп Н. Я. Ани. Л., 1934; Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961; Якобсон А. Л. Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. М.; Л., 1950; Арутюнян В. М., Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951; Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952. Грузия: Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936; Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947; Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1950, т. 1; Беридзе В. В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX в. Тбилиси, 1967.*
- ⁴² *Орбели И. А. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. — Избр. тр. М., 1968, т. 1, с. 17—204.*
- ⁴³ *Якобсон А. Л. Из истории армянского средневекового зодчества: Гандзасарский монастырь. — В кн.: Исследования по истории культуры народов Востока: Сб. в честь акад. И. А. Орбели. М.; Л., 1960, с. 144—158.*
- ⁴⁴ *Орбели И. А. Мусульманские изразцы. Пг., 1923, с. 20.*
- ⁴⁵ *Мепишавили Р. Архитектурный ансамбль Гелати. Тбилиси, 1966.*
- ⁴⁶ *Якобсон А. Л. Некоторые закономерные особенности средневековой архитектуры Балкан, Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии. — ВВ, 1972, т. 33, с. 177, рис. 8.*
- ⁴⁷ *Мепишавили Р. Архитектурный ансамбль Гелати, с. 88, 89, табл. 29—31.*
- ⁴⁸ Там же, с. 69—70, 72—75, табл. 10, 11, 14, 15.
- ⁴⁹ *Беридзе В. В. Грузинская архитектура..., табл. 127.*
- ⁵⁰ Там же, с. 60, табл. 143.
- ⁵¹ Литература по истории средневекового зодчества Азербайджана также обширна; отметим две обобщающие монографии, содержащие большой материал и библиографию: *Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963; Бретаницкий Л. С. Зодчество Азербайджана в XII—XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока. М., 1966.*
- ⁵² *Орбели И. А. Мусульманские изразцы, с. 4.*
- ⁵³ Назовем следующие работы: *Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М., 1939; Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана. М., 1965; Пугаченкова Г. А. 1) Пути развития архитектуры южного Туркменистана. М., 1958, гл. IV. (Тр. ЮТАКЭ; Т. 6); 2) Искусство Туркменистана. М., 1967, с. 83—163; Воронина В. Л., Прибыtkова А. М., Ноткин И. И., Бородин И. Ф. Архитектура Средней Азии. — ВИА, 1969, т. 8, с. 183—346.*
- ⁵⁴ ВИА, 1969, т. 8, с. 213—215 (автор А. М. Прибыtkова); *Булатов М. Мавзолей Саманидов — жемчужина архитектуры Средней Азии. Ташкент, 1976. По композиции и декору к этому памятнику близок мавзолей Мир-Сеид Бахром в Бухарской области конца X—начала XI в.; ВИА, 1969, т. 8, с. 216 (автор А. М. Прибыtkова); Музей под открытым небом: Архитектурные сокровища Узбекистана / Сост. Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1981, табл. 86.*

- ⁵⁵ Пугаченкова Г. А. Мавзолей Араб-ата. Ташкент, 1963.
- ⁵⁶ Липшиц Е. Э. Законодательство и юриспруденция в Византии в IX—XI вв. Л., 1981, с. 3 сл.
- ⁵⁷ Комеч А. И. Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 64—74.
- ⁵⁸ Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси. . . , т. 2, с. 97, 102, 104; Раппопорт П. А. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков. — В кн.: Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 12.
- ⁵⁹ Орбели И. А. Проблема сельджукского искусства, с. 151.
- ⁶⁰ Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город Средней Азии. Л., 1973, гл. II.
- ⁶¹ Ляковская О. А. Французская готика XII—XIII вв. М., 1973, с. 8, 13.
- ⁶² Ср.: История русского искусства. М., 1953, т. 1, с. 149 (автор Н. Н. Воронин).
- ⁶³ Об этом не раз писал Н. Н. Воронин в отношении Руси (например, в «Истории русского искусства», с. 383). Не меньшее значение светское начало имело в архитектуре Константинополя, Фессалоник, Греции (напомним кирпичное узорочье) и других стран.
- ⁶⁴ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1953, т. 2, с. 186.
- ⁶⁵ Очень убедительно и ярко пи-

сал об этом В. Н. Лазарев в своей поистине классической монографии «История византийской живописи» (М., 1947, т. 1. 456 с.). Он отмечает в византийской живописи XIII в. «многоплановое развертывание композиции», усложнение пейзажа, более свободное движение фигур. Далее он указывает на нарастание живописных элементов (с. 160); архитектурный ландшафт приобретает объем, элементы архитектуры усложняются, стилизованные скалы превращаются в «реальные трехмерные блоки». Лазарев подчеркивает пространственный характер византийской живописи XIII в. (с. 165). В XIV в. этот процесс изменений — не только в византийской, но и вообще в средневековой живописи — усиливается: происходит «изживание монументализма. . . Декоративный ансамбль утрачивает былую монументальность», храмы приобретают «интимный характер»; икона «приближается к иллюзионистической картине». «Как в иконе, так и в фреске и миниатюре все приобретает отныне движение: одеяния развеваются, усиливается жестикуляция рук, их повороты становятся много свободнее, архитектурные массы динамически нагромождаются друг на друга. . . Фигуры уменьшаются в размере, пространство углубляется» (с. 210).

- ⁶⁶ Орбели И. А. Памятники армянского зодчества. . . , с. 192—203.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

- Айван** — в архитектуре Средней Азии — открытое с одной стороны помещение, лоджия.
- Амвон** — возвышение в центре храма, обычно богато украшенное, откуда во время богослужения произносились проповеди и читались евангельские тексты.
- Апсида** — алтарное полукружие в восточной части храма (рис. 2, А, 1—3).
- Аркада** — чередование арок на колоннах или иных устоях.
- Атриум** — открытый двор перед храмом, место для ритуального омовения при посвящении в таинство оглашенных (т. е. ожидающих крещения); в центре атриума находится фиал для омовения (рис. 1, 9). По сторонам атриума тянутся портики.
- Архитрав** — балочное перекрытие.
- Базилика** — прямоугольная зала, разделенная обычно на три (реже — на пять) продольных частей (*нефов*, см.), ориентированных с запада на восток и разделенных колоннами или столбами (рис. 1). Нефы перекрывались деревянными фермами или (в Малой Азии, Сирии и Закавказье) цилиндрическими сводами. Базилика в своей основе была выработана в Римской империи, а в средние века использовалась в качестве христианского храма.
- Баптистерий** — крещальня.
- Барабан** — массивный цилиндр, на котором основан купол.
- Бема** — см. вима.
- Вима (бема)** — промежуточное пространство между подкупольным объемом и алтарным полукружием в храмах так называемого «сложного» типа (рис. 2, А, 4).
- Гавит** — в архитектуре Армении — помещение, пристроиваемое к западной стене храма и перекрытое системой арок и сводов, используется обычно как усыпальница и зал собраний.
- Гофры** — архитектурная форма в виде полуцилиндров (в Средней Азии и Азербайджане).
- Закомара** — в архитектуре Византии и Древней Руси — полукруглое завершение членения стены, отвечающее, как правило, торцу цилиндрического свода.
- Импост** — плита, составляющая верхнюю часть капители, на которую непосредственно опирается арка.
- Католикон** — кафедральный храм (собор).
- Кафедрал** — соборный храм.
- Квадр** — отесанный блок строительного камня.
- Компартимент** — архитектурно выделенная часть здания

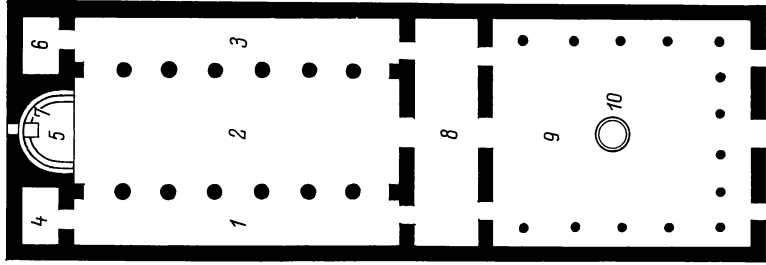
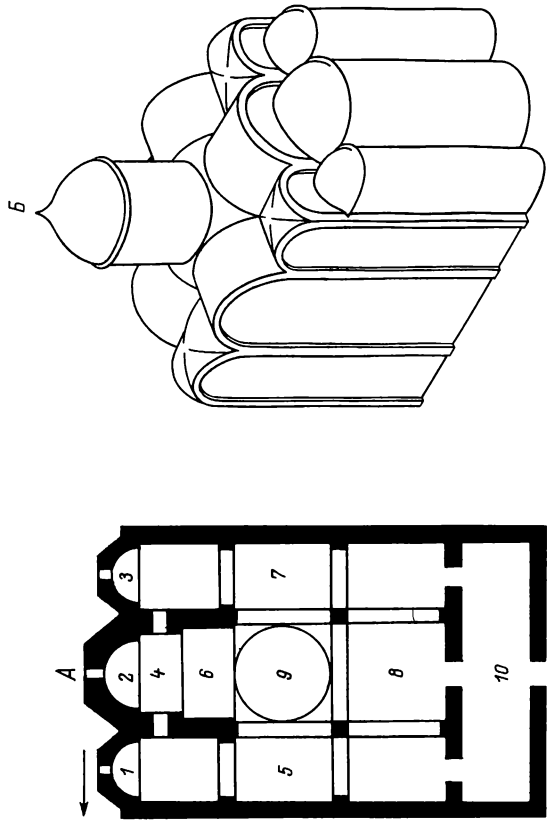


Рис. 1. Базилика.

1—3 — нефы; 4, 6 — протезис и дьяконик; 5 — алтарное полукружие; 7 — синтрон; 8 — нартекс; 9 — атриум; 10 — фиал.

Рис. 2. Крестово-купольная система.

А — план здания (1—3 — апсиды, 4 — вима, 5—8 — ветви архитектурного креста, 9 — купол на барабане, 10 — нартекс); Б — общий вид здания.



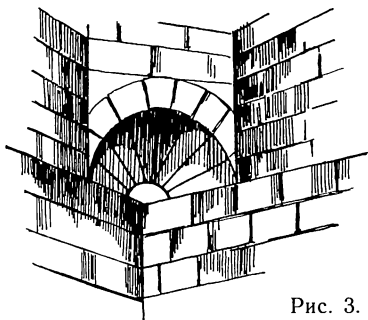


Рис. 3. Тромп.

Конха — полусферический свод, перекрывающий *экседру* (см.).

Крестово-купольная система — архитектурная система (композиция), при которой к подкупольному объему в центре храма обращены цилиндрические своды ветвей креста, в целом образующие крестообразную структуру (рис. 2). Если при этом угловые членения здания имеют такую же высоту, как ветви архитектурного креста, и, следовательно, крестообразная структура снаружи не выделена, такой вариант называется вписанный крест (рис. 2, Б).

Ктитор — заказчик здания, финансировавший работы.

Литургия — богослужение, сложное по своему составу и символическое по содержанию, являющееся выражением основных идей христианского мировоззрения. Литургия с течением времени осложнялась, особенно в VI в., когда каждый обряд богослужения приобретал символическое значение. В состав литургии входили также проповеди и чтение с *амвона* (см.) евангельских текстов.

Мартирий — мемориальная постройка, связанная с почитанием «святого мученика», включающая его усыпальницу.

Наос — центральная часть храма, где происходило богослужение.

Нартекс — преддверие храма в виде поперечно ориентированного коридора, примыкающего к западной части храма (рис. 1, 8; 2, А, 10).

Неф — продольно ориентированные части *базилики* (см.), разделенные колоннами или столбами (рис. 1, 1—3).

Парус — сферический треугольник, образующий переход от квадратного в плане подкупольного пространства к круглому основанию купола.

Пастофории — служебные помещения (протезис и дьяконик) в храме, расположенные по сторонам алтарной *апсиды* (см.). В протезисе готовили и

хранили материалы для богослужения, в дьяконике в эпоху раннего средневековья происходило причащение прихожан, позднее он служил ризницей и книгохранилищем.

- Пилон** — массивный устой внутри здания.
- Пилястра** — выступ (утолщение) стены с целью увеличить ее толщину, служащий опорой арки, перекинутой от смежного устоя (колонны или столба). В русской архитектуре пилястры простого профиля называют лопатками.
- Ротонда** — круглое здание, увенчанное куполом или шатром.
- Синтрон** — сидения, ступенеобразно сооруженные в алтарном полукружии и предназначенные для священнослужителей; в центре сидений — трон епископа (рис. 1, 7).
- Термы** — бани.
- Тетраконх** — архитектурная композиция, состоящая из четырех широких полукружий — *ниш-экседр* (см.), крестообразно обращенных к центральному подкупольному объему.
- Трансепт** — поперечно расположенное перед алтарным полукружием пространственное членение в *базиликах* (см.).
- Триконх** — архитектурная композиция, состоящая из трех полукружий — *ниш-экседр* (см.), обращенных к центральному подкупольному объему храма с восточной, северной и южной его сторон.
- Тромп** — воронкообразные полусводики, дающие переход от квадратного в плане подкупольного объема к восьмигранному основанию купола (рис. 3).
- Фриз** — архитектурная горизонтальная тяга, заполненная орнаментом или изображениями.
- Шатер** — пирамидальная форма покрытия, деревянного или каменного.
- Экседра** — широкое полукружие, перекрытое *конхой* (см.). В раннесредневековой архитектуре Сирии экседрой принято называть возвышение в центре среднего *нефа* (см.) храма, включающее *амвон* (см.) и связанное с литургическим действием.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
---------------------	---

Часть первая

Архитектура раннего средневековья (с IV—V по VII—VIII вв.)	8
Введение	8
Архитектура первого этапа (IV—V вв.) на Ближнем Востоке и в Закавказье	12
Становление купольной архитектуры	23
Купольная архитектура в Византии (Константинополь, Равенна)	27
Купольная архитектура в Малой Азии	32
Архитектура Сирии и Месопотамии	34
Архитектура стран Закавказья (Армения, Грузия)	39
Заключение	50

Часть вторая

Архитектура зрелого и позднего средневековья (с IX—X по XIV—XV вв.)	60
Введение	60
Константинопольская архитектурная школа	64
Архитектура Греции	75
Архитектура югославянских стран (Сербия, Болгария)	82
Архитектура Древней Руси	93
Архитектура Закавказья (Армения, Грузия)	104
Архитектура Азербайджана	118
Архитектура Средней Азии	125
Заключение	130
Список сокращений	140
Примечания	139
Словарь терминов	148

65 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ