

по сравнению с которыми хваленые детища «Македонского Ренессанса» выглядят как бы высохшими мумиями.

Константинопольское искусство VI—VII вв. для нас еще в значительной мере terra incognita. Но уже сейчас можно определенно утверждать, что в этом искусстве античная традиция давала о себе знать с такой силой, как ни в одном другом городе средневековой Европы. Мозаический пол Большого дворца, серебряные блюда и сосуды в Эрмитаже, Британском музее, Метрополитенском музее и Музее в Никосии, мозаический фрагмент из церкви св. Николая в Константинополе, фрески Санта Мариа Антика, погибшие мозаики Никеи, наконец, недавно открытые росписи Кастельсеприо — все это подтверждает необычайную живучесть античной традиции на константинопольской почве. Причина этого кроется в затажном характере разложения рабовладельческих отношений в Византии. В то время как на Западе процесс феодализации развивался довольно быстро, в Византии он задержался из-за относительной стабильности рабовладельческих порядков, которые, в частности, всячески стремился укрепить Юстиниан. На базе старых рабовладельческих отношений в Византии долгое время сохраняла свои экономические и политические позиции старая сенаторская знать. Еще в 695 г. она была настолько сильна, что могла свергнуть с престола Юстиниана II¹. Правда, это была ее лебединая песня, потому что с VIII в. она быстро теряет свое значение, и судьбы престола отныне решают армия и флот. Но в VI и еще в VII в. она была весьма влиятельной. В этой среде античное искусство продолжало находить себе тонких ценителей в те времена, когда на Западе уже полностью восторжествовали варварские вкусы. И пресловутый «Македонский Ренессанс», сложившийся на новой феодальной основе, был не чем иным, как слабым и неоригинальным отражением того антикизирующего течения, которое в VI—VII вв. имело на константинопольской почве еще достаточно крепкие социальные корни. Вот почему в византийском искусстве X в. неоклассицизм остался, в конечном итоге, изолированным эпизодом². Вызванный к жизни прихотью императоров, стремившихся окружить свой престол ореолом «ромейского» блеска, он не получил широкого отклика и очень скоро растворился в тех новых художественных исканиях, которые по всему своему существу были диаметрально противоположны его основным художественным принципам.

В. Н. Лазарев

M. RUMPLER-SCHLACHTER. LE TRIOMPHE DE LA COUPOLE DANS L'ARCHITECTURE BYZANTINE

Strasbourg, 1947 (126 стр. + 36 илл. + 8 илл. на табл. I—II в тексте)

В предисловии к своей работе автор сам определяет ее как исследование в первую очередь теоретическое (стр. 7). Одной из самых актуальных задач современной науки об архитектуре является создание теории архи-

¹ Ср. М. Левченко. История Византии. М.—Л., 1940, стр. 117.

² Мы сознательно пользуемся термином «неоклассицизм», так как он гораздо лучше выражает своеобразие одного из направлений византийского искусства X в., нежели претенциозный термин «Македонский Ренессанс». Последний термин носит не-исторический характер, поскольку он включает в себя явно завышенную оценку антикизирующих памятников первой половины X в. Никакого Ренессанса на основе этих вялых, копияного типа памятников в Византии не получилось, да и не могло полу-

тектуры, поэтому попытка автора представляет большой интерес. В особенности ценно, что автор разрабатывает теоретические вопросы на материале византийского зодчества, которое изучено сравнительно мало. Значение византийской архитектуры для дальнейшего развития зодчества всей Европы очень велико и далеко еще не достаточно оценено. Византийская архитектура оказала влияние на Западную Европу. В разработке этого вопроса автор (стр. 91) делает некоторый шаг вперед, отмечая, что без византийской архитектуры не было бы такого важнейшего произведения западноевропейского зодчества, как собор Петра в Риме. Уточним положение автора, которое он не доводит до конца: собор Петра Браманте и осуществленное здание Микеланджело представляют собой в основе византийскую крестовокупольную церковь, переработанную, конечно, согласно требованиям породившей их эпохи. Попытка теоретического обобщения в области архитектуры, основывающаяся на материале византийского зодчества, представляет собой, повторяем, очень большой интерес.

Однако автор в корне ошибочно понимает задачи и методы теории архитектуры.

Суть его работы заключается в разработке особой «теоретической» классификации памятников византийской архитектуры, носящей совершенно отвлеченный характер.

Основной отдел работы распадается на две части. Первая из них (стр. 21—44) содержит повторение тезиса Зельдмайра¹ о том, что в основе византийского зодчества лежит система балдахина, причем делается попытка разобрать эту систему по существу. Автор подменяет конкретные здания и конкретные архитектурные формы абстрактными схемами, претендующими на то, чтобы в сконцентрированной форме передать не только сущность византийского зодчества (и притом на различных этапах его развития), но также и существенные стороны архитектурных мусульманских стран Азии и Северной Африки, готической архитектуры и зодчества Ренессанса и барокко (стр. 22). На рис. 9 на стр. 21 показана линейная схема купола на парусах на четырех подпорах, которая в ряде других таких же схем заменяется куполом на парусах на восьми подпорах (рис. 21, 22). Переводя смысл этих схем на обычный язык, мы не получаем ничего нового сверх общеизвестного положения, что в византийской архитектуре ведущую роль играли купол на парусах на четырех подпорах и купол на трюпах на восьми подпорах. Не буду подробнее разбирать рассуждения, которыми наполнена первая часть основного раздела работы, так как они не дают ничего существенного для более углубленного понимания сущности византийской архитектуры или, тем более, архитектуры вообще, и перейду ко второй части работы, в которой порочный метод автора выступает особенно рельефно.

Автор развертывает основное содержание своей работы именно в этой, второй части, когда он рассматривает византийскую архитектуру в целом, классифицируя ее памятники в зависимости от того, как вкомпоновывается в здание основная ячейка — балдахин.

Во второй части работы автор разделяет все планы византийских церквей на два основных типа: 1) планы симметрические и 2) планы асимметрические. Необходимо несколько подробнее остановиться на том, как автор пришел к подобной классификации.

Автор исходит из принципа балдахина, который он считает основой византийского культового здания. Последний тяготеет, согласно автору,

¹ H. Sedlmayr. Das erste mittelalterliche Architektursystem. — Kunstwissenschaftliche Forschungen, II, 1935.

к центрической композиции. Поэтому примыкающие к нему сводчатые помещения, перекрытия которых погашают до известной степени распор купола, располагаются вокруг главного ядра равномерно со всех сторон. Так образуется крест из четырех квадратов или крест из четырех полуокружностей в плане, причем эта основа в дальнейшем обрастает дополнительными помещениями. Эти случаи и составляют симметрические планы.

Вторую группу образуют памятники, в которых исконная симметрия так симметрической системе; 4) асимметрия в расположении сводов основной, нарушения такой симметрии: 1) прибавление внутренних перегородок, не затрагивающих основной структуры здания; 2) прибавление наружных пристроек, не затрагивающих структуры основной части здания; 3) прибавление дополнительных сводов, погашающих распор купола, к основной симметрической системе; 4) асимметрия в расположении сводов основной, в принципе симметрической системы; 5) расположение сводов основной системы частично в два яруса. На стр. 53—68 дается классификация памятников византийской архитектуры на основе этой «системы».

Насколько надумана вся эта классификация, можно судить хотя бы по тому, что в византийской архитектуре почти нельзя указать памятников, которые были бы абсолютно симметричными. Уже одно прибавление алтарных апсид, составляющих необходимую культовую часть здания, которое автор относит ко второй группе, к группе наружных пристроек, превращает здание в асимметрическое. Наличие тех или иных внутренних перегородок может быть совершенно несущественным для основы здания, так же как в некоторых случаях и добавление наружных пристроек.

В какой мере случайна классификация автора, можно убедиться, например, на разделе 3-м, в который попадают здания с добавочными сводами, прибавленными к основной системе сводов, погашающих распор купола. В эту группу попадают как церковь Успения в Никее, так и София в Салониках (стр. 65). Однако было бы ошибочно относить эти два здания к одному и тому же архитектурному типу, так как они существенно отличаются друг от друга тем, что одно из них является купольной базиликой, а другое — крестовокупольным зданием. По сравнению с этим коренным различием отступает на второй план то обстоятельство, что система погашения распора купола с северной и южной сторон отличается от системы его погашения с западной и восточной сторон.

Следует отметить, что автор сам нарушает принципы предложенной им классификации, когда он, например, Софию Константинопольскую относит в другую рубрику — в раздел «расщепления сводов, погашающих распор купола», т. е. в раздел зданий с хорами в боковых нефх, перекрытыми сводами в обоих ярусах. Ведь в боковых нефх Константинопольской Софии мы имеем не только своды крестовые, но еще и цилиндрические, примыкающие к крестовым сводам и опирающиеся на колонны и наружные стены. Эти цилиндрические своды являются такими же дополнительными сводами, погашающими распор купола. С этой точки зрения следовало бы отнести Софию Константинопольскую в одну группу памятников с Софией в Салониках. К тому же архитектурному типу следовало бы отнести церковь Хиландарского монастыря на Афоне и многие другие афонские здания, поскольку они имеют по сторонам конхи, примыкающие к цилиндрическим сводам боковых концов креста.

Именно отвлеченный характер классификации автора является причиной того, что в одну группу памятников у него попадают постройки, совершенно различные по существу их архитектуры. Например, церковь Сан Лоренцо в Милане и церковь в Амиде в Месопотамии оказались, согласно классификации автора, родственными друг другу; в одну и ту же группу

попали ротонда св. Георгия в Салониках и Сан Марко в Венеции, церковь в Эсое в Сирии и Молла Гюрани Джами (автор называет ее Килиссе) в Константинополе. Также в одну и ту же группу должны попасть София в Константинополе и София в Киеве, так как в обоих случаях, благодаря хорам, произошло «расщепление» сводов на два яруса.

Это не означает, что невозможна классификация архитектурных произведений по архитектурным типам. Такая классификация, наоборот, вполне правомерна. Однако эти архитектурные типы должны существовать в реальности, т. е. они должны быть архитектурными типами, сложившимися исторически. Так, например, базилика в архитектуре Западной Европы — это ясно ограниченный архитектурный тип, который имеет свою историю и вместе с тем представляет собой существенное единство в плане теоретического рассмотрения архитектуры. То же самое можно сказать и о крестовокупольном типе здания в византийской архитектуре.

Автор, разрабатывая свою абстрактную классификацию, не считается с тем, что в отношении архитектурных типов византийского зодчества сделано до него в науке. В литературе по византийской архитектуре мы имеем отчетливое определение крестовокупольного типа. Это — четко ограниченное понятие, теоретически обоснованное и вместе с тем отражающее реальные соотношения, исторически сложившиеся в самом развитии византийского зодчества, пережившие период сложения, расцвета и отмирания. Автор стремится построить свою классификацию, игнорируя все то, что было сделано до него в отношении классификации византийских архитектурных памятников по типам. В таком виде его классификация означает только поверхностное искажение понятия балдахина, выработанного в науке до него.

Автор изучает не конкретные произведения византийской архитектуры, а созданные им самим отвлеченные линейные схемы, которые как бы призваны воплощать «платоновы идеи» византийских построек. При этом он не считает ни с материалом, из которого построены реальные здания, ни с конструктивными особенностями, которые он подменяет придуманными им самим свойствами его собственных созданий — бестелесных форм, ни с реальными размерами зданий, ни с художественной композицией построек, ни с их идейным содержанием. Рассуждения автора не отражают реальности, субъективны и относятся только к схемам, созданным им самим.

Схема, изображенная на рис. 67 (стр. 58), должна воспроизвести «сущность» мавзолея Галлы Плакиды в Равенне. Однако та же самая схема с тем же успехом могла бы изображать, например, церковь Санта Мария делле Карчери в Прато Джулиано да Сангалло или другие произведения архитектуры Ренессанса, а схема, фигурирующая на рис. 70 (стр. 59), якобы передающая систему Сан Марко в Венеции, могла бы быть с тем же успехом отнесена, скажем, к парижскому Пантеону. Подобные примеры можно было бы без труда умножить.

Как можно, классифицируя византийские постройки, не учитывать различия материалов, из которых они сооружены, — тяжелого тесаного камня в восточной школе византийской архитектуры и легкого, гибкого кирпича в Константинополе? Как может подобная классификация не считаться с применявшимися в Византии различными конструктивными приемами, как-то: сводчатые перекрытия и деревянные плоские потолки или деревянные перекрытия наподобие сводов? Ведь одним из наиболее существенных типов константинопольского зодчества является пятинефная крестовокупольная церковь, в которой три средних нефа перекрыты сводами, а крайние боковые нефы имеют деревянные потолки. Среди приведенных автором примеров имеется один, в котором нижний ярус крайних боковых

нефов перекрыт сводами, а верхний ярус — деревянным перекрытием плоского типа (София в Салониках, пример «асимметрического плана», согласно автору). С этой особенностью автор совершенно не считается. Как можно, далее, в работе, посвященной исследованию искусства архитектуры, совсем не касаться архитектурно-композиционных проблем? Ведь нередко то, что автор называет явлениями родственными, на самом деле глубоко различно в отношении искусства архитектуры. И уже совсем непонятно, как можно классифицировать явления архитектуры, игнорируя идейное содержание построек, их связь с эпохой, с другими явлениями культуры.

Покажем на одном примере поверхностность исследования автором византийской архитектуры. На стр. 65 говорится в особом разделе (IV. «Асимметрия посредством включения дополнительных сводов, погашающих распор купола») о Софии в Салониках. Схема последней приведена на той же странице, на рис. 80. Автор утверждает, что суть структуры Софии в Салониках заключается в том, что к основному кресту, образованному четырьмя цилиндрическими сводами, расположенными по странам света, прибавляются с севера и юга еще дополнительные помещения, перекрытые цилиндрическими сводами, оси которых ориентированы с запада на восток. Именно наличие этих сводов и рассматривается автором в качестве признака, заставляющего отнести Софию в Салониках к данной группе зданий. На самом деле действительное соотношение архитектурных элементов было совершенно иным: София в Салониках — это памятник той эпохи, когда завершается сложение пятинефной крестовокупольной церкви из купольной базилики, когда происходит смена архитектурных типов, переход от ранневизантийского типа купольной базилики к средневизантийскому типу крестовокупольной церкви. Именно крайние боковые нефы, перекрытые продольно ориентированными цилиндрическими сводами, являются первичными, а центральный крест представляет собой элемент вторичный. Асимметрия тут — признак случайный, он не играет существенной роли в данном историко-архитектурном процессе и в связанном с ним процессе смены двух теоретически отличных друг от друга архитектурных типов. Имеются примеры, когда тот же своеобразный архитектурный тип выступает в гораздо более симметрической форме, например в большом пятинефном соборе в Майафаркине в Месопотамии.

Текст работы растянут. В ней изобилуют общеизвестные положения, выраженные в очень сложной форме, претендующей на научную точность, на самом же деле отличающейся ложно-научным характером. Приведу в качестве примера главу, трактующую о распоре купола (стр. 42—44). В ней с серьезным видом и с претензией на исчерпывающую трактовку вопроса говорится о том, что купола имеют распор, который при посредстве подкупольных арок концентрируется в четырех или восьми точках. При этом утверждается, что купола на барабанах частично погашают распор куполов, и т. д. Ничего нового, сверх общеизвестных истин, эта глава не содержит. Заканчивается глава неверным утверждением, будто бы система балдахина представляет собой в конструктивном отношении автономную величину, а погашение распора купола при этой системе зависит исключительно от толщины столбов. Автор забывает, что арки между столбами испытывают на себе действие распора парусов, почему совершенно необходимы примыкающие к ним своды, погашающие распор. В зависимости купола на столбах от примыкающих к нему частей здания состоит специфическая особенность византийского балдахина, не являющегося, с конструктивной точки зрения, автономной величиной.

Особенно бесцветны описания памятников, приложенные в конце работы. Они носят совершенно случайный характер, в конце каждого из них

автор относит данный памятник к той или иной категории своей классификационной схемы. В описаниях памятников много повторений того, что уже раньше было сказано в основном тексте.

История для автора не существует. В предисловии он гордо заявляет о том, что историки определяют «... фазы развития там, где в настоящей работе выясняются только различные аспекты проблемы». Автор думает, что его книга «облегчит задачу историка». Необходимо отметить, что эти надежды совершенно напрасны. Книга автора только запутала вопрос, разъяснить который она собиралась. Все это проистекает именно от того, что автор ложно понимает задачу теории архитектуры, утверждая, что он должен «... оставить в стороне вопросы дат, мест возникновения памятников, школ архитекторов, размеров зданий» (стр. 7). Автор не подозревает того, что теория невозможна без истории, что она является историей, изложенной в общем виде.

Автор очень небрежно оперирует с памятниками, фактами, литературой вопроса. Мы находим у него такие диковинные названия общеизвестных памятников, как Schwartznotz (стр. 51), Déré Aschy (стр. 57). На стр. 103 узнаем, что Спасопреображенский собор в Чернигове построен киевским князем Мстиславом в 1014 г. Литература, которой пользуется автор, крайне неполна. Автор не знаком со специальной литературой, исследующей памятники Константинополя, вследствие чего в его работу попали совершенно фантастические планы так называемой Килиссе-Джами (рис. на стр. 19 и 77). Он не подозревает об огромной литературе, вышедшей за последние двадцать лет по архитектуре Грузии и Армении, в отношении памятников которых автор ссылается только на... Стржиговского. Случайный выбор памятников, которым оперирует автор, свидетельствует о малом его знакомстве с памятниками византийской архитектуры, которые он знает больше по изданиям, случайно попавшим ему в руки. Он не знает ни трудов Чубинашвили, ни статей Кольвиц и Шнейдера, ни работ Моргилевского и Шмита. Трудно перечислить в рецензии все то, что должно было бы, исходя из самой темы, быть известно автору. Характер цитат свидетельствует о том, что автор ссылается нередко на книги, которые в действительности он не использовал в своей работе. Так, например, на стр. 13, когда речь заходит попутно об архитектурных памятниках Константинополя, автор приводит устаревшие работы Зальценберга и Холтцингера, даже Дюканжа 1729 г., и не ссылается ни на Ван Миллинжена, ни на обобщающую работу А. М. Шнейдера по памятникам Константинополя. На стр. 17 в библиографии, посвященной Софии в Константинополе, почему-то приводится статья на тему о Софии и турецких мечетях, но нет ссылки на монографию Свифта, вышедшую в 1940 г. Это только характерные примеры, которые можно было бы легко умножить.

Незнакомство с новой литературой по истории архитектуры является причиной того, что для автора русская, армянская, грузинская, болгарская, сербская, румынская архитектура все еще, как в безнадежно устаревшей в настоящее время литературе, целиком включается в состав византийского зодчества.

Плохое знание литературы приводит к тому, что автор пользуется совершенно устаревшими обмерами памятников, на основе которых невозможно делать сколько-нибудь правильные научные выводы. Укажем, что автор привел устаревшие чертежи Спасопреображенского собора в Чернигове. Будучи плохо знаком с этим памятником, он утверждает, что собор имел первоначально две башни, но на той же странице (стр. 103) говорит далее уже об одной башне, причем ее коническое высокое покрытие считает первоначальным. Аналогичная путаница наблюдается также и в отношении

Киевской Софии — памятника, широко известного в литературе. Автор не только дает на одной и той же странице (стр. 111) взаимно исключающие один другого план и разрез этого здания, причем на стр. 19 фигурирует совершенно другой план той же самой постройки, но в описании памятника, занимающем целую страницу 111, приводятся сведения, не оставляющие сомнения в том, что автор не представляет себе архитектуры здания достаточно отчетливо для того, чтобы иметь возможность строить на этом материале теоретические обобщения. Так, автор даже не подозревает, что первоначально западный конец креста здания ничем не отличался от северного и южного концов креста. Ошибки автора объясняются не только недостаточным его знакомством с литературой, но сплошь да рядом поверхностной работой над ней, так как соответствующие исследования о Киевской Софии частично цитируются в разбираемой книге, а на стр. 19 дается даже правильная реконструкция здания. Тем не менее стр. 111 написана так, как будто ее пишет другой автор, незнакомый с тем, что находится на стр. 17 и сл.

Суждения автора о русской архитектуре фантастичны. Напр., на стр. 86 утверждается, что для русской архитектуры характерен «... принцип тропня, сведенный к его арке (?), умноженной и повторенной в несколько этажей». Это определение свидетельствует о том, что представления автора о русской архитектуре находятся примерно на уровне книги Виолле ле Дюка, написанной сто лет назад человеком, никогда не видевшим произведений русской архитектуры, о которых он писал. Примерно тот же уровень познаний автора обнаруживается также и на страницах 40 и сл. (особенно неудачен рис. 32, на стр. 41). Не нужно думать, что неосведомленность автора в отношении памятников архитектуры ограничивается русской архитектурой. Можно было бы привести много примеров ошибочных характеристик самих византийских построек. Так, например, автор утверждает на стр. 76, что купола константинопольских византийских построек, известных в настоящее время под турецкими именами Килиссе-Джами (правильнее Молла-Гюрани-Джами) и Эски-Имарет, опираются на колонны. На стр. 62 автор описывает первоначальную форму церкви в Босре в Сирии (текст и рис. 77 на стр. 62) так, как представляли ее себе много лет назад (он и ссылается на публикацию Вогюэ), совершенно не подозревая о том, что еще в 30-х годах нашего столетия были произведены раскопки этого памятника, выявившие его первоначальную форму, коренным образом отличающуюся от той, какую предполагает автор.

Объяснения автором некоторых из явлений византийской архитектуры чрезвычайно упрощены. Например, восточное влияние в византийской архитектуре он объясняет торговыми путями, а структуру византийского здания — любовью византийцев к математике вообще и к геометрии в частности (стр. 88, 90).

Определение византийской архитектуры как синтеза восточных и римских влияний (стр. 90) не ново и методологически ошибочно: как может сущность какой-либо архитектуры быть определена как «синтез» отдельных влияний?

Общий итог работы выражен в ее заглавии: «Триумф купола в византийской архитектуре». Этот итог не содержит ничего, помимо общеизвестной истины, что купол играет в византийской архитектуре очень большую роль.

Н. И. Брунов