расположенной на одном уровне с хорами нартекса. Исследование этого помещения очень желательно.

Нишки на боковых апсидах имеют ту же высоту, что и нижние нишки средней апсиды. Верхний ряд нишек последней соответствует хорам. Необходимо предположить, что боковые апсиды были первоначально одной высоты со средней апсидой и что они имели в верхней своей части ряд нишек, соответствовавший хорам.

б. Одалар-Джами

Одалар-Джами является трехнефной крестовокупольной церковью второй половины XII в.[1] Ее датировка основана на сопоставлении ее, в отношении кладки стен и сводов и архитектурных форм, с другими постройками Константинополя. Особенностями Одалар-Джами являются ее двухъярусность, галлереи, пристроенные с двух сторон к главной части, и асимметрия. Асимметрическая композиция галлерей предвосхищает здания поздневизантийского периода, в частности, церковь Иоанна Крестителя монастыря Феодоры.

Гюль-Джами[2] очень сильно переделана в турецкое время, в своей первоначальной форме она относится еще к ранневизантийскому периоду и была только перестроена во второй половине XII в.

2. РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ТИПА ПЯТИНЕФНОГО КРЕСТОВОКУПОЛЬНОГО ХРАМА

Основой крестовокупольного архитектурного типа является квадратная в плане ячейка, расчлененная четырьмя купольными подпорами на девять частей. Из них четыре ветви креста перекрыты цилиндрическими сводами, оси которых совпадают с диаметрами купола; эти своды принимают на себя боковой распор купола. Своды четырех угловых помещений укрепляют подкупольные столбы в диагональных направлениях.

Незначительные разновидности крестовокупольного типа образуются, когда купольные подпоры имеют форму колонн или столбов, квадратных или крестообразных, когда над колоннами помещены столбы квадратного или крестообразного сечения, когда угловые помещения перекрыты куполами, или крестовыми сводами, или цилиндрическими сводами, оси которых направлены с запада на восток, или с севера на юг.

---

[1] Byz. Ztschr. 1926, XXVI, S. 352—372.

[2] Byz. Ztschr. 1929 (XXIX), S. 554—560. Византийские части Гюль представляют собой фрагменты, соединенные турецкой кладкой.

Основная девятидольная квадратная часть здания крестовокупольного типа имеет дополнительные помещения: алтарную часть, крайние боковые нефы и нартекс. В зависимости от того, как каждая из перечисленных дополнительных частей сочетается с основной крестовокупольной ячейкой, образуется несколько существенных вариантов крестовокупольного архитектурного типа.

Алтарная часть состоит из одной или трех апсид, с квадратными (или прямоугольными) помещениями перед ними. В тех случаях, когда последние отсутствуют, их назначение в качестве алтарных помещений выполняют обычно восточная ветвь креста и оба восточных угловых помещения. Тогда алтарная преграда бывает расположена между восточными купольными подпорами, которые чаще всего соединены стенками с апсидами. Это простой вариант крестовокупольного здания. В тех случаях, когда алтарная часть состоит из особых квадратных (или прямоугольных) помещений перед апсидами, прибавленными к основной крестовокупольной ячейке, восточная пара купольных подпор стоит обычно свободно и алтарная преграда находится между восточной ветвью креста и алтарными помещениями. Это сложный вариант крестовокупольного здания. Наиболее существенное отличие последнего от простого варианта заключается в том, что его восточная ветвь креста и восточные угловые помещения отведены под центральную часть интерьера, в то время как в простом варианте они составляют часть алтаря.[1]

Когда отсутствуют крайние боковые нефы, мы имеем трехнефный вариант крестовокупольного здания; когда они имеются — пятинефный его вариант.[2]

В одних случаях к основной крестовокупольной ячейке примыкает с запада замкнутое помещение, ограниченное стенами со всех четырех сторон. Это вариант крестовокупольного здания с нартексом. В других случаях это западное помещение бывает связано широкими арочными проемами с западной ветвью креста, с западными угловыми помещениями и с крайними боковыми нефами. Когда это имеет место в трехнефных крестовокупольных зданиях, такие постройки относятся к шестистолбному варианту трехнефного крестовокупольного типа. При пятинефной системе это вариант

---

[1] K. Michel, A. Struck. Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens.— Athenische Mitteilungen, 1906, S. 279 ff.; G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916, p. 56.

[2] Этот признак дает твердое основание для классификации памятников, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с произведениями переходными.

пятинефного крестовокупольного здания с трехсторонним внутренним обходом.

Образование трехнефного крестовокупольного храма предшествовало возникновению пятинефной крестовокупольной церкви.

Прототипами крестовокупольного здания были иранский храм огня сасанидского времени[1] и христианский погребальный храм с обнаженным крестом.[2]

Типичным представителем большой группы сасанидских храмов огня является храм в Гире (рис. 14).[3] Его нельзя еще назвать

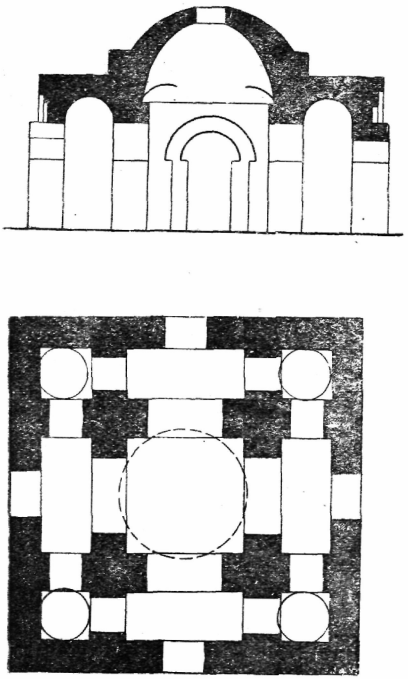

Рис. 14. План сасанидского храма огня в Гире.
По Герцфельду.

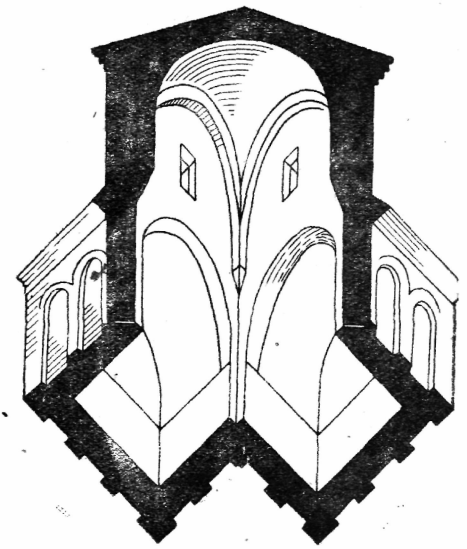

Рис. 15. Мавзолей Галлы Плакидии в Равенне.
По Флетчеру.

крестовокупольным зданием, так как те части его интерьера, из которых впоследствии развились ветви креста, перекрыты цилиндрическими сводами, оси которых направлены под прямым углом к диаметрам купола.

---

[1] M. de Villard. Bulletin Amer. Inst. of Pers. art and archaeol., 1936 (IV) p. 175 ff.; E. Herzfeld. Archaeological history of Iran. London, 1935.

[2] G. Millet. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916, p. 55 suiv.

[3] Oriens Christianus. 1939 (36). Рис. 4, стр. 11.

Архитектурный крест, образованный четырьмя цилиндрическими сводами, существовал уже в V в. (и раньше) в христианских погребальных церквах, ярким представителем которых является мавсолей Галлы Плакидии в Равенне (рис. 15). Это тип храма с обнаженным крестом.

Впоследствии четыре цилиндрических свода архитектурного креста этого последнего архитектурного типа были перенесены на архитектурную систему, унаследованную византийским зодчеством от иранского храма огня. В результате образовался крестовокупольный архитектурный тип. Древнейшим известным примером сложившейся трехнефной крестовокупольной церкви служит церковь вне стен Русафы в Месопотамии,[1] 569—582 гг. (рис. 16). Ее местонахождение в Месопотамии делает понятным глубокую связь ее с иранским храмом огня.[2]

Пятинефная крестовокупольная церковь сложилась в переходный период от ранневизантийского времени к средневизантийскому. Исходная точка ее образования — купольная базилика: характерный ее пример — церковь Успения в Никее VII в. (рис. 17).[3] Первоначальная форма Кахриэ-Джами, VII в. (рис. 18), подтверждает дату церкви Успения в Никее и доказывает, что она связана по своему происхождению с архитектурой Константинополя.

Начальный этап перерождения купольной базилики в пятинефную крестовокупольную церковь заключается в образовании вокруг купола архитектурного креста. В купольной базилике Каср-ибн-

---

[1] H. Spanner, S. Guyer, Rusafa. Berlin, 1926; ср. J. Sauvaget. Les Chassannides et Sergiopolis. — Byzantion, 1939 (XIV), p. 115 suiv.

[2] Чубинашвили (G. Tschubinaschwili. Georgische Baukunst 11, Die Kirche von Zromi. Tiflis, 1934, S. 81) считает, что церковь в Русафе не является представительницей крестовокупольного архитектурного типа, на том основании, что ее средняя часть была перекрыта деревянным подобием купола и что она отличается приземистыми пропорциями. Однако купол в Русафе, следует предположить, был (ср. примеч. 4 на стр. 11 и рис. 5 на стр. 12 в „Oriens Christianus", 1939), на что, в частности, указывает квадратная форма средней ячейки плана и форма внутренних столбов. Чубинашвили преувеличивает значение церкви в Цроми и аналогичных армянских и грузинских построек VII в. для происхождения крестовокупольного византийского храма. Кавказские постройки этого времени отличаются, по сравнению с церковью в Русафе, неустановившимся характером крестовокупольной системы. Это показывает, что данный архитектурный тип был еще новостью на Кавказе. В Русафе он уже в VI в. вполне выкристаллизовался. См. литературу вопроса у Чубинашвили в назв. соч., стр. 77 и сл., 57 и сл., 84 и сл.

[3] Церковь Успения в Никее была подробно обследована Русским Археологическим институтом в Константинополе под руководством Вульфа и Шмита.

Вардан в Сирии,[1] построенной в VI в., этого еще не наблюдается В Кахриэ-Джами и в церкви Успения в Никее, VII в., архитектурный крест уже наметился. Это связано с влиянием архитектурного типа мавсолея Галлы Плакидии на купольную базилику. В церкви Успения в Никее глубина четырех зачаточных ветвей креста несколько больше, чем в Кахриэ-Джами. Увеличение глубины ветвей

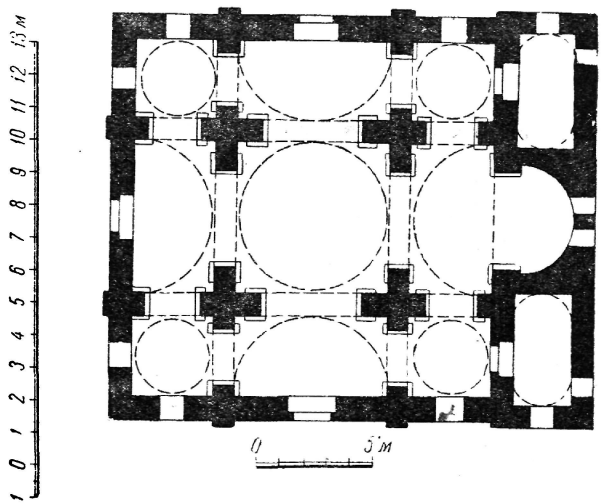

Рис. 16. План храма вне стен Русафы в Месопотамии.
По Шпаннеру и Гуйеру.

наметившегося креста повлекло за собой утолщение подкупольных столбов и смещение осей боковых нефов по сравнению с осями боковых алтарей.

Дальнейшее развитие архитектурного креста в среднем нефе купольной базилики привело к возникновению пятинефной крестовокупольной церкви. Этот процесс сопровождался влиянием трехнефного крестовокупольного типа на купольную базилику. Отмеченное развитие протекало в Константинополе.

---

[1] Publications of the Princeton university Archaeological expedition to Syria, div. II, sect. B, part. I. Leyden, 1907, p. 26 ff.; div. III, sect. B, part I. Leyden, 1903, pp. 38—40; H. Butler, E. Baldwin Smith. Early churches in Syria-Princeton, 1929, p. 168 ff. В базилике Каср-ибн-Вардан необходимо отметить чередование в кладке стен нескольких рядов хорошо отесанных камней с несколькими рядами кирпичей. В этом сочетании получило наглядное выражение соединение элементов сирийской и константинопольской кладки. О том же соединении столичных и сирийских особенностей говорят план здания и его архитектурные формы.

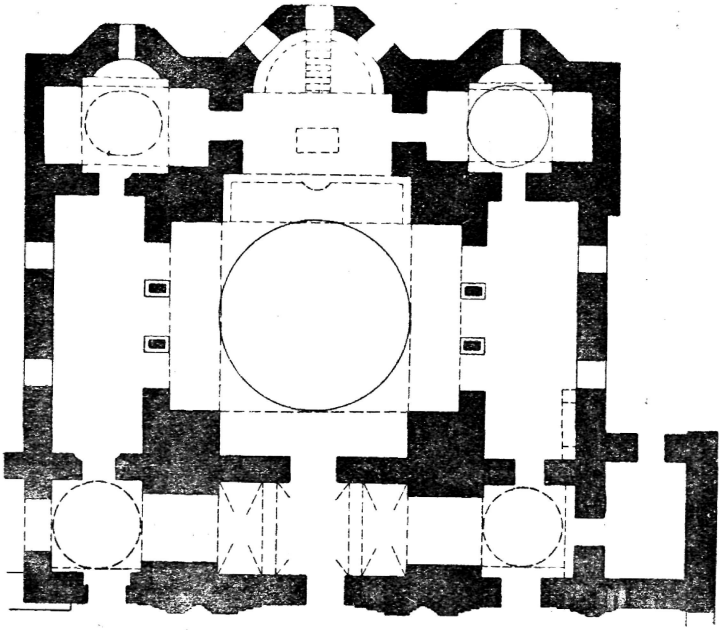

Рис. 17. План церкви Успения в Никее.
По Вульфу

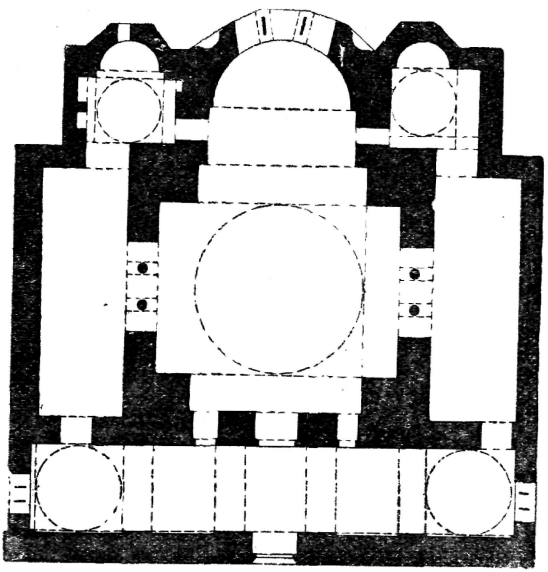

Рис. 18. Реконструированный план Кахриэ-Джами в Константинополе первого византийского строительного периода.
По Ван-Миллингену.

В результате этой эволюции возникла София в Салониках 30-х годов VIII в.[1] (рис. 19), представляющая собой древнейший известный пример пятинефного крестовокупольного храма. Основное отличие от купольных базилик состоит в том, что в Софии в Салониках южная и северная ветви креста так глубоки, что подкупольные столбы расслоились: западные — на четыре части, восточ-

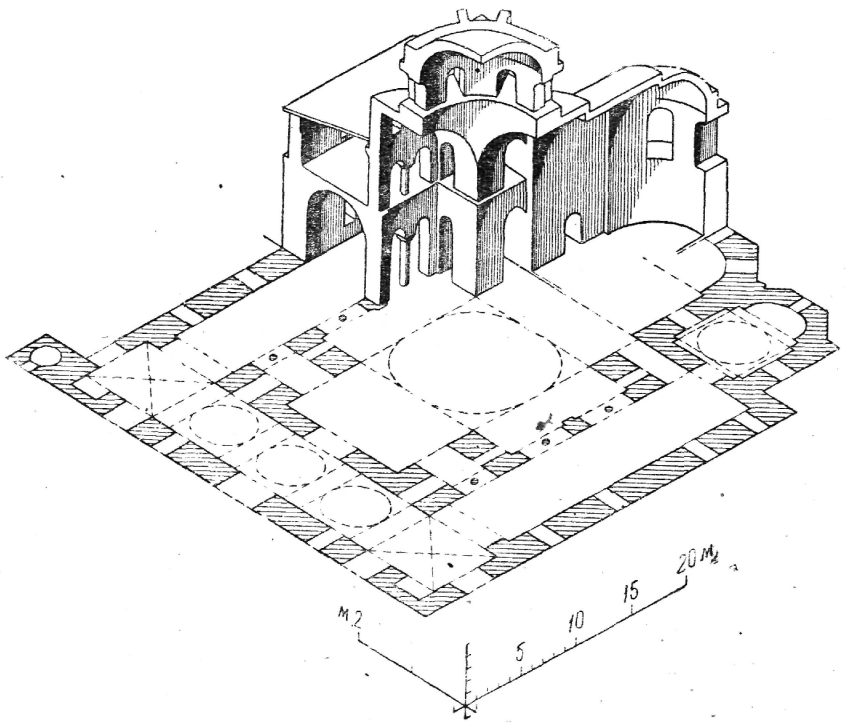

Рис. 19. София в Салониках.
По Шуази.

ные — на три части каждый; вследствие этого между нефами купольной базилики образовались вторичные нефы, состоящие из боковых ветвей креста и угловых помещений, возникших внутри расслоившихся подкупольных столбов. В средний неф купольной базилики внедрилась трехнефная крестовокупольная ячейка, а боковые ее нефы превратились в крайние боковые нефы пятинефной крестовокупольной церкви.

В Софии в Салониках сложилась пятинефная крестовокупольная система, поскольку подкупольные столбы расслоились и угло-

[1] Эта дата установлена исследованием Каллига.

вые помещения образовались. Однако в этой постройке пятинефная крестовокупольная система имеет еще мало развитой, архаический облик: вторичные подкупольные столбы, представляющие собой часть расслоившихся столбов купольной базилики, еще очень нерегулярны, тяжеловесны и не вполне самостоятельны — они еще тесно связаны с соседними столбами и простенками, представляющими другие части расслоившихся подкупольных столбов купольной базилики

Следующие этапы развития пятинефного крестовокупольного здания представлены изученными выше средневизантийскими постройками Константинополя.

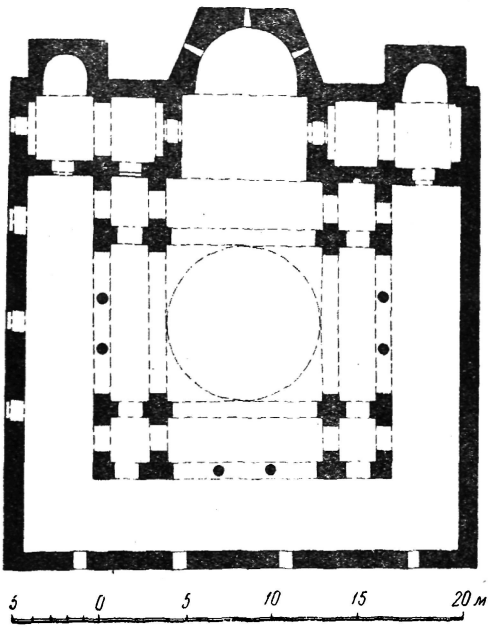

Рис. 20. План собора в Майафаркине в Месопотамии.
По Белл.

В Аттик-Джами и Календер-Джами боковые нефы, расположенные между средним и крайними боковыми нефами, имеют более развитой характер, чем в Софии в Салониках; они шире, их продольные оси выражены более отчетливо. Однако в этих двух постройках угловые помещения отделены от ветвей креста стенками, в которых устроены проемы. Аттик представляет собой вариант с нартексом, Календер — пятинефную крестовокупольную церковь с трехсторонним внутренним обходом. Аттик принадлежит к простому варианту крестовокупольного храма, очень редкому в Константинополе и характерному для восточной школы византийского зодчества.

Очень близка к Календер-Джами церковь в Майафаркине в Месопотамии[1] (рис. 20). Находясь в зависимости от Константинопольской школы византийской архитектуры, эта постройка обнаруживает вместе с тем ряд черт, характерных для восточной

[1] Это здание несомненно относится к IX в., а не к более раннему периоду, как думали прежде.

школы. К ним относится, например, кладка из тесаного камня, глубоко отличная от кладки столичных зданий. Необходимо отметить сходство церкви в Майафаркине с Календер в отношении строения алтарной части, соотношения ширины боковых нефов и крайних боковых нефов и тройных аркад, на двух колоннах каждая, в концах трех ветвей креста. Церковь в Майафаркине имеет, с точки зрения эволюции архитектурного типа, несколько более развитой характер, чем Календер: ее купольные подпоры представляют собой развитые, свободно поставленные крестообразные столбы. Церковь монастыря Липса имеет еще более развитой план. Это заставляет отнести церковь в Майафаркине, датировка которой IX в. основана на сравнительном изучении декоративных деталей, к самому концу IX в.

В церкви монастыря Липса откристаллизовались характерные для последующих пятинефных крестовокупольных церквей Константинополя взаимоотношения между нефами, с точки зрения их ширины. В ней сложилась типичная для столичных храмов X—XI вв. форма алтарной части с четырехапсидными боковыми алтарными помещениями, отрезанными от интерьера главной части здания, и форма нартекса. Характерной чертой этого здания и Эски-Имарет, по сравнению с Календер, является уменьшение высоты хор, занимающих подчиненное положение по отношению к помещениям нижнего яруса. В Эски-Имарет следует отметить открытый наружу эксонартекс и связанное с этим просторное помещение хор в западной части здания.

Новые типологические черты наблюдаются в столичных пятинефных крестовокупольных церквах XII в.: колонны заменяют собой столбы в качестве купольных подпор, боковые алтарные помещения открываются внутрь интерьера центральной части, несколько видоизменяется форма западной части здания.

В XII в. константинопольский пятинефный архитектурный тип начинает вырождаться. Признаком этого служит отделение трехнефной средней части здания от крайних боковых нефов стенами, как, например, в северной церкви монастыря Пантократора, а также в Одалар-Джами. Крайние боковые нефы превращаются в наружные портики или в крытые внутренние галлереи, отделившиеся от крестовокупольной ячейки. Такая система в Одалар предвосхищает галлереи церкви Иоанна Крестителя монастыря Феодоры (XIII в.) и Кахриэ-Джами (XIV в.). Наружный портик имела с южной стороны южная церковь Фетиэ (XIV в.).

Южная церковь монастыря Пантократора — последняя известная пятинефная крестовокупольная постройка Константинополя.

В XIII—XV вв. этот архитектурный тип ни разу не встречается в византийской столице. Он исчез в поздневизантийское время и был заменен другими архитектурными типами, соответствовавшими изменившимся потребностям и вкусам византийского общества в последний период существования Византийского государства.

Относящиеся к этому времени церковные постройки Салоник,[1] второго по величине и по значению города империи, представляют собой трехнефные крестовокупольные церкви, интерьеры которых отделены стенами от окружающих их внутренних галлерей.

Константинопольский пятинефный крестовокупольный архитектурный тип возник в переходное время от ранневизантийского к средневизантийскому периоду и достиг своего наибольшего развития в X—XII вв. Во второй половине XII в. наблюдаются отчетливые признаки его вырождения. В архитектуре поздневизантийского периода он неизвестен.

3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ТИПОВ В СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОЕ ВРЕМЯ

Сохранившиеся памятники Константинополя представляют не все архитектурные типы, существовавшие в столице в средневизантийское время.

Помимо пятинефных крестовокупольных построек, в Константинополе сохранились еще представители перистильного архитектурного типа. К ним относятся Коджа-Мустафа-Паша-Джами, северная церковь Фетиэ и церковь Иоанна-Крестителя монастыря Феодоры.[2] Это — тип небольшой церкви, в которой перекрытый куполом центральный квадрат окружен с трех сторон галлереей; в нее он открывается расположенными между подкупольными столбами тремя тройными аркадами, каждая на двух промежуточных колоннах. В отличие от крестовокупольных построек, здания перистильного типа не имеют архитектурного креста. Даты двух первых из перечисленных трех представителей перистильного типа точно не установлены. Коджа-Мустафа-Паша-Джами относится еще к ранневизантийскому времени, церковь монастыря Феодоры — к концу XIII в., а северную церковь Фетиэ справедливо относят к XI в. Эти даты пока-

---

[1] Н. Кондаков. Македония. СПб., 1909, стр. 70 сл.; Ch. Diehl, M Le Tourneau, H. Saladin. Les monuments chrétiens de Salonique, текст и альбом. Paris, 1918; Ch. Diehl. Salonique. Paris, 1920; Γ. Σωτηρίου. Γεώργιος ὁ Παλαμᾶς 1918; id. Byzant.-Neugriech. Jahrb., 1922, S. 440 ff.

[2] v. Mill., p. 106 ff., 138 ff., 122 ff.; Belvedere, 1926 (51—52), p. 217 ff.

зывают, что перистильный тип храма существовал в Константинополе на всем протяжении развития столичного византийского зодчества.

Вульф высказал очень убедительное предположение, что средневизантийский архитектурный тип с куполом, лежащим на восьми подпорах, представленный церковью Луки в Фокиде, XI в., — константинопольского происхождения.[1] Перекрытое широким куполом центральное помещение подобных зданий окружено с трех сторон внутренним обходом.

Сан-Марко в Венеции[2] является переработкой в духе XI в. знаменитого константинопольского образца — церкви Апостолов VI в. Венецианский собор представляет собой сложную группу из пяти трехнефных крестовокупольных ячеек, из которых центральная ячейка господствует над четырьмя другими, ее окружающими. Так как каждая крестовокупольная ячейка в отдельности представляет собой стройную группу из девяти взаимно подчиненных помещений, то в целом Сан-Марко является сложной и, вместе с тем, очень стройной группой пространственных групп.[3] Константинопольское происхождение архитектурного типа Сан-Марко бесспорно: это здание является ярким свидетелем удивительного богатства пространственных образов средневизантийского зодчества. Средняя часть Сан-Марко отделена колоннадами от примыкающих к ней боковых нефов.

Пятинефные крестовокупольные здания, церкви перистильного типа, храмы с куполами, лежащими на восьми подпорах, Сан-Марко в Венеции, — все эти столичные средневизантийские архитектурные типы имеют объединяющую их особенность: в них центральное пространство, более обширное, более высокое, увенчанное куполом, окружено внутренним обходом, с которым оно сообщается при посредстве аркад на колоннах или мраморных столбиках. В некоторых случаях внутренний обход прерван нартексом. Средняя часть алтаря широко открыта в центральное пространство.

Противопоставление центрального пространства и окружающего его внутреннего обхода или сопровождающих его нефов вызвало

---

[1] O. Wulff. Das Katholikon von Hosios Lukas. Die Baukunst, 2 Ser., 11, 1903; W. Schultz, S. Barnsley. The monastery of S. Luke of Stiris. London, 1901; G. Millet. Le monastère de Daphni. Paris, 1899; его же. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916, p. 105 suiv.; J. Ebersolt. Monuments d'architecture bysantine. Paris, 1934, p. 66 suiv.

[2] C. Boito. La basilique de S. Marco à Venise; C. Neumann. Die Markuskirche in Venedig. — Preuss. Jahrb., 1892; Ch. Duthuit. Bysance et l'art du XI siècle. Paris, 1926.

[3] Н. Брунов. Очерки по истории архитектуры, т. II. Москва, 1935, стр. 516.

зрелищным характером византийского культа. Под главным куполом стоял в византийское время амвон, на котором и вокруг которого происходили торжественные культовые действия, процессии и церемонии, изображавшие в условной, символической форме события священной легенды. Средняя часть представляла собой место культовых действий; внутренний обход, крайние боковые нефы и хоры были предназначены для зрителей. Купол на четырех подпорах был как бы балдахином, выделявшим амвон в качестве средоточия культового церемониала.

Отмеченная черта характерна также и для центрических зданий и для купольных базилик ранневизантийского времени, включая Константинопольскую Софию.[1] Она исчезает в поздневизантийское время.

Противопоставление центрального пространства и отделенных от него колоннадами галлерей восходит к перистилю — ведущему архитектурному типу эллинистического времени, традиции которого проникают собой византийскую культуру. Перистильный тип церкви отчетливо говорит об эллинистической основе константинопольского зодчества.[2]

4. ОСНОВНЫЕ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ЗОДЧЕСТВА КОНСТАНТИНОПОЛЯ И ЕГО РАЗВИТИЕ

Средневизантийские здания Константинополя отличаются от его ранневизантийских построек иным характером внутреннего архитектурного пространства.

В Константинопольской Софии столбы, стены и своды — все телесные формы — по возможности облегчены и сами как бы отступают на второй план по сравнению с пространством интерьера, которому они придают форму. Стены тонки и легки; они прорезаны большим количеством арочных проемов, колоннад и окон. Легкие своды подобны парусам, взлетающим под действием ветра. Аркады конх выглядят так, как будто они отступают перед направляющимся к ним человеком, их вогнутые очертания увеличивают центральное пространство. Интерьер Софии насыщен легкой и воздушной пространственной средой, залитой светом и наполненной тончайшими нюансами светотени. Эта светотеневая среда свободно переливается между отдельными частями интерьера, сообщается через большие проемы наружных стен с пространством вне здания,

[1] G. Andreades. Die Sophienkathedrale von Konstantinopel. — Kunstwissensch. Forsch., 1931 (1), S. 39 ff.

[2] Д. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1899.

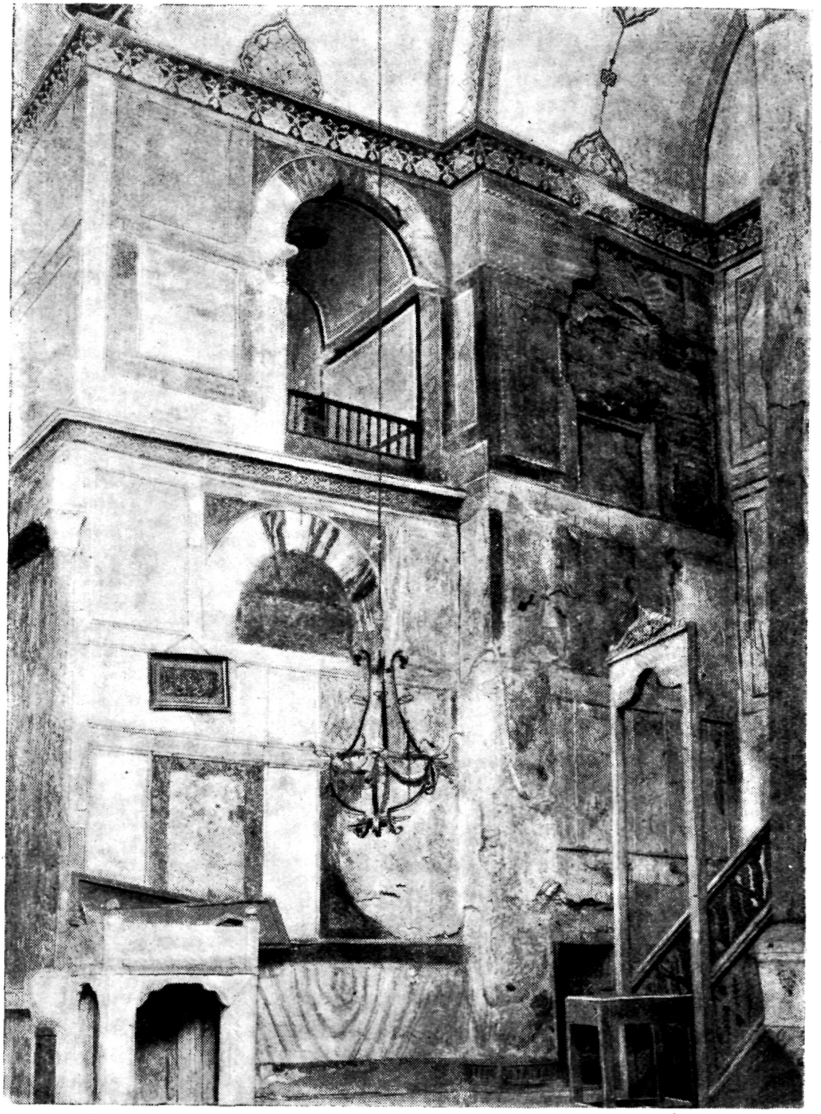

Рис. 21. Интерьер Календер-Джами. Северо-восточный угол главной части.
Фото автора 1924 г.

собирается в среднем нефе и нарастает под куполом. Интерьер Софии проникнут движением, бесконечное количество пересекающихся под куполом осей открывает возможность движения по храму во всех направлениях. Пространственная среда Софии постоянно вибрирует и трепещет, ей вторят красочные пятна мраморной облицовки, кружево мраморной резьбы капителей, арок и карнизов, золото мозаик. В этом легком, воздушном пространстве как бы реют фантастические многокрылые серафимы, изображенные на парусах.

В начале средневизантийского времени константинопольская архитектура восприняла другую концепцию здания, сложившуюся в восточной школе византийского зодчества, очень для него характерную и отчетливо выраженную в мавсолее Галлы Плакидии. Для этой концепции типична отчетливая геометрическая форма здания: четыре кубических объема ветвей креста окружают возвышающийся над ними центральный купольный объем. Глухие стены, прорезанные только очень небольшим количеством оконных проемов минимальных размеров, придают интерьеру очертания, являющиеся как бы отпечатком наружных контуров здания: кубические ветви креста сгруппированы вокруг центральной части, возвышающейся над ними. Наружный объем и тяжелые глухие стены преобладают над внутренним пространством. Ветви креста ограничивают возможность движения внутри здания двумя главными направлениями, обозначенными пересекающимися в центре под прямым углом осями их цилиндрических сводов. Архитектурный образ имеет неподвижный и застывший характер.

Влияние такого рода восточновизантийских зданий наиболее заметно в IX в. — в начале развития средневизантийского зодчества Константинополя. Больше всего оно наблюдается в Аттик-Джами. В дальнейшем этот восточновизантийский элемент все больше и больше перерабатывается в столичных зданиях под воздействием композиционных приемов, унаследованных от константинопольской архитектуры ранневизантийского времени.

Вследствие того что средневизантийская архитектура Константинополя представлена только фрагментами зданий, трудно ее показать и наглядно проследить ее развитие. Все же мы имеем, помимо планов константинопольских построек IX—XII вв. в их первоначальном виде (рис. 2, 4, 6, 10, 13), ряд интерьеров этих зданий (рис. 21—25) и ряд апсид их сохранившихся средних частей (рис. 26—30). Так как крайние боковые нефы всех этих построек были впоследствии отломаны, а их западные части подверглись сильной переделке, апсиды являются единственными элементами средне-

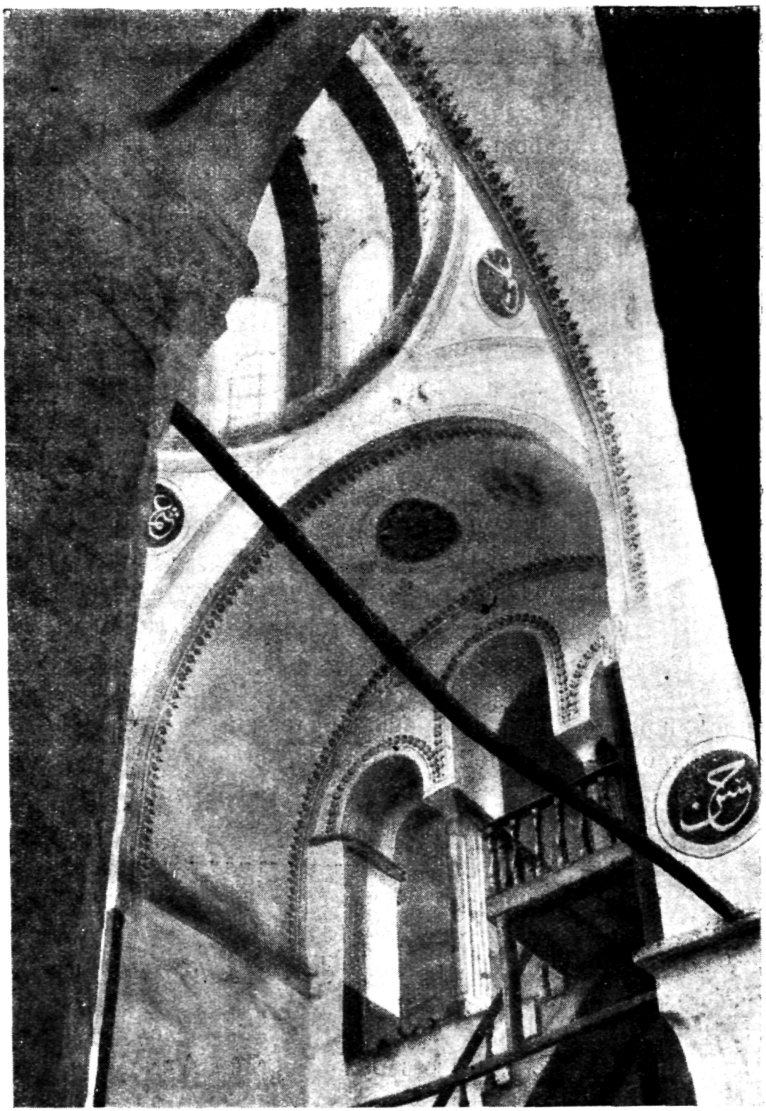

Рис. 22. Интерьер Эски-Имарет-Джами. Тройная аркада западной ветви креста.

Фото автора 1924 г.

византийских зданий Константинополя, более или менее сохранившими свою первоначальную наружную форму.

В Аттик-Джами (рис. 2 и 26) пространства ветвей креста имеют очень отчетливую геометрическую форму. Это достигается тем, что угловые помещения отделены от ветвей креста стенами, в которых устроены только небольшие дверные проемы. Эта черта очень существенна, так как именно плоскости стен, отделяющих угловые помещения, подчеркивают крестообразную форму средней части, пространство которой со всех сторон отчетливо ограничено стенами и сводами. Это делает центральную часть Аттик очень похожей на мавсолей Галлы Плакидии. Приземистые пропорции всего здания придают ветвям креста кубическую форму.

Центральная часть интерьера расчленена на самостоятельные статические геометризованные пространства ветвей креста, сгруппированные вокруг квадратной центральной ячейки. Последняя выделена тем, что увенчивающий ее купол был помещен на барабане, благодаря которому центральная ячейка стала выше, чем ветви креста. Наружный объем барабана и заключенное в нем внутреннее пространство представляют собой геометризованные формы, подобные ветвям креста. Самый характер архитектурного образа в средневизантийский период в Константинополе и в более раннее время в восточной школе византийского зодчества является предпосылкой появления барабана. Последний противоречил бы динамической пространственной среде Софии, неопределенной в своих границах и противящейся четкой и застылой геометрической форме.

Влияние восточновизантийских построек на Аттик-Джами подтверждается ее сходством с мавсолеем Галлы Плакидии и аналогичными постройками в восточных областях Византийской империи в такой особенности, как более длинная форма западной ветви креста по сравнению с боковыми ветвями. В Аттик восточная ветвь короче боковых ветвей креста.

На основании стен, отделяющих угловые помещения, можно сделать заключение о том, что наружные стены Аттик, ныне исчезнувшие, были приземисты, компактны и мощны и что они имели только небольшое количество проемов, размеры которых были невелики.

Это подтверждается наружным обликом апсид (рис. 26). Они сохранили свою первоначальную высоту и только несколько вросли в землю, уровень которой поднялся в течение столетий. Характерны приземистые, коренастые пропорции апсид Аттик. Наружный объем здания первоначально еще более раздавался вширь, так как к сохранившимся трем апсидам с двух сторон примыкали исчезнувшие апсиды крайних боковых нефов. Телесный и монументаль-

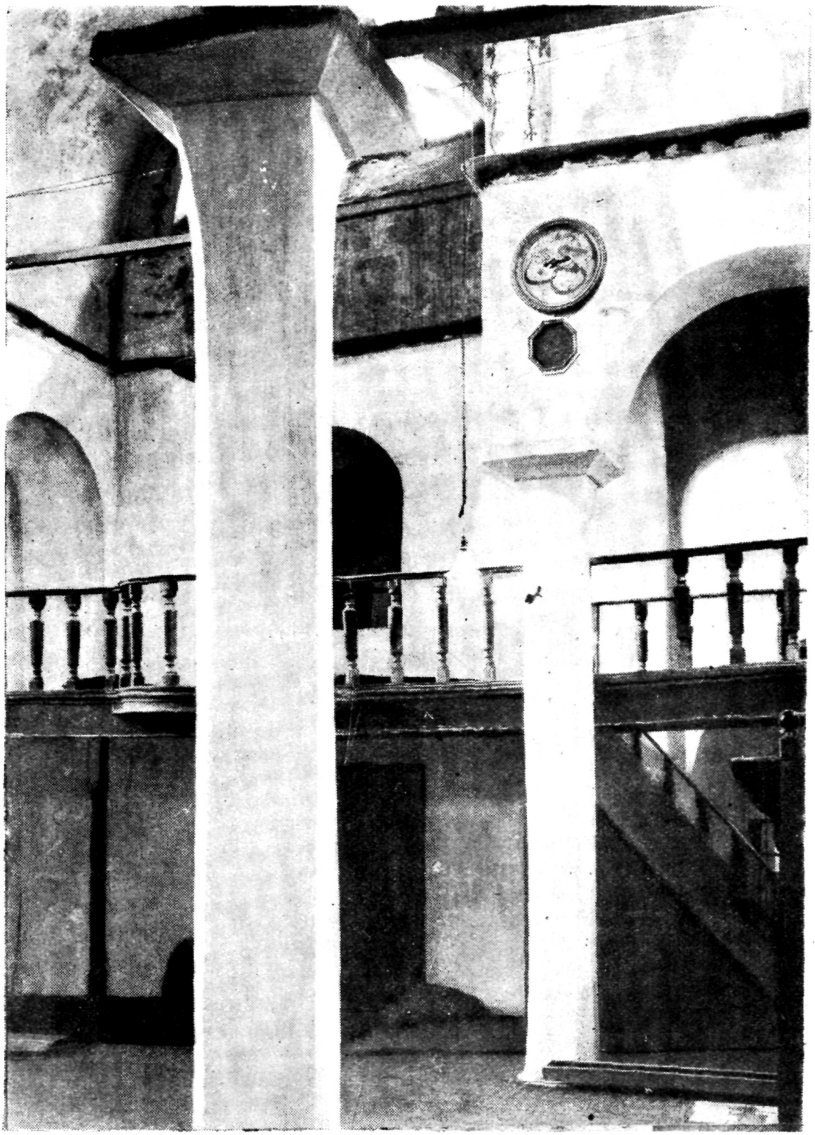

Рис. 23. Интерьер Молла-Гюрани-Джами. Вид на юго-запад.
Фото автора 1924 г.

ный характер апсид Аттик основан на том, что они имеют трехгранную форму. Вследствие этого наружные поверхности апсид расчленены очень крупным планом: каждая грань представляет собой большую и широкую стенную плоскость. Трехгранная форма апсид, в соединении с приземистыми пропорциями здания, придает алтарной части церкви спокойный, уравновешенный и массивный характер, созвучный несколько архаическому облику всего здания.

Этому соответствует также и кладка стен, для которой типично чередование рядов кирпича с несколькими рядами довольно хорошо отесанных и плотно пригнанных друг к другу квадров камня. Поверхности стен из тесаного камня типичны для восточной школы византийского зодчества, они восходят к сирийским постройкам ранневизантийского времени. В композиционном отношении включение камня в кладку созвучно усилению телесности здания: оно усиливает композиционное значение наружного объема и соответствует преобладанию материальных элементов здания, стен, над заключенным в них пространством; оно увеличивает телесность самой стены.

На наружной поверхности апсид Аттик отчетливо вырисовываются первоначальные оконные проемы, небольшие по размерам и расставленные довольно редко. Их отличительной особенностью является разобщенный характер отдельных оконных проемов, над которыми господствуют расположенные по их сторонам глухие простенки.

Проследим развитие средневизантийской архитектуры Константинополя от IX в. до конца XII в., сравнивая друг с другом планы, интерьеры и апсиды столичных зданий этого времени, расположенные в хронологическом порядке.

Крайние боковые нефы столичных пятинефных крестовокупольных церквей IX—XII вв. перекрывались деревом в обоих ярусах, в отличие от трехнефной центральной части, перекрытой сводами. В тех случаях, когда имелся замкнутый нартекс, он тоже перекрывался сводами. Перекрытые деревом крайние боковые нефы подобны легким эллинистическим портикам. Можно представить себе средневизантийские столичные храмы как сложившиеся на византийском Востоке сводчатые трехнефные крестовокупольные церкви с пристроенными к ним в Константинополе эллинистическими портиками. В отмеченной особенности нашли себе выражение эллинистические основы средневизантийского зодчества Константинополя. Сопоставление сводчатой центральной части и перекрытых деревом крайних боковых нефов, с одной стороны, сильнее выделяет центральную часть — восточновизантийскую компоненту средневизантийских пятинефных

крестовокупольных церквей Константинополя. С другой стороны, это сопоставление является началом переработки центральной части под влиянием константинопольских архитектурно-художественных композиционных принципов. Ветви креста и угловые помещения соединяются с крайними боковыми нефами проемами, естественно увеличивающимися в размерах по мере того, как крайние боковые нефы все более тесно и органически связываются с центральной крестовокупольной частью. Уже в Аттик эти проемы довольно велики: начинается процесс роста проемов, облегчающих стены и придающих зданию большую легкость и воздушность.

Этот процесс развития отчетливо выступает при сравнении друг с другом планов средневизантийских церквей Константинополя. Расчленение интерьера мощными стенами на ряд довольно разобщенных ячеек, наблюдаемое в Аттик (рис. 2), постепенно уступает свое место гораздо более сложному характеру интерьера, представляющему собой, в конце концов, в южной церкви монастыря Пантократора (рис. 13) единое внутреннее пространство, подразделенное на несколько частей, но не утерявшее своего цельного характера, вследствие того, что эти части гораздо теснее связаны друг с другом, чем в Аттик.

Внутреннее пространство средневизантийских церквей Константинополя постепенно как бы начинает приходить в движение, все усиливающееся с каждым столетием. Пространства отдельных частей интерьера начинают переливаться в соседние его части, образуются как бы пространственные волны, обтекающие простенки и стремящиеся их растворить в воздушной среде. Это достигается постепенным увеличением проемов и уменьшением площади стен и столбов, которую стремятся довести до минимума, чтобы добиться таким путем преобладания пространства интерьеров над массой стен и сводов. Другой стороной того же процесса является рост оконных проемов в наружных стенах зданий, в результате которого внутреннее пространство начинает свободно сообщаться с наружным пространством, окружающим здание.

Проследим этот процесс более детально на самих памятниках. В Календер (рис. 4) все три ветви креста широко открыты во внутренний обход, причем пространство обтекает колонны, несущие тройные аркады ветвей креста; угловые помещения шире, чем в Аттик, открыты и в ветви креста и во внутренний обход. Однако углы между ветвями креста имеют все еще массивную, архаическую форму.

Большой шаг дальнейшее развитие сделало в церкви монастыря Липса (рис. 6): стены, образовывавшие в зданиях IX в. внутренние перегородки, заменены столбами. Особенно существенно образо-

вание четырех свободно стоящих в интерьере подкупольных столбов; большое композиционное значение имеют также крестообразные столбы, расположенные в тех местах, где сходятся ветви креста, угловые помещения и крайние боковые нефы. В результате замены внутренних стен столбами и значительного увеличения, в связи с этим, проемов между различными частями интерьера, последние соединились в церкви Липса друг с другом в единое целое. Замкнутый характер получили нартекс и боковые алтарные помещения средней части, что было вызвано требованиями культа. Ниши во внутренних стенах этих помещений выражают преобладание пространства над стенами. Будрум обнаруживает те же особенности (рис. 8), хотя и была трехнефной крестовокупольной церковью.

В константинопольских церквах XI в. наблюдается дальнейшее развитие отмеченных особенностей. Эски-Имарет (рис. 10) имеет более архаический характер и во многом примыкает к церкви Липса. Молла-Гюрани-Джами обнаруживает черты, предвосхищающие церкви монастыря Пантократора. В Эски-Имарет необходимо отметить меньшую глубину западной и восточной ветвей креста по сравнению с северной и южной, с чем связана прямоугольная в плане форма угловых помещений, как бы не вполне развитых в западно-восточном направлении. Вследствие этого угловые помещения менее отделяются от ветвей креста и вся центральная часть имеет более единое внутреннее пространство. Столбики тройных аркад ветвей креста Эски-Имарет тоньше, чем в церкви Липса, поэтому проемы, связывающие ветви креста с крайними боковыми нефами, имеют более пространственный характер. Существенным новшеством является в Эски-Имарет западный портик, придающий наружному объему здания более открытый характер и теснее связывающий его с окружающим пространством.

В Молла-Гюрани появились две новые черты, связывающие эту церковь с церквами монастыря Пантократора:

1) Ветви креста стали глубже, вследствие чего подкупольные столбы, сами по себе ставшие более тонкими, дальше отставлены от столбов, отделявших среднюю часть от крайних боковых нефов; поэтому арки, соединяющие подкупольные столбы с этими столбами, стали шире, а проемы под ними — пространственнее и воздушнее.

2) Боковые алтарные помещения во всю их ширину и высоту открылись в центральное пространство, вследствие чего исчезла их обособленность от него.

В южной церкви монастыря Пантократора (рис. 13) мы находим те же особенности. Боковые стены помещения перед средней апсидой получили ниши, растворяющие стены в пространстве. Подку-

польные столбы заменены колоннами, что произошло уже в северной церкви того же монастыря. В этом состоял последний шаг на пути объединения различных деталей главной части интерьера: четыре колонны, несущие купол, вносят только легкое подразделение внутреннего пространства главной части здания, более отчетливо обозначенное в системе арок и сводов. Пространство интерьера свободно обтекает колонны, тесно связывая все девять частей крестовокупольной ячейки в единое целое. Все внутренние арочные проемы южной церкви монастыря Пантократора широки и просторны. Нартекс превратился в широко открытый наружу портик.

Параллельно этому процессу слияния частей внутреннего пространства в единый интерьер начинается в XII в. обратное развитие в сторону образования интимной небольшой церкви, предвосхищающее эволюцию константинопольской архитектуры в поздневизантийское время: в северной церкви монастыря Пантократора (рис. 12) появляются стены, отделяющие среднюю часть от крайних боковых нефов. Эта эволюция продолжается в Одалар-Джами, в Кахриэ-Джами и в южной церкви Фетиэ-Джами.

Интерьеры средневизантийских церквей Константинополя дают наглядное представление о развитии, которое мы проследили. Северо-восточный внутренний угол главной части Календер (рис. 21) обнаруживает несколько более стройные пропорции, чем интерьер Аттик. Все же внутренний облик Календер отличается тяжеловесностью и массивностью. Объем простенков преобладает над пространством проемов. Преобладание телесного подчеркнуто тем, что расположенные друг над другом проемы помещены не на одной оси.

Интерьер Эски-Имарет (рис. 22) легок, пространственен и воздушен. Особенно характерна тройная аркада хор, выходящая в западную ветвь креста. Она дает живое представление об ажурном характере внутренних перегородок и наружных стен этого здания. Эта просвечивающая ажурность стен является причиной того, что цилиндрические своды ветвей креста утеряли свою тяжеловесность и стали похожи на вздутые ветром паруса, на взлетающие под напором воздуха велумы, которые византийские живописцы любили изображать натянутыми между двумя соседними зданиями. Необходимо помнить, что внутренние стены Эски-Имарет до карниза в основании сводов, следы которого видны на рис. 21, были покрыты мраморной облицовкой, а своды — залиты золотом мозаики. Это делало поверхности сводов еще более похожими на драгоценную материю.

Характерное для XI в. в Константинополе соотношение массы и пространства отчетливо выступает в тройной аркаде хор Эски-

Имарет. В ней недостает мраморных плит парапета, которыми были закрыты нижние части трех проемов. Архитектор сделал все возможное, чтобы мраморные колонки выглядели тоньше. Их объем нельзя было произвольно уменьшить, так как они несут довольно большую тяжесть арок и стенки над ними. Зодчий придает колонкам форму квадратного столбика, к которому с двух сторон примыкает по восьмигранному столбику. Эти столбики, очень тонкие в сечении, образуют фасады колонки как со стороны западной ветви, так и со стороны хор. Боковые фасады, состоящие из трех столбиков, видны всегда в сильном раккурсе, благодаря чему скрадывается их ширина. Таким путем зодчий получил колонки, достаточно массивные, чтобы нести положенную на них тяжесть, и, вместе с тем, имеющие облик тончайших колонок, как бы растворяющихся в обильной воздушной среде трех, очень широких, по сравнению с колонками, проемов. Последние так просторны, средний из них настолько возвышается над боковыми, преобладая над ними, что вся аркада выглядит как единый проем, только слегка подразделенный на три части двумя колонками, фантастическими по их кажущейся бесплотности и невесомости.

Тенденция дать колонки минимального сечения, в соединении с вытянутой вверх формой колонок и проемов, придает аркаде миниатюрный, карликовый характер. Этого оттенка еще не имеют формы Аттик и Календер, не наблюдаем мы его в таком очень развитом виде и в церкви Липса. Отмеченная особенность характерна для столичного зодчества XI в. и впервые встречается в сложившейся форме в Эски-Имарет. В этом состоит одно из очень существенных отличий последней от храма Липса.

В Молла-Гюрани (рис. 23) воздушность интерьера и карликовые формы имеют еще более развитой характер, чем в Эски-Имарет. Углы подкупольных столбов слегка стесаны в турецкое время, но легко представить себе столбы в их первоначальном виде. Весь интерьер средней части Молла-Гюрани проникнут тем же характером, который отмечает тройную аркаду хор Эски-Имарет. Подкупольные столбы Молла-Гюрани тонки, далеко отодвинуты от соседних стен и столбов, вытянулись вверх. Все это придает им карликовый характер, столь типичный для аркады Эски-Имарет. Вследствие этого интерьеру развитой средневизантийской константинопольской церкви присущ фантастический облик нереального. Находящийся внутри здания переносится в особый сказочный мир, проникнутый религиозным мифом, отличный от окружающей нас действительности.

Последнее звено всей этой эволюции представлено интерьером южной церкви монастыря Пантократора (рис. 24). Он особенно

сильно искажен в турецкое время. Необходимо представить себе первоначальные тонкие мраморные подкупольные колонны и многочисленные открывавшиеся в крайние боковые нефы проемы, аркады которых еще вырисовываются на внутренних стенах. В средней апсиде сохранился большой фрагмент первоначальной мраморной облицовки.

Развитие константинопольской архитектуры на протяжении второй половины XI в. и первой половины XII в. можно проследить путем сравнения тройной аркады хор Эски-Имарет (рис. 22) и аналогичной, замурованной турками, тройной аркады хор южной церкви монастыря Пантократора (рис. 25). Эта последняя аркада стала еще более легкой и воздушной, она опирается на гораздо более тонкие и сильнее вытянутые вверх колонки, расставленные еще шире. Их карликовый характер выражен в XII в. еще сильнее, чем в XI в.; вся аркада получила гораздо более нереальный и фантастический облик.

Эволюция средневизантийской константинопольской архитектуры может быть особенно отчетливо

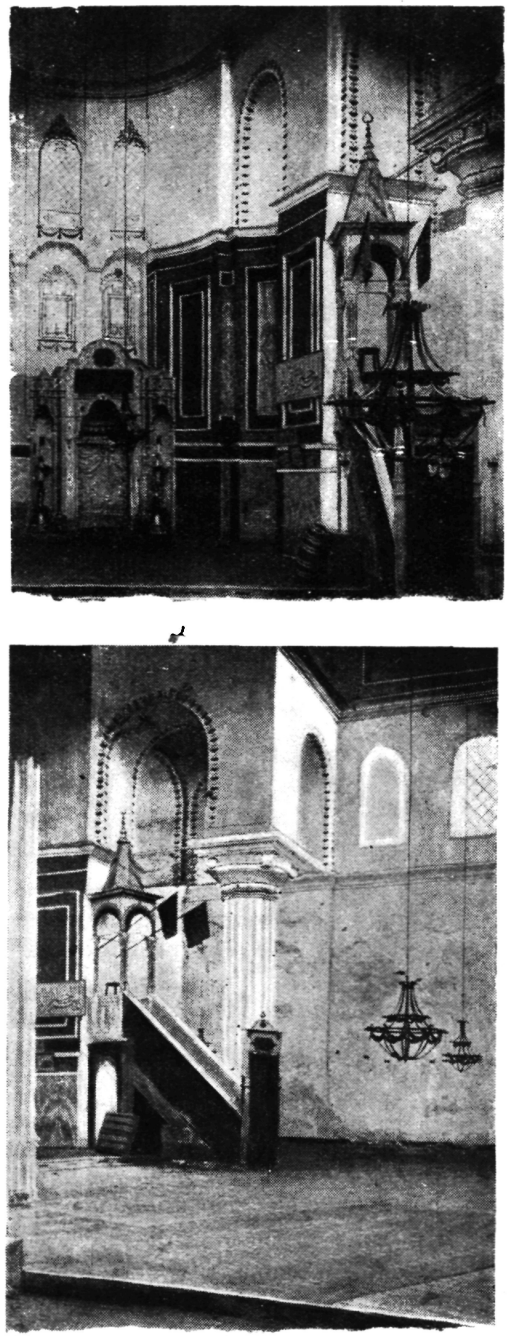

Рис. 24а, б. Интерьер южной церкви монастыря Пантократора. Вид на юго-восток. *По Ван-Миллингену.*

прослежена на апсидах столичных церквей IX—XII вв. Выше были изучены апсиды Аттик (рис. 26). Следующий этап развития, характерный для X в., представлен апсидами церкви Липса (рис. 27). Трехгранная наружная форма апсид сохранена. Существенно новыми являются две основные особенности:

1) Нижние оконные проемы средней апсиды утеряли свой изолированный характер. Их размеры сильно возросли, и они слились в единое тройное окно, части которого соответствуют граням апсиды и отделены друг от друга мраморными столбиками, расположенными на ребрах апсиды. Вследствие этого внутреннее пространство здания утеряло тот замкнутый характер, который оно имеет в Аттик, и свободно сообщается через вновь образовавшийся большой оконный проем с наружным пространством.

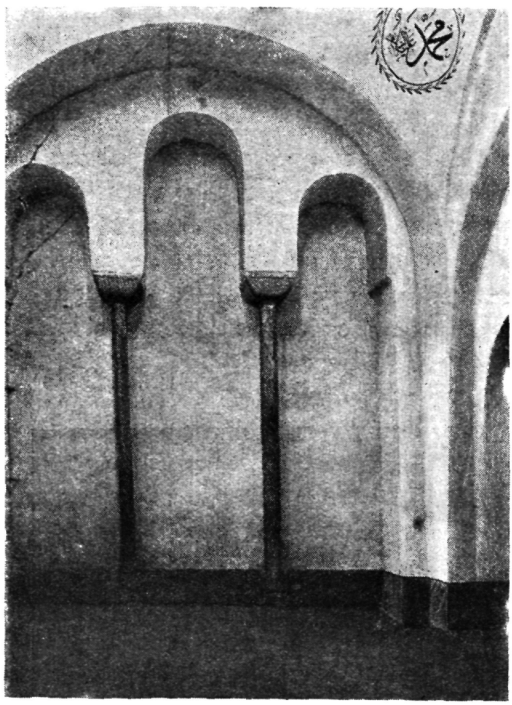

Рис. 25. Тройная аркада хор южной церкви монастыря Пантократора.
По Ван-Миллингену.

2) Апсиды церкви Липса гораздо сильнее вытянуты вверх, чем апсиды Аттик. Это достигается отчасти за счет второго яруса, отделенного снаружи карнизом. Однако нижний ярус апсид, взятый в отдельности, тоже вытянут вверх. В частности, это проявилось в повышенной форме арок большого тройного окна средней апсиды.

Следует отметить, что карниз на наружной стороне апсид церкви Липса, расположенный на уровне хор, имеет конструктивное значение только на боковых апсидах, так как интерьер средней апсиды, гораздо более высокий, чем интерьеры боковых апсид, совсем не имеет второго яруса; поэтому карниз на средней апсиде не выражает вовсе структуры интерьера. На наружных частях верхнего яруса апсид отчетливо видны заложенные турецкой кладкой арочные проемы: в средней апсиде один ряд более крупных проемов, в боко-

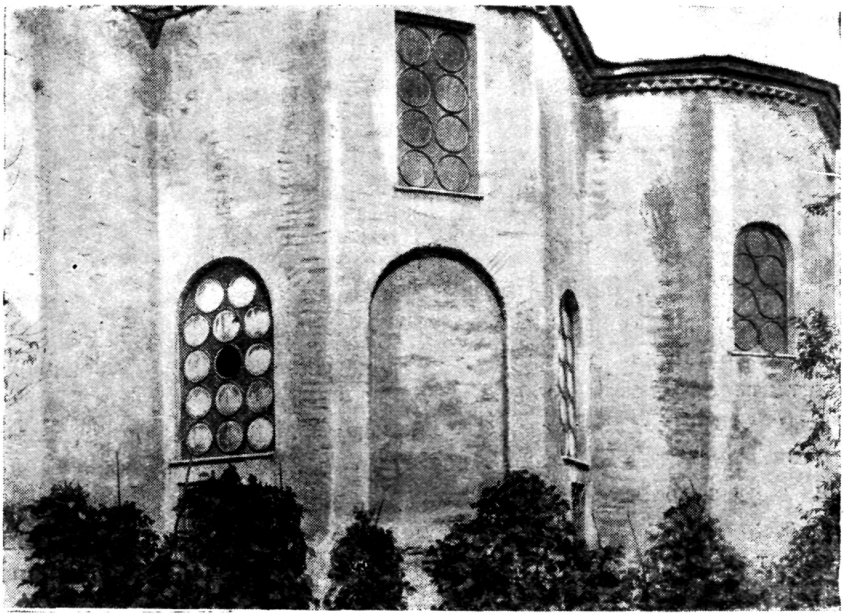

Рис. 26. Апсиды Аттик-Джами.
Фото автора 1924 г.

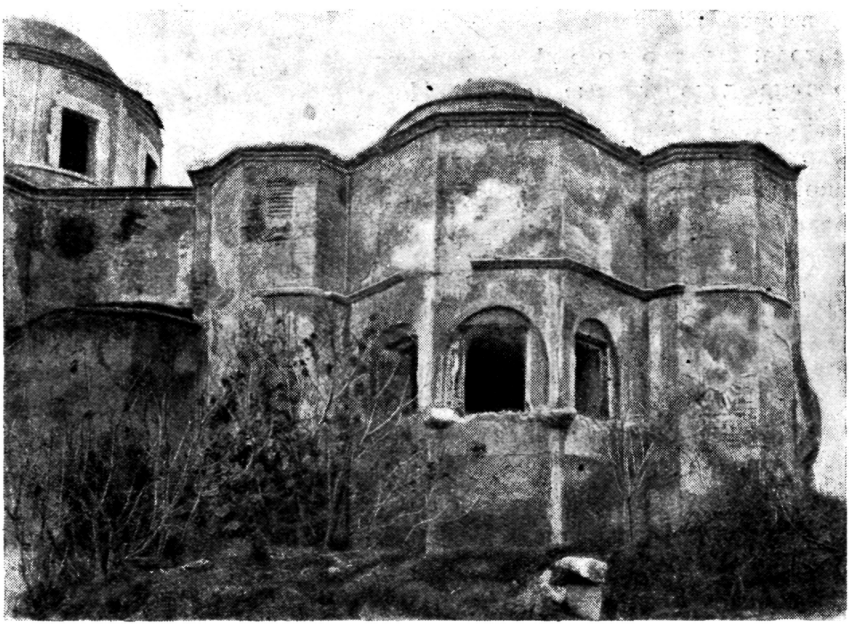

Рис. 27. Апсиды северной церкви Фенари-Исса-Джами.
Фото автора.

вых апсидах — два ряда более мелких, расположенных друг над другом. Из них следами оконных проемов могут быть только очертания арочных проемов нижнего ряда боковых апсид, так как очертания верхнего ряда расположены на уровне конх, точно так же и очертания проемов в верхней части средней апсиды. Эта последняя группа арочных форм может принадлежать только нишам, подобным по своей форме окнам. Они представляют собой как бы ложные окна, родственные по своему декоративному характеру карнизу средней апсиды на уровне пола хор. Эти ниши имеют очень большое значение как прототипы карликовых ниш на апсидах константинопольских церквей XI—XII вв.

Глубокое сходство апсид церкви Липса и апсид погребальной церкви императора Романа Лекапена (рис. 28) не оставляет сомнения в правильности даты 908 г. северной церкви Фенари-Исса. Три апсиды Будрум не только трехгранны и несколько вытянуты по вертикали, но средняя из них имела первоначально большое тройное окно, от которого сохранились фрагменты арок и капителей промежуточных столбиков. В связи с отсутствием в Будрум хор. боковые апсиды несколько ниже средней. Вследствие этого применен другой вариант той же системы, что и в Фенари: декоративные карнизы, членящие боковые апсиды на два яруса, расположены на высоте горизонтальных тяг, находящихся в основании арок центрального тройного окна. В верхних частях боковых апсид имеются простые декоративные нишки. Подобную форму имели и нишки апсид церкви Липса. Несколько более вытянутая вверх форма апсид Будрум и более декоративный характер расчленения верхних частей боковых апсид, а также более сложный уступчатый характер окон последних говорят за несколько более позднее возникновение Будрум, которая была выше датирована примерно на 20—30 лет позднее северной церкви Фенари-Исса.

Апсиды Эски-Имарет были сильно переделаны в турецкое время. Все же они сохранили остатки декоративных ниш, гораздо более развитых, чем в Фенари и Будрум, и приближающихся по своей форме к нишкам апсиды Молла-Гюрани.

Эта последняя сохранила среднюю апсиду, украшенную развитой системой средневизантийских константинопольских нишек (рис. 29). Это древнейший известный пример средневизантийской константинопольской апсиды, декорированной сложившейся системой нишек.

Мы видели, переходя в хронологическом порядке от одной константинопольской апсиды к другой, как постепенно усложнялась столичная византийская архитектурная форма и как она станови-

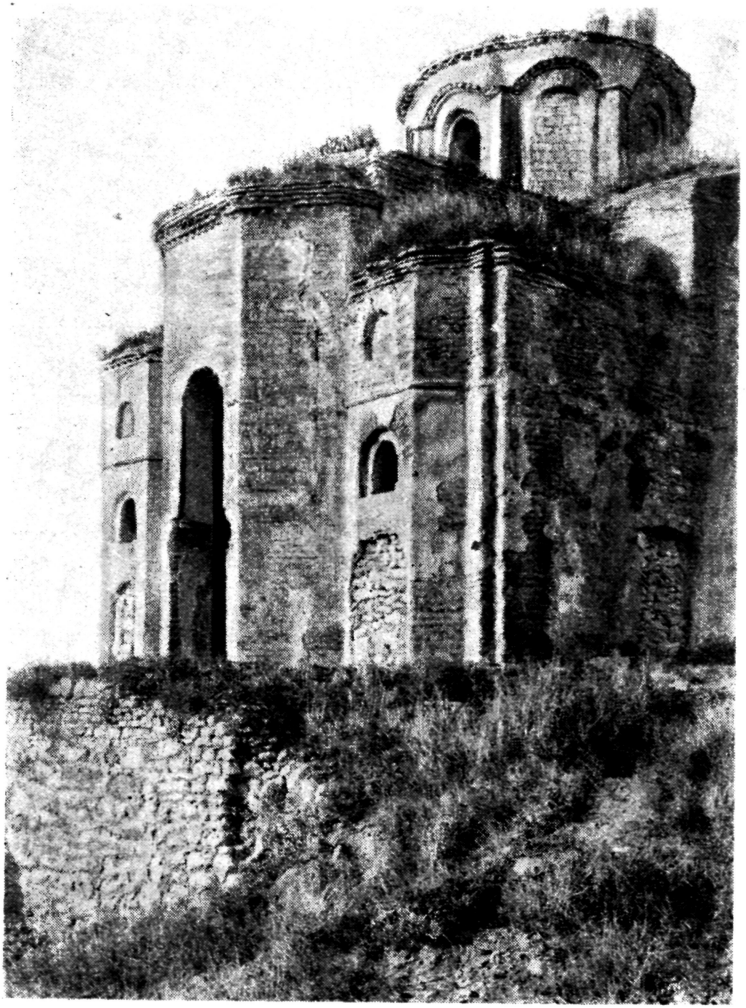

Рис. 28. Апсиды Будрум-Джами.
Фото автора.

лась все более изысканной и утонченной. Значительный шаг на этом пути обозначился в апсидах Молла-Гюрани.

Сравнение апсид церкви Липса (рис. 27) и апсид Молла-Гюрани (рис. 29) обнаруживает в этой последней существенные новые черты.

1) Из трехгранной средняя апсида стала пятигранной, — в связи с этим отдельные части тройного окна получили более вытянутую вверх форму.

2) Все свободные простенки густо покрыты нишками, полуциркульными в плане и обрамленными уступом; уступчатую форму получило также и большое тройное окно. Конхи нишек украшены орнаментальными рисунками, выложенными из кирпича.

Смысл происшедших изменений заключается в том, что апсида утеряла свой застылый и телесный характер. Увеличение числа граней придало наружному объему апсиды более дробную и более подвижную, более эластичную форму. Бо́льшая часть наружной поверхности апсиды занята тройным арочным окном, через которое внутреннее пространство свободно сообщается с пространством наружным: связь с последним живо ощущается внутри средней апсиды. Нишки еще больше ослабляют телесное и объемное: они вносят пространственную среду внутрь стены, разлагая массу и связывая ее поверхность с окружающим пространством. Апсида Молла-Гюрани пронизана воздухом и пространством. Вся наружная форма апсиды получила фантастический карликовый характер: тройное окно на тоненьких колонках, отчасти замурованных турками, подобно тройной аркаде хор Эски-Имарет; оно занимает как бы среднее место между ней и тройной аркадой хор южной церкви монастыря Пантократора. По своему характеру нишки родственны формам тройного окна.

Хорошо сохранившийся барабан Молла-Гюрани (рис. 29) дает ясное представление о наружной форме средневизантийского константинопольского барабана. Он подобен античному монументу. Ребра отмечены полуколонками, между ними расположены уступчатые оконные проемы и уступчатые ниши, арки которых, опирающиеся на полуколонки, образуют волнообразное незакомарное завершение стенок барабана.

Развитие константинопольской архитектуры во второй половине XI в. и в первой половине XII в. наглядно выступает при сравнении апсиды Молла-Гюрани с главной апсидой южной церкви монастыря Пантократора (рис. 30). Эволюция продолжается дальше в сторону дробления наружного объема и растворения его в пространственной среде: апсида в XII в. из пятигранной превратилась в семигранную. Новой является очень сильно вытянутая вверх

форма апсиды. Вертикализм форм увеличен большим количеством граней апсиды: каждая грань стала очень узкой и сильно вытянулась вверх. Различие в пропорциях, по сравнению с Молла-Гюрани, отчетливо видно при сличении карликовых нишек на апсидах этих двух церквей. В монастыре Пантократора особенно характерны нишки нижнего ряда: они как бы медленно и долго тянутся вверх. Дробное расчленение на множество граней столь сильно вытянутых вверх апсид создает иллюзию вращения апсиды вокруг своей оси,

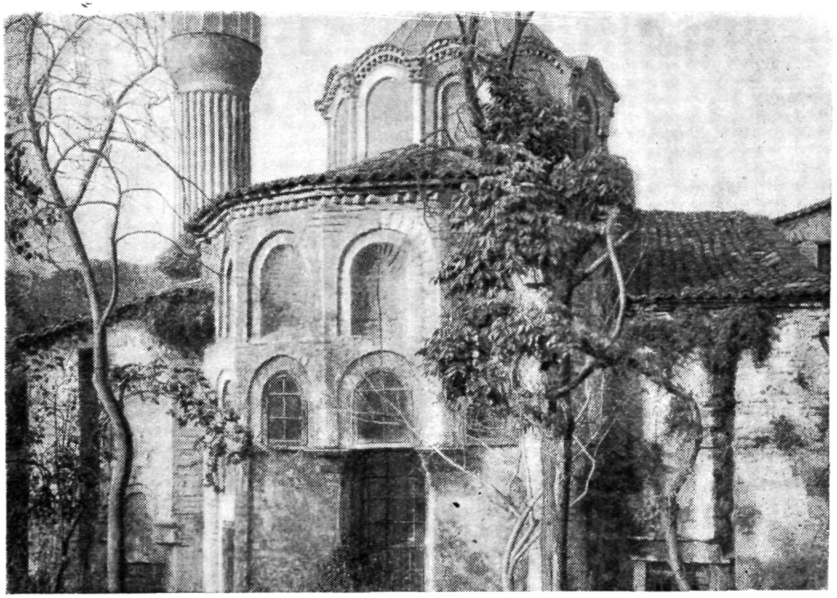

Рис. 29. Апсиды Молла-Гюрани-Джами.
Фото автора 1924 г.

сопровождающегося как бы вибрацией поверхности, многочисленные детали которой мелькают перед глазами, проникнутые дробным ритмом. Ирреальный характер архитектурного образа выражен еще сильнее, чем в XI в., однако тянущиеся вверх формы средней апсиды южной церкви монастыря Пантократора не лишены своеобразной фантастической, призрачной монументальности.

Формы южной церкви монастыря Пантократора подготовлены формами северной его церкви, в которой те же особенности отличаются несколько менее развитым характером, что соответствует немного более раннему времени возникновения этого здания.

Изменения в кладке константинопольских церквей X—XII вв. глубоко связаны с изменением общего характера их архитектуры.

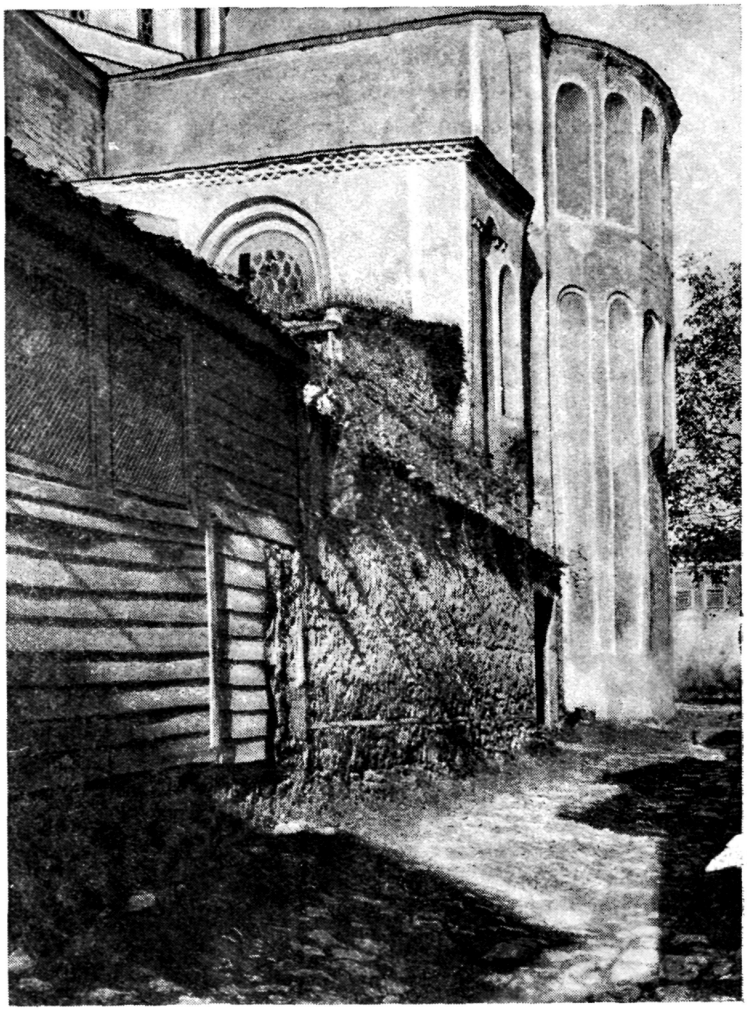

Рис. 30. Апсиды южной церкви монастыря Пантократора.
Фото автора 1924 г.

В X в. камень начинает терять свое значение в кладке стен и постепенно совсем исчезает. В стенах церкви Липса прослойки камня играют еще довольно существенную роль, однако наружные поверхности апсид состоят из одного кирпича. Молла-Гюрани — в основном кирпичная. Рост значения кирпича в кладке идет параллельно развитию внутреннего пространства и увеличению его просторности. Сложные поверхности наружных стен Молла-Гюрани выложены целиком из кирпича — материала более легкого и более гибкого, чем камень.

В церквах монастыря Пантократора применен особый тип кирпичной кладки: прослойки цемянки на поверхности стен втрое шире рядов кирпича. Ширина последних равна 3—4 см, в то время как слои цемянки имеют ширину 11—12 см. Это объясняется тем, что между каждыми двумя рядами камня, выступающими на поверхности стены, за цемянкой скрыт промежуточный ряд кирпича, не доведенный до наружной поверхности стены и закрытый слоем цемянки. Этот прием кладки обусловлен художественно композиционными причинами. Кирпич — основная часть кладки, самая плотная и вещественная ее часть — погружен в связующее вещество, в среду, над ним господствующую. Вместе с тем, первоначальные поверхности стен церквей монастыря Пантократора были, вследствие применения отмеченного приема, полосатые: более темные красные ряды кирпича выделялись на фоне светлорозовой цемянки. Благодаря этому поверхность стены была насыщена вибрирующим ритмом, созвучным дробности мелких граней апсид и украшающих их ниш.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнение средневизантийских памятников архитектуры Константинополя, с одной стороны, с ранневизантийскими постройками столицы, а с другой стороны, с ее поздневизантийскими зданиями, позволяет более отчетливо определить основные характерные особенности зодчества Константинополя IX—XII вв. и его развития.

Средневизантийские постройки столицы имеют общий с ее ранневизантийскими зданиями зрелищный характер церквей, расчлененных на центральное пространство для „невещественных и духовных" символических зрелищ и окружающие его обычно двухъярусные галлереи для зрителей. С этим связана симметрическая форма плана и тесная взаимная связь отдельных ячеек интерьера, открывающихся друг в друга большим количеством широких проемов.

Отличительными особенностями константинопольских церквей средневизантийского периода являются два полярно противоположных композиционных элемента: внедрение в константинопольскую архитектуру телесной, архаической, статичной, геометризованной архитектурной формы и развитие ирреальных, фантастических, карликовых форм и пропорций.

Первая из этих особенностей связана с влиянием восточновизантийской архитектуры на константинопольскую, вторая является результатом развития в средневизантийское время в столице утонченной придворной аристократической верхушки византийского общества.

Последняя создала тепличную культуру, проникнутую религиозной мистикой, оторванную от живительных истоков народного творчества, замкнувшуюся в себя, отмежевавшуюся от реальной действительности и насыщенную фантастическими представлениями о человеке и природе. Весьма узкий круг людей, группировавшихся вокруг императорского дворца, живший прошлым, античной культурной традицией, стремился сохранить наследие античной культуры и спасти его от стихийной волны варваров — молодых народов, со всех сторон подступавших к старевшей с каждым днем все больше и больше наследнице Римской империи. Это были не только „внешние", но и „внутренние" варвары — те же молодые народы, ассимилированные Византийской империей и населявшие ее восточные области. Их художественные вкусы глубоко отличались от идеалов константинопольской знати, — они были создателями восточной школы византийского искусства, народной, архаичной и мощной.

Средневизантийская архитектура Константинополя начала свое развитие соприкосновением с восточной школой византийского зодчества, передавшей ей народное тяготение к телесному и реальному. Последнее заключало в себе начало, родственное античной культуре, но облеченное в более примитивную и архаическую форму.

В дальнейшем началась переработка в константинопольской архитектуре этого восточно-византийского вклада, под влиянием стремления к обобщению и к одухотворению художественного образа, унаследованного от ранневизантийской архитектуры Константинополя и восходящего к другому аспекту все той же античной культуры.

Результатом этого процесса явилась гармоническая пятинефная крестовокупольная система константинопольских зданий X—XII вв. Спокойное и глубоко продуманное расчленение интерьеров на стройную пирамиду пространств, образованную группировкой вокруг высокого центрального купольного пространства четырех

зависящих от него ветвей креста, четырех подчиненных последним угловых помещений и отодвинутого, по сравнению с центральной частью здания, на второй план внутреннего обхода, является замечательнейшим достижением средневизантийской архитектуры Константинополя, имевшим очень большое значение для дальнейшего развития архитектуры Европы, Западной и Восточной. Была создана первая в истории архитектуры пространственная группа.

Вклад восточно-византийской архитектуры имел при этом большое значение: ему обязаны своим происхождением стройные, геометризованные, законченные по форме пространства ветвей креста, которых еще нет в Константинопольской Софии. Еще значительнее роль ранневизантийской столичной традиции, восходящей к античности: ей средневизантийские здания Константинополя обязаны тем замечательным гармоническим единством, которое лежит в основе пространственной группы пятинефной крестовокупольной системы, проникнутой целостным ритмом, органически связывающим ее элементы в стройное целое.

Прослеженный процесс константинопольской переработки восточно-византийских элементов протекал в замкнутой, тепличной обстановке, характерной для средневизантийского феодального аристократического общества. Оторвавшаяся от широких народных масс горсть константинопольских аристократов вырабатывала в течение средневизантийских столетий все более изнеженные, утонченные, изощренные формы быта, культуры, искусства, архитектуры, под влиянием которых глубоко видоизменилось античное наследие, принимая нередко облик, больше напоминающий тепличное искусство, процветавшее при дворе мусульманских калифов, чем реалистические образы античного мира. Таковы в архитектуре карликовые формы и пропорции, составляющие одну из самых характерных отличительных особенностей средневизантийской архитектуры Константинополя.

Этого тепличного характера нет в Софии Константинопольской и во всей ранневизантийской архитектуре столицы. София представляет собой монументальное вместилище общенародных зрелищ, общенародных процессий и церемоний. Средневизантийские храмы Константинополя предназначены для немногих, для избранных. По всей стране строят более простые трехнефные крестовокупольные церкви. Только в столице и в некоторых больших городах возводят пятинефные крестовокупольные храмы зрелищного, процессуального типа. Их назначение стало теперь чуждо широким народным массам, оно осознавалось только немногими. С этим связан ирреальный характер архитектурных форм и карликовые пропорции.

Зрелищный и процессуальный характер константинопольских церквей, сохраненный в средневизантийское время, исчезает в поздневизантийский период. Церковь превращается на этом заключительном этапе развития византийского Константинополя в небольшую интимную часовню феодала. Отличительной чертой плана этих церквей является асимметрия, унаследованная от дворцов византийской знати. К этому глубокому перерождению культового здания привел процесс феодализации Византийской империи, в результате которого разложилось ее былое единство и надломилась внешняя сила ее сопротивления.

Только проследив очень детально процесс развития средневизантийской архитектуры Константинополя, можно вполне осознать, как глубоко отличаются русские постройки X—XII вв. от современных им зданий византийской столицы. Киевская София и другие древнейшие сохранившиеся произведения русской каменной архитектуры являются мощными монументальными сооружениями, насыщенными живой силой народного творчества, архаическими, заключающими в себе ростки, из которых впоследствии развились основные архитектурные типы и формы русской архитектуры последующих столетий. Эти русские постройки, по живой телесности их архитектуры и по спокойной ясности расчленения архитектурной формы, скорее напоминают полнокровные античные прототипы средневизантийских церквей Константинополя, чем утонченные и хрупкие создания константинопольской знати X—XII вв.

Особенно существенно, что русская архитектура XI—XII вв. развивалась в направлении, диаметрально противоположном развитию константинопольских зданий этого времени. Если в XI в. еще наблюдаются некоторые точки соприкосновения русского зодчества с зодчеством Константинополя, то в XI—XII вв. русская архитектура все больше удаляется от последнего, развиваясь в сторону усиления телесного, величественного и монументального.

Изучение средневизантийских церквей Константинополя показало, что пятинефный крестовокупольный архитектурный тип, господствовавший на Руси в XI в. (Софийские соборы в Киеве, Новгороде и Полоцке, церкви Ирины и Георгия в Киеве), — константинопольского происхождения. Вместе с тем, это изучение обнаружило столь отличный характер средневизантийской архитектуры Константинополя от русского зодчества XI в., что необходимо сделать основной вывод: Киевская София является произведением самостоятельной русской архитектурной школы, своими корнями глубоко уходящим в русско-славянское искусство времени, предшествовавшего образованию Киевского государства.