



ЛЕКЦИЯ 22

А. Н. Литовченко

ОБРАЗ ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА ВО ВНУТРЕННЕМ ДЕКОРЕ

...И не знали – на небе или на земле мы:
ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой,
и не знаем, как и рассказать об этом, –
знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми,
и служба их лучше, чем во всех других странах.
Не можем мы забыть красоты той...

Повесть временных лет

Впечатления и восторг остались у послов из Киевской Руси от образа главной святыни Византийской империи Софии Константинопольской. И сегодня сохранившиеся памятники византийской архитектуры Константинополя, Салоник, Равенны производят не меньшее впечатление на посетителей.

В Оксфордском руководстве византийских исследований выделяют семь периодов истории византийской архитектуры. Нас интересует время от активного строительства и первого расцвета (527–726) и до второго периода расцвета (867–1204), включая иконоборчество (726–867). Этот период охватывает ранний этап формирования византийской архитектуры, когда закладывались характерные основы для воплощения христианского сакрального пространства.

С позиций понимания христианского храма как целого комплекса сооружений логично представлять его на символическом, литургическом и материально-декоративном уровнях. Атриум, нартексы, сам храм, баптистерий, мавзолеи – всё это образовывало ансамбль, часто обнесенный общей оградой. Функциональное назначение каждой части и взаимная их расположенность определились почти сразу. Главным всегда было здание самой церкви. В свою очередь, весь ансамбль не только был ориентирован

по продольной оси, он еще был пронизан идущим к алтарю движением. Создается временной поток восприятия храма – ограда, атриум, нартекс, целла, алтарь. Чрезвычайно важно, что в этом динамическом развитии сохраняется постоянство масштаба и все части имеют, как правило, одинаковую ширину, ритм портиков атриума сливается с портиками нартексов. Сама базилика постоянна в своем встречном для зрителя движении. Пространство, предстоящее идущему к алтарю, имеет ту же меру, что и остающееся за его спиной. Ритм массового шествия, начавшийся в атриуме, продолжается вплоть до апсиды.

Внутреннее пространство задумывалось и было достаточно единым. Использование ордера в виде колоннад подчиняет пространство храмов одному направлению движения и единому ритму. Все отклонения изгнаны, интерьер получает подчеркнуто организованный характер. Ритм становится важнейшим элементом языка нового искусства. Роль колонн в расчленении пространства гораздо важнее их пластической самостоятельности. Пожалуй, в истории архитектуры не было другой такой эпохи, которая с таким безразличием относилась бы к ордеру. Колонны разных ордеров и разных размеров употреблялись в одном ряду. Пространство приобретает самостоятельность движения прихожан. Не случайно в базиликах внутри нет стен.

Большое цельное пространство базилики, заключенное среди стен, начинающих восприниматься единой оболочкой, лишено внутренних перегородок. Мерный ритм колоннад организует его движение к алтарю. Четкое определение места для каждой группы верующих и собранность всех зон в единый ансамбль дают постепенный переход от наружного пространства к алтарю.

Возникает мир, организованный единой ритмикой, мир целенаправленно упорядоченный, приготовленный для принятия символов веры верующими. Функциональное, обрядовое назначение каждой части здания ясно выявлено, потеря архитектурной формой ее пластической выразительности и доминирование пространства делают акт зрительного восприятия не динамически активным, а пассивно созерцательным. Это и есть основной смысл христианской художественной концепции.

По представлениям христиан мир создан богом как храм для общения между демиургом и творением, для поклонения верующих строгому, но доброму спасителю их душ. Суммируя все описания, можно представить себе тот идеальный храм, который мог быть уподобленным мирозданию. Прежде всего, это сводчатая постройка, и, в соответствии с чрезвычайно прочными ассоциациями христиан, доставшимися им по наследству от античности, купол с его безупречным круговым очертанием есть центр ее. Все развитие идет от него, сверху вниз, ритм этого движения определен

сложной переключкой криволинейных очертаний. Храм должен быть наполнен светом. Строгая целесообразность здания способна более определенно выявить замысел творца, нежели окружающий мир, многообразие которого скрывает от восприятия цельность божественного замысла.

С VI в. усиливается внимание византийцев к церковному искусству. Возникает самобытная архитектура, с акцентом на внутреннем пространстве, начинает формироваться система росписей, авторы ставили перед собой задачу в художественной форме «воплотить центральную формулу византийской теологии – христологическую догму».

Неразрывно со всей службой связана архитектура храма, символика внутреннего пространства (увеличение степени значимости с запада на восток и снизу вверх), система росписи храма, декоративное украшение, одежда служителей культа, сложная система освещения, зрительно-обонятельная атмосфера в храме.

Художественная символика искусства, сформировавшаяся в Византии на основе философско-религиозной символики, активно способствовала включению искусства в систему гносеологии. Художественный символ, как известно, возникает при стремлении в чувственном образе воплотить явление, ощущение, понятие, сущность которого при помощи этого символа должна непосредственно переживаться, т. е. ассоциативно «возникать» в психике, а не усваиваться путем логических умозаключений. Значение возникшего при восприятии символа образа превышает его непосредственное внешнее содержание. Отсюда художественный образ, в основе которого лежат подобные символы, значительно шире и глубже любой идеи, породившей его, так как он вызывает в сознании субъекта восприятия не только эту или близкую к ней идею, но и ряд других, подчас противоположных первоначальной.

Литургическая организация здания Юстиниановой Церкви была продиктована «шественным характером обряда городского богослужения». Необходимо было место для людей, где они могли бы собраться в ожидании торжественного входа, из этого проистекает необходимость большого западного атриума. По той же причине необходима была надворная постройка, где народ мог предложить свои дары до того, как церковь «откроется литургически» Входной молитвой и торжественным входом духовенства, императорского окружения. Поскольку духовенство и народ входят в церковь вместе, возникла необходимость в легком и быстром доступе снаружи к нефу и галереям. Так, нужны были дверные проемы со всех четырех сторон церкви, многочисленные наружные входы к лестницам галерей. По ряду причин необходимо было также место для патриарха со свитой: для ожидания и приветствия императора перед входом в те дни,

когда император и его окружение публично принимали участие в богослужении; для ожидания прибытия шествия в те дни, когда сановники не принимали участия в нем; для произнесения Входной молитвы перед царскими воротами или главным западным входом в неф; во время других служб – для совершения обрядов, которые предшествуют торжественному входу патриарха в церковь – отсюда монументальный нартекс. Алтарь, амвон и огороженный проход солеи, связывающий их, не являются специфически византийскими и присутствуют с теми или иными особенностями в позднеантичных церковных зданиях в Риме, Сирии и др.

Так, интерпретация и сочетание элементов интерьера с Божественной Литургией возможны в связи с представлением условий. Патриарх начинает читать молитву, обращенный в пространство нефа, которое должно создавать впечатление «храма – рая Божьего». Пространство нефа обрамлено открытыми дверями и внутренними западными контрфорсами, охватывает центральную ось амвона, солею и алтарь, сверкающие в лучах солнца, струящегося из окон в конхе апсиды. Эта типология, по которой земная церковь видится как подобие небесного святилища, где обитает Бог, а земная литургия является совместным торжеством почитания, которое агнец небесный и хоры ангелов совершают перед тронном Бога, являлось первым уровнем византийской литургической интерпретации, отраженным в таких литургических дополнениях, как Входная молитва и Херувимская (573–574 гг.). Подобное литургическое толкование было систематизировано в «Мистагогии» Максима Исповедника (ок. 630 г.)

Более ощутимыми были изменения в архитектуре, внутреннем убранстве и литургическом оформлении церкви. Как показал Т. Мэтьюз, после иконоборчества каждая отдельная черта первоначального константинопольского устройства церкви изменилась. Наиболее значительные среди них – большие одноапсидные церкви базиликального стиля с большим атриумом, нартексом и многочисленными монументальными наружными входами со всех сторон, включая внешние входы на галереи, которые окружали неф со всех сторон, кроме восточной (алтарной) части. Для интерьера была характерна необыкновенная открытость планировки, без внутренних делений, без боковых апсид или вспомогательных помещений где-либо на первом этаже (сосудохранилище, или ризница, являлось отдельным зданием, находившимся снаружи). Алтарная преграда была выполнена открытой и все, что происходило внутри, было обозримо. На самом деле, как бы для того, чтобы удостовериться это, алтарь стоял перед апсидой, а не внутри нее, ибо в апсиде был престол и седалище, возвышающееся, на несколько ступеней. Монументальный амвон занимал центральную часть нефа, часто соединяемый с открытым алтарем проходом – солеей.

Многочисленные небольшие церкви после иконоборческого периода стали более ориентированы «вовнутрь». Так, теперь без атриума или монументальных входов, с алтарем, отступившим в новое трехапсидное закрытое святилище, стали маленькими по размерам, чтобы иметь хоры, монументальный амвон, солею, приподнятый синтрон, не нуждающимися более в сосудохранилище, ибо дары отныне готовились в новом приделе или боковой апсиде, в северо-восточной части здания.

Можно говорить о том, что начинается широкое использование образно-декоративного искусства в Константинополе (после окончательного поражения иконоборчества в 843 г.), оно было призвано донести внутренний смысл богослужения до тех, кому недоступны были литературные труды.

Симеон Солунский синтезировал видение в своем трактате «О святом храме»: «Церковь, как дом Бога, есть образ всего мира, ибо Бог присутствует повсюду и над всем... Алтарь – символ высших, пренебесных сфер, где, как сказано, находится престол Божий и Его обитель. Именно этот престол символизирует алтарь. Небесные иерархии находятся повсюду, но здесь им сопутствуют священники, которые занимают их место. Епископ символизирует Христа, церковь (неф) символизирует видимый мир... Снаружи находятся низшие миры, существа, живущие неразумно и не имеющие высшей жизни. Алтарь вмещает епископа, который символизирует богочеловека Иисуса, чьи всемогущие силы он преподает. Другие священнослужители представляют апостолов и особенно ангелов и архангелов, каждый соответственно его чину. Я упоминаю апостолов с ангелами, епископов и священников, ибо существует только одна Церковь там, наверху, и здесь, внизу, с тех пор как Бог сошел к нам и жил среди нас и совершал то, зачем Он был послан, ради нашего блага. И это действие едино, как жертва нашего Бога, причастие и созерцание. И оно выполняется и там, наверху, и здесь, внизу, но с той разницей, что наверху оно совершается без какой-либо прикровенности или символов, а здесь оно выполняется символически...». Так, в иерархической схеме церковь и ритуал являются образом церкви данного периода, где в процессе богослужения на находящихся в нефе, отграниченного колоннами, нисходит небесная благодать из божественной обители (алтаря) от небесного богослужения (литургии, отправляемой там), которая, в свою очередь, предвосхищает грядущее достижение этой небесной обители, когда мы войдем в эту обитель во славе.

Предметно-изобразительная система тесно связана с изменениями в церковной архитектуре, которые были в равной степени важными с точки зрения литургической перспективы. Как отмечает Кирилл Манго, такие унитарные, многоплановые предметно-изобразительные системы были осуществимы только в постюстиниановский период, когда крестово-ку-

польный интерьер значительно меньших по размеру церквей можно было уже охватить одним взглядом (не было боковых приделов), так что с точки зрения проблемы декоративного убранства интерьер храма мог рассматриваться как единое целое.

Так, с уменьшением здания церкви литургическая жизнь становилась более компактной и более «частной». Великолепие городских обрядовых шествий и ритуалов в базиликах поздней античности, рассчитанных на литургическое пространство, включавшее в себя город и приспособленное к величественным размерам Святой Софии, отныне разыгрывалось в значительно сократившемся пространстве.

Эта тенденция к уменьшению масштабов также повлекла за собой впоследствии еще большую «конфиденциальность» литургии. Не только шествия сократились до ритуализированной копии, не имеющей никакого значения и заканчивающейся, практически не успев начаться – внутри самой церкви ритуальное действие было перенесено в еще более замкнутое святилище (алтарь). Увеличение числа домовых церквей со своим клиром является еще одним признаком отхода от монументальных публичных богослужений с переходом к более «домашнему» богослужению монастырского типа.

Так, заметны следующие изменения в церковном устройстве, которые выделяет Р. Ф. Тафт: 1. Атриум исчез, а число дверных проемов резко сократилось; 2. Отказались от внешнего сосудохранилища. Его заменил пастофорий; 3. Из апсиды исчезло приподнятое седалище; 4. Амвон был перемещен из середины центрального нефа, резко уменьшен в размере, смещен в сторону от центра или даже убран совсем.

Главной частью храма являлся алтарь, располагавшийся в его восточной стороне. Иногда в стенах апсиды устраивались окна, обычно три, что соответствовало символу Троицы. Именно структура алтарной части храма позволяет выявить его функциональные особенности, а именно, предназначался ли храм для отправления евхаристического культа.

В алтаре находились важнейшие предметы богослужения. Прежде всего – престол, или алтарный стол. В ранних богослужениях его функции выполняла наземная гробница мученика, примыкавшая вплотную к стене крипты. Изначально, престол выполнял функции жертвенника. Когда же богослужение стало совершаться в церквях, то престол принял форму стола на одной или четырех опорах. Чаще всего он был деревянный или из камня, мрамора, а иногда даже из драгоценных металлов и камней (Храм Св. Софии Константинополя).

Алтарь отделялся от средней части храма алтарной преградой. Здесь мы видим низкие, до метра высотой, алтарные преграды, которые представляли

собой решетку из каменных или мраморных плит-экранов, или колоннаду с карнизом. Плиты-экраны, составляющие алтарную преграду, украшались различными христианскими символами, изображениями крестов, геометрическими орнаментами, декоративными листьями аканфа, хрисмами, розетками, иногда монограммами и надписями, содержащими имена дарителей.

Сюжеты предалтарных преград, канкелл, амвонов имели в основном изображения разнообразных крестов, заключенные в круги, ромбы. Иногда мы видим дополнения в виде изображения растительных элементов (листки, ленты). Преобладают геометрические мотивы. Порой все пространство, предположительно темплона, может занимать изображение «райского сада» – деревьев с плодами. Изображения рыб также встречается, что особенно важно. Тут же стоит заметить, что в деталях скульптур встречаются изображения птиц, преимущественно голубя, отдельной группой можно выделить изображения святых и образа Иисуса Христа («Добрый Пастырь»). Прежде всего, перечисленные сюжеты – это символы, основанные на раннехристианской догматике.

Перед алтарной преградой могла находиться солея (возвышение, огороженное со стороны средней части помещения невысокой решеткой). На концах солеи обычно располагались певцы из числа клириков. Перед солеей при входе на клиросы мог находиться амвон. На амвоне происходила одна из частей Литургии – для оглашенных, отсюда епископами и пресвитерами читались проповеди. В некоторых церквях в качестве амвона служила выдающаяся часть солеи напротив святых врат. Возможно, наличие и расположение амвонов во внутреннем пространстве храма было обусловлено масштабностью проводимых в нем богослужений и размерами самой базилики.

Синтрон (место для иерея и пресвитеров), находившийся за престолом в восточной части апсиды, также был вовлечен в ведение Литургии. После совершения Малого входа священник занимал свое место на синтроне, убранном подушками.

Также, если говорить о литургической реформе и её «отпечатке» на структуру внутреннего убранства, то стоит учитывать, что и прежде не все храмы были достаточно крупными, чтобы иметь синтрон и амвон. Так, для VI–VII вв. характерно массовое строительство храмовых комплексов, рассчитанных не только на пышное и торжественное богослужение внутри храма, но и демонстрацию величия христианского Бога.

Период VIII – первой половины IX вв. стал в некотором смысле переломным. Именно в этот период, определяемый исследователями как «творческий», сформировались основные чинопоследования христианских таинств, упорядочилось и унифицировалось богослужение (напри-

мер, в чине Литургии как самостоятельная часть выделилась проскомидия). Изменения, произошедшие в литургике отразились и на облике христианских храмов Херсона, усложнились алтарные части, некоторые помещения перестали нести те функции, которые были необходимы ранее (атриум). Однако, масштабные изменения в ходе «литургической реформы» скорее коснулись столичных, а не провинциальных храмов. Поэтому выделить элементы, которые характерны иконоборчеству, периодам предшествующему и последующему достаточно сложно.

Таким образом, система конструктивно заданного убранства образована четырьмя главными составляющими: мозаики или фрески; разнообразная мраморная облицовка, колонны, резные капители, резные или инкрустированные фризы, панели и т. д.; обладающие собственной пластической выразительностью архитектурные формы, которым подчинены первые два момента; тщательно выверенное использование света как деятельного элемента в создании общего декоративного эффекта.

В понятие «символ» мы вкладываем достаточно определенный смысл. Для новообращенных христиан изначально храм был сам по себе уже символом. Цели Церкви заключались в становлении и распространении своих идей. Христианские догмы наглядно демонстрировались с помощью внутреннего убранства базилики, что обусловит все возрастающее с течением времени значение декора.

ЛИТЕРАТУРА

- Бычков В. В. Из истории византийской эстетики // ВВ. – 1976. – Т. 37.
Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // ВВ. – 1986. – Т. 47.
Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний период. – СПб., 2004.
Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – нач. XII вв. – М., 1989.
Комеч А. И. Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. – М., 1978.
Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М., 1986.
Лихачев В. Д. Искусство Византии IV–XV вв. – Л., 1981.
Остерхаут Р. Византийские стротели [Пер.: Л. А. Беляева.] – К.; М., 2005.
Покровский Н. В. Церковная археология. – Пг., 1916.
Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. – СПб., 2000.
Попова О. С. Аскетическое направление и классические традиции в византийском искусстве VI–XI вв. // ВВ. – 2011. – Т. 70.
Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М., 2006.
Свенцицкая И. С. От общины к церкви: (О формировании христианской церкви). – М., 1985.

- Сорочан С. Б.* Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры: Учебное пособие. – Харьков, 2011.
- Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Пер с англ. А. А. Чекаловой. – СПб., 2000.
- Тафт Р. Ф.* Статьи / Пер. с англ. С. В. Голованова. – Омск, 2010.
- Уваров А. С.* Христианская символика. – М., 1908. – Часть 1.
- Шульц Г. Й.* Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів / Пер. з нім. Софія Матіяш. – Львів, 2002.
- Bardill J.* Building materials and techniques / *Cormak R.* Wall-paintings and mosaics // The Oxford Handbook of Byzantine Studies / Ed. by E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormak. – Oxford, 2008. – P. 335–352.
- Grabar A.* Les ambons et la fonction liturgique de la nef dans les eglises antiques // L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen Age / [par A. Grabar]: Vol. 1–3. – Paris, 1968. – Vol. 2. – P. 631–635.
- Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. / R. Krautheimer. – Baltimore, 1965.
- Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. – NJ, 1972
- Mango C.* Byzantine Architecture. – New York, 1976.
- Mathews Th. F.* “Private” Liturgy in Bysantintine Architecture: Toward a Re-appraisal // Cahiers Archéologiques. – 1982. – Vol. 30.
- Mathews Th. F.* An early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Functions // Rivista di archeologia Cristiana. – 1962. – № 38.
- Mathews Th. F.* Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy. – University Park-London, 1971.
- Taft R. F.* Church and Liturgy in Byzantium: The Formation of the Byzantine Synthesis // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / [под ред. К. К. Акентьева]. – СПб., 1995.
- Taft R. F.* The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom. – Roma, 1978.