

ИСКУССТВО
КИЕВСКОЙ РУСИ
КОНЦА X —
СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА

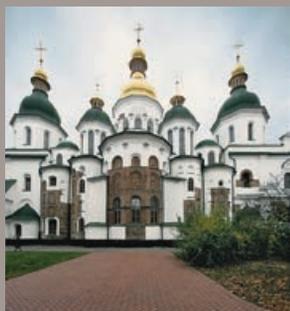


А.И. КОМЕЧ



Руины Десятинной церкви в Киеве (989–996 гг.) – первого каменного храма на Руси, сооруженного, как считают, по образцу церкви Фаросской Богоматери в императорском дворце в Константинополе.

АРХИТЕКТУРА КОНЦА X – СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА



София Киевская – самый грандиозный храм Древней Руси, возведенный князем Ярославом Мудрым (1030–1040-е гг.). Пример творческого развития традиций византийской архитектуры на русской почве.



Спасо-Преображенский собор в Чернигове (1030-е гг.). Придворный храм, созданный по заказу князя Мстислава – старшего брата и соперника Ярослава Мудрого в борьбе за киевский престол.



Собор Св. Софии в Новгороде (1045–1050 гг.). Облик этого храма, созданного киевскими зодчими, во многом определил пути формирования и характер новгородской архитектурной традиции.

**Каменное строительство на Руси возникло
в прямой связи с принятием христианства.
Вместе с новой религией из Византии на Русь
пришла великая традиция мирового
искусства.**

Облик главных русских городов — Киева, Чернигова, Новгорода — на протяжении конца X — середины XI столетия решительно переменялся. Хотя их основная застройка оставалась почти сплошь деревянной, новые каменные соборы, став ее определяющими доминантами, своим обликом и масштабом уподобили архитектурные пейзажи Руси историческим ландшафтам европейской и средиземноморской цивилизации.

Заказчиками первых каменных построек на Руси являлись великие князья и их ближайшее окружение. Соборы и церкви не были многочисленными, но их масштаб, мозаичная и фресковая декорация, алтарные преграды с иконами и роскошное декоративное убранство требовали наличия кадров архитекторов, живописцев и скульпторов высшей квалификации. И если множество рабочих подсобных специальностей легко было найти среди ремесленников русских городов, то главными мастерами, авторами первых построек, руководителями работ и носителями традиции стали византийские (греческие, по выражению летописей) мастера. Об этом свидетельствуют архитектурные формы, об этом прямо сообщают летописи под 989 г. в известиях о строительстве в Киеве первого каменного храма — церкви Богоматери Десятинной [1].

Десятинная церковь начинает историю зодчества Киевской Руси, но и она, и последовавшие за ней соборы ни в коей мере не являются произведениями ученическими. Они принадлежат к великим произведениям мировой архитектуры, которые можно по-настоящему понять лишь в перспективе тысячелетней традиции античного и византийского мира. Только тогда можно осознать и их глубокую укорененность в художественном опыте мирового искусства, и их оригинальные черты. Поэтому непосредственному знакомству с памятниками Киева необходимо предпослать самый общий обзор того художественного знания, которое Византия предложила Руси в конце X в.

Искусство Византии к этому времени основывалось на многовековом опыте развития античной и раннехристианской культуры. Оно обладало неисчерпаемым запасом архитектурных форм и приемов, переработанных им на пути интенсивного и сознательного осмысления. Церковная архитектура была не единственным жанром византийского строительства, но количественно преобладающим и, что важнее, — определяющим понятийные

и эстетические категории архитектурного языка в целом. В процессе постепенного отбора была определена каноническая форма церковного здания, отвечавшая и функциональным требованиям богослужебных обрядов, их символическому смыслу и, что было глубоко значимо для византийского богослужения, — зримой красоте и выразительности художественного языка.

В процесс эволюции были вовлечены все территории Византийской империи, хотя во многих из них и религиозная жизнь, и художественная практика сохраняли своеобразие и отличия. В ранний период, после признания христианства императором Константином, всеобщее распространение получило строительство соборов и приходских церквей в виде базилик, прямоугольных в плане зданий с плоскими перекрытиями, однефных или разделенных внутри рядами колонн (столбов) на нефы, от трех до девяти [2]. Одновременно в качестве крещален или мавзолеев распространялись центрические постройки — квадратные, восьмигранные, круглые, крестообразные, сложные — с примыкающими радиально-прямоугольными или полукруглыми ячейками, часто перекрытые сводами или куполами [3].

Возведенная Константином Ротонда Гроба Господня, монументальный мавзолей над местом трагедии и триумфа Богочеловека, навсегда определила всеобщую привлекательность центрического здания с шатровым (позже — с купольным) покрытием [4]. Крестообразная церковь Св. Апостолов в Константинополе уже в IV веке воплотила идею соединения четырех базилик при главенствующей роли срединного пространства, став зримым и колоссальным воплощением Креста, главного христианского символа [5].

В следующем, V в. в восточной части бывшей Римской империи с центром в Константинополе настойчиво пробивало себе путь стремление соединить купол с базиликой, основным типом христианского храма. Базилика «В» в Филиппах в Греции, церковь в Майафаркине в Малой Азии, монастырские церкви Египта были грандиозными попытками подобного синтеза [6]. В основе распространения купольных композиций лежало уходящее в глубину столетий представление о куполе как символе космоса, загробного мира, к нему добавлялось понимание купола как образа мира, сотворенного Богом для жизни человека и его единения с Творцом. Одно из самых популярных произведений христианской

[1] ПСРЛ, 1998. Стб. 106; ПСРЛ, 1997. Стб. 121; *Абрамович*, 1991. С. 5–9.

[2] *Krautheimer*, 1986. P. 39–92; *Mango*, 1985.

[3] *Grabar*, 1943; *Grabar*, 1949. P. 95–104; *Khatcharian*, 1982; *Krautheimer*, 1986. P. 39–92.

[4] *Krautheimer*, 1986. P. 73–75.

[5] *Downey*, 1951. P. 53–80; *Mango*, 1990. P. 51–61; *Krautheimer*, 1969. P. 27–34; *Высоцкий А., Осминская, Шеллов-Коведяев*, 2000. С. 198–221.

[6] О базилике «В» в Филиппах см.: *Lemerle*, 1945. P. 415 et al.; *Krautheimer*, 1986. P. 253–254; о церкви в Майафаркине (Сильван) см., в частности: *Krautheimer*, 1986. P. 296–297. Note 10 on p. 495; о базиликах Египта см., например: *Krautheimer*, 1986. P. 110–117.

литературы, «Шестоднев» Василия Великого, последовательно описывающий создание мира и комментирующий ход и смысл творения, с редкой глубиной и яркостью демонстрирует нам переплетение этих религиозных и художественных представлений.

Образ создаваемого Творцом космоса в интерпретации Василия Великого столь точно предвосхищает выразительность купольных храмов VI в., что его можно считать важнейшей причиной поисков архитекторами подобных композиций.

Сама попытка использовать рассказ о сотворении мира для понимания замысла христианского храма не является искусственной, чужеродной историческому материалу. Уподобление Творца художнику пронизывает христианскую литературу первых столетий и является одним из самых распространенных свидетельств существования Бога. Вот слова, которыми Василий Великий начинает описание сотворения мира: «Не обступим ли... сию великую и полную разнообразия художественную храмину Божия создания, и, востекши каждый своею мыслию ко временам давним, не будем ли рассматривать украшение вселенной?» [7]

Историки византийской архитектуры отмечают особый, «висячий» характер византийских купольных построек, где все развитие архитектурных форм идет сверху вниз, особый ритм криволинейных очертаний, «круговращение», стремление к дематериализации объемных форм. Удивительным образом подобная выразительность предугадана в картине творения у Василия Великого.

Показателен ход творения, дающий смысловую и динамический центр всей композиции. Об этом писал еще Феофил: «Человек, находясь внизу, начинает строить дом с земли и не может надлежащим образом возвести его и сделать крышу, если прежде не положит основания. Могущество же Бога обнаруживается в том, что он творит вещи из ничего и так, как ему угодно. Ибо "невозможное у человеков возможно у Бога". Посему и пророк говорит, что прежде всего им сотворено небо наподобие кровли. "В начале, говорит он, сотворил Бог небо..." Итак небо, наподобие свода, обнимало все вещество, походившее тогда на глыбу. Ибо другой пророк, именем Исая, сказал о небе: "Бог сотворил небо как свод и простер его как шатер для жителя"» (Ис. 40:22) [8]. В полном согласии с этим говорит Василий Великий: «...об очертании неба для нас достаточно сказано у того же пророка в славословии богу: Поставивый небо яко камару» [9]. Ассоциация со сводом замечательно показывает истоки внимания к сводчатой архитектуре.

Не менее интересно стремление к композиционному развитию сверху вниз, переворачивающему привычные представления античного искусства. Чувство реальной весомости

объема исчезает, сам свод мироздания оказывается невесомым. «Касательно сущности неба довольно для нас сказанного у Исая, который в простых словах дал нам достаточное понятие о природе его, сказав: Утвердивый небо яко дым (Ис. 51:6), т.е. для сотворения мира осуществивший естество тонкое, не твердое, не грубое» [10]. Даже земля как твердое тело оказывается без опоры, весь организм вселенной зависит только от мира вышнего. «А потому и себе самим, и спрашивающим нас: на чем опирается этот огромный и несдерживаемый груз земли? — надобно ответить: в руце Божией концы земли (Пс. 94:4). Эта мысль и для нас самая безопасная и для слушающих полезная» [11].

Чрезвычайно содержателен отрывок, говорящий о преобладании в космосе кругового движения и его смысле. «Посему, человек, не представляй себе видимого безначальным и из того, что движущиеся на небе тела описывают круги, а в круге чувство наше, с первого взгляда, не может заметить начала, не заключай, что природа круговращаемых тел безначальна. Да и этого круга, т.е. начертания, на плоскости описанного одною чертою, не должны мы предполагать уже безначальным потому, что убегает от нашего чувства, и не можем мы найти, где он начался, а где окончился. Напротив того, хотя сие и убегает от нашего чувства, однако же в действительности, кто описывал круг из средоточия и известным расстоянием, тот, без сомнения, начал его откуда-нибудь. Так и ты, видя, что тела, описывающие круги, возвращаются в прежнее свое положение, равномерностью и непрерывностью их движения не удерживай себя в той ложной мысли, будто бы мир безначален и нескончаем. Проходит бо образ мира сего (1 Кор. 7:31), и: Небо и земля мимо идет (Мф. 24:35)» [12].

Здесь замечательно глубокое внимание к ритмике криволинейного движения, заставляющее Василия Великого воспринимать круг настолько весомым аргументом в пользу несотворенности бытия, что он его специально опровергает. Но если в его глазах выразительность круга противоречит преходящему характеру всего земного, то подобной выразительностью, очевидно, должны обладать структуры, связанные с неизменным и вечным бытием бога. И в купольных храмах, при большой развитости криволинейного ритмического движения, форма круга появляется лишь наверху, вознесенная над всем пространством и всеми опорами.

Сложная и намеренная организация криволинейного движения в интерьерах византийских храмов в сочетании со зрительной дематериализацией форм порождает переход от зрительного созерцания к внутреннему. Это искусство не душевное, но духовное. Прекрасно выразил эту особенность Григорий

[7] *Василий Великий*, 1845. С. 62.

[8] *Феофил Антиохийский*, 1999. С. 149.

[9] *Василий Великий*, 1845. С. 14.

[10] Там же.

[11] Там же. С. 16.

[12] Там же. С. 5.

Нисский в «Толкованиях к надписаниям псалмов»: «Пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и ненарушимому ладу и само с собой согласуясь через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, поднявшегося над чувственными ощущениями и слушающего напев небес» [13].

Вернемся, однако, к картине мира у Василия Великого. При суждении о качестве творения в основу им и как бы самим Творцом положен критерий, в котором совершенно ясно проступает эстетическая оценка. Красота, здесь отыскиваемая, не есть просто приятность для глаза, она исполнена высшего смысла как обнаружение качества организации, имманентно присущей самому богу. «И виде Бог, яко добро. Писание показывает не то, что богу открылся какой-то приятный вид моря. Ибо творец не очами рассматривает красоту тварей, но с неизреченной премудростью созерцает происходящее» [14]. «Для него прекрасно то, что совершенно по закону искусства и направлено к благопотребному концу. Почему-то предположивший явственную цель создаваемого одобрял творимое по частям, сообразуясь со своими художественными законами, поколико оно служило к достижению конца. Когда рука лежит сама по себе, а глаз особо, и каждый член статуи положен отдельно, тогда не для всякого они покажутся прекрасными. А если все поставлено на своем месте, то красота соразмерности, часто и с первого взгляда, усматривается даже невеждою. Но художник и прежде сложения знает красоту каждой части и хвалит ее отдельно, возводя свою мысль к концу. Подобным художником, одобряющим каждое свое произведение порознь, изображается теперь и бог» [15]. «В творениях божиих напрасное не имеет место» [16].

Суммируя все описания, можно представить себе тот идеальный храм, который мог бы быть уподоблен мирозданию. Прежде всего — это сводчатая постройка, и, на основании чрезвычайно прочных ассоциаций христиан, доставшихся им по наследству от античности и от культуры Востока, купол с его безупречным круговым очертанием есть центр ее. Все развитие идет от него, сверху вниз, ритм этого движения определен сложной перекличкой криволинейных очертаний. Масса здания не должна вызывать чувства тяжести, а должна казаться висящей, не оказывающей давления на опоры. «В руце божией концы земли». Храм должен быть наполнен светом. «Начало творения есть свет, потому что свет делает видимым то, что создается» [17]. Строгая целесообразность здания способна более определенно выявить замысел Творца, нежели окружающий мир, многообразие которого скрывает от восприятия целостность божественного замысла.

Мир как храм, созданный богом, — эта идея глубоко традиционна для христианства II–IV вв. Храм как мир — вот новаторская концепция, поставленная в центре внимания зодчих V–VI столетий, приведшая их к поразительным постройкам юстиниановской эпохи.

* * *

Замечательный образ христианского сотворенного космоса, столь зримо воссоздаваемый Василием Великим, нашел необыкновенное по полноте и художественной силе архитектурное воплощение через 150 лет после создания текста. София Константинопольская суммировала идейные и образные представления эпохи, все архитектурные искания V — начала VI столетия с полнотой и ясностью, оставшимися непревзойденными в христианском мире.

Главной идеей композиции Софийского собора в Константинополе (532–537) явилась идея купольного балдахина [18]. Византийское искусство унаследовало от античности необыкновенную зрительную убедительность воплощения основных художественных идей и образов. Их не надо расшифровывать — их надо прежде всего увидеть. Это не ребусы, а художественные произведения, отличающиеся потрясающей полнотой непосредственно воздействия. Суть пространства Софии Константинопольской — не в отвлеченной идее или символе космоса, а в необыкновенной ясности и масштабе воплощения образа завершаемого куполом космоса [ил. 75].

Купол Софийского собора кажется невесомым, парящим над всем пространством. Эффект прекрасно осознавался современниками, писавшими о куполе, как бы подвешенном на «золотой цепи» [19]. Совершенное в своей законченности кольцо купола распростерто над всем пространством. Движение, объединяющее космос, распространяется от него в стороны и вниз. Криволинейный, как бы вращающийся ритм больших, средних и малых арок полукуполов и сводов наполняет здание. Массивность архитектурных форм намеренно уменьшается. Крупные объемы спрятаны в мраморной облицовке стен, прорезанных аркадами и колоннадами, вовлеченные в стены колонны делают оболочку тонкой и ажурной. Нисходящее, висящее движение является основным в архитектурном организме, а намеренная дематериализация архитектурных поверхностей сообщает им иллюзорную невесомость, точно соответствуя приводимым выше критериям материала божественного творения — «яко дым».

Св. София сохранила двухэтажную композицию боковых нефов и нартексов многих базилик и центральных церковных зданий предшествующего периода. В главном храме

[13] Григорий Нисский, 1968. С. 85.

[14] Василий Великий, 1845. С. 40

[15] Там же. С. 34

[16] Афинагора афинянина философа христианского о воскресении мертвых, 1867. С. 141.

[17] Василий Великий, 1845. С. 41–42.

[18] Зедльмайр, 1935. С. 151–199.

[19] Прокотий Кессарийский, 1996. С. 150.



75

[20] Об этих памятниках см.: Чубинашвили, 1948; Токарский, 1961; Kleinbauer, 1973. P. 89–114; Kleinbauer, 1972. P. 245–262; Teocharidou, 1988; и др.

[21] О церкви Св. Тита см.: Gerola, 1908. P. 29; Kreta, 1990. S. 858–859; Tsougarakis, 1996. P. 17–18; о Катополиани см.: *Αλιπρωτής*, 1993.

[22] Токарский, 1961; Utudjian, 1967; Thierry J., Donabedian, Thierry, 1987; Беридазе, 1967; Чубинашвили, 1972.

[23] О сполни в раннехристианском мире см.: Deichmann, 1975.

[24] Долгое время церкви на четырех колоннах рассматривались как завершающий этап длительной эволюции крестово-купольных храмов, связанный с Константинополем X в. Однако раскопки в Сиде и обследования церквей на берегах Мраморного моря показали существование подобных зданий в VII–VIII вв. (см.: Mansel, 1963. S. 164–165, 168–169; Mango, Sevckenko, 1973. P. 235–277). Существует еще одна крестово-купольная церковь с колоннами в качестве опор — Богоматери в Субала (см.: Koder, 1971. Sp. 1141–1143). Однако ее датировка рубежом VI–VII вв. кажется все же сомнительной из-за особенностей планового и объемного решения, скорее связанных с эпохой IX–X вв.

империи второй этаж (хоры) имел престижное значение и предназначался для императрицы и ее приближенных, здесь проходили и церковные собрания. Парадное предназначение хор соответствовало социальной структуре императорского двора и было образцом для такого же устройства многих других храмов. Именно сохранение обширных хор предопределило устройство двухэтажных развитых аркад северной и южной подкупольных арок.

Впечатление, произведенное на византийский мир Софийским собором, было столь велико, что купольный балдахин — купол на четырех арках с опорой на стены или столбы — сделался на века почти доминирующей формой церковного здания. Он был воспроизведен в больших соборах во всех частях Византии и окружающих ее христианских землях: в Константинополе (Св. Ирина), на Кавказе (Джвари, Рипсима), в Сирии (Каср-ибн-Вардан), Фессалониках (Св. София) [20]. Очень быстро произошли дальнейшие преобразования купольного балдахина, целью которых было соединение его с формой креста. Уже в VI в. церкви Св. Ирины, Св. Тита в Гортине и Катополиани на Паросе в отчетливом и ясном виде воплотили идею крестово-купольного церковного здания — купольного балдахина, к аркам которого примыкают цилиндрические своды, зрительно соединившие в завершении про-

странства идеи космоса и основного христианского символа — креста [21]. Редко бывает, чтобы архитектурная форма столь органично и наглядно воплотила глубочайшие символы и образы религиозного мировоззрения.

Уже в VI–VII столетиях идея крестово-купольного храма была воплощена в огромном числе вариантов, и масштабных, и композиционных. Особое развитие в архитектуре Закавказья получает крестово-купольная композиция, блестящий расцвет которой приходится на VI–VII столетия [22]. Соборы в Эчмиадзине, Цроми, Мрене, Талине развивают ее в своеобразный вариант, при котором стены, разделяющие рукава креста и угловые помещения, исчезают, превращаясь в подкупольные столбы. Подобная архитектурная композиция стала канонической для всего последующего развития византийской архитектуры. Центрическая по своей природе, она была единой и уравновешенной, с исполненным символического смысла крестообразным основным пространством. Трехчастный алтарь приобрел полную слитность с основной структурой, он как бы занял ее восточную часть.

При невероятном количестве колоннад и колонн, доставшихся районам Восточного Средиземноморья от античности, употребление колонн в христианских базиликах и в любых иных постройках сделалось почти что правилом [23]. Очень быстро им нашлось место и в крестово-купольных церквях, причем не только как элементом дополнительным (в аркадах, колоннадах, портиках), но и в качестве опор для четырех основных арок. Существование подобных четырехколонных построек доказывают открытия последних десятилетий [24]. Все варианты существовали в строительной практике Балкан, Малой Азии и Среднего Востока одновременно и параллельно. Однако с течением времени произошло переосмысление традиций под влиянием резкой перемены жизни всех территорий.

Сильнейший кризис потряс империю в VII в. Упадок хозяйственной жизни, вторжения арабов подорвали государство, чья территория сократилась во много раз. Хотя славянская колонизация и вдохнула новые силы в дряхлеющий хозяйственный и бюрократический организм империи, она тоже была причиной упадка культуры, ибо слишком специфичной была почва, на которой произрастала последняя.

На протяжении IV–VII вв. в архитектуре ведущими были постройки больших городов, но именно города, начиная с VII столетия, испытывают самый сильный упадок. Архитектура теряет интенсивность своего движения и его направленность. Объем строительства сокращается, небольшие по размеру и упрощенные композиционно здания начинают преобладать, и не только количественно. Движение архитектурной мысли осуществляется

гораздо более стихийно. Традиции архитектуры больших городов становятся фактором, говорящим скорее об архаизации, нежели о движении вперед [25]. Распространение получает провинциальный тип крестово-купольного храма, его образцами могут служить церковь в Бююкаде близ Амасы (начало VIII в.) [26], собор в Эрегли (побережье Мраморного моря, IX в.), крестовые и крестово-купольные храмы Херсонеса IX–X вв. [27]

Художественная природа храмов изменилась. Масса зданий сделалась ощутимее, в сложной пространственной композиции место прежней зрительно тонкой оболочки заняли столбовая или стеновая структуры, в интерьере открытые перспективы сменились замкнутостью, отгороженностью, ощущением обособленности верующих, светлая торжественность, равномерность освещения отсутствуют, в общей сумеречности особое впечатление производят световые контрасты. Здания стали в своей выразительности подчеркнутыми сакральными.

Активное строительство крестово-купольных храмов само по себе свидетельствует об их устойчивом предпочтении заказчиками и архитекторами в сравнении с иными архитектурными типами. В этих храмах сформировалась трехдольная, как самый распространенный вариант — трехапсидная структура алтарной части, что отвечало усилению роли в литургическом обряде проскомидии, требовавшему смежного расположения с главным алтарем жертвенника и диакона. Однако подобное преобразование коснулось алтарей и всех остальных типов церквей. Невозможно предположить, что основой авторитета крестово-купольных церквей были какие-либо соображения функционального характера. В сравнении с базиликами они являются скорее даже менее удобными — из-за сокращенности общих размеров и отсутствия пространства для движения процессий и торжественных входов.

В истории Византии VIII–IX столетия были не только экономически и политически неблагоприятной эпохой, они были также временем ожесточенных богословских дискуссий, иконоборчества, весьма существенно отозвавшегося на судьбе искусства. Предметом диспута непосредственно являлись иконы, священные изображения, и время было часто губительно для их существования. Однако эти конфликты породили интенсивное интеллектуальное осмысление не только духовных понятий, но и значения религиозных обрядов и истолкования храмового пространства. Противопоставление мира невидимого (истинного) и видимого (преходящего) было развито, обогащено и преодолено поисками их связи, отражения и выявления природы высшего сквозь земные события и предметы. Способность произведения искусства через видимые формы передавать красоту мира идеального (первообраза)

была использована византийским искусством с редкой осознанностью и поразительной пластической убедительностью.

Попробуем выделить из общей системы мировоззрения восточного христианства VI–VII вв. те идеи, которые стали определяющими для превращения крестово-купольного храма в почти обязательный, канонический тип церковного здания в Византии IX–X столетий.

Христианский космос делится на два мира — небесный и земной. Все элементы этих миров располагаются в определенном порядке — по степени проявления в них «божественной энергии», т.е. образуют иерархии. Земная иерархия подчинена небесной. И высшие ступени первой подводят к нижним чинам второй. Мир по своему существу духовен, но для нижней иерархии, к которой принадлежит и человек, сущность явлений скрыта под их внешней материальной стороной [28]. Переход к высшей иерархии возможен лишь потому, что мир материальный построен по тем же законам, что и духовный, и связан с ним общностью воплощения «божественной энергии». Подобная связь настолько действенна, что, наблюдая мир, можно открыть его сокровенный смысл [29].

Огромная роль зрительного созерцания в духовном освоении мира была, конечно, следствием тысячелетнего расцвета античной культуры, сделавшей первоклассные произведения искусства частью каждодневного быта буквально всех слоев населения. Изодренность античного и ранневизантийского художественного восприятия стала истоком эстетической наполненности самого религиозного переживания. Проблемы художественного совершенства никогда не были для византийского искусства чисто формальными. Плохие произведения искусства были бы мертвыми идолами, неспособными к назначению быть образами высшего, иконами. Для христиан церковные обряды были вместилищем доступных человеку в этом мире сакральных ценностей, во время литургии верующий достигал самого тесного общения с Богом. Мистические обряды литургии и их порядок рассматривались как отражение «служения небесного» [30].

Литургия совершалась в храме, символическое значение которого получило многообразное истолкование в писаниях авторитетнейших богословов VI–VII вв. Согласно Максиму Исповеднику [31], здание церкви есть: 1) «образ и подобие Божие», 2) «образ мира, состоящего из существ видимых и невидимых», 3) «образ чувственного мира в отдельности», 4) «символический образ человека», 5) «подобие души, рассматриваемой в самой себе». Не так систематично, но более разнообразно определяет церковь Герман, патриарх Константинопольский: «Церковь есть храм Божий, место священное, дом молитвы, собрание народа, тело Христа. Имя ее, невеста Христа, призываю-

[25] Подобные процессы в литературе были превосходно охарактеризованы С.С. Аверинцевым: «Общественные и политические катаклизмы VII в. способствовали... вулгаризации литературы... Классические традиции теряют смысл: переживание преемства власти и культуры, восходящего к античным временам, перестает быть актуальным. При этом в рамках специфической духовной ситуации раннего Средневековья вулгаризация литературы неизбежно должна была вылиться в ее сакрализацию; удельный вес жанров, связанных с жизнью и запросами церкви и монастыря, сильно возрастает. Народные-монашеские формы, отнесенные в VI в. на периферию художественного процесса, оказываются в центре» (см.: Аверинцев, 1967. С. 430).

[26] *Еврис*, 1951. Р. 492–496.

[27] *Айналлов*, 1905; *Якобсон*, 1950; *Якобсон*, 1959; *Айбабин* и др., 2003.

[28] «Те, как [бесплотные] умы, воспринимают мысль так, как она влагается им; а мы чувственными образами возводимся, сколько возможно, к божественным созерцаниям... Наша иерархия... соответственно нам самим есть в некотором смысле символическая, имеющая нужду в чувственных [вещах] для божественного возведения нас от них к (вещам) духовным» (*Дионисий Ареопагит*, 1855. С. 12, 15).

[29] «Созерцание мысленного в символах при помощи видимого есть вместе духовное познание и уразумение видимого посредством невидимого; потому что вещи, которые взаимно объясняют одна другую, необходимо должны иметь на себе совершенно точные и явственные отражения одна другой, и связь между ними должна быть неразрывная» (*Максим Исповедник*, 1855. С. 305–306). Глубокая традиционная связь этих воззрений с античной культурой ощущается при сопоставлении их со словами Платона: «...причина, по которой бог избрал и даровал нам зрение, именно эта: чтобы мы, наблюдая кругообращение ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, которое сродни тем, небесным [круговоротам], хотя, в отличие от их невозмутимости, оно подвержено возмущению; а потому, уразумев и усвоив

щая людей к покаянию и молитве, очищенная водою святого крещения, окропленная честною его кровию, облеченная в брачную одежду и запечатленная миром святого духа... церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она служит напоминанием распятия, и погребения, и воскресения Христова, и прославлена более Моисеевой скинии... церковь есть божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение...» [32].

Многообразии толкований навсегда осталось характерным для христианства, однако на протяжении VII–IX столетий особенно важной являлась идея церкви как микрокосма, объединяющего обе сферы – небесную и земную, или, иначе говоря, «церковь есть земное небо». С этим связано стремление к законченности композиционных решений и к синтезу художественных идей.

Архитектура храмов рассматривалась как «отпечаток невидимого благолетия», а «порядок видимых украшений» [33] должен был указывать на стройный и постоянный порядок на небесах. Высшая (небесная) красота понималась «как простая, как благая, как начало всякого совершенства», она «совершенно чужда всякого разнообразия» [34], ибо связана с существом «единовидным, бескачественным, мирным без сопротивностей» [35], которое «не допускает приращения и изменения. Все, что есть прекрасного и доброго, всегда умопредставляется в истине прекрасного» [36]. «Истина есть нечто простое, единое и единичное, тождественное и нераздельное, неизменное, бесстрастное, не подлежащее забвению, чуждое всякого недостатка» [37].

Подобные определения богословов имеют почти отрицательный характер, кажется, что в них уже трудно уловить какую-либо ниточку, могущую служить ориентиром для эстетического суждения. И все же дать понятие о таком суждении могут определения, которыми характеризуется красота высшей ступени созерцания, – простота, единство, неподвижность, отвлеченность от разнородных качеств тварного мира, чуждость многообразия и сложности. Вряд ли этими словами можно пользоваться при описании византийских храмов VI в., памятники юстиниановской поры носят на себе печать сложного переплетения традиций, интенсивности архитектурного мышления. Крупные размеры памятников предопределяют присутствие больших групп молящихся; деление на хоры, нефы в большой мере связано с отголосками реальной, земной организации верующих.

Крестово-купольный тип храма своей ясной центричностью оказался соответствующим таким представлениям, как «единое», «простое», «мирное без сопротивностей», «чуждое всякого недостатка», лишенное «множественности и движения», «непоколебимая и неподвижная

твердость». Купол ассоциировался с миром вышним, крест сводов соединял космос с трагедией и торжеством христианства. Сгруппированное вокруг центра движение криволинейных поверхностей превращало храм в объединяющий, осеняющий и благословляющий покров. Концепция охватывающего купольного балдахина, основополагающая идея всей византийской архитектуры, наиболее полно и последовательно раскрылась в структуре крестово-купольных церквей.

Подобные церкви стали основой строительства, развернувшегося в эпоху нового подъема Византии в IX–X вв. Границы империи укрепились, территория была частично отвоевана, экономическое положение стабилизировалось. Центром художественного развития снова стал Константинополь, причем в еще большей мере, нежели прежде, – ибо периферийные районы уже никогда не смогли достичь прежнего богатства и активности. В Константинополе за IX–XII столетия было построено более 100 церквей [38]. Но дело даже не столько в количестве, сколько в возвращении изысканного и роскошного стиля придворного искусства доиконоборческого периода, из-за чего эпоха получила (по имени правящей династии) название «Македонский ренессанс».

К сожалению, памятники византийской столицы и ее пригородов весьма пострадали от времени. Ни один из них не сохранил своего облика не то чтобы не искаженным – не изувеченным. Уцелело лишь несколько сооружений, потерявших части основных объемов, пристройки, среду и, за редким исключением, декоративное убранство. Ни один фрагмент живописи не сохранился на стенах константинопольских памятников. Однако восхищенные современники оставили многочисленные описания новых сооружений, и мы можем получить некоторое представление о былом великолепии.

Во времена императора Василия I (867–886) в Константинополе и близ него было возобновлено более 30 церквей, восемь возвели при императорских дворцах. Среди всех выделялась Неа, Новая базилика, освященная в 880 г. в Большом императорском дворце. Завершалась она пятью главами, покрытыми снаружи золоченой медью. Скорее всего, она представляла собою крестово-купольную постройку с главами над угловыми помещениями и в таком случае послужила авторитетным источником многократно повторяемого затем пятиглавия [39].

С севера и юга к церкви примыкали портики. Своды северного портика были украшены изображениями святых. Южный был двухэтажным, верхняя галерея сообщалась с дворцом, из нижней открывался вид на море. За церковью с востока между продолжавшимися портиками располагался внутренний сад,

природную правильность рассуждений, мы должны, подражая безупречным круговращениям бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас» (см.: Платон, 1971. С. 488).

[30] Писания святых отцов, 1855. С. 336–339, 363, 406–407.

[31] Максим Исповедник, 1855. С. 300–318.

[32] Герман Константинопольский, 1885. С. 377–378.

[33] Св. Дионисия Ареопагита о Небесной Иерархии, 1898. С. 5.

[34] Дионисий Ареопагит, 1855. С. 15.

[35] Святого отца нашего Максима о любви. СПб., 1817. С. 219.

[36] Григорий Нисский, 1863. С. 268.

[37] Максим Исповедник, 1855. С. 310.

[38] Ousterhout, 2000. P. 241.

[39] Curčić, 1980. P. Краутхаймер и К. Манго причисляют ее скорее к четырехколонным храмам, связывая с нею их быстрое распространение (см.: Krauthheimer, 1986. P. 355–356, 373–374;

The Art of the Byzantine Empire, 1972. P. 196–197).

[40] Maguire, 2000. P. 258; The Art of the Byzantine Empire, 1972. P. 163.

Месокепион, замыкавшийся с востока помещениями для игры в мяч [40].

Перед западным фасадом Неа находился окруженный портиками двор, атриум, с двумя роскошными фонтанами из порфира и мрамора. Пол храма образовывали мраморные плиты с мозаичными инкрустациями и обрамлениями из покрытого чернью серебра с изображениями животных и геометрических орнаментов, стены были облицованы многоцветными мраморами. Колонны и вазы алтарной преграды были из серебра, серебряный архитрав был украшен золотом, драгоценными камнями, эмалевыми иконами. Престол был обложен серебром с каймами и рисунками из золота, драгоценных камней и жемчуга [41]. В «Житии» Василия I, составленном в X столетии, церковь сравнивалась с невестой, «украшенной жемчугами и золотом, блестящим серебром» [42].

Драгоценности и изяществу стиля соответствовал выбор в качестве наиболее распространенной композиционной системы церкви варианта крестово-купольного здания с колоннами в качестве основных опор. Четырехколонные церкви появились, как уже отмечалось, еще в VII–VIII столетиях, но лишь в Константинополе X в. художественный вкус эпохи избрал ее как наиболее адекватное свое выражение. Первый сохранившийся образец в византийской столице — это северная церковь монастыря Липса (908), посвященная Богородице [43]. Замена столбов или стен, служивших опорами для сводов, колоннами была принципиальным изменением. Колонны превращаются из декоративного в основной структурный элемент. Пространства угловых ячеек сливаются с пространством рукавов креста, интерьер приобретает зальный характер.

Хоры внутри храма уже устроить невозможно, ибо их уровень пересекал бы колонны [44]. Прежде (в храмах Св. Софии или Св. Ирины [ил. 76] в Константинополе) аркады несли хоры и были частью внутренней структуры вокруг центрального подкупольного пространства. Теперь хоры остаются лишь над нартексом и угловыми ячейками, при этом они вытеснены в уровень сводов и их прежняя роль в храме потеряна. Тройные аркады были отодвинуты от центра и вошли в линию наружных стен, они стали выше, сравнялись по высоте с центральными [45]. Применение колонн привело к полному раскрытию угловых (в том числе и восточных) ячеек, отсюда как необходимость возникли дополнительные алтарные помещения, поэтому столичные храмы почти всегда удлинены на ячейку и принадлежат к сложному типу.

Основные уровни отмечены резными мраморными карнизами, проходящими через все здание и все пристройки. Первый проходит на уровне начала арок и сводов над нартексом, капителей центральных колонн и столбиков



76

тройных аркад в рукавах креста и окна центральной апсиды. Второй отмечает уровень центральных сводов, третий украшает основание главы. Из соответствующих этому делению трех поясов высоту первого определяют основные колонны, второго — свод нартекса, поэтому малые арки и арки декоративных аркад имеют вытянутые очертания. Основные членения интерьера проецируются на фасады, определяя их композицию.

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

Объединение пространства интерьера, четкая система вертикального построения, абсолютная центричность помещения для молящихся (наоса) создают слитность всей композиции, ее цельность и единство. Эта цельность не есть результат упрощенности. Небольшое пространство наоса перекрывается девятью сводами и восемью арками, расположенными в трех уровнях. Они разные по масштабу, между ними возникает взаимосвязь конструктивного и эстетического характера. Благодаря такой системе пространство остается сложным и многообразным, несмотря на свой, казалось бы, зальный характер. Прекрасно написал о выразительности интерьеров подобных построек Н. Мавродинов: «Формы пространства в византийской архитектуре определяются сводами, куполами, стенами, проемами и т.п. Эти архитектурные элементы организуют пространство и отливают его в окончательные формы своими поверхнос-

[41] Кондаков, 1886. С. 60–62; The Art of the Byzantine Empire, 1972. P. 194–195.

[42] The Art of the Byzantine Empire, 1972. P. 194.

[43] Millingen, 1912. P. 122–137; Ebersolt, Thiers, 1913. P. 211–223.

Pl. XLIX–LII; Brunov, 1926/2. S. 217–236; Brunov, 1927. P. 3–32; Brunov, 1927. S. 63–98;

Schneider, 1936. S. 61–62; Megaw, 1963. P. 335–367; Macridy, 1964. P. 245–315;

Eyice, 1965. P. 269–272; Mango, Hawkins, 1968. P. 177–184; Krautheimer, 1986. P. 358–361; Mango, 1985. P. 198–203; Mathews, 1976. P. 322–327. П. 35–1–35–47; Брунов, 1949. С. 160–169; Брунов, 1966. С. 91–95.

[44] На это обратил внимание уже А. ван Миллинген (см.: Millingen, 1912. P. 14).

[45] Р. Краутхаймер и К. Манго обозначают четырехколонный тип храма как тип вписанного креста (Krautheimer, 1986. P. 340–341; Mango, 1985. P. 178), заимствуя этот термин у К. Конанта, придавшего ему систематический характер, хотя сам термин встречается еще у исследователей начала XX в. (Conant, 1942. P. 15). Выделение и самостоятельное обозначение подобных структур позволяет выявить новое в процессе эволюции. Связь понятий можно выразить следующим образом: самое общее — крестово-купольный храм,

следующее (при замене стен столбами) — вписанный крест и как еще более узкий вариант — четырехколонные структуры.

[46] *Mavrodinov*, 1936. P. 257.

[47] Вот, например, определение математики, данное Иоанном Дамаскиным: «Математика есть знание того, что само по себе бестелесно, но созерцается в теле» (*Иоанн Дамаскин*, 1968. С. 272).

[48] *Webb*, 1999. P. 68.

[49] См. у Платона: «Дело в том, что внутри нас обитает особо чистый огонь, родственник свету дня: его-то они (боги. — А.К.) поставили гладкими и плотными частицами изливаться через глаза, при этом они уплотнили как следует глазную ткань, но особенно в середине, чтобы она не пропустила ничего более грубого, а только этот чистый огонь. И вот, когда полуденный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз... А поскольку это тело благодаря своей однородности претерпевает все, что с ним ни случится, однородно, то стоит ему коснуться чего-либо или, наоборот, испытать какое-либо соприкосновение, и движения эти передаются уже всему телу, доходя до души...» (*Платон*, 1971. С. 485–486; см. также: *Matheu*, 1962. P. 29–33).

[50] *Photius*, 1972.

P. 189–190.

[51] *Wulff*, 1929–1930.

S. 531–539.

[52] *Grabar*, 1963/1. P. 55.

[53] «Греческий дух рассматривал чувство красоты как противоположное чувству величественного, несущего... в самом себе нечто хаотическое и несоразмерное; ему было присуще чувство меры и духовного порядка, которое обнаруживается в византийском искусстве как простота, ясность и строгость. К живописному и орнаментальному восточному искусству он добавил классическое понимание пластического; таким образом, искусство, которое могло бы стать чисто экспрессивным, сохраняет чувство ритма» (*Michelis*, 1959. P. 274).

[54] *Grabar*, 1964. P. 53.

тиями — ими определяется его ширина, его глубина, они смягчают его очертания, делая его гибким, они расчленяют его на формы более мелкие, каждая из которых обладает своей красотой, своим характером, своей атмосферой» [46].

Колонны в качестве основных и единственных опор в центре наоса зрительно, казалось бы, должны были бы подчеркнуть структурность и соизмеримость всего организма. Однако и здесь берет верх стремление к гибкой дематериализованной форме. Колонны маскируют и уменьшают масштаб, ибо они отдалены от сводов легкими арками. Распростертое над храмом сводчатое «небо» ритмическим движением сводов и арок соединяется с капителями центральных полированных колонн. Зеркальная поверхность лишает опоры структурности, иллюзорная игра отражений скрывает конструктивную логику.

Центральное пространство организуется в целое особым образом. Решающую роль приобретает соотношение пространственных зон и очертаний арок и сводов. Центральная глава с ее круговым карнизом является источником, откуда ритмическое движение равномерно и упорядоченно продолжается вниз и по сторонам. Согласованное движение криволинейных очертаний хорошо осознавалось византийцами и приводило их в восторг [47]. Об этом в IX в. говорит патриарх Фотий, описывая Фаросскую церковь Большого дворца в Константинополе: «...все кажется пребывающим в волнении (экстазе), и сама церковь представляется как бы вращающейся. И зрителю, побуждаемому к постоянному движению и круговращениями, и поворотами во всех направлениях, разнообразием предлагаемых ему видов и перспектив, представляется, что его собственное переживание переместилось в церковь» [48].

Для современного человека столь тесная связь между видением и внутренним переживанием может показаться несколько искусственной. Однако она соответствует действительно существовавшей специфике античного и византийского зрительного восприятия. Активность восприятия мира — наследие античной концепции. Согласно ей глаз является не рецептором, а источником испускания лучей, как бы ощупывающих предметы и соединяющих зрителя не только с их внешним обликом, но и с их сутью [49]. Энергетическая наполненность процесса является залогом активного участия внутренних сил человека в восприятии и интерпретации мира. Зрительное соприкосновение даже с отдаленными предметами или изображениями как бы переносило их во внутренний мир каждого человека, превращалось в сопричастность, интимную соединенность. Связь созерцаний — внутреннего и внешнего — становится возможной и глубоко содержательной, особенно в искусстве.

По словам Фотия, зрение обладает ни с чем не сравнимой способностью соединения человека с сутью вещей. «Понимание, которое приходит посредством зрения, безусловно, представляется значительно превосходящим знание, которое поступает через уши..., соприкасаясь каким-то образом через истечение, изливание оптических лучей с объектом и заключая его в себе, оно в полной мере передает разуму также и самую суть вещей, делая его способным передать ее памяти для накопления переходящего ведения» [50].

В свое время О. Вульф проникательно обозначил особенности восприятия пространства в византийских храмах [51]. Едва ли не основной момент связан с тем, что вошедший в церковь, сделав несколько шагов, останавливается, не будучи чем-либо побуждаем к реальному движению. Лишь взгляд вовлекается в бесконечное движение криволинейных форм и поверхностей, идущее по вертикали (направление, недоступное реальному движению). Переход к созерцанию и есть существеннейший момент византийского религиозного познания. Познаваемая в таком созерцании высшая истина должна быть простой, единственной и единичной, нераздельной, неизменной и бесстрастной, не подлежащей забвению, чуждой всякого недостатка.

В соответствии с этим идеалом архитектурная мысль византийского Средневековья стремилась создать центрическое и завершенное пространство, сложную структуру, функциональные связи которой согласованы таким образом, что все ее части кажутся не оказывающими давления и не испытывающими его сами. «Византийская эстетика стремилась избежать случайного, уйти от мгновенного, чтобы сохранить только типическое и длительное. Чтобы дать почувствовать эти особенные качества, столь ценные с точки зрения верующих, ибо они приближаются к неизменности божества, это искусство культивировало свободный ритм с регулярными повторениями, широкую свободную линию, спокойную симметрию, равновесие, которое исключало противоборствующие стремления» [52]. Такое отношение к художественной форме для византийцев имело тысячелетнюю традицию. Это, конечно, есть возобновление идей, столь знакомых античному миру, хотя теперь они проявляются в ином искусстве [53].

Обдуманная закономерность построения формы изгоняет какую-либо ее открыто экспрессивную функцию. Разум контролирует эмоциональное высказывание так же, как это было в искусстве греческой строгой классики. «Византийское искусство никогда не гримасничает, и оно так же мало способно внушить страх, как и заставить смеяться. По своей сути оно серьезно и чуждо любой шумной манифестации, страсти или бурной эмоции. Оно

остаётся верным этому состоянию с той твердостью, которая есть причина ее величия» [54].

Своеобразная бесстрастность византийского искусства есть его высшее достижение на пути воплощения идеала (сверхчувственно бытия мира горнего). Это искусство в высокой мере интеллектуально. Полет и парение мысли, отвлекшейся от земного, и есть то состояние духовного созерцания, которое так дорого византийцам. Следует подчеркнуть один момент. Ощущение идеала рассматривалось не как поэтическое создание ушедшей в себя души, а как выход внутренних духовных сил вовне, как контакт с объективно сущим. То, чего искали верующие, «не было каким-либо особенным состоянием, но объективным соединением, проявления которого — жар сердца, веселие, чувство полноты — были реальными, но существенно отличными от обычных им сопутствующих эмоциональных состояний, поскольку они свидетельствовали о действительном присутствии высшего начала» [55].

Архитектура храма должна была служить прекрасным обрамлением, полностью соответствующим состоянию богообщения, служить отражением высшей красоты (см. примеч. 34). Как говорил Фотий о Фаросской церкви, «входя во внутренность, воображаешь себя вдруг перенесенным на небо. Все здесь блестит золотом, серебром, мрамором; столб и пол и все окружающее ослепляет и приводит в восторг...» [56].

Церковь Богоматери монастыря Липса подверглась варварскому искажению в XVI–XVII столетиях, были выломаны четыре мраморные колонны, замененные грубыми арками, ободрана декорация стен и сводов. Однако сохранилась не только основная структура [ил. 77], но и множество декоративных деталей [ил. 78, 79], позволяющих воочию представить себе то, о чем с таким восторгом писали современники.

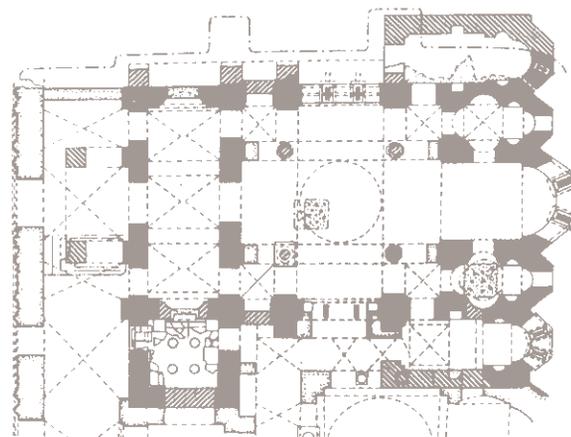
Колонны были выломаны во всех уцелевших памятниках Константинополя X–XII вв. Сохранился лишь один связанный с Константинополем замечательный четырехколонный храм, дающий полное представление о совершенстве и выразительности подобной пространственной композиции, — церковь Богоматери монастыря Осиос Лукас в Фокиде, датируемая примерно серединой X столетия [ил. 80].

Скульптуре в византийском монументальном искусстве обычно отводят второстепенное место. В отношении круглой скульптуры это, вероятно, соответствует реальной ситуации, но комплекс сохранившихся фрагментов резьбы, удивительной и по разнообразию, и по совершенству, связанный с церковью Богоматери монастыря Липса, заставляет признать за резным и рельефным убранством весьма существенную роль в интерьерах и на фасадах столичных церквей. В церкви есть детали вторичного использования — например, датируемые V сто-



а

77



б

0 5 м

77 Церковь Богоматери монастыря Липса в Константинополе. 908 г.: а разрез; б план; в аксонометрия (реконструкция А. Миго)
78, 79 Церковь Богоматери монастыря Липса в Константинополе. Карнизы

летием капители лопаток наоса. Но все остальное складывается в оригинальную, специально для данного памятника разработанную систему [57].

Ведущая роль принадлежит карнизам. Первый, имеющий наибольший вынос и наиболее близкую к горизонтальной нижнюю плоскость, проходит в основании центрального барабана. Шесть изображений орлов делят его на отрезки, имеющие в середине крупные розетты (барабан, вероятно, был прорезан шестью окнами). Остальная поверхность украшена композициями из крупных фантастических цветов с пальметтой между ними, ниже проходит ряд дентикул с пальметтами.

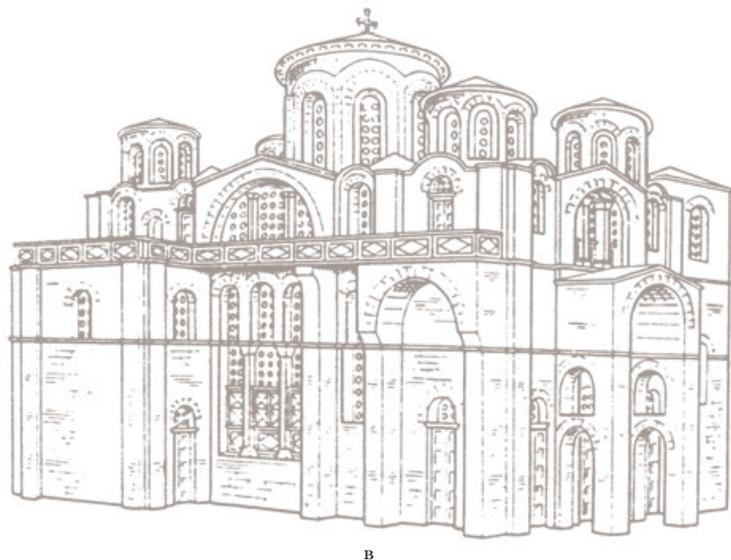
Следующий карниз [ил. 78] отмечает основание центральных сводов и конхи апсид, он обходит среднее крестообразное пространство, имеет меньший вынос и более вертикаль-

[55] Meyendorff, 1959. P. 71.

[56] Платонов, 1891. С. 107.

[57] Macridy, 1964.

P. 253–278; Mango, Hawkins, 1964. P. 299–315.



0 5 м

ную орнаментированную поверхность. Рисунок образует зигзагообразная линия, делящая ленту карниза на треугольники, сплошь заполненные удивительными пальметтами, звездами, цветами. Каждый из идущих у стен зубчиков также украшен пальметтой. В центре апсиды и рукавов креста узор карниза прерывался изображением креста в венке с симметричными фигурами павлинов по сторонам.

В уровне капителей центральных колонн и столбиков тройных аркад по стенам проходит третий карниз [ил. 79]. Его узор состоит из соединенных в непрерывный побег чередующихся изображений креста и пальметты, на нем сохранилась раскраска — узор был крас-

ным, фон — синим. Карниз имеет небольшой вынос и наиболее близкую к вертикали поверхность. Изменение наклона орнаментируемых плоскостей карнизов рассчитано, несомненно, на их наилучшую обзорность.

Обильная резьба покрывает торцевые поверхности мраморных столбиков, их базы и капители. Аналогично были украшены даже мраморные плиты стеной облицовки, что доказывает сохранившийся в жертвеннике фрагмент.

При раскопках пола в церкви были открыты фрагменты мраморных панелей-интарсий, в том числе — полностью сохранившееся изображение св. Евдокии (цветной мрамор, стеклянная паста). Еще более удивительным стало открытие развитого керамического убранства — прямоугольных плиток, покрытых желтой, темно-зеленой, бирюзовой и черной поливами, рисунок — геометрический орнамент и розетки — наносился черной краской. Вполне вероятно, что в церкви находились керамические иконы — либо вставленные в стены и киоты, либо входившие в состав алтарной преграды. Один из фрагментов — часть выпуклой ленты — дает возможность реконструировать его как часть горизонтального пояса, снизу примыкавшего к нижнему карнизу [58].

Все украшения в храме были исполнены символического смысла. Свое истолкование имела даже мраморная инкрустация пола. Это был либо райский луг с цветами, либо океан, омывающий землю, широкие изгибающиеся ленты узора ассоциировались с Иорданом [59].

Храм наполнен светом, проникающим сквозь огромные окна, занимающие буквально все поверхности стен между лопатками. Особенно светозарны торцы северного и южного рукавов креста, где тройное окно с мрамор-

[58] Керамическая декорация появилась в Константинополе и распространилась на связанные с ним центры (особенно — в Болгарии) в IX в. Последние исследования открыли целый мир керамического убранства — обрамлений, иконостасов, икон церквей. Мода, появившаяся под влиянием арабского Востока, удержалась в Константинополе вплоть до XII в. См. сборник прекрасных исследований с полным каталогом находок: *A Lost Art Rediscovered*, 2001 (см. также: *Totev*, 1988; *Totev*, 1999).

[59] *Janin*, 1953. P. 454; *Прокотий Кесарийский*, 1939. С. 211; *Mango, Parker*, 1960. P. 239–240.



78



79

морными решетками и столбиками и идущее над ним полукруглое тройное же окно совершенно вытеснили стены.

Подобные архитектурные произведения, идеально уравновешенные и драгоценно украшенные [60], создавали среду для богослужения, наполненную сиянием и красотой мира высшего. Однако этот космос в глазах верующих был бы ущербным, недостойным своего назначения без священных изображений [61]. Антропоморфизм византийской живописи, в которой господствующую роль занимало изображение человека и Богочеловека, был, конечно, одним из драгоценных заветов античной культуры. Но именно в эпоху борьбы с иконоборцами иконы получили глубинную христианскую интерпретацию как свидетельство истинности воплощения Христа и важнейшего посредника между верующими и Богом.

Архитектура создала идеальные условия для размещения изображений по вертикальным зонам в соответствии с их сакральной значимостью. Купол и барабан главы, паруса, центральные своды, угловые своды, конхи апсид, арки — все эти части выявили свое место в символической трактовке здания с помощью живописи. Изображения сотириологического содержания находили себе поддержку в фигурах святых и мучеников и увенчивались космическим образом Христа Вседержителя.

Сама система живописи в высшей мере наглядно показывает нам, что храм трактовался как микрокосм: «...архитектура храма определяет топографическую структуру церкви, в то время как настенная живопись отражает состав и иерархию того общества, которое и есть церковь, начиная от Бога и кончая толпой его верных подданных» [62]. Пространст-

венное размещение образов в интерьерах церквей служило созданию ритуального пространства, в котором прошлое, настоящее и будущее соединялись неразрывно [63].

Только имея в виду кратко обрисованный выше эволюционный путь идей и архитектурных форм, можно понять творческий багаж и мировоззрение византийских зодчих, призванных на Русь великим князем Владимиром для строительства первого каменного ансамбля на Руси — каменных дворцов и церкви Богоматери. Надо сделать еще несколько предварительных замечаний, касающихся особенностей жанра, заказчиков и заказа в Киеве соотносительно с Константинополем. Достаточно интенсивное строительство в Константинополе X–XI вв., помимо дворцового, было связано с возведением небольших церквей. Из-за плохой сохранности памятников об этом трудно судить с полной уверенностью. Но диаметр купола рядовых церквей колеблется от 3 до 5 м, церковь Георгия в Манганах, которая казалась современнику строительства Михаилу Пселлу в XI в. необозримо огромной [64], имела общие размеры 21,5 × 21,5 м [65].

Основными, конечно, оставались императорские постройки, но много церквей и монастырей создавалось по частным заказам, и они определяли общее понятие эпохи о масштабе. Огромные, поражающие воображение всех приезжающих в Константинополь постройки достались Македонской династии в наследство от доиконоборческой эпохи, их реставрировали, украшали мозаиками (собор Св. Апостолов), восстанавливали после сильных землетрясений (Св. София), но среда мирской и церковной жизни громадного императорского двора была создана в IV–VII вв. и не нуждалась в новых постройках, не всегда хватало средств для поддержания старых [66].

* * *

Совершенно иная ситуация определяла киевское строительство. Прежде всего, это было возведение великим князем собора, не только призванного дать место верующим для молитвы, но предназначенного стать образом и символом глубины и истинности веры для новообращенных. Среди них были и тысячи простолюдинов, и сотни приближенных великого князя из состава его дружины и старой родовой знати. За храмом была поставлена вывезенная из Херсонеса бронзовая квадрига [67], а пространство образовавшейся площади замкнули каменные дворцы. Весь ансамбль ознаменовал перенос административного и сакрального центра Киева снизу, с Подола, на гору, где прежде располагалось городское кладбище. Это был первый княжеский город — «город» Владимира, положивший начало развитию верхнего Киева, в XI в., продол-



80

80 Церковь Богоматери монастыря Осииос Лукас в Фокиде. Середина X в. Интерьер

81 Десятинная церковь в Киеве. 989–996 гг.: а план по М.К. Каргеру; б реконструкция Н.В. Холостенко

[60] См. суммирующее описание декорации византийского храма IX–X вв.: *Mango M.*, 2001. P. 9.

[61] Поэтому для Фотия даже такой храм, как София Константинопольская, был после периода иконоборчества неполноценен: «...это око вселенной, этот знаменитый и божественный храм, в котором изглажены были священные изображения, еще угрюм был, потому что еще не получил права восстановления икон, и входивших в него поражал бледною пустою облицовкой...» (Четыре беседы Фотия, 1864. С. 34).

[62] *Grabar*, 1957. P. 234.

[63] См.: *Ousterhout*, 1995. P. 76; *Webb*, 1999. P. 71–72.

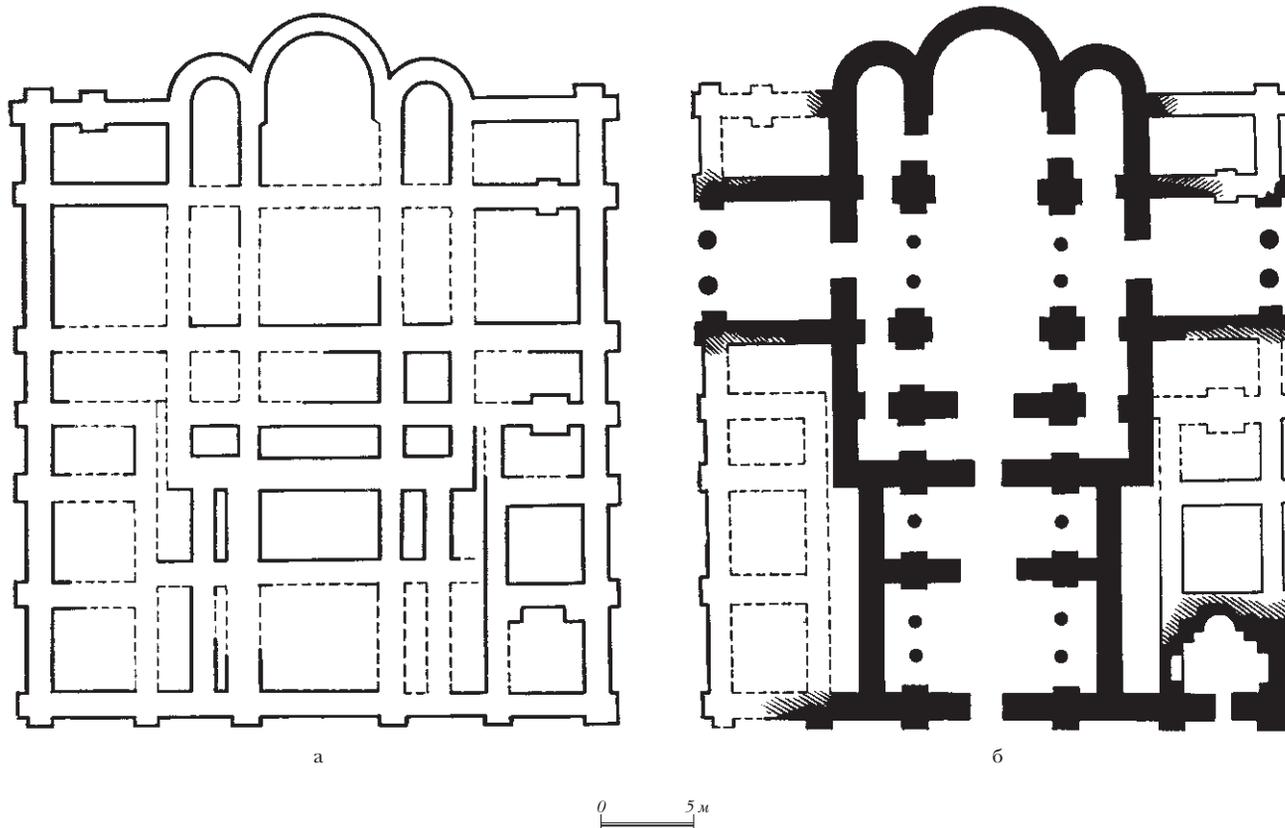
[64] «Всякий, кто бранит храм за размеры, замолкает, ослепленный его красотой, а ее-то уж хватает на все части этой громады...» (*Михаил Пселл*, 1978. С. 126. Это действительно самая большая постройка Константинополя XI–XII вв., максимальная длина и ширина здания (с пристройками) 33 × 30 м, диаметр купола 10 м (для примера: диаметр купола церкви Св. Ирины — 16 м).

Отношение Пселла к размерам характерно для эпохи, вкус которой воспитывался на замечательных, но небольших, а подчас и просто маленьких постройках.

[65] *Mango M.*, 2001. P. 8.

[66] Бюджет Византии X в. не превышал 1/7 от бюджета халифата, в XI в. патриархия испытывала трудности даже в поддержании служб в Св. Софии (см.: *Mango M.*, 2001. P. 10–11).

[67] ПВД, 1997. С. 160.



[68] На ее руинах в XVII в. возникла небольшая церковь, замененная в XIX в. по повелению Николая I новым огромным собором. Но и он не уцелел, — снесенный коммунистическими властями, желавшими стереть из памяти значение места и здания

в облике древнего города. [69] Церковь была раскопана Д.В. Милеевым (1908 г., северная галерея и апсиды) и М.К. Каргером (1938–1939 гг., 1947 г., вся остальная площадь) (см.: *Каргер*, 1961. С. 9–59).

[70] Подобной точки зрения придерживался М.К. Каргер, связывая с этой перестройкой летописное известие об освящении Десятинной церкви в 1039 г. (см.: *Каргер*, 1961. С. 11).

[71] Весьма содержательной до настоящего времени остается статья Х. Шеффера, точно оценивающего поразительное сходство строительных техник Киева и Константинополя XI в. *Schaeffer*, 1973–1974. С. 197–224; *Оустерхаут*, 2005. С. 170–171; *Килиевич*, 1982. С. 74.

женному «городами» Ярослава Мудрого и Изяслава. Десятинная церковь, построенная в 989 г., в днепровской панораме сразу стала главной городской доминантой, не менее значимой для пейзажа Киева, чем Софийский собор для византийской столицы. Для ее содержания Владимир назначил десятину, десятую часть своих доходов, что и определило ее светское наименование.

Десятинная церковь во всей красоте простояла почти два с половиной столетия, но в 1240 г., при взятии Киева Батыем, была почти полностью разрушена [68]. Однако археологические исследования начала XX в. и 1930-х гг. дали возможность собрать драгоценную информацию, позволяющую хоть в какой-то мере представить архитектурные формы первоначального здания [69].

План его восстанавливается по очертаниям фундаментных рвов [илл. 81] и лишь в очень небольшой степени — по остаткам стен (в юго-западной части здания). Однако сразу бросается в глаза сложность плана и большой масштаб композиции, длина собора равна примерно 40, ширина — 36 м. В плане легко вычленивается трехнефная, с тремя апсидами структура крестово-купольной церкви. Общая симметричность пристроек делает их похожими на галереи, скорее всего — изначальные, но, быть может, перестроенные и надстроенные вторым этажом в 1039 г. [70]

Под фундаментами церкви были положены горизонтальные параллельные лежни, залитые известковым раствором. Между ними раствор уплотнялся деревянными вертикальными кольшками. В известковый раствор для крепости добавлялась толченая керамика, из-за чего он приобретал розовый цвет (так называемая цемянка). В начале строительства наполнитель (керамика) изготавливался специально, параллельно с плинфой (кирпичом), в дальнейшем уже использовалась битая плинфа. Печи для обжига устраивались рядом со строительной площадкой. Подобная технология сооружения фундамента и организация производства глубоко традиционны для византийского строительства и во многом восходят к античным временам [71]. Они являются полностью привнесенными на берега Днепра и свидетельствуют о работе греческих мастеров — в полном соответствии с сообщением летописи.

Стены и своды Десятинной церкви были выложены из плинфы на цемяночном растворе. Плинфа (квадратные керамические плиты со стороной 35–39 см и толщиной от 3 до 5 см) является наряду с белым камнем основным строительным материалом позднеантичной и византийской архитектуры. Она тонкая, около 3 см, чем отличается от современных ей константинопольских построек (обычно 4–5 см) и от последующих построек Киева XI в.

Но это отличие несущественное и лежит в рамках общей технологической традиции. К тому же кладка Десятинной церкви обладает еще одной особенностью, позволяющей с безусловностью говорить о константинопольской традиции.

Речь идет о кладке с так называемым утопленным рядом. Ряды плинфы перемежаются равными ей по толщине рядами раствора, и каждый второй ряд плинфы заглубляется вглубь стены на 3–5 см и скрывается за широкой полосой раствора. Эта техника характерна именно для Константинополя. В XI в. она доминирует в Киеве и Константинополе в настолько родственных формах, что по фотографиям деталей ее временами невозможно отличить [72].

Следующей особенностью кладки Десятинной церкви является использование в ней наряду с плинфой камня. Подобная кладка известна и в Византии и имеет название *opus mixtum* (смешанная кладка). В Византии ряды плинфы чередовались с рядами тесаного белого камня, в Киеве в кладке использовались необработанные камни (граниты, кварциты, иногда достаточно крупные). Они выходили на поверхность фасадов и тоже обычно образовывали горизонтальные ряды. Промежутки между камнями затирались цемянкой и часто расчерчивались графьей или вдавливанием веревок на прямоугольники, как бы превращая булыжную кладку в кладку из прямоугольных блоков.

Все эти технологические особенности с безусловностью определяют константинопольское происхождение зодчих, возводивших первый храм Киева. Им определена и основная композиция здания, хотя для понимания ситуации необходимо расширить наше представление об архитектурной традиции византийской столицы. Это связано с габаритами и сложностью структуры здания. При доминировании в Константинополе X в. церковью на четырех колоннах никому из исследователей не пришло в голову предложить аналогичный вариант реконструкции Десятинной церкви. Она много больше и сложнее подобных структур, ее площадь вдвое превышает церковь Св. Георгия в Манганах. Вряд ли пришедшие мастера обладали опытом возведения таких построек, и поэтому не их предложение лежало в основе строительного заказа. Масштаб заказа был определен волей заказчика, великого киевского князя Владимира, а ориентирами стали грандиозные памятники императорского Константинополя, созданные на три-четыре столетия ранее, но навсегда оставшиеся наиболее почитаемыми и самими византийцами, и всеми гостями города, — такие как Св. София, соборы Св. Ирины и Св. Апостолов, церкви Большого двorca.

Суммируем аргументы, позволяющие высказать некоторые предположения о вертикаль-

ной структуре Десятинной церкви. Важнейшее значение имеет драгоценное свидетельство «Списка русских городов», что церковь венчала 25 глав [73]. Как бы ни относиться к этому числу, само обилие глав говорит о пятиглавии или даже семиглавии объема самого храма. Главы над окружающими пристройками говорят о двухэтажности структуры, ибо такое количество глав над одноэтажными обстройками закрыло бы фасады основного объема.

О высоте и двухэтажности галерей убедительно свидетельствует сохранившийся рисунок руин церкви начала XIX в. [74] Хотя рисунок далек от точной информативности, все же межэтажные карнизы и расположение окон в два яруса на стенах галерей и основного объема говорит о двухэтажности всего здания. Желание иметь просторный второй этаж, хоры, воспроизводящие подобные парадные пространства главных константинопольских соборов, стало основной причиной многоглавия, позволившего осветить все пространственные ячейки хор.

Южная и западная галереи храма представляли собою в первом этаже открытые аркады [75]. Для реконструкции завершения галерей очень важна находка перед западным фасадом здания части завершения закомары, представляющей шесть рядов лежащих по окружности плинф с уцелевшим рядом зубчиков между ними [76]. Развитость форм, сохранность составляющих верхний ряд огромных черепиц свидетельствуют о принадлежности фрагмента к обрамлению закомары (причем именно второго этажа, так как одноэтажные галереи имели обычно горизонтальные завершения).

Возможный диаметр закомары колеблется от 4 до 5 м, фрагмент очень деформирован в сторону «распрямления», поэтому меньший размер кажется предпочтительнее (ширина центрального прясла западного фасада — около 7,5 м, у малых — от 4 до 5 м). Если фрагмент закомары Десятинной церкви действительно относился к малому пряслу, то галереи имели позакомарное покрытие по всему периметру.

Неизвестно, как завершались стены самой церкви. В византийской архитектуре центральные закомары обычно сочетались с прямыми линиями завершения угловых компартиментов. Быть может, так было и в завершении Десятинной, во всяком случае ближайшие по времени постройки имеют именно такое соотношение.

Уникальная находка была сделана С.Р. Килиевич — около печи для обжига она обнаружила выложенный сырцом в земле рисунок. Он представляет собою прямоугольник с двумя параллельными линиями по своей длине внутри, — как бы схематический рисунок трехнефного сооружения с более широким центральным нефом. Боковые нефы завершаются полукружиями, а центральная — двумя образующими угол линиями, — щипцом.

[72] В X в. в Константинополе господствует порядовая кладка из плинфы. Долгое время первым памятником Константинополя, где применена техника кладки с утопленным рядом, считалась церковь Св. Георгия в Манганах (вторая четверть XI в.), что вызвало даже затруднение с объяснением применения этой техники в Киеве на несколько десятилетий раньше. Однако теперь обнаружено применение похожей техники в Фессалониках (церковь Пангии Халкеон, около 1028 г.) и в постройках Константинополя, предвещающих киевское строительство, — госпиталь Самсона около собора Св. Ирины (970-е гг.) (*Mango M.*, 2001. P. 26–27, а также примеч. 30).

[73] *Тихомиров*, 1952. С. 218–219.

[74] Там же. С. 16. Рис. 2.

[75] Там же. С. 30–31.

[76] Там же. С. 53–54. Рис. 16. Находка свидетельствует о покрытии галерей черепицей, хотя основной объем имел покрытие свинцовыми листами по сводам.

[77] *Килиевич*, 1982. С. 41–42.



82

В работе 1982 г. С.Р. Килиевич интерпретировала этот рисунок как план церкви [77]. Однако кажется гораздо более справедливой первоначальное предположение того же автора и поддержавшего ее Г.Ю. Ивакина о том, что рисунок представляет собою не план, а фасад церкви [78]. Графическая фиксация плана является значительно более абстрактным и появляющимся позже способом «представления» здания. Кроме того, сами планы церквей X–XI вв. всегда предполагают наличие поперечных линий. К тому же запечатленная на рисунке форма апсиды нигде не встречается и по существу невозможна.

Щипцовое же завершение среднего членения церкви весьма распространено в византийской архитектуре. В церкви Богоматери (Панагии тон Халкеон) в Фессалониках над полукружиями центральных прясел, соответствующих линиям основных сводов, поднимаются образующие декоративный щипец стеночки [ил. 82]. И хотя предположение о подобной форме Десятинной церкви кажется далеко не бесспорным, все же находка С.Р. Килиевич позволяет допустить возможность существования иных вариантов архитектурных форм.

Сложный и в определенной мере симметричный план западных пристроек церкви заставляет задуматься об их особом предназначении. Н.И. Брунов интерпретировал близко расположенные параллельные стены по обе стороны от центральной оси перед западным фасадом церкви как своеобразные лестничные башни с пологими входами, пандусами. Предполагал он и устройство в западных уг-

лах здания одинаковых трехчастных дворцов [79]. Для этого вряд ли есть основания, но можно предложить иное объяснение. Здесь могли существовать симметричные приделы, — и тогда общая композиция храма, приделов и галерей оказалась бы похожей на кафедральный собор Великой лавры на Афоне (последняя треть X в.).

Вернемся к многоглавию церкви. Само количество глав заставляет думать, что они были возведены над всеми компартаментами второго этажа здания, за исключением центрального подкупольного пространства. Нет сомнения, что хоры имелись в западной части здания, над всеми пристройками с западной стороны, что они продолжались над боковыми нефами церкви к востоку, но один из самых существенных вопросов состоит в том, сколь далеко они продолжались — занимали ли они только западные угловые помещения наоса, пересекали ли северный и южный рукава креста, были ли они устроены в пространстве боковых алтарей.

Мраморная капитель Десятинной церкви поддерживала прямоугольный блок кладки (100 × 74 см), что с полной определенностью свидетельствует о ее использовании в тройной аркаде на колоннах — излюбленном мотиве византийской архитектуры [80]. Такие аркады часто устраивались в рукавах креста для поддержания хор. Еще Д.И. Милеевым в ходе раскопок были обнаружены два фрагмента квадратного в сечении столба с проходящими посередине граней полукруглыми тягами. Недавно были найдены остатки восьмигранного столба Десятинной церкви [81]. Подобные опоры также могли быть связаны с тройными аркадами. С высокой долей вероятности можно предположить применение аркад для устройства хор в боковых рукавах креста Десятинной церкви, а дефиниция опор свидетельствует о возможности применения аркад и в верхнем ярусе. Аналогичная композиция Спасо-Преображенского собора в Чернигове также будет связана с намеренным следованием киевскому образцу (киевская мраморная капитель чрезвычайно близка черниговским по форме и по размеру).

Выясненного достаточно, чтобы попытаться найти аналогии в круге форм византийской архитектурной традиции. Прообразом подобных композиций можно считать церковь в Алахан-монастыре второй половины V в., где желание совместить трехнефную базилику с куполом привело к увеличению среднего компартамента и появлению между основными столбами двухъярусных тройных аркад [82]. Подобное решение уже в развитом константинопольском варианте полувеком позже можно видеть в церкви Каср-ибн-Вардан [83]. Очень быстро, уже в VI в., композиция преобразуется в классический вариант крестово-купольного здания путем исчезновения трой-

[78] Килиевич, 1979. С. 17; Килиевич, 1981. С. 340–342.

[79] Брунов, 1953. С. 300. Устройство пандусов широко распространено в римской и византийской архитектуре, достаточно вспомнить Софийский собор в Константинополе. Характерно и их симметричное расположение.

[80] A Lost Art Rediscovered, 2001. P. 13–42; Ивакин, 1979. С. 121–123; Ивакин, Пуцко, 1980. С. 293–299.

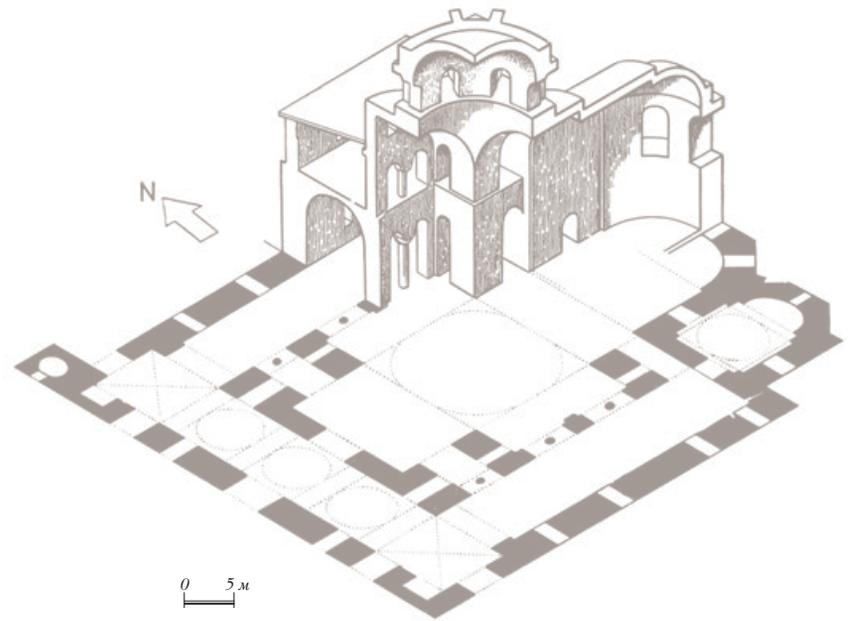
[81] Ивакин, 1979. С. 120–121.

[82] Forsyth, 1975. P. 223–237; Krautheimer, 1986. P. 245–247; Gough, 1985.

[83] Butler, 1929. P. 19; Lassus, 1947; Krautheimer, 1986. P. 247–249; Mango, 1985. P. 151.



83



84

ных аркад в верхнем ярусе. Они остаются в нижнем для устройства хор, но выше возникает ясно читаемое крестообразное пространство рукавов креста. Такой облик получил собор Св. Ирины в Константинополе [ил. 76].

С разными вариантами композиция крестообразного купольного пространства с аркадами в рукавах креста продолжает быть актуальной при строительстве церквей и соборов VI–X вв. — церковь Марии в Эфесе, Успения в Нике, Св. Климента в Анкаре, Св. Софии в Фессалониках [ил. 83, 84], Св. Софии в Визе [84].

Около 900 г. в Анталии, недалеко от Миры Ликийской, строится церковь в местечке Дереегзы, посвящение и назначение которой точно неизвестны, но она имеет первостепенное значение для понимания генезиса Десятинной церкви. Хотя она расположена далеко от Константинополя, близость к Мире, центру почитания св. Николая, и замечательная развитость архитектурных форм, техника строительства связывают ее с центральными явлениями византийского искусства [85] [ил. 85, 86].

По плану и даже размерам она является предшественницей Десятинной церкви. Трехнефный крестово-купольный храм имеет развитую двухэтажную западную часть — нартекс с примыкающими квадратными лестничными башнями, сложным по ритму экзонартексом (своеобразным двухъярусным портиком), с хорами над боковыми нефами на всем их протяжении — вплоть до восточных стен. Тройные аркады поддерживали хоры, пересекая северный и южный рукава креста, западный рукав был свободным, хоры над нартексом открыва-

лись в него аркой (в нижнем ярусе нартекс соединялся с храмом дверным проемом). Общая длина церкви в Дереегзы — 33 м (без экзонартекса), Десятинной церкви — 28 м, ширина их соответственно — 21 и 18 м, подкупольный квадрат — немногим более 8 м у одной и 7,75 м у другой.

Церковь в Дереегзы дает возможность с большой долей вероятности представить структуру Десятинной церкви. Исходя из нескольких иных соображений — от глубокого и точного знания более позднего русского памятника — Спасо-Преображенского собора в Чернигове, — к подобной же реконструкции пришел Н.В. Холостенко [86]. Нельзя решить и еще один вопрос о структуре Десятинной церкви, не обратившись к русским постройкам первой половины XI в. Были ли устроены в ней аркады в два яруса или же они были только под хорами?

Церковь в Дереегзы имела аркады только внизу и в этом случае не могла служить образцом для двухъярусных композиций. Однако в русских памятниках аркады в двух ярусах обязательны для всех построек первой половины XI в. — Спасо-Преображенского собора в Чернигове и Софийских соборов в Киеве, Новгороде и Полоцке, и это, скорее всего, свидетельствует о подобной же структуре самого раннего русского памятника. По всей вероятности, Десятинная церковь была источником композиционного решения для дальнейшего строительства [87].

Письменные свидетельства и общая историческая ситуация позволяют уточнить истоки замысла первого русского храма. Хотя он

[84] Peschlov, 1977; Hoermann, Keil, 1932; Restle, 1968. Sp. 166–178; Schmit, 1927; Krautheimer, 1986.

P. 287–293; Jerphanion, 1928. P. 113; Kalliga, 1935; Teocharidou, 1988; Mango, 1968. P. 9–13; Eyice, 1971. P. 293–297.

[85] Morganstern, 1983. Не могу с сожалением не откликнуться на недавнюю своеобразную малограмотную «публикацию» этого замечательного памятника, содержащую к тому же ничем не обоснованную его передатировку: Sedov B., 2004. С. 148–156.

[86] Холостенко, 1965. С. 68–84.

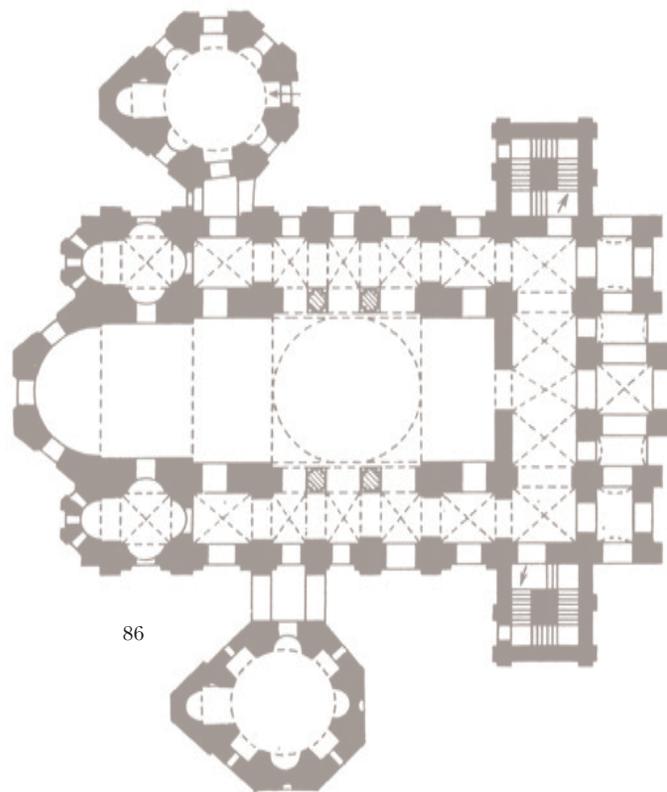
[87] Последние исследования показали, что церковь, известная под названием Атик Джаме в Константинополе, датируемая тем же временем, что и церковь в Дереегзы, имела аналогичную последней структуру — двухэтажные угловые части соединялись галереями на аркадах в боковых рукавах креста. Это еще раз говорит о живучести типа и его бытовании в столице (см.: Theis, 2001). С. 196.

[88] Poppe, 1976. P. 197–244.

- 83 Церковь Св. Софии
в Фессалониках. Середина
VII в. Интерьер
- 84 Церковь Св. Софии
в Фессалониках.
Аксонометрия и план
- 85 Церковь Дерагзы
в Малой Азии. Около 900 г.
Продольный разрез
- 86 Церковь Дерагзы
в Малой Азии. План



85



86

и был первым собором Киева, но являлся не общегородским центром, а дворцовой церковью Владимира Святославича, что убедительно показал А. Поппэ [88]. Дворцовый ансамбль располагался перед ее западным фасадом.

Церковь была посвящена Богородице, а не какому-то ее отдельному празднику (Успению, например), и летописи не случайно только так ее и называют. Создание дворцового храма в честь Богородицы находит параллель в устройстве византийского Большого императорского дворца X в., в котором роль домашней церкви, расположенной рядом с покоями и Хрисотриклинием, играла Фаросская (у маяка), также посвященная Богородице (ее восторженное описание патриархом Фотием приводилось выше). Она была выстроена во второй половине IX в. Василием I. К. Манго и Р. Дженкинс реконструируют ее как имеющую тройные аркады в двух ярусах и, следовательно, достаточно развитые хоры на основании описания Фотия и сближения с церковью Климента в Анкаре [89]. В этом случае основными подкупольными опорами в ней должны были бы служить не колонны, а стены или столбы. И тогда повторение подобной композиции в Десятинной церкви приобретает важнейшее смысловое значение.

Можно предположить, что, когда Владимир Святославич для возведения придворного храма вызвал из Константинополя зодчих (что было облегчено родством, ибо его жена Анна была сестрой византийского императора Василия II), посвящение здания и основные черты его структуры были выбраны под влия-

нием константинопольских обычаев и привычек к ним княгини. Композиция церкви кажется более похожей на храм в Дерагзы, чем на церковь Климента в Анкаре. Но оба эти типа близки друг к другу, к тому же если формой свободного западного рукава креста русские памятники сближаются с храмом в Дерагзы, то аркады во втором ярусе свойственны как раз церкви Климента. Здесь объединены черты обоих типов, и, вероятно, также они могли объединяться в Фаросской церкви.

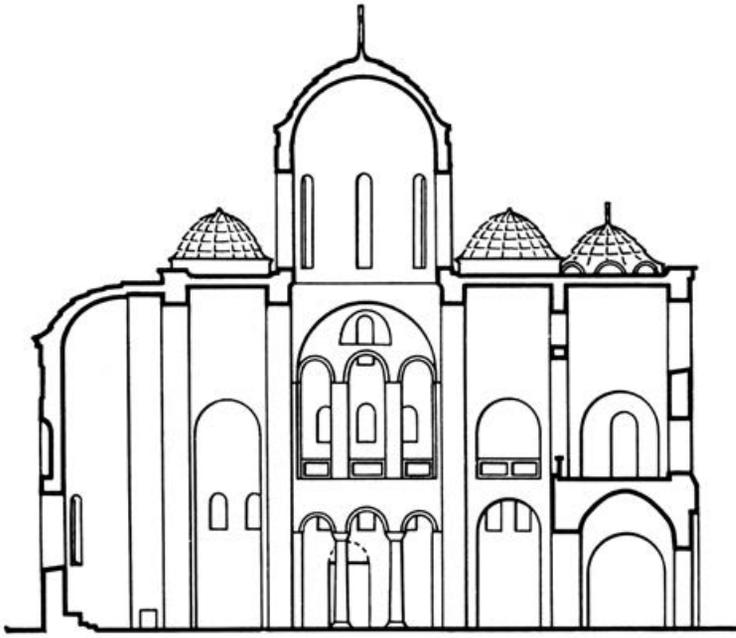
Десятинная церковь входит в круг центральных явлений столичной византийской архитектуры. И хотя мы почти ничего не знаем о ее декоративном убранстве, скорее всего, оно было родственно по приемам и стилю замечательным постройкам Константинополя. Один из сохранившихся фрагментов пола — вписанный в прямоугольник круг — омфалий — выполнен в драгоценной технике мраморной инкрустации в каменной плите (*opus sectile*), аналогичная техника была использована в другом фрагменте в виде полосы. При раскопках были найдены многочисленные белые мраморные, шиферные и керамические поливные плитки [90]. Вероятно, все они относятся к декорации пола, хотя новые открытия византийских памятников свидетельствуют о том, что высказывавшиеся прежде предположения об использовании керамики в украшении стен небеспочвенны [91].

Обломки мраморных плит, карнизов, капителей заставляют вспомнить эпитет летописей о «мраморной» церкви, фрагменты

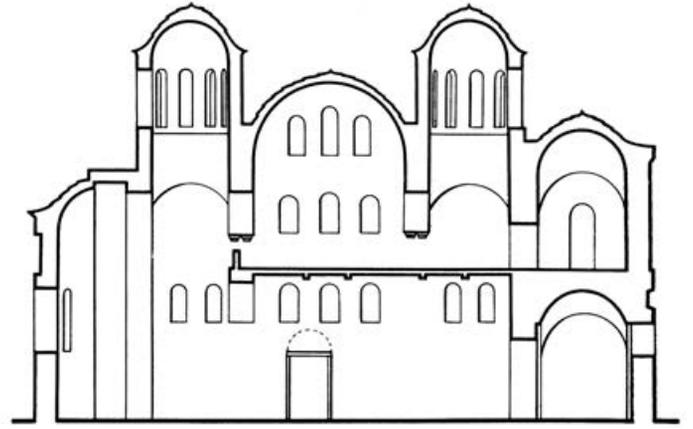
[89] Jenkins, Mango, 1956. P. 173.

[90] Аймалов, 1905. С. 5–11; Каргер, 1961. С. 56–59.

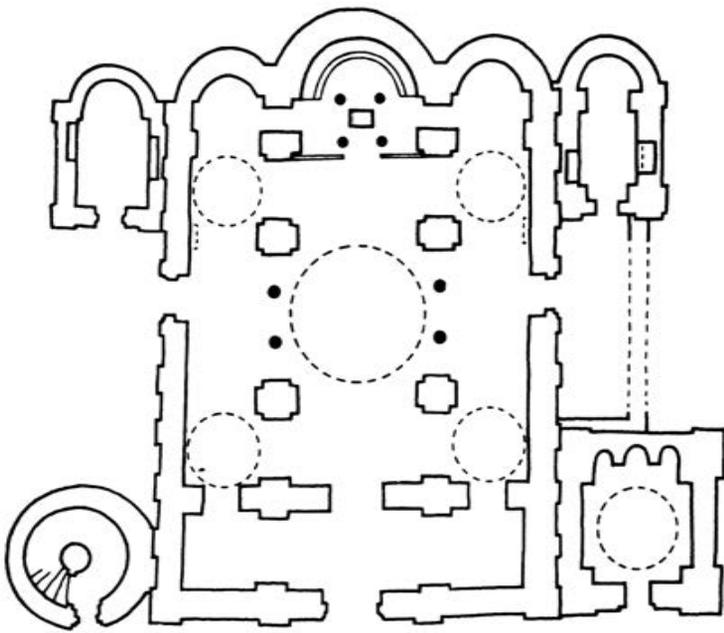
[91] См. примеч. 60, а также: Schaefer, 1973–1974. S. 210.



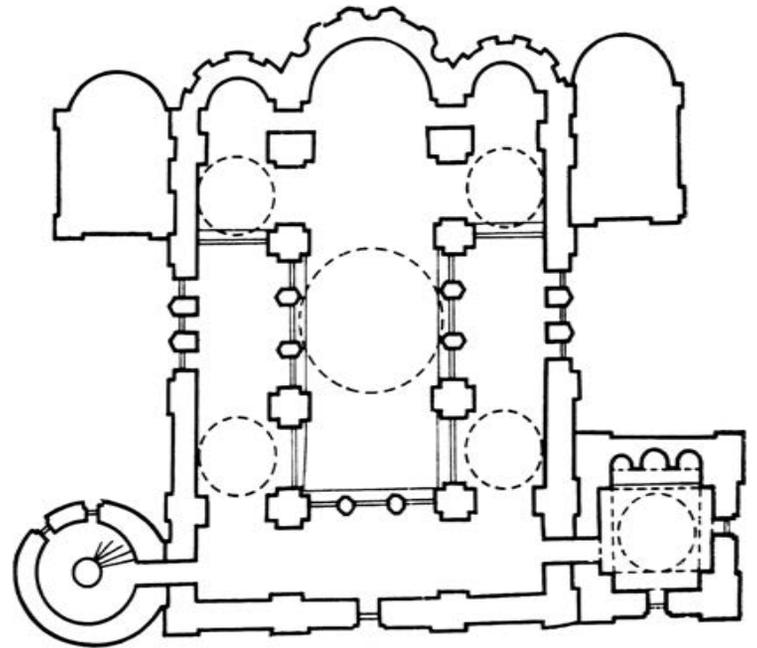
a



б



в



г

87 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. 1030-е гг.
а план;
б план на уровне хор;
в схематический продольный разрез;
г продольный разрез по южному нефу

[92] Пытаясь по археологическим фрагментам представить себе облик Десятинной церкви, мы никоим образом не можем претендовать на полную достаточность наших знаний даже для гипотетических целостных реконструкций. В наш век отважных и безграмотных реконструкций, когда даже имевшие достаточную документацию постройки выглядят макетами, витающая в общественной атмосфере идея воссоздания Десятинной церкви может погубить все реальное историческое очарование этого места Киева. Громадный новодел абсолютно фантастического облика (а другого и быть не может) убьет память места, задавит Андреевский собор, рассчитанный в XVIII в. на свободный круговой обзор, создаст пейзаж, которого в истории города никогда не существовало. Было бы замечательно провести еще раз археологические раскопки, ибо наши технико-технологические знания и историко-архитектурные представления за прошедшие полвека значительно изменились, но надо воздержаться от попыток творить историю — хорошо бы сохранить ее. [93] Раскопанные в некотором отдалении к северу от Десятинной остатки здания были интерпретированы как остатки ротонды — терема княгини Ольги — и датированы серединой X в. Хотя публикация принадлежит такому внимательно исследователю, как В.А. Харламов (Харламов, 1983. С. 328), эти предположения не могут быть приняты. Совсем иной размер и характер плинфы, произвольность трактовки плана здания как ротонды, отсутствие престижного городского строительства на этой территории и ее занятость до конца X в. кладбищем и курганными захоронениями заставляют присоединиться к предложению Ю.С. Асеева датировать этот объект «гораздо более поздним временем» (см.: Каргер, 1961. С. 67–87;

фресковой и мозаичной росписи свидетельствуют о полной завершенности убранства церкви. Систему декорации фасадов Десятинной церкви в целом восстановить невозможно, однако очевидно, что она была достаточно развитой. Стены храма были покрыты двухслойной штукатуркой, на которой сохранились следы покраски и декоративной росписи [92].

Десятинная церковь стала не только доминантой нового Киева, означавшей начало формирования верхнего города и его главенствования в городской панораме. Она также образовывала центр архитектурного ансамбля великокняжеского дворцового комплекса. Раскопки, большей частью случайные, вскрыли остатки дворцов около церкви, которые могут датироваться также концом X в., т.е. тем же временем, что и основное строительство [93]. Все они представляют собою прямоугольные вытянутые постройки шириной около 10 м и длиной несколько десятков метров, поперечными стенами делившиеся на отдельные обширные помещения. От дворцов сохранились в основном фундаментные рвы и лишь иногда — собственно фундаменты, однако их устройство — с параллельными деревянными брусками и кольшками, засыпкой мелким камнем и заливкой цемяночным раствором — аналогично строительным приемам самой церкви. Близки по толщине и составу глины также фрагменты тонкой желтой плинфы, относящиеся к этим постройкам. Большое количество фрагментов штукатурки с фресковой и мозаичной декорацией не может быть с безусловностью отнесено именно к остаткам дворцов, а не к развалам громадного здания Десятинной церкви, но однородность находок дает возможность предположить общность приемов украшения всех этих построек.

Находившийся на расстоянии 60 м перед западным фасадом церкви дворец был ориентирован почти параллельно этому фасаду. Со стороны церкви вдоль фасада располагалась

галерея (размеры здания 52,8 × 17,6 м) [94]. Можно предположить, что из всего комплекса построек это сооружение являлось главным и что между ним и церковью и находилась парадная площадь, где стояли конная группа и скульптуры, привезенные Владимиром из Херсонеса.

Очень трудно сказать что-либо определенное об архитектуре дворцов. На первый взгляд они кажутся достаточно примитивными постройками. Однако сама отчетливая прямоугольность их планов, масштаб и разделение поперечными стенами на отдельные большие помещения позволяют прийти к некоторым заключениям. Такого рода композиция нехарактерна для деревянных построек, чаще всего нерегулярных и свободных в своей планировке. И наоборот, аналогичная структура встречается в дворцовых византийских комплексах, относящихся к разным эпохам, — в Каср-ибн-Вардане в VI в., во дворце рядом с Мирелейоном в X в. в Константинополе [95], во дворце Ласкаридов XIII в. [96], в XIV в. в Мистре и Константинополе (Текфур-Сарай) [97]. Подобные дворцы известны и романской архитектуре (Вартбург [98], Брауншвейг [99]). Возможно, что фасады таких построек могли быть украшены аркадами (Текфур-Сарай, романские дворцы, дворцы Венеции). Количество этажей в киевских дворцах неизвестно, но во всяком случае их было не менее двух, верхние могли быть каменными, а могли быть и деревянными. Так или иначе найденные фрагменты декорации говорят о парадном характере интерьеров этих сооружений, действительно о дворцах.

Архитектура начального периода истории киевского государства принадлежит к самым значимым проектам византийского и романского искусства конца X в. Плохая сохранность письменных источников, не говоря уже об отсутствии следов каких-либо памятников, не дает возможности представить развитие возникшей архитектурной традиции в последующие годы. Образовавшийся по крайней мере 20-летний перерыв в строительстве позволяет думать об отсутствии новых значительных заказов и о возвращении греческих мастеров в Византию после возведения Десятинной церкви и княжеских дворцов. Массовая потребность в молитвенных зданиях на Руси могла удовлетворяться постройкой деревянных церквей, но о них нам практически ничего неизвестно [100].

Следующий этап монументального строительства в Киевской Руси относится к 1030–1050-м гг., к эпохе Ярослава Мудрого. Существует точка зрения относительно датировки Софийского собора в Киеве — не 1037–1045 гг., а десятилетием и даже 25 годами ранее, но она представляется весьма фантастической. Само изложение материала покажет малую ее обос-

Сагайдак, 2001. С. 1–16; Харламов, 1985. С. 106–120). О дворцах, раскопанных на Старокиевской горе, см.: Асеев, 1982. С. 23–28; Асеев, 1994. С. 90–91; Боровский, 1981. С. 173–181; Вельмин, 1914. С. 4–7; Дуба, 1998. С. 524–558; Каргер, 1961. С. 67–87; Килиевич, 1976. С. 189–192; Килиевич, 1982. С. 66–70; Корзухина, 1956. С. 318–342; Крыжановский, 1859. С. 306–307; Толочко, 1989. С. 136–139; Раппопорт, 1982. С. 8–10; Толочко, 1972. С. 54–55; Толочко, 1973. С. 210–211; Толочко, 1976. С. 26–31; Толочко, 1978. С. 92–93; Толочко, 1983. С. 34–36; Толочко, Килиевич, 1967. С. 171–176; Харламов, 1983. С. 327–328; Харламов, 1985. С. 106–110;

Харламов, 1995. С. 185–190; Хвойка, 1913. С. 63–74; Холостенко, 1965. С. 72. [94] Харламов, 1995. С. 185–190. [95] О дворцах в Каср-ибн-Вардане и у Мирелейона см.: Butler, 1929; Striker, 1981. [96] Buchwald, 1979. С. 261–296. [97] Krautheimer, 1986. Р. 448–449. О дворцах в Мистре см. также: Chatzidakis, 2001. С. 110–118. [98] Hempel, 1930. С. 305–306. [99] Воронин, 1961. С. 334–335. [100] Недавно обнаруженные плохо читаемые остатки церкви на Подоле свидетельствуют об очень простой клетчатой композиции здания.



88 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Вид с юго-востока
89 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Нартекс

нованность. Далее, при описании Софийского собора, вернемся к этому вопросу.

Возобновление монументального строительства на Руси связано не с Киевом, а с Черниговом. Спасо-Преображенский собор был заложен по заказу черниговского князя Мстислава Владимировича, едва ли не превосходившего своим могуществом в 1020-е гг. брата Ярослава, сидевшего на киевском престоле [101]. Во всяком случае раздел русских земель этими князьями в 1026 г. в основе имел добрую волю и согласие Мстислава, который одержал победу над войсками Ярослава и новгородцев и мог бы добиться единоличного правления на Руси. Мстислав, создавая первый и главный собор в своей столице, естественно, хотел его архитектурой подчеркнуть стремительное возвышение Чернигова как нового центра, ставшего на десятилетие вровень с Киевом.

Мы не имеем известий о приходе греческих мастеров для возведения Спасо-Преображенского собора в Чернигове, но его архитектурные формы, и строительная техника говорят об этом столь же отчетливо, как в случае с Десятинной церковью. Устройство фундаментов, техника кладки и материалы, плинфа и растворы, свидетельствуют о работе константино-

польских мастеров [102]. Композиция храма и приемы декорации также подтверждают это. Невозможно думать о непосредственной связи артелей — ибо прошло 40 лет, сменились два поколения. Создание Десятинной церкви при всем замечательном строительном и художественном уровне этого сооружения, повторим, не привело к появлению непрерывной традиции местного строительства, к формированию школы. Очевидная связь Спасского собора с константинопольской традицией может быть объяснена лишь новым приходом греческих мастеров.

Но архитектурная ситуация 1030-х гг. уже была иной, нежели в конце X в. Облик великокняжеского Киева определялся ансамблем Десятинной церкви, и возведение главного собора Чернигова невольно конкурировало с Киевом. Конкуренция с прославленными образцами во все времена приводит к подражанию им, и если для киевских мастеров и заказчиков конца X в. образцы были найдены в византийской столице, то Десятинная церковь Владимира Святославича стала примером для подражания в строительстве Спасо-Преображенского собора его сыном, Мстиславом Владимировичем. Ни один пись-



89



90 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Интерьер. Общий вид
 91 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Интерьер. Вид через западную аркаду хор в наос



91

[101] Архитектурно-археологическое изучение собора было начато в 1920-е гг. Н. Макаренко, чьи работы до сих пор не утратили своего значения (см.: Макаренко, 1924. С. 240–244; Макаренко, 1928. С. 184–196; Макаренко, 1929/2; см. также: Макаренко, 1929/1. С. 1–30). Исследование памятника продолжилось с конца 1950-х гг. Появились публикации историко-архитектурного характера: Асеев, 1959; Комеч, 1975. С. 9–26. С 1960-х гг. под руководством Н.В. Холостенко и М.М. Говденко проводилось тщательное натурное исследование памятника и была осуществлена его частичная реставрация (см.: Холостенко, 1990. С. 6–18; Говденко, 1996. С. 143–151).
 [102] О строительной технике Спасской церкви в сравнении с Десятинной см.: апсиды, желтая плинфа, размеры и пр. (см. также: Schaefer, 1973–1974. С. 208–210).

менный источник не раскрывает нам эту ситуацию, но о ней неоспоримо свидетельствует сама архитектура черниговского собора, который так похож на Десятинную церковь, что именно он стал для исследовавшего его Н.В. Холостенко основанием при реконструкции постройки Владимира Святославича (см. примеч. 88). Трехнефный крестово-купольный храм практически равен Десятинной церкви по основным габаритам [ил. 87]. Он не имеет столь развитых обстроек, но к нему с запада примыкает нартекс с лестничной башней (с севера) [ил. 95, 100] и крещальной (с юга). Нартекс и основное помещение, наос, разделены стеной, с прорезанными в ней по осям не-

фов арочными проемами [ил. 89], единственной внутри собора. Все остальные вертикальные кладки представляют собою центричные крестобразные столбы, от образующих их форму лопаток перекинута арка, несущие перекрывающие пространство своды.

Исчезновение стен придает интерьеру особую пространственность, прозрачность, роднящую его с четырехколонными композициями. Подобного еще не было даже в соборе в Дереегзы, где все малые арки прорезаны в ясно ощутимых стеновых поверхностях, обходящих пространственный крест. Но крестобразные столбы стали типичными для всех



92

русских построек, и, вероятно, так было и в Десятинной церкви.

В боковых рукавах креста черниговского храма устроены двухъярусные тройные аркады, их применение стоит в прямой связи с желанием устроить для князя обширные хоры. На них лестница ведет извне собора, подчеркивая дифференциацию и особую предназначенность второго этажа. Хоры над нартексом устроены на сводах (коробовом в центральной ячейке, купольных — в боковых), в наосе над боковыми нефами хоры продолжались на деревянном настиле до восточной пары подкупольных столбов.

Двухъярусные боковые аркады придают подчеркнутую продольную ориентированность пространству, которая очень часто заставляет говорить о базиликальности постройки и видеть в этом некоторый особый смысл или даже начальный замысел здания именно как базилики [103]. Подобная двухъярусность скорее напоминает Софию Константинопольскую, где купол доминирует и определяет все пространство — и ту же роль он играет в черниговском соборе.

Тройные аркады, чрезвычайно распространенные в архитектуре античного мира

и Византии, сами в себе всегда потенциально содержат оттенок парадной композиции, недаром они родственны композиции триумфальных арок. В Чернигове подобное начало выявлено тонкими, но вполне осознанными средствами [ил. 90–92]. Средняя арка каждой аркады несколько шире и выше боковых, что прерывает монотонность ритма и создает ориентацию сквозь аркады. Усиливается это поперечное движение формой опор. Тонкие колонны нижнего яруса делают аркады максимально прозрачными [104], а столбы второго яруса имеют форму прямоугольников, выходящих в подкупольное пространство узкими гранями и потому как бы пропускающими пространство сквозь себя. Столбы еще более сужены раскреповками граней, зрительно отделяющих от них боковые лопатки, несущие арки.

Открывающиеся сквозь аркады виды позволяют различить в интерьере удивительное богатство планов и ритмов, характерных для лучших памятников Константинополя. Они напоминают перспективы из боковых нефов Св. Софии, церкви Сергия и Вакха, более всего — церкви в Каср-ибн-Вардане. Ассоциация с триумфальными парадными композициями, вратами, связана, конечно, с идеей триумфа

[103] Рассуждения о базиликальности здания возникают в результате весьма поверхностного рассмотрения его архитектурных особенностей. Установившимся стандартом в определении структуры древнерусских церквей является их классификация по числу столбов: четырех-, шести- и восьмистолбные (см.: *Воронин*, 1953. С. 11–154; *Брунов*, 1956. С. 11–63; *Асеев*, *Максимов*, *Воронин*, 1966. С. 616–656). С подобной точки зрения черниговский собор определялся как восьмистолбный, т.е. имевший четыре пары столбов, что, естественно, приводило к характеристике его плана как продольно ориентированного, потенциально базиликального. Но такая классификация искажает реальную композиционную природу памятника, она является насильственной для всех зданий крестово-купольного типа. Как правило, все древнерусские храмы XI–XII вв. (кроме самых простых) —

четырёхстолпные, они бывают с нартексом или без него, с апсидами, либо примыкающими к основной девятидольной структуре, либо имеющими дополнительные помещения с востока. Столбы храмов XI в. всегда имеют центрическую, крестообразную форму, это именно столбы, а не комбинации отрезков стен. Напомним, что и в константинопольских четырёхколонных храмах стены внутри исчезают, в цельном пространстве наоса остаются лишь колонны. В черниговском храме (и, видимо, в Десятинной церкви) происходит замена колонн, но уже не стенами, а центрическими опорами, крестообразными столбами (совершенно необходимыми для устройства хор). На невозможность совместить хоры с колоннами в качестве основных опор указал еще А. ван Миллинген (см.: *Millingen*, 1912. P. 14). Крестово-купольные храмы, в которых внутри исчезают стены, заменяемые квадратными или крестообразными (как в Киевской Руси) столбами, образуют особый композиционный вариант, который можно назвать типом вписанного креста. Очень хорошо видна подобная разница при сравнении столь близких Спасского собора и собора в Дерагзы. В первом — в прозрачном едином интерьере поднимаются центрические опоры, во втором — арки первого и второго ярусов прорезаны в отчетливо ощущаемых разгораживающих ственных поверхностях рукавов креста. Спасо-Преображенский собор является четырехстолпным храмом, с нартексом и развитой алтарной частью. Знаменательна форма основных опор — они никоим образом не читаются как комбинации отрезков стен, но представляют собою центрические крестообразные столбы с равным выносом всех лопаток. По отношению к ним совершенно очевидно, что нартекс отделен от наоса стеной, в которой прорезаны

и божественной, и земной власти, объединявшихся в русской княжеской культуре так же, как в Византийской империи во все века ее существования.

Вытянутая прямоугольная форма придана не только столбам верхнего яруса, но и капителям и импостам колонн нижнего. Это движение сквозь аркады делает вполне ощутимым крестообразную композицию пространства наоса. Ориентация на зрителя узких граней опор в высшей мере типична для византийской архитектуры всех периодов. Сохраняя достаточную площадь опор, она позволяет придать формам максимальную прозрачность и бестелесность.

Существуют и еще более деликатные способы, призванные внести в аркады ориентацию на рукава креста. Выявление над аркадами всех четырех подпружных арок делает еще более ощутимым их ритм под центральной главой, а полукруглые вырезы физически облегчают заполнения люнет и превращают их из разгораживающих элементов в проницаемые.

Еще более удивительна легкая, почти незаметная вогнутость аркад второго яруса, также содействующая ощущению крестообразного развития основного пространства. Аркады

три проема с лопатками между ними, а восточная пара «столбов» представляет собою не что иное, как резки междуапсидных стен с арочными проходами в них. Длина основного пространства, наоса, определяется стеной наоса и лопатками боковых стен по линии алтаря; наос оказывается чистым квадратом, в центре которого стоят четыре подкупольных столба. Таким образом, даже план ясно показывает, что с самого начала строительства зодчие возводили крестово-купольное здание и все разговоры о его первоначальной базиликальности (*Холостенко*, 1990. С. 7, 10) являются надуманными. Тройные аркады рукавов креста появились лишь в связи с устройством хор и следованием константинопольской традиции, но и они образуют вертикальные композиции в боковых рукавах креста — и так, конечно, было задумано с самого начала. Об особенностях строительной техники и фасадных решений см. далее.

[104] Нынешний вид колонны Спасского собора получили в конце XVIII в., когда их тонкие мраморные стволы были обложены для укрепления кирпичной кладкой, скрывшей и их ионические импостные ка-

пители (см.: *Холостенко*, 1967/2. С. 19–20).

[105] Замена столбов в константинопольских храмах колоннами привела к передвижению аркад, прежде поднимавшихся по сторонам центрального квадрата, в линию наружных стен. Квадратный наос с четырьмя колоннами в нем стал цельной осознанной композиционной единицей, алтарная часть формировалась дополнительными ячейками с востока, образуя так называемый сложный тип крестово-купольного храма. В русских постройках с крестообразными опорами удлиненная алтарная часть встречается редко, обычно апсиды примыкают к основному квадрату плана непосредственно, так, что алтарь входит в восточные ячейки основной девятидольной системы, вима (центральное пространство алтаря) оказывается размещенной в восточном рукаве креста, и линия иконостаса проходит вдоль восточных подкупольных столбов.

[106] Алтарная преграда в Спасском соборе проходила в плоскости обращенных к центральному пространству лопаток межальтарных стен (*Холостенко*, 1990. С. 11–12), подкупольные столбы находятся в центре наоса, алтарные

примыкают к центральным столбам, боковые арки начинаются от их лопаток и опираются на центральные столбы. Но обращенные к подкупольному пространству поверхности этих столбов оказываются отодвинутыми от линии лопаток. Их передние грани украшены полукруглыми тягами, и именно на выступ этих тяг столбы отодвинуты от общей линии стены и лопаток, тяги опираются на возникший уступ. Эта пространственная игра принадлежит к характерным приемам византийского искусства, в котором зрительная ясность и тектоническая отчетливость (наследие далекой античности) всегда дополняется интуитивными поисками иррационального.

Все рассмотренные особенности структуры черниговского собора родственны и почти подобны и Десятинной церкви, и церкви в Дерагзы. Все три памятника очень близки друг другу и по размерам; о двух последних мы уже говорили, в Чернигове же длина собора равна 32 м, ширина — 21,5 м, сторона подкупольного квадрата равна — 7,75 м. Но есть и отличия. В Дерагзы не было аркад во втором ярусе, на хорах. Их фактическое наличие в Чернигове и предположительное в Киеве может быть связано с конкретными образцами — Софийским собором византийской столицы или уже упоминавшейся Фаросской церковью Большого императорского дворца, что говорит об особых претензиях заказа и заказчиков.

В то же время существует различие между Десятинной церковью и Спасо-Преображенским собором в построении алтарной части. В Дерагзы хоры проходят по всей длине боковых нефов. Вероятно, так же было и в Десятинной, поскольку алтарное пространство в ней придвинуто вплотную к центральному квадрату и алтарная преграда проходит по линии восточных подкупольных столбов. Все три части алтарной преграды — центральная и в боковых нефов — зрительно не объединялись (такая же разделенность центрального и боковых алтарных пространств была и в Дерагзы).

В черниговском храме алтарная преграда отодвинута к востоку еще на один поперечный неф (в сравнении с Десятинной церковью) [105]. Наос приобретал форму точного квадрата, хоры заканчивались у восточных столбов, за ними пространства боковых и центрального нефа объединялись. Центральный и боковые алтарные пространства оказывались открытыми в наос на всю высоту, и их алтарные преграды соединялись в общую композицию [106]. И в этом случае следует видеть влияние константинопольских храмов на четырех колоннах, где цельное квадратное пространство наоса сделало обязательным ясное и единое построение алтарной части.

Характерной чертой структуры хор Спасского собора является отчетливая выделен-

ность их центральных ячеек, перекрытых сводами рукавов креста. Открытые в наос тройными аркадами (в западной части — на восьмигранных столбах), залитые светом расположенных в два яруса по три больших окон (с севера и юга), с западной стороны — четырьмя еще большими проемами, они превращаются в главные компартименты. Контраст освещения делает это особенно заметным, ибо все остальные пространства хор затемнены.

В боковых частях над нартексом ячейки перекрывались сомкнутыми сводами [107], в их стенах нет окон. Низкие западные угловые части наоса (тоже без окон) могли бы стать совсем узкими и темными, мало соответствующими престижному предназначению в качестве места пребывания князя. Ситуацию меняют малые главы, устроенные над угловыми ячейками наоса. Собор становится пятиглавым, отсутствие окон в боковых частях фасадов кажется predetermined устройством световых глав. Угловые ячейки хор становятся значительно выше и светлее. Тем не менее компартименты хор остаются в какой-то мере обособленными друг от друга низкими арками и разницей масштабов и ориентации. Можно указать на близость пространственного построения хор как отдельных ячеек с переходами между ними при резком выделении пространств рукавов креста с кафоликоном монастыря Осиос Лукас [ил. 93, 94], почти одновременного черниговскому памятнику.

Постановка глав над угловыми помещениями не встречается в храмах Константинополя X–XI вв. Там обычно своды угловых ячеек поднимаются только до уровня начала центральных арок, и снаружи своды и центральные закомары поднимаются выше угловых компартиментов. Но в этих постройках хоры устраиваются только над нартексом и не заходят в пространство наоса. Мы еще остановимся на этом вопросе подробнее, сейчас же отметим, что именно устройство хор вызвало появление глав над угловыми ячейками. Композиция была уравновешена двумя восточными главами, завершившими создание общей пятиглавой структуры. Здесь, весьма вероятно, опять можно было бы искать пример в Десятинной церкви — ибо, судя по сообщению летописи о 25-главии, все ее ячейки, кроме рукавов креста, были завершены главами [108].

Особая роль хор подчеркнута отделенностью их входа — только через лестничную башню, соединяющуюся с хорами арочным проемом. Примыкавшая с юга симметричная лестничная башня крещальня имела отдельный вход и также не соединялась с пространством собора. Она была двухэтажной, о чем говорит дверной проем на хорах в южной части нартекса, аналогичный проему в северной. Доступ в помещение второго этажа оказывался возможным лишь для вошедших на хоры.



93

В композиции хор есть и еще один намеренный акцент. На южной половине хор арки опирались не на пристенные лопатки, как с северной стороны, а на пары полуколонн, от которых уцелели, хотя и фрагментарно, капители. Стена ниже капителей имеет ровную лицевую поверхность кладки. Здесь, вероятно, существовали приставные колонны или полуколонны (возможно — мраморные) — форма, аналогию которой мы встречаем в самых замечательных постройках Византии: Неа Мони на Хиосе и Сан Марко в Венеции. Они, как и лопатки северной стены, опирались на обрез стены в уровне пола хор. Эта часть хор, южная, могла служить местом пребывания князя, что и объяснило бы ее особую декорацию.

Одной из характерных особенностей византийских столичных построек была прозрачная структурность и взаимосвязь всех основных членений — вспомним о композиции северной церкви монастыря Липса. Эти особенности в полной мере были унаследованы русской архитектурой и легко прослеживаются в черниговском соборе. Если в константинопольских постройках модулем вертикального построения часто служила высота колонн, то в русских памятниках главным определяющим уровнем является уровень хор, от которого рассчитывается все остальное. Это с безусловностью показал К.Н. Афанасьев [109]. Очень часто, особенно в ранних постройках, высота хор приравнивается к стороне подкупольного квадрата — и это соотношение существует в Спасо-Преображенском соборе. Если от этого уровня вычесть высоту свода нартекса

93 Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1040-е гг. Интерьер
94 Церковь Богоматери (слева) и Кафоликон (справа) монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Аксонометрия

помещения добавлены к основной девятидольной структуре, т.е. собор принадлежит к сложному варианту крестово-купольного храма.

[107] Н.В. Холостенко реконструирует своды боковых помещений нартекса на хорах как купольные (Холостенко, 1990. С. 8). О том же пишет Н.Г. Логвин (Логвин, 1994. С. 218). Это не соответствует реальным следам северного свода, где отсутствие паруса очевидно, и свод легко может быть реконструирован как сомкнутый (та же конструкция будет применена через полвека в Михайловском соборе Выдубицкого монастыря).

[108] В константинопольской архитектуре световые главы часто применяются именно для освещения хор. Они могут находиться над молебными в углах (церковь Богоматери монастыря Липса) или выходить в пространство хор над нартексом (церкви монастыря Пантократора). Главы могут освещать боковые пристройки или хоры над нартексом, сами нартексы (церковь Панагии тон Халкеон в Фессалониках, храмы Константинополя и Фессалоник XIV в.).

[109] В попытках открыть секреты композиции средневековых, в том числе и древнерусских памятников, предпринимаемых, как правило, архитекторами, все внимание уделяется поиску пропорций. Последними стараются объяснить размеры целого и каждой детали. Попытки эти обычно не приводят к сколь угодно существенному пониманию конструктивной

и художественной логики зодчих. Основная причина этого заключается в неадекватности современного архитектурного мышления средневековому. Планы анализируются сами по себе, разрезы и фасады — тоже, в то время как в реальной практике план разбивался с учетом будущей пространственной структуры, а уже возникнув, во многом лимитировал последнюю. Сама стена, этапы ее возведения, заложенные в ней связи определяли многое в вертикальных делениях и композиции фасадов. Эти перекрестные взаимоотношения существуют в любом строителе, в применяющем же сводчатые перекрытия средневековом — в существеннейшей степени. Б.Р. Виппер точно определил ситуацию: «В глазах профана план здания есть не что иное, как очертание горизонтальной протяженности здания, как план его пола; чем нагляднее в плане подчеркнуты характерные качества пола, тем легче профану понять композицию будущего здания, так сказать, вообразить себя прогуливающимся по зданию. Напротив, архитектор видит в плане не протяженность здания, не очертания пола, а проекцию покрытия. Иначе говоря, архитектор читает план не в двух, а в трех измерениях, и что еще важнее — он воспринимает план не снизу вверх, как это свойственно профану, а сверху вниз. Это восприятие пространства сверху вниз и составляет один из самых неопровержимых и самых глубоких признаков архитектурного творчества» (Bunnet, 1970. С. 360).

Поиски чисто пропорционального определения форм могут открыть и действительные соотношения, и за них необходимо добрым словом помянуть книгу К.Н. Афанасьева «Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими» (М., 1956), положившую начало изучению с этой точки зрения древнерусского зодчества. Книга до сих пор остается лучшей и самой содержательной среди всех попыток такого рода, автором сделаны многие превосходные наблюдения над особенностями памятников — общекомпозиционными, конструктивными, далеко не всегда связанными с пропорциями. Но большинство чисто пропорциональных его определений кажутся

са или малых арок, перекинутых от столбов к стенам собора, — мы получим высоту колонн. Ниши первого яруса фасадов собора поднимаются до уровня капителей колонн. Выше, в уровне малых арок и сводов над нартексом, расположены нижние окна боковых фасадов. На западном фасаде здесь появляются ниши (ибо за ними находятся своды), а окна опущены и достигают начала сводов.

В русских храмах XI–XII вв. хоры в руках креста обычно равны высоте нижнего яруса и помещаются примерно на середине высоты соборов. В Спасском соборе верхний ярус явно выше. Несомненно, что это было сделано из-за желания устроить достаточно высокие хоры и украсить их импозантными тройными аркадами. Если бы высота над хорами равнялась высоте под ними, то малые арки, проходящие над хорами и так достаточно низко, опустились бы еще на 1,5 м, превратившись, по сути дела, из проходов в перегородки.

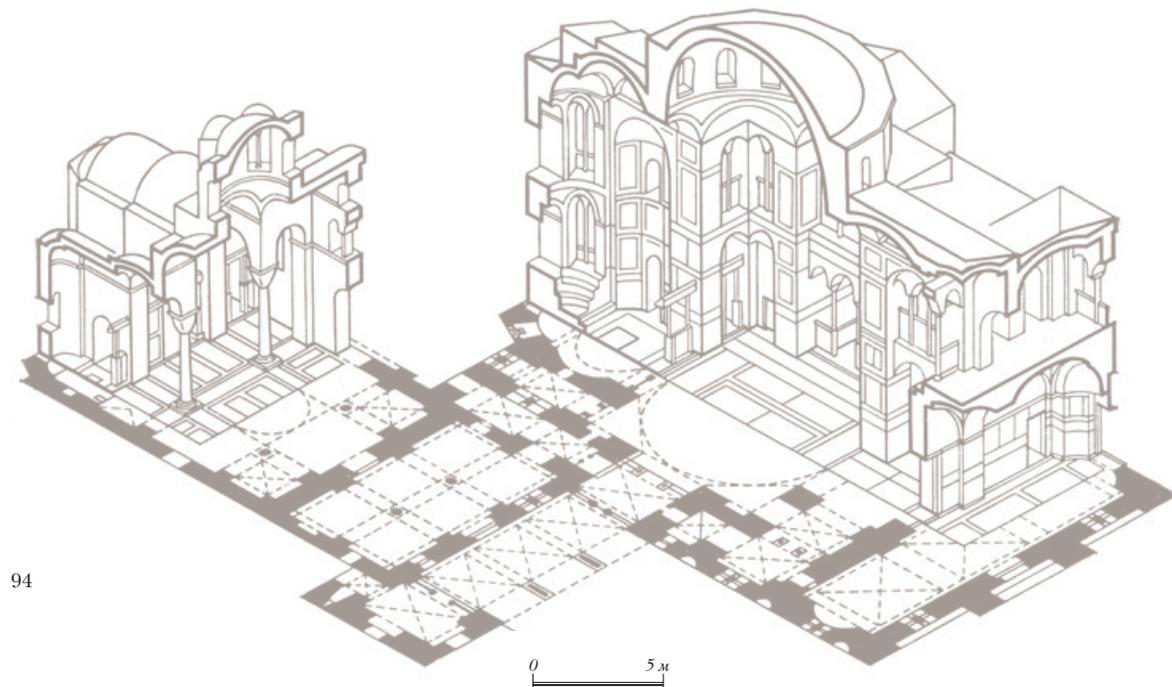
Профилированные опоры верхнего яруса приравнены по высоте к нижним мраморным колоннам. Подобное мышление возвращает нас к ордерной античной системе и воспринимается как неожиданный отголосок эллинизма. Аналогию композиции мы находим в храме Сергия и Вакха в Константинополе. Это еще одно доказательство близости зодчих, строивших Спасский собор, к традициям столичной школы византийского искусства.

От шиферных плит столбиков аркад начинаются арки самих аркад и центральные подпружные арки, под ними заканчиваются малые арки над малыми нефами наоса. Расположение групп из трех окон в центре фасадов (на западном — одно) соответствует расположению внутренних аркад, три верхних окна

прорезаны в люнетах центральных закомар (примерно в уровне арочных проемов люнет северной и южной подпружных арок). Все эти соотношения идеально прослеживаются и в натуре, и на разрезах собора.

Большие размеры храма и монументальный характер его архитектуры определили его общий художественный образ. Если в интерьерах константинопольских храмов пространство зрительно ограничивается плоскостями и линиями, то в черниговском соборе нет такой легкости — здесь ясно ощутима известная массивность оболочки, постоянство крупных членений. Толщина стены, основной размер, выявляется в проемах арок, в ширине лопаток. Нельзя утверждать, что пространство является здесь доминантой, определяющей все остальное. Оболочка слишком весома.

Но эта весомость не переходит в ощущение тяжести и инертности материала. Причиной тому ритм, одна из самых основных традиций античного и византийского искусства. Непрестанное движение глаза с одной формы на другую, «круговращение» существует и здесь. Благодаря господству криволинейных очертаний, соединяющих собою все части здания, и отсутствию внутри храма стен масса предстает развитой структурой. Полный величавой торжественности ритм развития последней, сложные и прекрасные перспективы и по оси основного движения, и в поперечном направлении (особенно прекрасны виды аркад сквозь аркады), прозрачность архитектурных форм, сила и властность осеняющего купольного балдахина в полной мере передают одухотворенность и сложность художественного языка эпохи. Не будем забывать, что такой же или почти такой могла быть и Десятинная церковь. Спасо-Преображенский собор





95

95 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Общий вид с запада

можно и нужно рассматривать как чудом уцелевшее свидетельство совершенства всего зодчества Киевской Руси начальной поры.

Декоративное убранство интерьера собора создавалось его мраморными аркадами, шиферными карнизами, алтарной преградой; в алтаре в результате раскопок были обнаружены остатки шиферного столба под престолом и четырех столбиков осенявшего престол кивория. По линии главной апсиды располагался синтрон с двумя ступенями перед ним. У северной аркады были найдены шиферные плиты, которые инкрустировались треугольными, прямоугольными и квадратными мраморными плиточками (техника *opus sectile*) и образовывали широкую декоративную полосу по периметру подкупольного квадрата.

Фресковая роспись стен должна была учитывать архитектурные особенности здания. Первая связана с прозрачностью внутренней структуры — в подкупольном пространстве практически нет стен, да и поверхность сводов спрятана за аркадами. Эта ситуация

родственна памятникам Константинополя с их прорезанными большими окнами фасадными стенами, но там до уровня сводов стены внутри покрывались мраморной облицовкой. В Чернигове остатков облицовки не найдено, а фрагменты фресок говорят о первоначальности фресковой росписи. Площади для фресковой росписи оказались увеличены во всех угловых и боковых компартиментах собора в верхнем ярусе — благодаря отсутствию в них окон.

Есть и еще одно важное изменение, связанное с большой высотой здания (из-за устройства хора), — значительные стеновые поверхности над окнами всех апсид. Именно в эту эпоху определяется место такой важнейшей композиции алтаря, как «Евхаристия», и в черниговском соборе едва ли не впервые появляется возможность ее размещения на каноническом месте — над тремя окнами центральной апсиды [110]. Высота апсид привела и к превращению поверхностей стен между ними в подобие столба — устройством здесь высоких

лишенными смысла. Ничего, кроме удивления, не может вызвать пропорциональное определение и пят арок и сводов, и их шельг одновременно. Если принять во внимание, что во всех древнерусских домонгольских постройках своды опираются на арки, что и те, и другие имеют полуциркульные очертания, изменяемые лишь практическими приемами строительства, что своды опираются на арки без каких-либо промежуточных массивов кладки, то, если мы определим уровень пят арок, мы тем самым чисто конструктивно найдем высоты шельг арок, пят сводов, шельг сводов. Иначе говоря, возникает необходимость четко выяснить, какие уровни определялись пропорционально, а какие — конструктивными или иными практическими соображениями.

Для современного человека было бы вполне разумным считать, что пропорциями определялась опора, а система перекрытий на ней формировалась уже собственной логикой. В константинопольских памятниках при употреблении колонн так, возможно, и было иногда, хотя вносимая колонной пропорция оставалась как бы ускользающей из-за общей ритмики формы. Но и в них и, как правило, в русских памятниках широко применяется обратный способ расчета формы. При вертикальных построениях с помощью пропорции — и книга К.Н. Афанасьева в первый раз и абсолютно доказательно это выяснила — определяется уровень хор, первая и самая главная, основная точка отсчета, связанная обычно и с системой связей всех стен и столбов. С ней соотносится высота рукавов креста, следовательно — и всего храма.

[110] Так, на 5–10 лет позже расположилась эта стена и в Софии Киевской. Наше предположение остается не более чем гипотезой, однако, учитывая вероятную аналогию Десятинной церкви, его можно принять для понимания общей ситуации. Подробнее о системе росписи храмов XI в. см. в разделе, посвященном живописи.

лопаток, как у основных столбов собора. Подобных громадных обрамлений центральной арки алтаря не было в памятниках Константинополя. В середине XI в. в верхней части этих лопаток появляется изображение Благовещения, которое образует вместе с «Евхаристией» и Орантой в конхе апсиды композицию, неразрывную с росписью купола и основных сводов и содержательно, и в своем общем зримом явлении перед молящимися. Возможно, что именно подобное развитие живописной декорации потребовало ограничить распространение хор на восток боковыми рукавами креста, сделав видимой всю композицию алтарей.

Образ сложного и красивого интерьера собора дополняет его счастливо сохранившийся наружный облик [ил. 88, 95]. Несмотря на отдельные и иногда довольно грубые переделки XVIII–XIX столетий общий вид собора подкупает гармоническим ритмом величественной пятиглавой композиции. Изящество арочных членений фасадов придает этому ритму изысканность и легкую подвижность. Красота цветной и декоративной кладки свидетельствует о редкой художественной продуманности даже строительной техники. За этим памятником в той же мере, как и за Десятинной церковью, стоит великая культурная — и, весьма вероятно, — та же самая строительная традиция.

Древнерусские церкви резко отличны от множества византийских современных им построек соотношением высот рукавов креста и угловых помещений. Церкви на Балканах и на Кавказе, в Константинополе и его округе имеют обычно ясно выделенные своды рукавов креста, поднимающиеся над более низкими угловыми компартаментами. В русских постройках со второй половины XI в. все части фасадов выровнены по высоте, на одной высоте находятся своды рукавов креста и остальные, что создает ставшее столь характерным для русских памятников завершение их полукруглыми закомар. Гармония полукруглых завершений черниговского собора находится в начале традиции, она столь убедительна, что как бы маскирует совершенно иную природу своего формирования.

Угловые части Спасо-Преображенского собора на самом деле поднимаются лишь до основания сводов рукавов креста и завершаются прямыми линиями (карнизами), о чем свидетельствует сохранившаяся почти на всю высоту кладка восточной части северного фасада. Это еще раз указывает на происхождение традиции и начальный этап ее освоения. Новыми являются главы над угловыми помещениями хор, выравнивающие высоты фасадов и создающие вместе с центральными закомарами ритм одинаковых полукруглых очертаний. Как уже отмечалось, устройство по требованию заказчика обширных хор предопределило постановку дополнительных глав, они были задуманы заранее, и зодчие в

расчете на верхнее освещение через главы оставили поверхности стен боковых частей фасадов без окон. Главы получили продуманное и согласованное объемное решение, барабаны малых глав приравнены по высоте к сводам рукавов креста. Пирамидальная композиция придает наружному облику цельность и симметричность.

Красота крестово-купольного балдахина и сложная ритмика криволинейных очертаний были идеально развиты в интерьерах византийских храмов, но только в русских постройках XI–XII столетий она оказалась с таким вниманием выявлена и в их наружном облике. В Спасо-Преображенском соборе она развита и усложнена многими особенностями фасадных членений.

Объемное построение здания совсем не так просто, как кажется на первый взгляд. Боковые апсиды и сейчас сохранили снаружи уступ в восточной стороне, первоначально бывший достаточно заметным (боковые апсиды надложены на 2 м в конце XVIII в.). Уступом выделялась алтарная часть храма, что делало отчетливым деление объема на пятиглавый квадратный наос, более низкий алтарь и примыкающий с запада двухэтажный нартекс, не имевший глав и расширенный примыканием с севера лестничной башни, с юга — крещальни.

Стены, за исключением рукавов креста, завершались прямыми линиями (вероятно, карнизами с полосой поребрика). Высота стен была неодинаковой, она выровнена в XVIII в. Связано это было с разной шириной прясел — завершающие прясла арки начинаются на одной высоте, но поскольку их ширина различна, то неодинаков их подъем. Выше всего проходят арки западных прясел на боковых стенах наоса, в симметричных им восточных пряслах арки идут заметно ниже (на северном фасаде такая арка была под влиянием классицистических вкусов в XVIII в. даже перетесана, повышена). Неравенство прясел оказывается неожиданным, ибо внутри здания все малые нефы — одной ширины, что является следствием несоответствия друг другу внутренних членений и наружных лопаток — также неожиданного для XI в., ибо в других русских памятниках больше не встречается. Нет подобных соотношений и в сохранившихся константинопольских постройках, легкая сдвинутость полуколонн может быть отмечена лишь на западном фасаде Мирелейона (около 920 г.) [ил. 96–98].

На фасадах черниговского собора обращает на себя внимание ритмическая разнородность членений в верхней и нижней частях собора. Если верхняя, хотя и не совсем точно, воспроизводит внутреннюю структуру, то внизу северная и южная стены заполнены рядом из девяти одинаковых ниш. Одна из них — четвертая с востока — на каждом фасаде сделана несколько крупнее и превращена в портал,

смещенный с поперечной оси подкупольного пространства. На основании этого несоответствия высказывается предположение о том, что собор начинал строиться как базиликальная структура. С этим соединяется летописное известие, что скончавшийся в 1036 г. князь Мстислав Владимирович был погребен «в церкви у святого Спаса, юже бе сам заложил бе бо воздано было ея при нем возвыше, яко на кони стояще рукою досящи» [111]. Разница строительных техник нижней и верхней частей храма также может быть аргументом для этого предположения [112].

Возникает проблема — произошла ли перемена замысла и строительной техники быстро и собор был завершен в ближайшие годы либо произошел перерыв в строительстве. Мы уже рассмотрели план собора, ясно свидетельствующий о единстве всего замысла и об изначальности основной крестово-купольной структуры здания (примеч. 101). Остановимся на дополнительных аргументах сторонников перемены в замысле. Разница в строительной технике абсолютно незначительна и связана с более грубой и нерегулярной кладкой нижних частей, где в изобилии употребляется необработанный камень. При этом принципиально техника — *opus mixtum* с утопленным рядом на цементном растворе — была одинаковой в оба периода. Подобное различие обычно для памятников XI в., употребление камня значительно заметнее в нижних частях, и по мере высоты кладка в основном становится плинфяной. Кроме того, нижней части Спасского собора сразу, в процессе строительства, придавалась регулярность декоративной отделкой — ибо отделочный слой покрывал эту кладку почти сплошь и был прографленным рисунком уподоблен кладке из правильных квадров. Каждый квадрат обрамлялся двумя параллельными линиями, эти полосы покрывались красной краской, изображая квадры, перемежаемые слоями цементного раствора [113].

Деление нижнего яруса одинаковыми нишами, а верхнего — в соответствии с крестово-купольной структурой вполне может быть следствием единого замысла — такова церковь Иоанна Алитургитоса в Несебре XIV в. Но существует и почти одновременная Спасскому собору церковь в Чанликилисе (Малая Азия), где трем пряслам вверху соответствуют четыре арочные ниши первого яруса.

Разница кладок собора не обозначается ровной линией — она повышается с востока (где начальная кладка доходит до окон апсид) на запад, где в ее уровень попадают высокий западный портал, арочные нишки по сторонам от него и, как следствие, своды под хорами нартекса. Сама композиция нартекса, классические купольные своды его боковых частей связаны с идеей купольной композиции центра. Да и композиция западного фасада оказывается абсолютно структурной снизу доверху,



96



97

в ней невозможно обнаружить какую бы то ни было двойственность. Возможно, внезапная смерть князя стала причиной временного перерыва в работах. Но ни единство замысла, ни цельность периода возведения собора не могут быть поставлены под сомнение [114]. Подчеркнутая симметрия, триумфальный характер западного фасада говорят о том, что он с самого начала считался главным. С этой стороны находились княжеские терема и, вероятно, как и в Киеве, парадная площадь.

Общая система разделения фасадов собора, с одной стороны, чрезвычайно структурна, с другой — полна тонких нюансов и различий. В целом она продиктована внутренней

96 Мирелейон. Константинополь. 930 г. Общий вид с северо-запада

97 Мирелейон. Константинополь. Аксонометрия

98 Мирелейон. Константинополь. Интерьер

[111] ПВЛ, 1950. С. 101.

[112] Холостенко, 1990. С. 6–8.

[113] Подобный прием, свидетельствующий о внимании зодчих к отделке поверхности стены, может являться доказательством отсутствия наружной штукатурки, но при этом, однако, не абсолютным. Мы знаем о его применении в Константинополе еще в V в. На западной стене базилики Студийского монастыря (463) более регулярный характер кладке с использованием камней неправильной формы придан парами параллельных линий, прочерченных по затертому раствору. При этом несомненно, что эта стена с самого начала предназначалась под мраморную облицовку (*Rice*, 1958. P. 71. Pl. 21, E). В этом же

храме еще интереснее декорация в простенке северной стены, между вторым и третьим окнами с востока. Здесь выложена арка, под которой частично кладкой, а частично графьей обозначен крест — а здесь мраморная облицовка была обязательной (Mathews, 1976. П. 15–12). Аналогичные приемы отделки поверхности кладки никогда не исчезали в византийском искусстве. Вот что пишет А.Л. Якобсон о раскопанной в Херсонесе в 1935 г. базилике: «Стены базилики изнутри были несомненно покрыты штукатуркой и расписаны, причем внизу, по-видимому, шел пояс, имитирующий квадраты кладки; на это указывает сохранившийся на западной стене среднего нефа (в юго-западном углу) кусок штукатурки, расчерченный на прямоугольники с двойной рамкой (ширина 37 см, высота 29 см); следы самой краски не уцелели...». Подобные приемы были замечены тем же автором в уваровской базилике: «Снаружи апсиды, с южной ее стороны, до сих пор видны следы раскраски по штукатурке в виде красных прямоугольников, которые изображали, видимо, квадратную кладку». И затем — хронологическое определение: «По-видимому, в обоих случаях эта имитация кладки относится к одной из перестроек базилик скорее всего в X в.» (Якобсон, 1959. С. 156, 180). Из описания следует, что в Херсонесе это были приемы декоративной росписи по штукатурке как внутри зданий, так и снаружи. Это — еще одно доказательство украшенности фасадов византийских построек, не сохранившейся до наших дней, но бывшей, несомненно, широко распространенной.

[114] Сам Н.В. Холостенко не говорит о перерыве работ и его длительности. Но совершенно невозможно принять встречающиеся утверждения о том, что собор был закончен в середине XI в. или даже в 1070-е гг. (см.: Коваленко, 1996. С. 95–97). Существует и еще одно косвенное свидетельство единства периода создания собора. Нам по фотографии и копии известна единственная фреска собора с изображением св. Феклы. Ее датировка вряд ли выходит за пределы 1040-х гг. и уж никоим образом не может быть отнесена к 1070-м гг.



98

структурой здания настолько, что кажется как бы ее проекцией на фасадах. На самом деле в ней существуют и собственная логика, и свои стилистические принципы. Прежде всего это касается рельефного расчленения стен и системы декоративных кладок.

Основой фасадных композиций служат рельефные членения фасадов, но они никогда не бывают активно выступающими, массивными. Стена обрабатывается не по принципу добавления, наложения, а всегда путем вычитания — нишами разных очертаний и глубины, между которыми остаются участки кладки. Профиль образующих элементов невелик, соотношения подвижны и переменчивы, они создают, как и внутри собора, впечатление гибкой и дифференцированной оболочки. Все это — эффекты, аналогичные наблюдаемым в константинопольском искусстве.

Апсиды собора имеют полукруглые очертания. Центральная апсида тягами уподоблена пятигранной, ниши на ней расположены в три яруса, на боковых — в два. Нижние ниши все начинаются на одной высоте, но на центральной они сделаны немного более высокими. Из пяти ниш центральной апсиды три средние превращены в окна, а из трех ниш на боковых апсидах окном заменены центральные. На боковых апсидах ниши, ближайшие к главной апсиде, уничтожены при позднейших перекладках. Поверхность боковых апсид несимметрична относительно осей малых нефов, окна прорезаны по этим осям, группировка ниш по три снаружи маскирует разную ширину поверхностей по сторонам окон.

Граница между окнами первого и второго ярусов ниш соответствует уровню хор в соборе. Во втором ярусе центральной апсиды вогнутые ниши чередуются с плоскими (по оси

помещена вогнутая ниша), на боковых — группировки ниш приобретают несколько случайный характер. Над окнами здесь расположены плоские ниши, на южной апсиде такая ниша симметрично окружена вогнутыми нишами, и, поскольку правее оставалась еще пустая поверхность стены, зодчие, подхватывая ритм образовавшейся группы, поместили еще одну плоскую нишу. Такая же ниша могла бы быть помещенной и по другую сторону, если бы поверхность апсиды рассматривалась как симметричная относительно оси главного нефа. Сохранились на северной апсиде лишь три ниши — центральная и две к северу от нее, вогнутой является лишь крайняя. Возможно, что была и четвертая ниша, но она была при переделках здания уничтожена. Разный ритм ниш в ярусах боковых апсид — три и четыре, поиски симметрии проемов при их несимметричном положении на поверхности апсид останутся актуальными в древнерусском зодчестве последующих столетий. Сам прием заполнения поверхности апсид нишами, рядом с другой и одна над другой, характерен для константинопольских памятников XI в.

Нельзя не отметить особую выразительность вогнутых ниш. Обычно они подчеркивают весомость стен. Здесь же они лишают выступающие формы массивности, прорезая их в направлении, обратном выступу.

На плане стены собора внизу кажутся разделенными выступающими лопатками, на самом же деле, как мы видели, они расчленены нишами. Точно так же образуются все членения верхних частей. Главной плоскостью фасадов является ближайшая к зрителю. При этом важную роль играют полукруглые тяги, аналогичные апсидам или полуколонкам внутренних столбов. Мы видели, что внутри собора в аркадах тяги начинаются от уступа, образованного отступом самих столбов. Точно так же взаимосвязаны эти формы на фасадах. Полукруглые тяги проходят во всех простенках между окнами собора — и только в них. Простенки с прилегающими уступами окон уподобляются столбам внутренних аркад, поэтому группы из двух или трех окон на фасадах можно соотнести с двойными или тройными окнами с мраморными разделяющими столбиками в константинопольских памятниках. Окна и тяги начинаются с обреза стены, все поле стены отступает вглубь в сравнении с нижней поверхностью, в плоскости последней остаются лишь тяги (полуколонки). Поля прясел превращаются в ниши, и края этих ниш создают обломы лопаток. Если выше идут еще окна, то повторяется та же система членений.

Основой фасадов являются композиции главных прясел. Только в них окна проходят в трех ярусах, в остальных пряслах — лишь внизу. Оконные проемы создают симметричные и вертикальные группы. В средних пряслах сделаны одна в другой три ниши: одна на-

чинается под первым ярусом окон, другая — под вторым (уровень пола хор), третья занимает люнету закомары. Эти членения, за исключением люнеты, зодчие стремятся повторить и в малых пряслах. Везде существует углубление стены в основании окон первого яруса, но выше, при отсутствии окон и полуколонок, начинается пуганица. Вторая ниша устроена на двух восточных пряслах южного фасада, на малом восточном прясле северного. В западном же прясле южного фасада вторая ниша расположена на странном уровне — более высоком. На северном фасаде в малых пряслах вторые ниши совсем не сделаны, поверхность стены остается в уровне углубления в основании нижних окон. Однако боковые обломы у лопаток появляются, они просто повисают там, где должен был бы быть обрез стены; в восточном прясле одна из тяг продолжается до нижних окон.

На западном фасаде профилировки имеют несколько особый характер, ибо деление фасада здесь едино снизу доверху. Первые ниши как бы превращаются в прясла, начинаясь с самого низу. В северном прясле сделана — и очень точно — вторая ниша. В центральном у закомары существуют три облома (как на боковых фасадах), один замыкается обрезом в основании люнеты. Два других, не доходя до уровня хор, сливаются и образуют идущую донизу лопатку, поверхность прясла остается ровной. Ровной является вся поверхность южного прясла. Сделанные у закомары обломы повисают, обрываются в неопределенном уровне.

Обрамления ниш выглядят как уступчатые лопатки. Лишь вверху, где обломы уходят от лопаток как профили закомар, их отделенность от «ядра» лопаток становится очевидной. Возникновение каждого мотива обособленно, совместность — возможна, логична, но не обязательна. Середина лопаток образована пучковыми композициями из полукруглых и угольных тяг. В соответствии с общим характером форм, склонных к ажурности, эти тяги помещены в ниши, утоплены заподлицо с лопаткой. По уровню и высоте выделенные таким образом своеобразные пилястры соответствуют столбам в аркадах второго яруса собора. Профили пилястр находят аналогию в пилястрах церкви Св. Георгия в Манганах в Константинополе. Н.И. Брунов посвятил отдельную статью восточному происхождению подобных элементов, но еще существеннее его вывод о том, что в Чернигов они попали через Константинополь [115].

В центральном барабане собора восемь окон чередуются с вогнутыми, равными им по габаритам нишами, простенки украшены полукруглыми тягами, которые небольшими шиферными плитами-капителями уподоблены полуколонкам церковей византийской столицы. В каждом из угловых барабанов вместо восьми окон прорезаны лишь четыре, поскольку

зодчие не устраивали проемы в той части барабанов, которая обращена к сводам рукавов креста, возможные места остальных окон обозначены нишами и внутри, и снаружи; полуколонки помещены лишь по сторонам окон.

Такого рода система членений лишает поверхность стены массивности, делает ее податливой, многоплановой и многовариантной. Нарядность здания усиливается техникой смешанной кладки (*opus mixtum*) из камня и плинфы с утопленным рядом. Уже упоминалось, что в любом византийском памятнике подобная кладка сама по себе может служить практически бесспорным доказательством его принадлежности к константинопольской школе. Так было в конце X в. при строительстве Десятиной церкви, точно такое соотношение остается актуальным для черниговского собора в 1030-е гг.

На фасадах собора орнаментальная кладка употребляется столь обширно, красиво и систематично, что было бы удивительным, если бы она оказалась скрытой под штукатуркой. Мы, правда, знаем, что оштукатуривание фасадов могло сопровождаться декоративной росписью, точно воспроизводящей лицевую поверхность кладки. Такая роспись сохранилась и реставрирована на фасадах церкви Богоматери в Велюсе (1080) [116]. Церковь принадлежит константинопольской архитектурной традиции. Все приемы фасадной декорации этого и черниговского памятников генетически родственны. Оштукатуренные стены церкви Богоматери (вернее, апсиды, ибо в плане это четырехлепестковая постройка) расчленены окнами и нишами, вся кладка, в том числе и зигзагообразная — в нишах (как в черниговском Спасе), воспроизведена росписью по штукатурке. Можно было бы представить подобную же декорацию на черниговском соборе, но ее следов не найдено, а необыкновенная развитость самой декоративной кладки побуждает думать о ее самостоятельной декоративной роли [ил. 99].

На стенах Спасо-Преображенского собора положенные в кладку камни своей неправильной формой, выявленной фасками (подрезками), нарушают регулярность чередования слоев и усиливают свободный живописный характер поверхностей фасадов. Плинфа, заполняющая ниши, может быть поставлена вертикально (центральная закомара южного фасада), или из нее будут выложены кресты (западный фасад), солярные знаки (центральная закомара южного фасада). Плинфа в центральной закомаре северного фасада положена наклонно в два ряда, с разным наклоном в каждом, ниже идет еще один пояс, в котором три горизонтальные плинфы чередуются с тремя вертикальными.

Все конхи полукруглых ниш заполнены зигзагообразной кладкой, что характерно и для памятников Константинополя XI в. Многие орнаменты в византийской архитектуре проис-

[115] Брунов, 1930. С. 21–29, особенно с. 24–25.

[116] Мильковик-Пепек, 1969. С. 147–160; Мильковик-Пепек, 1973. С. 5–6; Мильковик-Пепек, 1983. С. 86–114; Krautheimer, 1986. P. 375–376; Чанак-Медић, 1978. С. 5–11, особенно 7–9; см. также общий обзор декоративных свойств

строительной техники средневизантийского периода: Reusche, 1971. [117] Mango, 1985. П. 58.

ходят от объемных конструктивных или декоративных форм. Чтобы представить себе красоту чисто конструктивной кладки, достаточно рассмотреть кладку сводов в крипте базилики Св. Дмитрия в Фессалониках [117]. Многие приемы построения сводов родились от желания обойтись без кружал. При сооружении конх часто применялась симметричная кладка поднимающимися от центра к краям параллельными наклонными рядами (под углом 45°). Так выложена конха апсиды церкви Св. Аверкия в Элегми (Куршунлу) на южном берегу Мраморного моря [118]. Если в такой конхе помещен граненый выступ, кладка становится зигзагообразной, как в Чернигове (кладка XII в. в субструкциях Большого дворца в Константинополе) [119].

Именно в связи с этим во многих византийских орнаментах как бы скрыто «третье измерение», узор приобретает не всегда осознаваемую, но всегда воздействующую в зрительном восприятии глубину, становится способным еще более дематериализовать массу, придать ей подвижность. Зигзагообразность узора во всех вогнутых нишах черниговского собора как бы сообщает углубленной поверхности некоторое движение вперед. В плоских же нишах подобная кладка, помимо своей нарядности, невольно ассоциируется с углублением, «вносящим» пространство в массу стены. На северном фасаде завершение одной из ниш нижнего ряда выложено описанным выше способом — наклонными рядами. Еще интереснее расположена плинфа в западной закомаре южного фасада — углы заполнены наклонными, а центральная зона — рядами плинфы, повторяющими очертания закомары, что создает на ее плоскости перспективную проекцию, напоминающую кладку конхи апсиды церкви Св. Аверкия.

На северном фасаде промежутки между арочными завершениями окон второго света заполнены плинфой, положенной по очертаниям арок. Это как бы далекий отголосок характерного византийского способа построения крестового свода наклонными рядами. Такой орнамент мы видим на фасадах современной черниговскому собору церкви в Чанликилисе (Малая Азия, около Кони), созданной под влиянием константинопольских мастеров [120]. Их генетическую связь с наибольшей ясностью демонстрируют узорные кладки лестничной башни Спасо-Преображенского собора, стены которой превращены в сплошную декоративную композицию. Здесь в нижнем ряду арки трех соседних ниш обрамлены рядами плинфы, в промежутках плинфа образует либо зигзаг, либо вертикальную полосу. Легко уподобить образовавшийся рисунок кладки проекции частей коробовых сводов с разделяющими их арками.

Верхний ряд членений уподобляет второй ярус башни световому барабану — по аналогии

с барабанами глав. Мы уже говорили о том, что на стенах собора полукруглые тяги размещаются в простенках окон. Хотя в верхнем ряду на стенах лестничной башни в поле только одной ниши устроено окно, между всеми нишами в простенках сделаны узкие прямоугольные (не полукруглые) тяги. Этим ряд ниш и уподобляется ряду окон, и отличается от него.

На самых видных местах фасадов выложены пояса меандра. Наиболее развитый меандр завершает барабан центральной главы. Под ним над полуколоннами расположены, чередуясь, кресты, буквы (Л и М), фигуры в виде отрезков лестниц в три или четыре перекладины («Лествица Иакова»?). Эти мотивы — буквы и фигуры — могли иметь и символическое значение: не случайно они чередуются с крестами [121]. Пояс, завершающий лестничную башню, состоит из крестов над пилястрами и замкнутых отрезков меандра между ними. Столь значительное сходство с членениями барабана может свидетельствовать о том, что второй ярус лестничной башни был как бы барабаном для сводчатого или купольного (что вероятнее) покрытия. В таком случае лестничная башня не превышала нартекс.

В пилястрах лестничной башни сохранялся тот же принцип, что и в полукруглых тягах фасадов, — стена второго яруса отступает вглубь, создавая уступ, который и определяет вынос пилястр [122]. Все пилястры на лестничной башне сбиты, но мы можем получить представление об их выносе и форме по следам кладки и обрамлению ниши, превращенной в окно. При возведении этого окна зодчие по сторонам от него сделали выступы, совершенно аналогичные началу пилястр. Это как бы тоже пилястры, но они соединены сверху аркой и превращены в рельефный наличник — форму совершенно необычную, небывалую для древнерусской архитектуры вплоть до XVI в. и возникшую здесь лишь попутно.

Самым структурным, подчеркнута симметричным является западный фасад собора [ил. 100]. Масштаб венчающей средней закомары подчеркнут увеличенной высотой трех верхних окон. Размер закомары зрительно становится еще значительнее из-за идущего немного ниже пояса меандра, украшающего лишь западный фасад (все поле над меандром читается как закомара). Нет никакого сомнения в том, что западный фасад был главным, и оттого он столь подчеркнут в своей выразительности [123].

Западный фасад был и самым ансамблевым, ибо он состоял из собственно собора, лестничной башни и симметричной ей двухэтажной постройки с юга (существующая возведена в конце XVIII в.). Последняя была обнаружена при раскопках, ее нижнему помещению угловыми столбами внутри была придана крестообразность, в восточной стене были устроены три маленькие апсиды; перекрывалось

[118] *Mango*, 1968. P. 169–176.

[119] *Trust*, 1947. P. 23. Pl. 12. Fig. 2.

[120] *Strzygowski*, 1903. S. 156; *Rott*, 1908. S. 258; *Ramsey, Bell*, 1909. P. 404.

[121] *Холостенко*, 1990. С. 9.

[122] Обобщая прием разбивки форм, можно связать его с некоторыми приемами строительства: разбивкой стен на верхнем обрезе фундамента, разбивкой стен второго яруса или этажа на выровненной кладке первого. Интересно отметить, что именно так соотносятся ярусы стен нартекса у церкви Панагии Халкеон в Фессалониках — с мощными полуколоннами вверху, поставленными на обрез стены.

[123] Перед западным фасадом собора располагалась, видимо, парадная зона. Во второй половине XI в. здесь были построены княжеские терема, а в начале XIII в. в линии укреплений двора — каменные ворота с надвратной церковью; перед собором была устроена вымостка из плинфы (см.: *Коваленко, Раппопорт*, 1987. С. 6–7).



99

99 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Западная закомара южного фасада
100 Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Вид с северо-запада

помещение, скорее всего, куполом на пристенных арках. Здесь, вероятно, размещалась крещальня, имевшая отдельный вход с запада. И лестничная башня, и крещальня примкнули к уже выстроенному собору, с которым они сообщались лишь во втором этаже, где заранее были оставлены арочные проходы. Помещение над крещальней могло иметь княжеское предназначение или быть приделом, его стены могли быть ниже стен нартекса. Об этом, во всяком случае, может свидетельствовать понижение крайней западной пучковой лопатки на южном фасаде — не сопоставлялась ли она с членениями крещальни? [124]

Спасо-Преображенский собор в Чернигове вполне можно рассматривать как замечательное создание византийского искусства XI в., в котором очевидность типологической традиции соединилась со стремлением к изысканным пространственным, ритмическим, масштабным и декоративным соотношениям. Он связан с центральными явлениями византийской культуры. При отсутствии в самом Константинополе сохранившихся построек первой половины XI в. черниговский собор может, вероятно, служить одним из источников суждений о применявшихся в это время в византийской столице формах, приемах, отдельных элементах, наконец — об общем развитии художественного вкуса. Сходство с малоазийскими памятниками (Чанликилисе) и даже армянскими (профили пучковых пилостр) надо объяснить посредничеством Константинополя, в котором соединялись и творчески переплавлялись различные традиции. На стенах Спасского собора мы встречаем многие орнаментальные мотивы кладки раньше, чем на собственно византийских памятниках.

Однако, хотя невозможно объяснить архитектуру собора только местными условиями, все же именно они и требования заказчиков определили своеобразие перетолкования основной традиции и оригинальность форм храма. Требование устройства обширных хор, столь изменившее структуру канонического храма на четырех колоннах или типа вписанного креста, должно было являться главным побуждающим импульсом структурных перемен [125]. Отвечая на этот заказ, зодчие обращались к соотношениям, известным византийскому искусству более ранних периодов. Подобный ход мысли характерен для Византии: «...во множестве случаев и во все эпохи византийские архитекторы, конструкторы и декораторы рассматривали более древние произведения, каков бы ни был их возраст, как модели для их собственных созданий» [126].

Памятник, восходящий к константинопольской традиции, преобразованный требованиями новой среды, — таким представляется Спасо-Преображенский собор. В нем нет ни одной формы, неизвестной столичному византийскому искусству. Однако своеобразие их соединения, окончательную направленность высказывания определили акценты, расставленные в соответствии с местными запросами. Подчеркнутая структурность интерьера (выявленность подпружных арок, основных крестообразных столбов, лопаток, аркады), объемность и некоторая массивность форм, обусловленные крупностью и постоянством масштаба членений (почти всегда равных толщине стены), придали черниговскому собору подчеркнутую монументальность облика, силу и мерную торжественность, ставшие обязательными признаками архитектуры Киевской Руси XI — начала XII в. Здесь, вслед за Деся-

[124] В результате раскопок по руководством Н. Макаренко обнаружили два симметричных придельных храма у восточных углов собора (Макаренко, 1929. С. 2–12, 22, 30, 33, 65–67). Исследователь, считая их усыпальницами, датировал их довольно широко, XI — началом XII в., но у него же встречается предположение о конце XII в. (южный придел). Плинфа, употребленная в кладке приделов, неоднородна и к тому же отличается от плинфы собора (толщина 4–6 см против 2,5–3,5 см). Скорее всего, оба придела пристроены на рубеже XI–XII вв. (Холостенко, 1990).

[125] Композиция собора удивительным образом напоминает памятники Мистры XIV–XV вв., причиной чему является общность традиции и требований заказчиков (устройство хор). [126] Grabar, 1968/1. P. 21.



100

тинной церковью, было положено начало истории русского зодчества, переработки языка византийской архитектуры, причем ее стилистического, главного направления.

Отдельно следует сказать о пятиглавии храма. Как уже отмечалось, применение световых глав в Византии, их связь с хорами, само пятиглавие, наконец, — черты достаточно распространенные. Но согласованность и цельность черниговского пятиглавия производят особое впечатление. В византийской столице главы стоят всегда как бы раздельно. Если они и образуют группу, то известная самостоятельность каждого элемента все же ощутима. Так было даже в симметрично пятиглавой церкви в Вире (Восточная Фракия, Греция) [127]. В Чернигове же неразрывная соединенность глав в красивую пирамидальную группу, включающую в свое движение и своды собора, придает всему зданию объемную цельность и величавую ритмическую округлость — качества, характерные для будущих русских построек.

Необыкновенная близость композиции, размеров, деталей Десятичной церкви и Спасо-Преображенского собора свидетельствует не только о том, что черниговский князь Мстислав Владимирович выбрал за образец для подражания первую каменную церковь на Руси, построенную его отцом, Владимиром Святославичем в центре своего «города» в Киеве, но и о единстве этого первого этапа развития русского зодчества. Об этом же свидетельствует и более ранняя постройка Мстислава — также трехнефная с нартексом небольшая церковь Богоматери в Тмутаракани [128]. Со смертью Мстислава Владимировича этот этап завершился, и начавшееся буквально на следующий год обширное строительство Ярослава Владимировича в Киеве вдохновлено теми же идеями, но воплощенными уже иначе [129].

* * *

Строительство Ярослава было связано с созданием нового района Киева — «города» Ярослава. В этом Ярослав Владимирович следовал примеру своего отца. Новая территория была вне града, и поэтому возведение грандиозного Софийского собора в ее центре необходимо сопровождалось возведением оборонительных сооружений. София Киевская явилась масштабной и решительной модификацией русскими зодчими византийских идей, что означало рождение непрерывной и устойчивой местной традиции — школы. Она была первой в ряду трех Софийских соборов середины XI в. — в Киеве, Новгороде и Полоцке. Вместе с тем Софийский собор является шедевром византийской архитектуры XI в.

Здесь сразу необходимо пояснить понятие «византийское искусство» в контексте нашего исследования. Оно никоим образом не заменя-

[127] Построена в 1152 г. по заказу Исаака Комнина (см.: *Успенский*, 1907. С. 24; *Krautheimer*, 1986. P. 376; *Mango*, 1985. P. 246, 249).

[128] *Pannonorm*, 1982. С. 115–116. Церковь была раскопана экспедицией под руководством Б.А. Рыбакова. Отчет о раскопках хранится в Архиве Института археологии РАН.

[129] Прежде чем перейти к рассмотрению самих построек, необходимо уточнить хронологические рамки нового строительства. Такая проблема возникла из-за противоречивых сообщений летописей и связанной с ними столетней дискуссии. В Лаврентьевской летописи под 1037 г. записано: «Заложил Ярослав город великий, у него же града суть Златая врата; заложил же и церковь Святыя Софья, метрополюю, и посемь церковь на Золотых воротах святыя Богородица благовещенье, посемь святого Георгия монастырь и святыя Ирины». Однако Новгородская первая летопись сообщает нам о закладке града, Софийского собора, сооружении («постави») Золотых ворот под 1017 г. и об окончании строительства града и Софийского собора под 1037 г. Глубокому анализу всей исторической ситуации первой половины XI в. и в связи с этим датировке строительства Ярослава посвящена обширная статья А.Поппе, имеющая во многом итоговый характер (*Poppe*, 1981. P. 15–66). Присоединяясь ко всем основным положениям этого исследования, мы приведем дополнительные аргументы в их поддержку. Сообщения новгородских летописей кажутся ошибочными из-за соединения в них под одним годом разных исторических событий (под 1017 г. сообщается о битве с печенегами, закладке Софии, походе к Бресту). Маловероятно, что Ярослав в 1017 г. мог заложить Софию и выстроить Золотые ворота — и не только из-за шаткости положения князя именно в этот год, когда исход борьбы за киевский стол был еще далеко не ясен. Ярослав даже после победы в 1019 г. и вплоть до 1036 г. ведет себя скорее как северный, новгородский, а не киевский князь. Следует помнить о его долгом пребывании в Новгороде, вовлеченности в круг новгородско-варяжских отношений, что отражено в скандинавских

сказаниях подробнее, чем в отношении кого-либо из других русских князей, о его женитьбе на дочери шведского короля Олава Скотконунга Ингигерд (Ирине). Новгородцам и варягам он оказался всецело обязан в 1016 г. своим обладанием киевским престолом. Основана киевская власть Ярослава — в дружбе с Новгородом и варягами. Будучи уже великим князем, он на битву 1026 г. с Мстиславом Черниговским мог решиться лишь со старыми союзниками, а после поражения «не смяше Ярослав ити в Киев, дондеже смириастся» (ПВЛ, 1950. С. 100). Только после смерти Мстислава в 1036 г. Ярослав стал действительным властелином всех русских земель и Киев сделался его резиденцией фактической, а не номинальной, лишь управляемой его «мужами». Предпринять в 1017 г. столь решительный и властный шаг — выстроить новый обширный город и заложить кафедральный общерусский собор — значило бы чувствовать себя в Киеве хозяином, а именно этого невозможно усмотреть в действиях Ярослава до 1036 г. (историческая ситуация точно определена в статье: *Асеев*, 1980. С. 128–141).

Но есть и не только чисто исторические соображения. Дело в том, что с большой долей уверенности можно говорить об отсутствии каменного строительства в Киеве 1010-х гг. Мастера, строившие Десятичную церковь, давно завершили работу и, видимо, вернулись назад, «в греки». Никаких новых работ в конце княжения Владимира в Киеве не велось. И было бы невозможно в 1017 г. начать две масштабные каменные постройки сразу, а одну из них — Золотые ворота — даже закончить. К тому же Золотые ворота были возведены вместе с земляным валом и его укреплениями. Совершить эти работы в один сезон просто невозможно, к тому же не нужно, ибо территория будущего города была еще пустой. Исследователи, склонные доверять сведениям новгородских летописей, не принимают, однако, сообщения Новгородской четвертой и Софийской первой летописей о «свершении» Софии в 1037 г. и относят завершение строительства к более раннему времени. Основным аргументом служат граффити на стенах

Софийского собора, датированные С.А. Высоцким 1030 и 1032 гг. (*Высоцкий*, 1975. С. 171–181; *Высоцкий*, 1976. С. 198–201, 266–267). Они сделаны по высохшей фресковой штукатурке, т.е. после полного завершения всех работ. А.Поппе считает прочтение этих граффити ошибочным и предлагает свои варианты (*Poppe*, 1981. P. 34–38). Датировки 1030 и 1032 гг. несовместимы с еще несколькими обстоятельствами. Речь идет о ктиторской композиции в соборе и представленных в ней персонажах. Как бы ее ни реконструировать, все же остается несомненным, что на сохранившихся в соборе ее боковых сторонах представлены восемь детей Ярослава Мудрого, в том числе по крайней мере пять сыновей. Сыновья Ярослава родились в 1020 (Владимир), 1024 (Изяслав), 1027 (Святослав), 1030 (Всеволод) и 1036 (Вячеслав) гг. Между 1030 и 1036 гг. родился еще Игорь Ярославич. В.Н. Тагитцев сообщает о рождении дочери Ярослава в 1032 г. Если доверять этому сообщению, то рождение Игоря можно отнести скорее к 1034 г. Следовательно, в 1032 г. у Ярослава было лишь четверо сыновей, в то время как на фреске их пять. Можно, однако, думать, что на фреске их было шесть. На размеры фресковой композиции не было обращено достаточного внимания. При реконструкции средней, ныне исчезнувшей, части изображения обычно помещают пять фигур — Ярослава, Владимира, Христа, Ольги и Ирины (Ингигерд) (см.: *Лазарев*, 1959. С. 148–169; *Высоцкий*, 1967. С. 35–44; *Poppe*, 1968. R. XXX. S. 1–29). Было же их, по всей видимости, семь. На боковых полях находятся по четыре фигуры, при ширине полей примерно в 360 см на каждую фигуру приходится около 90 см. Ширина уничтоженного центрального изображения — 775 см, следовательно, в ктиторской композиции могло быть не менее восьми фигур, при выделении двойного места для центральной фигуры Христа и обязательности нечетного числа изображений — семь фигур. Можно было бы, конечно, думать о большей разреженности композиции, но сохранившиеся части боковых фигур свидетельствуют об их сдвину-

тости к самым ее краям и, следовательно, об очень большом свободном поле, оставшемся для средних фигур. Общеизвестно, что рисунок А. Вестерфельда 1651 г., служащий основой всех реконструкций, воспроизводит фреску частично разрушенной, но утраты, видимо, были значительнее, чем это пока предполагается.

Все эти соображения делают неприемлемыми даты граффити 1032 и 1036 гг. Однако в последнее время упорное желание удревнить собор и его росписи привело к появлению датировок строительства 1020-ми и даже 1010-ми гг., к желанию возвести начало работ еще ко времени Владимира и связать окончание с летописной датой 1017 г. Нет ни малейших аргументов для этого в архитектуре собора, наоборот, все его формы органически связаны с архитектурой середины — второй половины XI в. Живопись собора точно соотносится с монументальными ансамблями Софии Охридской и Осиос Лукас в Фокиде 1040-х гг. Нет и новых исторических данных. Аргументы подбираются из вольно интерпретируемой иконографической программы росписи, в которой решающее значение придается ктиторской композиции. В композиции усматривается церемония закладки собора на поле вне града — и, как ни странно, основным аргументом являются цветочки на поземе (поле вне града), на котором стоят фигуры. Подобные изображения поэма с цветами восходят еще к мозаикам Рима и Равенны, в них можно усматривать райские луга с пасущимися душами (в апсидных композициях), они же часто являются нижней зоной множества иных композиций. Датировать собор временем, когда, в конце княжения Владимира, Ярослав отказался давать дань Владимиру и последний собирался идти походом на Новгород, когда после смерти Владимира в 1015 г. разгорелась кровавая междоусобица, успевшая лишь в 1019 г., — представляется абсолютно невероятным и с исторической точки зрения, и с ощущения триумфального и величавого характера архитектуры и живописи собора (см.: *Никитенко*, 1987. С. 237–244; *Никитенко*,

емо понятием «искусство Византии». Речь идет о типе художественной культуры, общности приемов и стиля. Центром этого искусства в VI в. была Византия, при Юстиниане достигшая почти прежних границ Римской империи, ее восточной части. На этой громадной территории общность государственных границ, религиозных верований и устроений, культуры привела к сложению общности художественного развития. В ней допускались весьма значительные колебания в характере художественного развития регионов, но вариации эволюции идей, приемов и форм оставались в пределах общего культурного типа. Кризисные века в развитии империи резко сузили ее территорию, но это же содействовало усилению стилистической однородности ее культуры и укреплению доминирующей роли Константинополя.

Политическое, экономическое и государственное развитие Византии в IX–XI вв.

не только в какой-то мере восстановило ее прежние границы, но и вовлекло в ее ареал новые территории. Прямые завоевания были гораздо менее эффективными, нежели путь распространения религии и культуры. Балканы, Болгария, Русь вошли в круг притяжения Византии и византийской культуры, Армения и Грузия, оставаясь самостоятельными государствами, сохранили общность, сформировавшуюся в более ранние столетия. Византийское искусство как понятие художественного стиля, типа стало общим для всех этих территорий. Мы можем говорить о византийском искусстве на территории Греции, Руси, Армении точно так же, как о византийском искусстве в Константинополе. Аналогиями здесь могут являться более поздние стили мирового искусства — готика, Возрождение, барокко. Общность стиля никогда не мешала своеобразию искусства каждой территории, тем более — страны. Именно в подобном смысле искусство Киевской Руси без всякого ущерба для его совершенства и оригинальности мы можем именовать византийским — и более того, лишь в подобной перспективе мы сможем соотнести его с историей мирового искусства и в истинной мере понять степень его самостоятельности и совершенства.

Знакомство с Софийским собором мы начнем с анализа его композиции. Уже план здания выглядит необычно: вместо прозрачной схемы собственно византийских памятников или черниговского Спасо-Преображенского собора мы видим грандиозное многонефное сооружение, все сплошь заставленное крестообразными столбами. Лишь постепенно глаз вычленивает из него основное пятинефное ядро и два ряда окружающих галерей [ил. 101, 102].

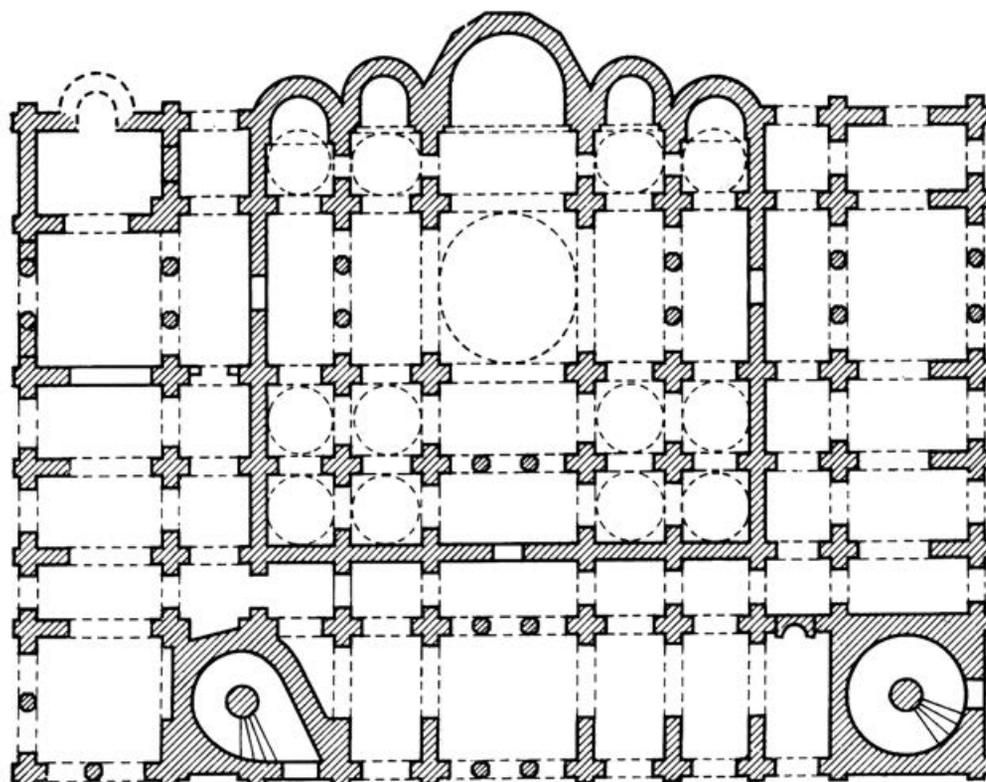
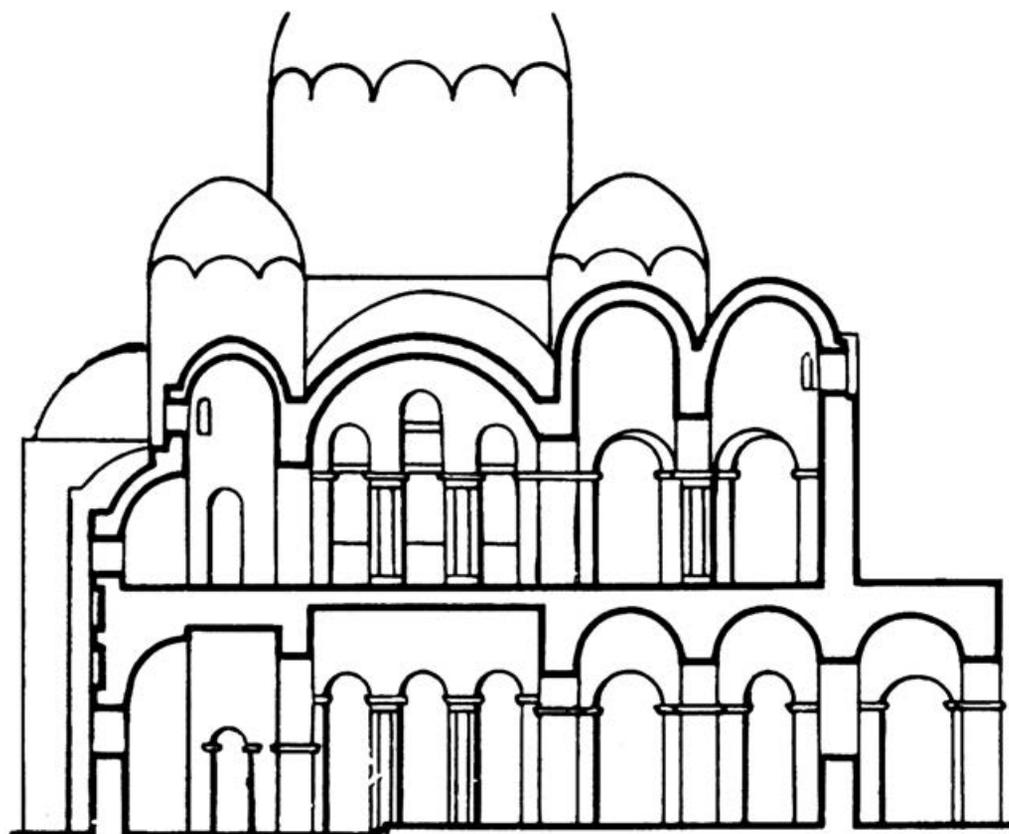
Пятинефность собора — уникальная для византийской архитектуры черта. Ни в Константинополе, ни на других территориях мы не встречаемся с подобными постройками [130]. София Киевская строилась как главный

соборный храм столицы могущественной державы. Уже это должно было определить ее большие размеры. Однако в константинопольской архитектуре, чьи традиции лежали в основе работы зодчих, преобладали постройки небольших размеров. Перед мастерами встала задача переосмысления типа, его масштабного перетолкования [131], что и привело к появлению пятинефной композиции. «Вне сомнения, из-за невозможности точного подражания Софии Константинопольской или какому-либо другому храму из числа импозантных купольных построек юстиниановской эпохи... в городе на Днепре стремились, умножая нефы, придать большее величие типу храма вписанного креста» [132].

В XI в. самым крупным среди известных нам памятников Константинополя является церковь Св. Георгия в Манганах, в XII в. — южная церковь монастыря Пантократора. Напомним, что Михаил Пселл считал манганский храм непостижимо огромным (см. примеч. 65). В Константинополе с его культом купола близкими русским памятникам и даже превосходящими их по размерам оказываются подкупольные квадраты со стороной: в Манганах — 10 м, в церкви монастыря Пантократора — 7,5 м, в Осиос Лукас (кафоликон, современник киевского собора) — 8,5, а в Софии Киевской — 7,7 м. Самая высокая — 29 м — Св. София, затем 25 м — церковь монастыря Пантократора и 18 м — Осиос Лукас. Но самая большая разница — в габаритах плана: София Киевская (с внутренними галереями) — 1365 кв. м, по 990 кв. м — Манганы и Пантократор и Осиос Лукас — 459 кв. м. Заказанный Ярославом Мудрым собор оказывается самым грандиозным; если же учесть ширину его внешних галерей, то общие плановые размеры здания достигают 42 × 55 м (2310 кв. м).

Пятинефность Софийского собора была вызвана и желанием иметь обширные хоры, которое проявилось здесь еще целеустремленнее, чем в Спасском соборе Чернигова. Мы уже говорили о том, что хоры предназначались для князя и его окружения. Остановимся на этом подробнее. Русские князья и послы, приезжая в Константинополь, посещали его храмы, главными из которых были храмы Св. Софии, Св. Ирины, Св. Апостолов и подобные им огромные постройки. В них присутствовал на богослужении император, их всегда показывали изумленным иностранцам. Неизгладимое впечатление произвела служба в Св. Софии на посланцев Владимира в 987 г. (мраморные ограждения юго-западной части хор Софийского собора сохранили граффити русских пилигримов домонгольской поры).

Все эти храмы имели большие, порой сложно построенные хоры, которые были местом пребывания императорского окружения, императора и императрицы. Здесь они иногда принимали участие из рук патриарха



101

1999. С. 199–249; *Никитенко*, 2003).

[130] В 1920-е гг. Н.И. Бруновым была выдвинута теория пятинефности крестово-купольных константинопольских храмов IX–XII вв. (см. примеч. 43). Исходя из нее, он объяснял и композицию Софийского собора. Исследования церкви Богоматери монастыря Липса, Календер Джами показали ошибочность подобной точки зрения (см.: *Megaw*, 1963. P. 335–367; *Striker, Kuban*, 1997; *Komech*, 2004. P. 131–138).

Во время поездки в Стамбул в 1924 г. Н.И. Брунов сделал много ценных наблюдений над византийскими памятниками, однако его интерпретация оказалась предвзятой. Увлекаемый желанием найти образцы для русских пятинефных храмов XI в., он подходил к исследуемому материалу именно с этой точки зрения. Поскольку многие константинопольские храмы имели боковые пристройки, ликвидированные позднее, он увидел в них несохранившиеся крайние нефы (*Brunov*, 1927. S. 63–98).

Однако классический тип храма на четырех колоннах, столь любимый в византийской столице, органически неспособен стать пятинефным. Это совершенная пространственная структура, чуждая всякого усложнения. Чтобы окружающие храм галереи (характерные для Константинополя) слились с наосом и образовали действительно пятинефный храм, последний должен был бы стать многоколонным, чего нигде и никогда не происходит, храмы всегда остаются трехнефными. Если же считать пятинефными константинопольские храмы, то Софию Киевскую можно трактовать

как семинефную или даже девятинефную постройку. [131] *Brunov*, 1927. S. 92 u.w.; *Brunov*, 1929/1930. S. 249; *Sas-Zaloziecky*, 1925. S. 70–71; *Sas-Zaloziecky*, 1928. S. 372–391; *Delvoye*, 1967/2. P. 231; *Комеч*, 1968. С. 232–238; *Комеч*, 1972. С. 50–64.

[132] *Delvoye*, 1967/3. P. 207.

[133] *Беляев Д.*, 1892. С. 139–140, 173–174; *Беляев Д.*, 1893. С. 105, 174; *Беляев Д.*, 1906. С. 105, 109, 124, 160–161; *Delvoye*, 1967/1. Sp. 130–144.

[134] *Bošković, Stričević, Nikolaevič-Stojković*, 1961. P. 187–200; *Demus*, 1960; *Delvoye*, 1964. P. 43–44.

[135] *Delvoye*, 1967/1. Sp. 140–141.

[136] «...Проведенный как из центра круг описал церковь, высокую и величественную» (*Михаил Пселл*, 1978. С. 126).

[137] См. близкие наблюдения и анализ совместной работы греческих и русских мастеров при строительстве 990–1040-х гг.

в уже упоминавшейся статье: *Schaeffer*, 1973. S. 208–210, 215–217.

[138] С современной точки зрения было бы логично предположить, что зодчие определили вначале именно уровень шиферных плит лопаток, от них начали выкладывать арки и получили уровень сводов и устроенных на них хор. Однако К.Н. Афанасьев показал (и мы должны еще раз отдать должное его исследованию), что пропорционально определялся уровень хор — и он равен стороне подкупольного квадрата, основному модулю всего построения. А затем из него вычитались высоты сводов и арок и определялся уровень шиферных плит. Подобный отсчет — сверху вниз — характерен для сводчатых систем. В Софийском соборе мы имеем и прямое подтверждение подобного построения.

Все своды под хорами имеют одну высоту и опираются на арки, чьи щельги также находятся на одной высоте. Казалось бы, что и пять всех арок должны лежать в одном уровне. Однако некоторые арки перекрывают меньшие пространства — речь идет об арках тройных аркад. Поэтому эти арки имеют меньшую высоту, и уровень шиферных плит в их основании выше остальных — и это очевидно в углах рукавов креста, где шиферные плиты в разных уровнях

и других священнослужителей [133]. Если же мы вспомним, что службы в этих соборах отличались наибольшей пышностью, вспомним, с каким восхищением и завистью воспринимала варварская Европа раннего Средневековья образ жизни великого города, то мы поймем, почему властители, подражавшие этикету византийского двора, устраивали хоры в своих церквях. Так было в Болгарии IX–X вв., Венеции XI в., Мистре XIV в. [134] Точно так же следует объяснить наличие развитых хор в Софии Киевской, где даже фрески на хорах были связаны с евхаристическими темами, подтверждая и освящая обычай приема князем и его близкими причастия на хорах. «Хоры быстро возникли над боковыми нефами и нартексом княжеских храмов Киевской Руси, ибо князья стремились подражать обрядам, бытовавшим при императорском дворе в Константинополе» [135].

В основе плана Софийского собора лежит равноконечный крест, расстояния от центра подкупольного пространства до его стен (в том числе и до стены центральной апсиды) равны между собою. Можно вспомнить об идеальном круге, с помощью которого разбивался план церкви Св. Георгия в Манганах [136]. Пятинефность основного пространства дала зодчим возможность выявить вписанный крест с небывалой ясностью и масштабом, достигшими обычно лишь в больших крестообразных постройках. Тройные двухъярусные аркады, традиционно присутствующие в рукавах креста, оказались отодвинутыми от подкупольного пространства, центральный крест сообщил всему зданию подчеркнuto объединяющую формулу, исполненную и ясного символического смысла. Шесть тройных аркад в два яруса завершали перспективы трех рукавов креста, а на восток полностью открывалось пространство алтаря (по сравнению с черниговским собором — приближенное, ибо алтарь примыкает непосредственно к подкупольному пространству) [илл. 102, 103]. Торжественность аркад подчеркнута особой формой верхних — с явно повышенной средней аркой. Вся композиция в торцах рукавов креста приобретает объединенный, крупный по масштабу и триумфальный по характеру облик.

Крестообразность основных столбов Софийского собора выглядит столь канонично повторяемой, что не сразу становится ясной необычность подобного приема. В византийской архитектуре можно найти множество сочетаний арок и лопаток, иногда возникают и крестообразные опоры, но никогда это не становится принципом образования художественной формы, как в Киеве. Крестообразный столб Софии Киевской — это вовсе не замкнутая в себе фигура (хотя она зрительно может казаться такой). Она образуется из пяти элементов — квадратного ядра и четырех лопаток, которые, поднимаясь, перестают образовывать общую структуру и переходят в четыре

различные арки. Эти арки могут быть большими или малыми, узкими или широкими, поэтому и лопатки в византийских постройках обычно бывают разной величины. В Софии Киевской лопатки не только одинаковы, они еще и необыкновенно велики — их ширина и вынос почти равны центральному подпружному аркам. Может быть, в этом и ключ к их построению, центральные арки почти полностью опираются на лопатки, лишь незначительно заходя в пилон. Арка в два переката (а подпружные арки и сложены в два ряда плинфы) имеет толщину около 80 см, вынос же лопаток равен 70–75 см.

Арка могла бы полностью войти в кладку пилона, но если к пилону сходятся четыре арки и все они будут опираться на его ядро, то возникнет довольно сложная система кладки. Чтобы избежать ее и добиться более простой конструктивной основы композиции (на это верно указал Н.И. Брунов), строители Софии Киевской придали каждому склону всех арок по опорной лопатке, приравняв вынос всех лопаток к наибольшей величине. Это объяснение исходит из особенностей организации строительного процесса. Можно думать, что греческих мастеров было немного и при большом масштабе работ и несомненно широком привлечении местных рабочих подобное упрощение было одновременно и вынужденным, и разумным. Это и показатель того, что строительство собора стало школой, воспитавшей местные кадры строителей [137].

Обратимся к анализу вертикального построения собора. Лопатки первого яруса несут малые арки, на которые опираются все своды под хорами. Сводь ставятся непосредственно на арки, нет никаких промежуточных массивов кладки [илл. 105]. Арки и своды имеют близкие к полуциркульным очертания, поэтому их высота равна примерно половине их ширины. Высота всей зоны от начала арок до щельги (верха сводов) определяется чисто технологически, а не какой-либо особой пропорцией. Если арка начинается на какой-либо высоте, то уже высота сводов зависит от этой конструктивной системы [138].

Столь же логично строится и система сводов и арок над хорами [илл. 104]. Коробовые своды рукавов креста, находящиеся над крайними нефами, поднимаются над ними на высоту основного модуля — стороны подкупольного квадрата. В уровне начала этих сводов расположены шиферные плиты, завершающие столбы тройных аркад. Арка, на которую опираются те же своды с востока, поднимается до уровня плит, т.е. служит основанием пяты свода. Это классическое соотношение для византийской архитектуры вообще и архитектуры Константинополя XI в. в частности (Килисе Джамии, церкви Спаса Всевидящего, монастыря Пантократора) [илл. 106]. В константинопольских храмах угловые ячейки перекры-

вались крестовыми или купольными сводами. Если бы подобное решение было применено в Софийском соборе, то в восточных частях хор мы имели бы замкнутые молельни, своим масштабом резко отличающиеся от основного пространства.

Если бы так были решены и западные части хор, то на хорах возникли бы низкие темные помещения с глухими сводами наподобие существующих под хорами. Выразительность подобной композиции оказалась бы весьма далекой от залитых светом хор главных соборов Константинополя, которые хотел повторить Ярослав. И построение хор стало отличным как от византийских памятников XI в., так и от перекрытия восточной части самого собора. Если с востока малые арки поднимаются до уровня шиферных плит, то в западной части арки начинаются с этой высоты. Вся западная часть оказывается повышенной на 1,2 м, на высоту арок. Своды рукавов креста с западной стороны оказываются прорезанными арками. Это соотношение не повторяется ни в одном памятнике киевской архитектуры, что доказывает исключительность подобной композиции, возникшей из конкретных требований строительства. Все купольные своды поднимаются на барабанах, образуя световые главы. Хоры превращаются в светлые торжественные одностолпные палаты, выделенные в системе общих объемно-пространственных взаимосвязей интерьера.

Повышение сводов над западными пространствами хор послужило импульсом и весьма кардинальным новшеством в общей композиции. Уже говорилось, что из-за отмеченного повышения пяты арок с западной стороны сводов поперечных рукавов креста (над хорами) оказались в одном уровне с пятами самих этих сводов, они начинаются вместе, и арка как бы вырезает часть западных склонов сводов. Все арки западной половины хор начинаются на этом же уровне. Однако своды рукавов креста, расположенные над средними нефами, вокруг подкупольного пространства, поднимаются выше. Они не совпадают в своем начале с арками, а поставлены на них, восстанавливая обычное конструктивное соотношение. Таким образом, своды рукавов креста оказываются ступенчатыми — их ближайшие к центру участки выше расположенных над крайними нефами на высоту арок над хорами. Красивая пирамидальная ступенчатая композиция всего завершения собора своим истоком имела повышение западных помещений хор [139].

Одностолпные западные помещения на хорах абсолютно оригинальны в византийской архитектуре XI в. [ил. 107] Центральный столб не имеет лопаток, четыре центральные арки, подходя к нему, как бы сливаются друг с другом. Из-за отсутствия лопаток центральные арки становятся шире на эту величину и выше на ее половину. Это немного, но дос-

таточно для выделения «палат». Они же из-за световых глав — самые светлые, по перекрытиям — самые красивые, ибо четыре расходящиеся от столба арки, напоминая цветок, приходя в ритмическое созвучие, «круговращение» со всеми арками и сводами. Внутри общей центрической системы существует нюанс, подчеркивающий связь с общей структурой собора, — выделение высоких глав, примыкающих к центральному подкупольным столбам. Композиция в целом исполнена с большим вкусом, изобретательностью и артистизмом. В ее формировании мог участвовать сам заказчик — Ярослав Мудрый, а над воплощением замысла потрудились руководившие артелью зодчие. Возможно, именно эти одностолпные палаты положили начало длительному ряду торжественных зал русских дворцовых и монастырских построек.

Центричность одностолпных палат хор преодолевает плановую разделенность на нефы, пространство угловых частей и всего собора приобретает редкую целостность. Этому способствует полное исчезновение стен во всем пятинефном наосе. Все лопатки одинаковы, они принадлежат крестообразным столбам и никогда не производят впечатление частей стен, прорезанных арками.

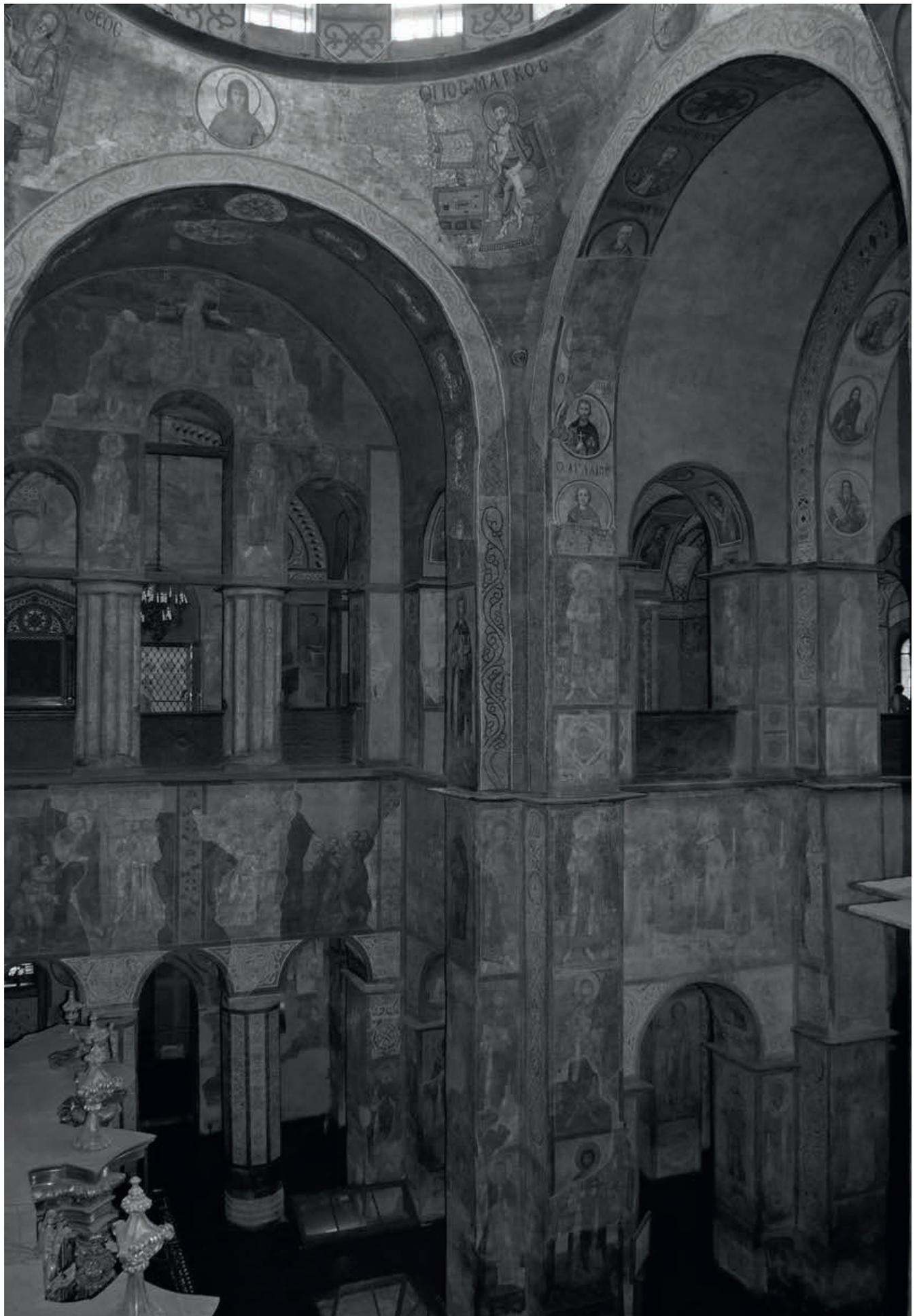
Однако отсутствие стенных массивов не приводит к такой дематериализации форм, к которой всегда стремилась архитектура Константинополя. Повсеместное и обязательное использование одинаково крупных лопаток приводит к тому, что архитектурные формы собора получают, по выражению Н.И. Брунова, наибольшую среди всех построек XI в. «телесность» [140]. Эта особенность возникает несколько стихийно, ибо, как уже говорилось, вполне возможной причиной появления одинаково крупных лопаток могли быть чисто практические соображения. Зрительная выразительность формы вторична, она возникла после ее создания, определена не только качествами, вносимыми сознанием и трудом человека, но и тем, что присуще каменной массе самой по себе, — весомостью, инертной замкнутостью, вневременным бытием, обособленностью материального существования. Подобные свойства не создаются человеком, а потому не могут быть расшифрованными, на них можно указать, но нельзя рассказать. Выразительность подобного рода сродни до-романским и раннероманским постройкам, она же стала частью осознанной концепции романского искусства. Из-за внутренней близости явлений можно говорить о романских элементах выразительности Софийского собора, хотя такое сопоставление здесь бессмысленно [141].

Если бы масса собралась в четкие центрические опоры, то ассоциация с романским искусством стала бы явной. Но характерно, что зодчие, создавшие, по сути дела, подобные

[139] (Комеч, 1972. С. 50–64).

[140] Брунов, 1950. С. 154–200.

[141] Врунов, 1928. С. 258. Имеет смысл указать и на иные далекие истоки форм Софийского собора. Проходы из ряда массивных сводчатых ячеек, подобные нефам (под хорами) и галереям собора, в изобилии встречаются в субструкциях святилищ, дворцов, под трибунами театров и амфитеатров римского и ранневизантийского времени. Наполнение форм массой, происшедшее в Киеве, как бы проявило римскую основу форм, в самой Византии к X в. растворившуюся в более гибком, хрупком и изысканном варианте стиля (Ward-Perkins, 1977. P. 35–35, 44–46, 90–94, 204, 223, 262–270).



102



103 Собор Св. Софии
в Киеве. Трансепт
104 Собор Св. Софии
в Киеве. Малые внутренние
галереи

[142] Любопытно, что архитекторов XIX в. шокировала, видимо, подобная не-ордерность, и они при ремонтах дополнили в XIX в. вставками, объединившими эти плиты по всему периметру крестообразных столбов под хорами и превратившими эти столбы в единые опоры. Остается пожалеть, что эти искажающие логику первоначальных форм вставки не убраны до сих пор.

[143] *Johannes von Gaza*, 1912. Col. 457–465. Может возникнуть впечатление, что в наших оценках выразительности архитектурных форм содержится модернизация, эстетизация понятий, не свойственная византийскому искусству. Однако до сих пор исследователи византийского зодчества (и в еще большей мере — древнерусского) скорее не достигают уровня эстетических суждений той эпохи, до сих пор не используя в полной мере высказывания, содержащиеся в описании византийских построек (см.: *Unger*, 1878; *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, 1897; *The Art of the Byzantine Empire*, 1972).



104

[144] Нельзя не отметить многовековую традиционность композиционных идей. Еще у Н.И. Брунова обходящие основное открытое пространство крайние нефы вызвали ассоциацию с античными перистилями (Брунов, 1936). При всей кажущейся неожиданности подобного сопоставления оно верно и помогает осознанию общей природы как византийского, так и древнерусского зодчества. В эллинистических и римских перистильях нередко встречаются тройные аркады и колоннады, которые подчас и располагались друг против друга, образуя многоплановые перспективы жилых домов, рынков; удивительное богатство сочетаний и перспектив аркад обнаруживается в постройках виллы Адриана в Тиволи. Поперечные перспективы Софийского собора кажутся преемниками подобных же перспектив в храмах Иоанна в Эфесе и Св. Апостолов в Константинополе.

опоры, сами трактовали их иначе. Дело не только в том, что лопатки уходят от столба в движении разных арок, что арки соединяют собою в одно целое лопатки разных опор, что сердцевина столбов нигде не обнаруживается, растворяясь в движении вогнутых поверхностей сводов, парусов, куполов. Это — явления весьма характерные для всего византийского искусства. Но в Св. Софии есть и специфические сочетания. Вынос лопаток составляет 70–75 см, а шиферные плиты лопаток в пятах арок заложены на глубину всего 40–45 см. Плиты принадлежат именно лопаткам, они не образуют «капитель» крестообразного столба. Самостоятельность движения лопаток, их независимость от середины столба становятся зрительно подчеркнутыми [142]. Для выразительности арок и связанных с ними лопаток кажется удивительно точным следующее высказывание Павла Силенциария: «Каждая из... арок соседними [склонами]... соединила крепкий базис, на... общем конце закрепленный; поднимаясь же постоянно воздушными изогнутыми путями, [каждая арка] расходится с соседней, вместе с ней рожденной» [143].

Телесная наполненность форм позволила соединить несколько статичные простран-

венные ячейки в мощный целостный организм, соединенный не только логикой ритма, но и непрекращаемой силой движения лопаток и арок. Она же стала одним из источников монументальной торжественности собора. Пятинефность собора дала возможность зодчим объединить ставшие обязательными в храмах вписанного креста крестообразность основного пространства и двухъярусный внутренний обход, характерный для центральных храмов Константинополя юстиниановской эпохи [144]. Свободные и равные рукава креста образовали его основную центрическую и крестообразную структуру.

Ситуация была бы уникальной, не будь одного предшественника — храма Св. Софии в Фессалониках. Там в композиции также преобразовывалась традиция юстиниановских соборов путем формирования в двухъярусную структуру обходящих периферийных частей среднего крестообразного пространства. Общность структуры крестообразного купольного балдахина могла бы быть усилена близостью размеров: ширина обоих храмов в пределах свободных рукавов креста по оси север–юг составляет около 17 м, высота рукавов креста — 16 м в Фессалониках и около 17 м в Киеве. Отли-

чия состоят в пропорциях. Для того чтобы из Софии Киевской «получить» храм в Фессалониках, надо подкупольные столбы отодвинуть по диагоналям на 1,5 м. Добавим к этому отсутствие лопаток, ровные огибающие поверхности стен и сводов Св. Софии и мы поймем, что, несмотря на утяжеленность форм, их приземистость, в ней в высокой мере сохраняется пространственность основной осевающей структуры.

Второе отличие состоит в достаточно резком отделении средней структуры Св. Софии в Фессалониках от обходящих постройку двухъярусных галерей. Последние огибают центральное пространство, примыкают к нему, — но не являются его частью. Это ощутимо в нижнем ярусе и еще более очевидно в верхнем. Отсюда и четный ритм арочных проемов в торцах рукавов креста, когда в центре оказывается не проем, а пилон, усиленный лопаткой, что подчеркивает движение не сквозь, а вдоль стены, отсюда и окна в люнетах центральных сводов, превращающие их в границы внутреннего пространства.

Крестообразность — не единственная ориентация среднего пространства Софийского собора. К северному и южному рукавам примыкают полностью открытые в них боковые апсиды, а вместе с центральной также восстанавливающие классическое соотношение (наос — трехчастный алтарь), о котором уже шла речь и которое было воплощено уже в черниговском соборе (из-за чего хоры не были продолжены к востоку от рукавов креста). Зритель даже в подкупольном пространстве киевской Св. Софии ощущает торжественность пространственного «шага» широко раздвинутых алтарей, способствующую особой интенсивности молитвенного обращения, что заставило Н.И. Брунова искать композиционные и идейные аналогии среди широкого круга явлений мировой архитектуры [145].

Противопоставленность алтарей средней трехнефной структуре, окруженность последней двухэтажным обходом порождают ощущение близости Софийского собора к византийским храмам на тропях XI в. Оба варианта возникли в результате поисков монументального стиля, оба связаны с обращением к архитектуре VI–IX столетий. Кафоликон монастыря Осиос Лукас есть близкая аналогия пятинефному храму, ибо его двухэтажные обходящие галереи полностью включены внутрь наружных стен, а подкупольное пространство расчленением стен и тремя алтарями с востока становится как бы структурно трехнефным [146].

В карнизах и пятах всех арок Софийского собора заложены шиферные плиты. Профилировка плит проста — край плиты просто скошен, но вариантов этого скоса столько, сколько самих плит, что связано, видимо, с невысоким уровнем самого ремесла. Размещение плит по характеру профилировки и степени выноса только в нескольких случаях целенаправленно,

чаще — случайно. Наиболее деликатна профилировка карниза стен апсиды и вимы, где она имеет профиль гуська. В разных местах собора мы встречаемся с упрощенными ее повторениями, скос может быть чуть выпуклым, чуть вогнутым, чаще — прямым. Снизу плиты имеют невысокую площадку, которая определяет и степень их заглубления в кладку, и степень выноса. Нет ни одной плиты, которая была бы заложена в кладку точно по границе площадки. Вынос плит учитывает толщину штукатурки для будущей фресковой росписи, но учитывает грубо, лишь в принципе. Часто плиты лежат косо, иногда — очень косо, вынос плит обычно чрезмерен. Наиболее примитивный вариант профилировки сводится к тому, что на плите снизу просто наносится канавка для обозначения центральной площадки, которая и служит ориентиром для положения плит в кладке.

Вынос плит в пятах малых арок примерно одинаков, он становится гораздо сильнее у карниза, опоясывающего рукава креста в уровне пола хор. В нем плиты не имеют специальной профилировки, они такие же, как в пятах арок, но выдвинуты очень далеко (их нижние профили абсолютно не соответствуют кладке). Из-за большой протяженности даже на лопатках карниз составлен из нескольких плит. Большой вынос и при этом специальную профилировку (рисунок тот же, пропорции другие) имеет карниз в основании центрального барабана.

Выделение среднего и верхнего карнизов, наиболее тщательное исполнение карнизов апсид и центральной главы — особенности, характерные для византийской архитектуры (вспомним церковь Богоматери монастыря Липса), в Киеве их выразительность ослаблена общей грубоватостью форм. Существуют в Софийском соборе и более тонкие нюансы расположения и формы плит, которые свидетельствуют о константинопольской выучке мастеров, но из-за общей однородности монументальных форм почти не воспринимаются, они — генетический признак, а не намеренная трактовка.

Столбам в аркадах и на хорах придана подчеркнута «круглая» форма, чему способствуют цилиндрические основания и завершения, как бы перевязывающие профилированные части, грани или выступы — все равно. Граней вообще-то восемь, но может быть и девять (в южной аркаде под хорами) — это не изменяет форму. Столбы на хорах в принципе квадратные, с полукруглыми тягами по центру граней, но читаются они как пучковые соединения граненых и полукруглых выступов. Казалось бы, подобная форма опор диктует квадратные формы для завершающих шиферных плит. Но плиты сделаны квадратными лишь в аркадах на хорах. В нижних столбах они прямоугольные и вытянуты по оси рукавов креста, сквозь аркады. Это — константинопольский

[145] *Brunoff*, 1927. S. 35–58.

[146] Конечно, нельзя утверждать, что эти параллели определяют место киевского храма среди храмов на тропях. Речь идет об общности некоторых, хотя и достаточно существенных функциональных и эстетических устремлений. Греки осуществили их, используя классический для ранней эпохи тип храма (соответственно изменив его), в Киеве же основой служил тип вписанного креста, подвергшийся весьма решительной модификации. Пятинефные постройки Киевской Руси стали замечательным и оригинальным художественным явлением, выразившим стремление к грандиозному и торжественному в культуре молодого государства.

[147] *Холостенко*, 1967; *Ивакин, Пуцко*, 1980. С. 293–299.

[148] *Нельговский*, 1959. С. 5–29; *Нельговский*, 1973. С. 56–62.

[149] *Макаренко*, 1930. С. 71.

прием, мы с ним встречались в черниговском соборе, где его применение было весьма выразительным. Здесь это лишь дань традиции, тем более удивительная, что опирающиеся на плиты массивы кладки в сечении почти квадратные. Плиты, выступая в сторону нефов, совершенно не имеют выноса в арки проходов между столбами (несмотря на выполненную с нижней стороны профилировку).

В рассмотренном случае объяснение формы несложно. Более неожиданны и менее понятны прямоугольные плиты на столбах одностолпных палат. Центрические арочные композиции, квадратное сечение кладки над столбом, срединное положение самих столбов — и вдруг вытянутость плит по оси север-юг. Объяснить ее не удастся, можно лишь напомнить о любви архитектуры этого времени к ориентированной форме опор и распространенности прямоугольных мраморных столбиков в аркадах окон и в аркадах на хорах (Килисе Джамии в Константинополе, кафоликон Осиос Лукас).

В статьях, посвященных мраморным деталям ранних построек — Десятинной церкви, черниговского собора, Софии Киевской, авторы часто стремятся доказать принадлеж-

ность найденных фрагментов предшествующим столетиям и, следовательно, их «привезенность» в Приднепровье. Единственным основанием для этого служит близость рассеянных по всему византийскому миру (Херсонес, Константинополь, Афон, Греция) форм и мотивов. Отголосок подобных взглядов чувствуется и в оценке мраморных деталей Софийского собора [147]. При этом как бы вовсе упускают из виду, что все мраморные элементы: капители, обрамления порталов, плиты хор, детали мраморной преграды — сделаны для данного памятника и для определенного места, лимитированы шириной проемов и толщиной стен (достаточно сравнить две близкие капители — черниговского собора и Десятинной церкви).

Их невозможно подогнуть, их можно лишь целенаправленно изготовить. И так же, как порталы киевской Св. Софии нельзя считать привезенными [148], так и остальные фрагменты логичнее рассматривать как созданные на месте при строительстве. Устойчивая многовековая преемственность мотивов есть характерная черта искусства всего византийского периода.



Также невозможно считать привезенными и шиферные плиты парапетов хор, а они, равно как и шиферные саркофаги, образуют единую группу с мраморными деталями. Поэтому, несмотря на очевидную близость орнаментальных мотивов знаменитого саркофага Ярослава к ранневизантийскому искусству [149], кажется пронизательнее и точнее точка зрения М. Новицкой и Ю. Нельговского, разделяемая А. Грабаром: последний считал саркофаг лучшим произведением византийской пластики XI в. [150] Резьбу шиферных плит А. Грабар также убедительно относит к кругу центральных явлений византийского искусства XI в.

Некоторые дополнительные сведения об устройстве и убранстве Софийского собора содержатся в дневнике Мартина Груневега, побывавшего в Киеве в 1584 г. Из него мы узнаем о плоской крыше внешних галерей, предназначенной быть прогулочной площадкой, мраморных порталах собора, красивых полах внутренних галерей (выложены «франкскими узорами»). Врата алтарной преграды в это время уже не существовали, но зато сохранились в преграде иконы Спаса и Богоматери — «их из-за огромных размеров нелегко было бы забрать до иной церкви» [151].

Очень интересно сообщение о полированной («на вид зеркала») плите зеленого камня около большого портала, в которой, по существовавшему преданию, проявлялось то, что считалось тайным, скрытым. Хотя не совсем понятно, где находилась плита — «над великими церковными дверями (сбоку входов)» — около портала или в люнете над ним, возникает невольная аналогия с константинопольской Св. Софией. В последней справа от главного портала из нартекса в основное помещение существовало изображение на мраморе Спасителя, перед которым внутренне исповедовались вступающие в храм [152].

Оставим теперь отдельные описания и попытаемся охарактеризовать общую выразительность интерьера. Его большой масштаб сочетается со сложностью множественного соединения крупных однородных элементов (пространственных ячеек, лопаток, арок). В соборе ошутим ритм размеренного движения массы одинаковых элементов, ритм своеобразного шествия. В композиции среднего крестообразного пространства есть известная статичность, но она преодолевается энергией огибающего движения массивной структуры. Выразительное круговращательное движение, исходящее от светлого барабана («вечнокружащееся чудо», по выражению Силенциария [153]), сохраняется как главное, но дополняется резким повышением роли пространства центральной апсиды. Самый прекрасный вид в соборе — это вид на свободный и потому самый глубокий рукав креста, восточный, завершаемый центральной апсидой. Ритмическое



106

развитие движения (карниз апсиды, конха апсиды, свод вимы, подпружные арки, кольцо барабана), дополняемое смысловой связью изображений (также развивающейся по вертикали), красота самих мозаик, пространственность золотого фона, из которого появляются навстречу вошедшему величавые фигуры, — все создает незабываемую картину.

Присущее византийскому искусству и замечательно выявленное О. Демусом [154] умение соединять изображения с пространством самого храма в киевской Св. Софии получило особый оттенок. Уже упоминалось о характере выступа лопаток, активности их проникновения в пространство. Живопись усилила этот эффект обилием расположенных на них одиночных изображений, заселивших храм и создавших в нем мир святых, подвижников, мучеников и священнослужителей, принимающий в себя новообращенный народ.

Интерьер уподоблен христианскому космосу, и это сделано с полной отчетливостью и замысла, и зрительного воплощения. Мы уже отмечали, что это есть сокровеннейшее стремление византийского искусства и наследие великого значения, придававшегося миру видимого античной культурой. Все, что было сказано выше о взглядах на значение и выразительность архитектуры церквей Дионисием Ареопагитом, Максимом Исповедником, Германом Константинопольским, Федором Ан-

[150] Новицкая, 1979. С. 3–12.; Grabar, 1976/1. P. 83–91. Ю.А. Нельговский также высказывается в пользу изготовления мраморов Софийского собора на месте, в Киеве (см.: Нельговский, 1959. С. 29).

[151] Исавич, 1981. С. 204–211, особенно 209–210.

[152] Сахаров, 1849. С. 72, 105–106.

[153] Gaza, *Silentarius*, 1912. Col. 399.

[154] Demus, 1947.

[155] Интересна особенность структурного деления собора, создаваемая декорацией лопаток. В пределах центрального трехнефного девятидольного ядра собора на всех гранях лопаток изображены святые в рост. В крайних же нефках боковые стороны лопаток (за двумя исключениями) украшены орнаментами или крестами. Для живописцев существовало отличие центральной группы от крайних нефов, которые они уподобили обходу (орнамент помещен на боковых сторонах всех лопаток в галереях).

106 Монастырь Пантократора. Константинополь. Начало XII в. Северная церковь. Интерьер
107 Собор Св. Софии в Киеве. Интерьер. Хоры. Общий вид с северо-запада

дидским, актуально и существенно для Софийского собора. Он представляет собой один из самых цельных и сохранных образцов синтетического воздействия искусства, подобно кафоликонам монастырей Осииос Лукас и Неа Мони.

Главное впечатление в соборе — это впечатление явленности зрителю христианского космоса с наглядным воплощением его высших истин и множеством приобщенных к ним святых. Подобное воздействие замечательно согласуется с назначением храма как митрополичьего, как храма всей Руси. С посвящением не какому-либо отдельному лицу или событию, а всеобщей сущности христианства — Софии, Премудрости Божией, неразрывно связанной с Христом, воплощением слова Божия, вторым лицом Троицы. И «Слово» Илариона, и Софийский собор исполнены чувства открытия христианского космоса новому народу, следовательно — избранному народу, для которого пришло наконец время «благодати». Для молящихся в соборе акцент поставлен не на драматизме крестной жертвы Христа, а на светлом и торжественном чувстве спасения, приобщения к сотворенной гармонии мироздания. Обращение сотен верующих, поддерживаемое множеством изображенных святых и небесной

литургией апостолов, сконцентрированное в молитве Богоматери, выступающей заступницей нового народа и его столицы, достигает небесных сфер на сводах и в куполах и, гармонизованное ими, распространяется осеменяющим движением над всем пространством храма.

Замечательным образом все способствует подобному эффекту — намеренные композиции и вынужденные решения, разумная центричность и некоторая статичность, пространственные композиции и массивные формы, артистическая логика и ремесленная стихийность. Трудно точно раскрыть последовательность образования подобного сплава, но он существует и самым живым и непосредственным образом информирует нас о душевном и духовном настроении общества середины XI в.

Скажем несколько подробнее о фресковой декорации собора, но только с точки зрения дефиниций, вносимых ею в архитектурные формы. В системе росписи надо отметить стремление к дроблению больших плоскостей. Коробовые своды над нефами внизу, плоскости стен над аркадами делятся на отдельные прямоугольные изображения, окаймленные широкими полосами орнамента. Художники не стремятся к полному использованию по-



107

верхностей, поэтому так мощно воздействие единых больших мозаичных композиций центральной апсиды. Живописное расчленение плоскостей кажется аналогичным ритму мраморной облицовки столпчатых храмов или кафоликона Осииос Лукас, выявляя общий принцип — поля (изображения) и обрамления [155].

Помимо структурных акцентов живопись еще и расшифровывает символику архитектурных форм, делает осязаемое наглядным. Об общей композиции крестово-купольного храма уже говорилось. Обращаясь к киевскому собору, отметим еще ангелов, херувимов и серафимов, заполнивших все купола и сомкнутые своды под хорами и над ними. Однотипность самих изображений и их размещения здесь воспринимается не как недостаток, а как сопричастность одному высшему началу, через них открытому молящимся. Ангельское воинство на сводах храма связано, несомненно, и с небесным покровительством князю и дружине. Архангелу Михаилу, предводителю этого воинства, посвящен крайний южный алтарь собора, ему симметричен северный, посвященный св. Георгию, воину-мученику, соименному самому Ярославу, в крещении Георгию.

Цветовому богатству и нарядности интерьера способствовали мозаичные полы. Их рисунок известен нам благодаря работам археологов под руководством М.К. Каргера, скрупулезно собравшего малейшие фрагменты и вместе с М.В. Малевской подробно описавшего и соединившего их в графической реконструкции [156]. Сделаем лишь несколько замечаний. Ни по технике (мозаичный набор в известковом растворе и инкрустация в каменных плитах), ни по мотивам, ни по общим приемам композиции полы принципиально не отличаются от аналогичной декорации константинопольских храмов. Ковровые композиции состоят из геометрических мотивов, в которых чаще всего употребляются круги в связи с прямыми или круговыми же полосами, вместе создающими характерный текучий орнамент, чья ритмическая природа как бы отражает криволинейные очертания арочных и сводчатых перекрытий.

Центральный квадрат очерчен широкой полосой орнамента, заполнение среднего поля, к сожалению, не сохранилось. В рукавах креста работа над выкладкой пола была затруднена сильным выносом лопаток. В южном рукаве мастера между лопатками выложили дорожки, как бы сузившие рукав и превратившие его в средний прямоугольник. В северном рукаве с восточной стороны они поступили так же, а вот с западной не смогли уместить композицию до линии лопаток и зашли за выступ, будучи вынужденными даже деформировать узор. Мотивы орнамента в рукавах различны, общая ориентация композиций — скорее по их длине, нежели к центральному пространству.

Полы крайних нефов были проще. В самой южной апсиде пол состоял из поливных шестигранных плиток и треугольных смальт. В северной галерее, на хорах собора и во втором этаже северной лестничной башни полы настилались из зеленых поливных плит (размер — 70 × 70 см) с узорами — «мраморировкой», возможно, что такими были полы всех периферийных частей собора [157].

Софийский собор был сильно перестроен во второй половине XVII — начале XVIII в., внешние галереи получили второй этаж, многоярусные граненые завершения старых глав собора и новых глав над галереями во многом изменили силуэт здания. Однако отчетливая центричность и ритмическое многообразие первоначального композиционного замысла проступают через все наслоения и остаются доминирующими в общем облике Софии Киевской.

Более всего древний облик собора воспринимается с восточной стороны. Почти полностью раскрытая поверхность кладки апсид позволяет ощутить изначальную выразительность фасадов [ил. 108]. Композиция здания постепенно и последовательно повышалась к центральной главе. Одноэтажные внешние галереи сменялись двухэтажными внутренними, далее углы собора завершались малыми главами, между ними ступенчато поднимались рукава креста, заставляя повышаться четыре средние главы, сгруппированные вокруг вдвое большей центральной. Постепенность этого движения воспринимается, как и в византийских храмах, — не снизу вверх, а сверху вниз, это не энергия подъема, вертикального движения (что было бы безусловно для XVII в. и прослеживается в граненых завершениях глав), а широкое оседающее движение крестово-купольного балдахина, распространяющееся от центра к периферии.

Общему ритму подчиняются все архитектурные формы. Расположение всех элементов определено внутренней структурой здания. В этой архитектуре нет понятия фасада, все определяется задачей гармонии и пластической выразительности наружного объема. Поверхности стен прорезаны окнами, арками, расчленены лопатками и нишами в несколько ярусов. Хотя стены самого собора завершались по сторонам от закомар рукавов креста прямыми карнизами [158], их линии всецело преодолевались круговыми движениями глав, сводов, закомар, арочных завершений окон и ниш. Карнизы глав, подчеркнутые поясом поребрика, были волнистыми, с арочными повышениями над окнами.

Криволинейные кровли почти никогда не встречаются в архитектуре византийской периферии — на Балканах, в Греции, Малой Азии. Они характерны для константинопольской архитектуры, и, безусловно, с этой традицией связано их применение в Киеве. Но даже

[156] Каргер, 1961. С. 182–205. Рис. 74.

[157] Тоцька, Эрко, 1976. С. 121–122.

[158] См. исследования Н.И. Кресального, Ю.С. Асеева и В.П. Волкова в 1950-е гг. (Кресальный, Асеев, 1955. С. 27–29).



108

в Константинополе они никогда не образуют столь целостных и систематических композиционных решений. Мы уже отмечали красоту завершения Спасо-Преображенского собора в Чернигове, еще более последовательно круговое ритмическое движение определяет выразительность Софии Киевской. Красота круговращения форм, столь характерная для интерьеров византийских церквей, в киевских постройках не менее замечательно выявлена в наружном облике. Эта особенность на все последующие столетия останется характерной для русских памятников и многое определит в их дальнейшей эволюции.

Стены собора прорезаны арочными проемами окон, порталов, расчленены лопатками и уступчатыми нишами. Подобная система декорации является характерной также для константинопольских памятников [159]. Поверхность апсид дает замечательный пример продуманного сочетания структурных и декоративных принципов. Три окна центральной апсиды начинаются на уровне, определяемом устройством синтрона и его декорации. Использование шиферных плит уподобляет простенки межколонным столбам, генетически восходя к тройным алтарным окнам церкви Констан-

тинополя. Окна завершаются высокими арками. Верхний ряд ниш размещен в уровне конхи апсиды, из-за большой высоты собора под ними появляется промежуточный ярус ниш. В последнее время появилось предположение о том, что промежуточные ниши первоначально являлись окнами и были заложены позднее, перед началом росписи — для помещения здесь мозаичной сцены «Причащение апостолов» [160]. Версия соблазнительная для суждения о замысле росписи собора, но не имеющая под собой никаких оснований с точки зрения архитектурной композиции.

В византийской архитектуре заполнение ниш часто производится после выкладки обрамляющих ниши арок, это прием строительный, технический, не связанный с изменением замысла. К тому же все ниши Софийского собора выложены одинаково, во многих сохранилась обмазка в углах, переходящая с их полей на примыкающие обломы. Мы не знаем ни одного византийского памятника, в котором непосредственно над большими окнами апсиды располагались бы еще три достаточно крупных окна [161]. К тому же два яруса ниш над тремя нижними окнами были устро-

[159] *Schaeffer*, 1973–1974. S. 197–224; *Оустерхаут*, 2005. С. 182–192, 207–213.

[160] См. главу В.Д. Сабаянова в наст. изд., с. 180–262.

[161] Об окнах и оконницах см.: *Висоцкий*, 1972. С. 54–60; *Раппопорт*,

1994/2. С. 94–96; *Сиром'ятников*, 1999. С. 105–111; *Говденко*, 2003. С. 26–31.

ны еще в Чернигове, где также не существует никаких следов позднейших переделок.

Окна и ниши крайних апсид определены их внутренней двухэтажной структурой. В них нет синтрона, первый ярус — окно в окружении ниш — начинается значительно ниже, чем на центральной апсиде. Первый ряд ниш расположен в уровне конх нижних апсид, второй ряд соответствует уровню сводов под хорами. Невысокое верхнее окно ограничено низко начинающейся конхой апсиды второго этажа.

Высота центральной и крайних апсид определена внутренней конструкцией собора. Центральная имеет ту же высоту, что и своды рукавов креста над крайними нефами, примыкающий к ней свод восточного рукава креста (свод вимы), следуя ступенчатому построению центральной группы, возвышается над очертаниями апсиды. Крайние апсиды поднимаются до начала световых барабанов над восточными угловыми помещениями. Средние апсиды не имеют двухэтажной структуры, и их высота не фиксирована строго. Зодчие строят их композицию, следуя задаче цельности и красоты общей композиции. Их высоты определены постепенностью ритма, четыре яруса ниш (в нижнем и третьем снизу в центре прорезаны окна) числом аналогичны крайним, а уровни их расположения приближены к центральной [162].

Остальные фасады собора окружали галереи, двухэтажные внутренние, равные по ширине малым нефам, и широкие одноэтажные наружные, приравненные ширине центральных нефов. Постепенное ступенчатое повышение объема всего собора к центральной главе проведено столь последовательно, что, естественно, рождается предположение о едином изначальном замысле. Однако долгое время возникновение всей композиции относили к периоду середины XI — начала XII столетия [163]. Лишь в последнее время возобладала точка зрения об изначальности собора и всех галерей и лестничных башен, хотя еще остается очень много проблем и окончательно нерешенных вопросов [164].

Стены самого собора и в первом, и во втором этажах разделены лопатками, точно соответствующими по месту внутренним. Внизу в каждом прясле сделано по одному окну, а в больших пряслах боковых фасадов — высокие арочные проемы, по сторонам от них находятся окна. Три средних прясла западного фасада самого собора прорезают арочные проходы, в них, как и в проемах боковых фасадов, существовали мраморные порталы. Репрезентативность подобного мотива еще в VI в. подчеркнул Евсевий Памфил прекрасным сравнением с царицей и ее телохранителями [165].

Единство архитектурного организма всего собора подчеркнуто продолжением ритма

[162] Верхние окна средних апсид связаны с общей двухэтажной структурой здания. Это было бы вполне естественно, если бы средние апсиды были двухэтажными. Но все три центральные апсиды собора открыты на всю высоту, и верхние окна являются скорее воспоминанием о прежних композиционных приемах. Таким же воспоминанием являются и прорезанные внутри в стенах между апсидами арочные проемы второго этажа. Из восточных помещений на хорах открываются красивые поперечные перспективы через все нефы, окна второго яруса как бы поддерживают ритм этих арок. Подробный анализ всех соотношений декорации апсид и внутренней структуры собора см.: *Комеч*, 1968. С. 232–238.

[163] *Карсеп*, 1961. С. 154–175.

[164] Почти 30 лет назад Ю.С. Асеев, И.Ф. Тоцкая и Г.М. Штендер провели тщательное натурное изучение второго этажа внутренней южной галереи собора (см.: *Асеев, Тоцкая, Штендер*, 1980. С. 25–26; *Асеев, Тоцкая, Штендер*, 1988. С. 13–27). Уже давно была обнаружена угловая западная лопатка на южной стене храма. Ее профили повторяют лопатку черниговского собора, только все они из «утолненных» превратились в выступающие, как и вся лопатка в целом (*Карсеп*, 1961. С. 156–157). Новые исследования открыли следы остальных лопаток на южной стене собора, имевших еще более сложную форму — по три прямоугольных уступа вокруг средней полукруглой тяги. Зондажи открыли также следы арок — лонеты и пазы — в стене между лопатками. Авторы открытия выдвинули предположение о том, что в данном случае мы имеем дело с остатками перекрывавших галереи крестовых сводов и что, следовательно, второй этаж галерей входил в замысел строителей собора. В пользу этой гипотезы можно привести еще ряд аргументов. Прежде всего — отсутствие окон в стенах собора (во втором этаже). Окна прорезаны лишь в крайних восточных пряслах, но и в них, по мнению исследователей, никогда не было оконных заполнений. Оконных проемов

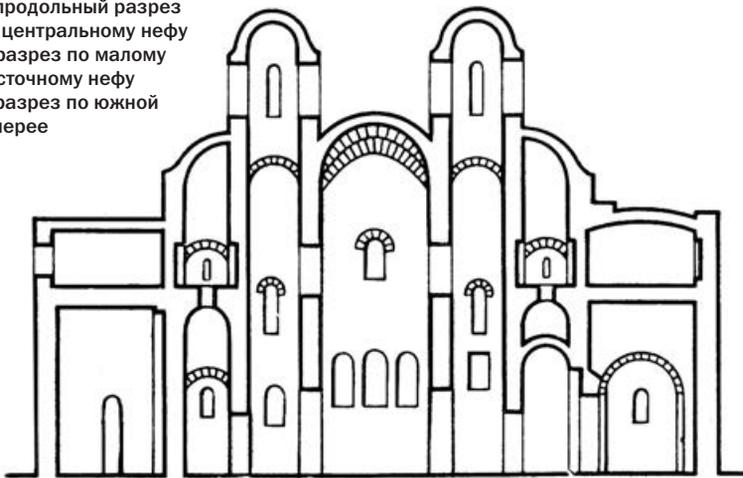
не было даже в лонетах центральных закомар — необычное явление для всего круга известных нам византийских памятников. Даже многоглавие может свидетельствовать о невозможности иным путем осветить хоры и, следовательно, о предварительном знании того, что стены храма не являются наружными. Все проемы (проходы и окна) не имеют обрамляющих четвертей, хотя окна глав и апсид обладают ими; проход в стене галереи у лестничной башни также снаружи имеет уступ. Можно предположить, что для зодчих подобные обрамления являлись обязательными на фасадах, и каждый проем без них может рассматриваться как внутренний.

Картина в целом оказывается весьма убедительной, тем не менее возможна и иная интерпретация найденных форм. Можно предположить, что следы арок являются следами ниш закомар, ряды кладки над которыми выравнивали стены до завершения горизонтальным карнизом (следы подобного горизонтального завершения, аналогичного черниговскому собору, найдены исследованиями 1950-х гг.). Тогда понятна становится профилировка лопаток, имеющая смысл лишь при восприятии снаружи, на фасадах. Ни в одном византийском или русском памятнике мы не встречаемся с употреблением в интерьерах профилированных лопаток. Центральные закомары в настоящее время не имеют никаких обрамлений, но в их ровных полях нет и следов примыкания каких-либо сводов — а лонета северной закомары хорошо видна под современной кровлей. Это странно, так как при перевязке кладки малых сводов перевязка кладки больших сводов была бы обязательной. Кроме того, в стенах собора совершенно нет отверстий для связей — в то время как во всех арках собора и нижнего яруса внутренних галерей связи существуют. Отсутствие связей могло бы быть понятным, если бы своды галерей просто примыкали к стенам собора, но если их кладки накрепко связаны, то отсутствие связей почти необъяснимо. Авторы открытия установили, что восточная стена южной га-

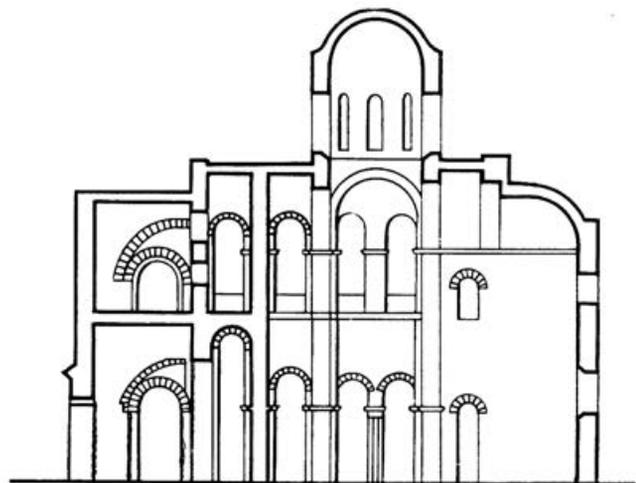
лереи, приложенная к восточной лопатке собора, оказывается связанной с его кладкой в верхней части, — и здесь трудно установить конструктивную логику, если считать кладку всех стен одновременной. Еще одна форма остается до сих пор незамеченной и необъясненной. На восточном фасаде южной внутренней галереи в уровне пола хор сохранился шиферный карниз. Такие междуэтажные членения в древнерусских постройках неизвестны, и поэтому он может быть остатком завершения первоначально одноярусных галерей, ответ на это должны дать натурные зондажи. Существует и еще один источник для суждения о первоначальном облике собора, которым никогда не пользовались из-за его малой надежности. Тем не менее его надо учитывать. Как известно, изображение семейства Ярослава в западном рукаве собора было зарисовано А. Вестерфельдом в середине XVII в., рисунок был скопирован в XVIII в., копия была разыскана и издана в начале XX в., сами рисунки исчезли (см.: *Смирнов Я.*, 1908. С. 234–240). Отдавая себе отчет в возможном удалении деталей от начального образа, попробуем все же рассмотреть изображение Софийского собора, который Ярослав преподносил находившемуся в центре композиции Христу. Собор изображен с северной стороны (апсиды — слева), с одним ярусом одноэтажных галерей, без лестничных башен, с центральным проходом в галерее, заполненной в аркадой (в натуре, как мы знаем, — тройной). Многоглавие показано схематично: центральная глава и еще две по сторонам от нее, как бы обозначающие восточную и западную группы глав. Восточная глава показана пониженной, фасад асимметричен, угловая часть занята какой-то полуаркой (подобные полуарки повышали восточные углы Софии Новгородской, но только на восточном фасаде). На рисунке показана еще одна глава — над галереями, но не ошибка ли это? Дело в том, что глава находится как раз на месте арочного прохода в центральном прясле и подозрительно соответствует ему

109 Собор Св. Софии
в Новгороде. 1045–1050 гг.

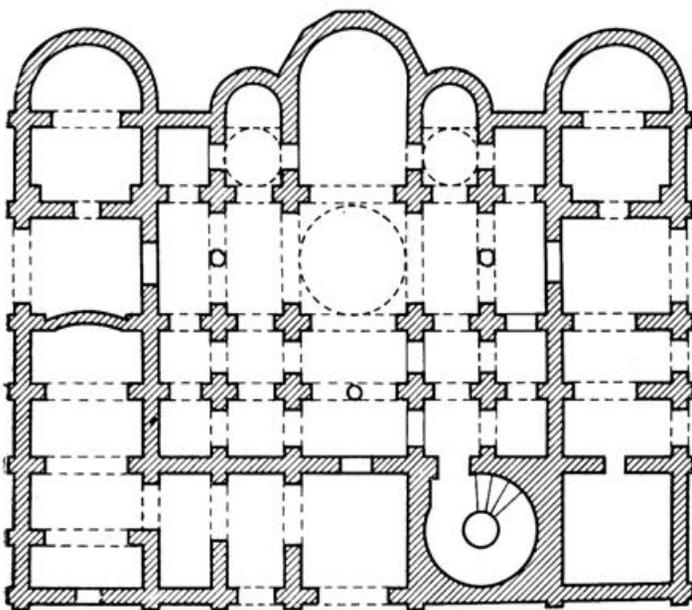
- а продольный разрез по центральному нефу
- б разрез по малому восточному нефу
- в разрез по южной галерее



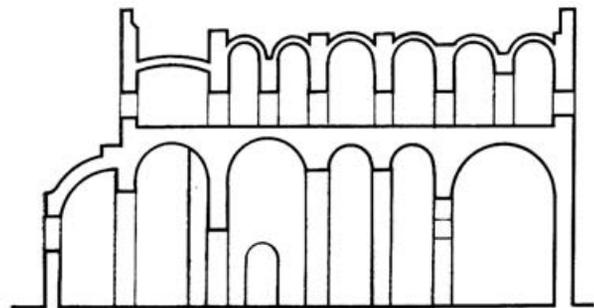
а



б



в



г

109



по очертаниям и пропорциям: не переделан ли проем в главу при копировании? Какая-то достоверность рисунка укрепляется и тем, что к западу изображен малый проем, ведущий в угловую часть хора. Остановимся подробнее на предложенном Ю.С. Асеевым, И.Ф. Тоцкой и Г.М. Штендером способе перекрытия верхнего этажа галерей. Они считают, что здесь были применены крестовые своды. Их аргументация безупречна только в случае связи обнаруженных люнет непосредственно со сводами. Однако в византийской архитектуре очень часто по окружности люнеты выкладывается арка,

которая наполовину выступает из стены и вместе с поперечными арками образует опору для свода (так перекрыты боковые ячейки нартекса Спасо-Преображенского собора в Чернигове). В таком случае здесь могли быть как крестовые, так и купольные своды. Общий характер форм Софийского собора и отсутствие крестовых сводов в памятниках Киева XI в. побуждает нас высказаться в пользу глухих купольных перекрытий галерей. Все вопросы реконструкции первоначального облика собора очень сложны и требуют активного натурного изучения собора. Пока же оно ведется толь-

ко от случая к случаю. Нет полных обмеров собора, в том числе — важнейших для понимания точной взаимосвязи элементов по крайним боковым и всем малым поперечным нефам. Ситуация кажется парадоксальной: обсуждаются гипотезы, хотя замечательная сохранность собора позволяет получить точные ответы на многие весьма существенные для истории древнерусского зодчества вопросы. Хотелось бы, чтобы исследования Софийского собора стали, наконец, целенаправленными и интенсивными. [165] *Евсевий Памфил*, 1858. С. 515.

тройных аркад по линии рукавов креста, они образуют парадные проходы в центре внутренних и внешних галерей; возможно, что аркада с западной стороны была устроена на мраморных колоннах. Торжественность западного фасада усиливалась двумя лестничными башнями в северной и южной частях западной галереи. Своды наружных галерей опирались на переброшенные от лопаток внешних стен к лопаткам внутренних галерей аркбутаны, как бы усиливавшие сложную конструкцию основного ядра. Все ячейки галерей были открытыми, лишь восточная в северной внешней галерее была устроена в качестве закрытой усыпальницы, в связи с чем проем внутренней галереи был заложен, а усыпальница выделена с запада стеной с арочным проходом. Особое назначение имело, видимо, северо-западное угловое помещение внешней

галереи, конструктивно близкое одностолпным угловым пространствам хор Софийского собора в Новгороде. Может быть, именно необходимость его устройства заставила сдвинуть северную лестничную башню на одну ячейку к югу.

В нижнем этаже галерей все лопатки имеют простую прямоугольную форму, над арками поверхность стены расчленена нишами. Лопатки на фасадах второго этажа внутренних галерей сделаны подчеркнuto нарядными — по два уступа по сторонам от центральной полукруглой тяги (форма напоминает простенки между окнами центральной апсиды). Устройство дверного проема в стене южной галереи (около лестничной башни), ведущей на гульбище внешней галереи, свидетельствует о закрытом характере второго этажа внутренней галереи (также, как и ее восточная стена с окном).

Структурное деление фасадов создаваемое лопатками, арочными проемами и нишами, в киевском соборе стало гораздо рельефнее, нежели в Спасо-Преображенском соборе Чернигова. Оно, как уже отмечалось (см. примеч. 155), полностью идентично традициям константинопольской архитектуры. Столь же близки и строительные приемы, способы декоративной отделки кладки. Собор выложен в уже традиционной для Киева технике смешанной кладки (*opus mixtum*) с утопленным рядом, кладка тщательно отделана, раствор часто почти отполирован. Ряды плинфы и отдельные камни выделяются подрезками, здесь также широко используется имитация квадратной кладки с помощью прочерчивания или оттиска веревок на сыром еще растворе (обработка кладки хорошо сохранилась под окнами центральной апсиды). Часто встречается подкраска фоновых участков белой, а структурных линий — красной красками. В нише западного фасада сохранилось изображение креста, выполненное в процессе строительства по затирочному раствору в технике фрески [166].

Рисунок Вестерфельда с изображением Софийского собора с востока дает возможность предположить, что в нишах апсид были фигурные изображения. Мы не знаем, были ли они выполнены по обмазке или по нанесенной позже на фасады штукатурке. Тщательная обработка поверхности фасадов не является безусловным свидетельством изначального отсутствия штукатурки (см. примеч. 115), она лишь следствие высокого совершенства строительных работ.

Грандиозный собор увенчивало ступенчатое центрическое построение основных сводов и многоглавия. Главы помещены над всеми ячейками собора, кроме рукавов креста. Малые и средние главы корреспондируют с постепенным повышением сводов, общее движение находит завершение в 12-оконном барабане центральной главы. Над окнами центральной

главы проходил выложенный из плинфы широкий пояс меандра.

Наше представление о природе архитектуры Софийского собора можно суммировать в нескольких положениях. Ни одна из его форм не была неизвестной греческим зодчим X–XI вв., хотя не все они имеют прототипы в искусстве именно этих столетий. Некоторые восходят к предшествующим векам, что объясняется авторитетом и ролью храмов византийской столицы. Внешние воздействия — традиции и влияния — открывают, определяют художественное наследие, ставшее азбукой и словарем для зодчих Софийского собора, однако, объясняя нам появление уже знакомых элементов, они не помогают понять возникновение специфического облика собора. Своеобразие его архитектуры — в новых соотношениях уже известных форм, возникших под влиянием конкретных условий и требований строительства [167].

Основными причинами формирования оригинального облика собора являются требования, связанные с заказом — очевидно, княжеским и митрополичьим: выстроить самый большой на Руси храм и устроить в нем торжественные и светлые хоры. Такая позиция дает возможность объяснить изменения типовых приемов, исходя из особенностей самого процесса построения собора. Все это неповторимо с исторической точки зрения, а потому близко подводит нас к пониманию истинной природы архитектуры здания.

Огромный пятинефный собор с двойным рядом галерей и лестничными башнями, с тринадцатью главами, освещающими хоры и образующими не имеющее аналогов сложное пирамидообразное увенчание всего здания, представляет собою замечательный памятник русского зодчества и культуры середины X в. Самостоятельность и творческая полноценность русской архитектуры доказываются художественным совершенством и индивидуальностью ее произведений.

Киевский собор сразу после возведения оказался сознательно избранным образцом для главных соборов Новгорода и Полоцка. В этом убеждают одинаковость и посвящения, и основных композиционных приемов. Деревянный собор в Новгороде — упоминаемая в летописи 13-главая дубовая Св. София — сгорел в 1045 г., когда строительство киевского собора было в основном закончено. Новый собор возводился по заказу княжившего в Новгороде Владимира Ярославича и самого Ярослава Мудрого, поэтому его близость киевскому образцу естественна. Но удивительно, что и полоцкие князья, с конца X в. постоянно находившиеся в некоторой оппозиции Киеву, разграбившие Новгород в 1066 г., при строительстве собственного Софийского собора в середине столетия также оказались покоренными авторитетом и красотой киевской

110 Собор Св. Софии в Новгороде. Интерьер. Вид из северо-западного угла под хорами на своды

[166] Данные об отделке фасадов собора на протяжении десятилетий тщательно собирала И.Ф. Тоцкая (см.: Тоцкая, 1998. С. 141–145; Тоцкая, 1987. С. 67–68).

[167] В стремлении выявить особенности архитектурных форм Софийского собора и их источники мы исходили из позиции, превосходно сформулированной Ф. Дайхманом: «Исторически неверно было бы предположить, что "происхождение", "истоки" как предшествующие во времени факторы, или "влияние" как одновременное, но внешнее воздействие всегда и непосредственно настолько определяют произведение эпохи, что вместе с ними высказывается наивысшее, самое главное в нем; это еще вопрос, можно ли вообще при подобной постановке проблемы схватить существенное: решающим и в области художественной существеннейшим является богатство творческих возможностей эпохи, оригинальность и единственность формы произведения, ниоткуда не заимствованной» (*Deichmann*, 1956. S. 17–18).

[168] *Komech*, 2004. P. 131–138. То же: *Komech*, 2005. С. 7–12. Единство композиционных приемов, близость строительной техники, общность посвящений и исторические обстоятельства свидетельствуют о создании трех соборов практически вместе, на протяжении двадцати лет, в 1030–1050-е гг. Их структура и формы понятны в развитии после Спасо-Преображенского собора в Чернигове, и невозможно представить себе создание Софии Киевской до черниговского собора. Отпечаток поисков черниговских мастеров легко обнаруживается в Софии Киевской, в то время как никакого отклика на идеи киевского памятника в Чернигове нельзя обнаружить. Софийские соборы Новгорода и Полоцка свидетельствуют о невозможности оказаться вне сферы притяжения главного собора Киевской Руси после его создания. Это еще один аргумент против попыток отодвинуть строительство киевской Св. Софии в 1010–1020-е гг.



110

[169] В одном из списков славяно-русского Пролога сохранилось драгоценное известие об обстоятельствах строительства Георгиевской церкви: «Блаженный... князь Ярослав, нареченный в святем крещеньи Георгием... всхоте создати церковь в свое имя святого Георгия, да еже всхоте и створи; и яко же начаша здати ю, и не бе многа делатель у нея; и се видев князь, призва тиуна; почто не многа у церкве стражующих. Тиун же рече: понеже дело властельское бояться люди труд подимше наима лишени будут. И рече князь: да еще тако есть, то аз сие створю. И повеле куны возити на телегах в комары золотых врат, и возвестиша на торгу людем, да возмут кождо по ногате на день. И бысть множество делующих» (см.: Пономарев, 1896. С. 58–59). В этом отрывке много интересного. Прежде всего, конечно, — достаточно массовое предложение рабочей силы на рынке труда, и это в условиях весьма интенсивного строительства. Второе, что привлекает внимание, — это место расчета — под сводами Золотых врат.

святыни и возведенного вслед за ней новгородского храма.

Три Софийских собора образовали особую группу во всей византийской архитектуре XI в. Их общее посвящение восходило к главному храму Константинополя и было обусловлено его авторитетом для новообращенного народа и в то же время желанием не уступить византийской столице, иметь свою Софию. Первенство киевского образца определило пятинефность композиции всех трех соборов, и мы еще раз должны подчеркнуть исключительность этой формы для византийской архитектуры. Она была рождена спецификой местных требований и никогда не была воспроизведена в последующем строительстве [168].

Во-первых, ясно, что к моменту строительства Георгиевской церкви они уже стояли. Церковь Св. Георгия была освящена митрополитом Иларионом (согласно сообщению того же Пролога) в 1051–1053 гг., но существуют и сообщения о ее освящении в 1045 г. (Закревский, 1868. С. 265) или 26 ноября 1049 г. (Кабанец, 2003. С. 118). Во всяком случае можно думать, что Золотые ворота существовали уже в сере-

дине 1040-х гг. И второе. Церковь Георгия была местом служения Илариона как княжеского наместника. Видимо поэтому местом расчета была избрана княжеская территория (Золотые ворота), ибо выплата денег на церковной земле отпугивала («не бе многа делатель...») перспективой потерять вольный статус, попасть в разряд церковно зависимых людей (Кабанец, 2003. С. 114–115).

В самом Киеве создание Софийского собора стало лишь частью, началом осуществления огромной строительной программы. Ярослав, по примеру отца, заложил свой «город», размерами сильно превзошедший «город» Владимира Святославича. Длина нового земляного вала с деревянными стенами достигала 3 км. Его создание было, скорее всего, первым в ряду задуманных проектов, ибо оно превращало «поле вне града» в место защищенное, ставшее в течение полутора десятилетий новым центром города. При всей обобщенности и суммарности рассказа о строительной деятельности Ярослава сообщение Лаврентьевской летописи под 6545 (1037) г. является весьма информативным: «Заложил Ярослав город великий (Киев), у него же града суть Златая врата, заложил же и церковь святая Софья, митрополию, и посемь церковь на Золотых вратех святая Богородица Благовещенье, посемь святая Георгия монастырь и святая Ирины».

Нет сомнения, что работы шли параллельно на нескольких объектах, что для них потребовалось большое количество опытных ремесленников и малоквалифицированной рабочей силы и что все эти ресурсы были легко найдены в городе. Помимо мастеров, работавших по приглашению князя и составлявших ядро великокняжеской артели, сохранялась еще значительная прослойка городского населения, работавшего по найму [169].



111 Собор Св. Софии
в Новгороде. Интерьер.
Северная часть хор
112 Собор Св. Софии
в Новгороде. Интерьер.
Вид на северо-запад



112

Золотые ворота в Киеве представляли собою прямоугольное помещение, поставленное поперек вала. В его торцевых стенах высокие арки образовывали проезд. Длина ворот составляла около 25 м, ширина воротного проезда — 7,5 м (размер подкупольного пространства Софийского собора), высота — около 12 м. Внутри проезда на высоте примерно 4 м сохранились отверстия со следами деревянных балок, служивших, видимо, для деревянного боевого настила (так же столетием позже были устроены Золотые ворота во Владимире). Прочность воротам придавали подходившие вплотную к длинным стенам земляные валы с деревянными конструкциями, оставившими отпечатки на внешней поверхности кладки (т.е. сначала сооружали деревянные конструкции вала с предварительной засыпкой грунтом, а затем возводили стены, заливая промежутки раствором). Строительная техника (размеры плитки, раствор, приемы обработки кладки, устройство фундаментов) аналогична применявшейся мастерами Софийского собора [170].

Общая композиция Золотых ворот имеет тысячелетнюю традицию: через византийские образцы она восходит к римскому строительству. Уже в таких памятниках, как *Порта Деи Леони* в Вероне, *Порта Претория* в Аосте, *Порта Нигра* в Трире, встречаются арочный и сводчатый проезд, невысокий (как бы аттиковый) ярус над ним с рядом арочных проемов и верхняя боевая площадка. В византийское время стремление усилить неприступность ворот побуждало размещать на них священные изображения (например, знаменитая икона Спасителя на воротах Халке — главного входа Большого дворца в Константинополе [171]).

В Киеве над вратами встала церковь Благовещения, символизируя покровительство высших сил городу и государству. До этого времени мы не знаем храмов над городскими воротами, и возможно, в Киеве замысел формировался поэтапно. Дополнительные прикладки и арки внутри Золотых ворот, как и летописное известие, могут свидетельствовать об этом, но во всяком случае второй этап быстро последовал за первым, и церковь возникла до конца 1040-х гг. [172]. Все же однозначно решить эту проблему пока невозможно. Практика осуществления единого замысла последовательными пристройками, проявившаяся при создании больших соборов, может быть достаточным контраргументом [173]. Очень интересно описание Золотых ворот Мартином Грюневегом, фиксирующее существовавшую в XVI в. точку зрения и могущее оказать исторически верной оценкой ситуации: «Сверху ворот устроена часовня — по обычаю русских, которые украшают свои ворота сверху красивыми церковками, отдавая их богам в охрану. Такой обычаем они, возможно, переняли от греков» [174].

Обратимся теперь к трем киевским храмам середины XI в. Их остатки (фундаментные рвы, фундаменты, фрагменты кладки стен) обнаружены на Владимирской улице (предположительно церковь Св.Ирины), в Георгиевском переулке (церковь Св. Георгия), в усадьбе митрополичьего дома около Стрелецкого переулка (посвящение неизвестно). Обычно их рассматривали как пятинефные постройки [175], однако для этого нет достаточных оснований. Скорее всего, это были трехнефные сооружения с боковыми галереями и нартексом (так считал и Д.В. Милеев [176]). В двух из них — храмах Св. Ирины и храме в усадьбе митрополичьего дома — в северо-западных углах помещены лестничные башни (в последнем случае сохранилось основание круглого столба башни). Уже это служит доказательством того, что крайние нефы были галереями. Когда несколько позже в Михайловском соборе Выдубицкого монастыря винтовая лестница была действительно устроена внутри здания, то она «не сумела» войти в него незаметно, что косвенно свидетельствует об отсутствии прецедентов. В рассматриваемых памятниках логично представить себе лестничные башни, стоящие рядом с соборами в окружении галерей.

Если бы от Софийского собора сохранились только фундаменты, то он имел бы вид девятинефного здания. Планы же раскопанных зданий — пятинефные в целом. Хотя галереи не есть обязательная форма в храмовой архитектуре XI в., все же они кажутся таковыми в эпоху Ярослава. В церкви Св. Георгия и в церкви в митрополичьей усадьбе крайние нефы значительно шире промежуточных, вероятнее всего, они являлись галереями (такое же соотношение внешних галерей и нефов мы видим в Софийском соборе). Софийский собор остался единственным пятинефным зданием Киева. Подобную композицию унаследовали лишь главные соборы крупнейших русских городов, она была изначально предназначена только для такого рода сооружений.

Все три раскопанных храма по строительной технике образуют единую группу для всего времени Ярослава. Найденные при раскопках фрагменты фресок, мозаик, поливных плиток, шиферных и мраморных деталей свидетельствуют о роскоши их облика. Основные размеры церкви Св. Ирины соответствуют ширине нефов Софийского собора, сторона подкупольного квадрата двух других церквей более 5 м. Очень любопытно сравнить размеры церкви Св. Георгия с константинопольским памятником, который строился практически одновременно с ним и посвящению которого следовал киевский храм. Речь идет о церкви Св. Георгия в Манганах — постройке, казавшейся Михаилу Пселлу огромной (см. примеч. 66). Киевская церковь немного меньше — 24 × 27 м против 30 × 33 м, а ведь речь идет о постройке даже не второго, а третьего мас-

[170] *Высоцкий, Лопушинская, Холостенко*, 1976.

С. 63–85; *Высоцкий*, 1979. С. 22–38; *Высоцкий*, 1981. С. 142–173.

[171] *Mango*, 1959/1.

[172] С.А. Высоцкий датирует прикладки концом XI столетия и связывает их с ремонтными работами, а не со строительством храма (см.: *Высоцкий*, 1981. С. 146, 151–152).

[173] Золотые ворота были весьма тщательно изучены в 1970-е гг. С.А. Высоцким и Е.И. Лопушинской (*Лопушинская*, 1978. С. 33–37). К сожалению, было принято решение о полном восстановлении здания, хотя исследования показали недостаточность наших знаний даже при восстановлении завершения основного яруса и полное отсутствие достоверной информации для возведения на воротах церкви. Чудовищный по безграмотности и наглости нововедел уничтожил очарование одного из романтических уголков Киева.

[174] *Исаевич*, 1981. С. 210.

[175] *Кареев*, 1961. С. 216–237; *Афанасьев*, 1961. С. 174–179.

[176] *Милеев*, 1911/1. С. 117–121.



113

штабного ряда для русских памятников (размер церкви Св. Ирины — 28 × 28 м).

Структура этих монументальных киевских построек достоверно никогда не будет определена, но все же целый ряд существенных вопросов может быть рассмотрен хотя бы гипотетически. Наличие лестничных башен свидетельствует об устройстве хор, второго этажа над малыми нефами внутри церкви. Если исходить из принятого нами положения о том, что одноэтажные галереи окружали основные здания с трех сторон, то для устройства хор возможны три варианта. Первый — хоры расположены над малыми нефами, за исключением восточного рукава креста. Вариант воскрешает композиционные приемы VI в. (Касрибн-Вардан). Второй вариант отличается от первого сокращением площади хор с востока: хоры не заходят в угловые восточ-

ные (алтарные) компартименты — своеобразное повторение приема Спасо-Преображенского собора в Чернигове, только в более архаическом варианте, когда хоры обступают центральное пространство вплотную. И третий — хоры остаются только над западным малым нефом; этому варианту принадлежит будущее в русской архитектуре, но лишь с первой четверти XII в.

После пространственного новшества Софийских соборов — ясного освобождения центрального крестообразного пространства наоса — любое из этих решений кажется не соответствующим природе этой архитектуры. Остается лишь единственный способ структурной интерпретации рассматриваемых церквей — в виде трехнефных построек с нартексом, к которым с севера и юга примыкают галереи (одноэтажные или, что менее

[177] Боровский, Сагайдак, 1985. С. 52–56; Боровский, Сагайдак, 1996. С. 29–32.

вероятно, но не исключено, — двухэтажные). Тогда мы получаем П-образные в плане хоры, аналогичные известным нам по памятникам Киева второй половины XI в.

Церковь Св. Георгия была тщательно исследована при раскопках в последние десятилетия [177]. Обнаружены остатки фресок, мозаик, поливных плиток пола, даже мраморная колонна. Но для понимания целого чрезвычайно важно мнение исследователей об общей структуре здания как трехнефного храма с нартексом, окруженного галереями. К сожалению, другие две церкви недоступны для археологического исследования, да и вряд ли после тотальных раскопок и строительства первой половины XX в. сохранилось что-либо информационно существенное.

Рассмотренными постройками исчерпываются наши представления о развитии архитектуры в самом Киеве. Но подлинное понимание развития искусства середины XI в. в Киевской Руси возможно только лишь при анализе еще двух соборов, воздвигнутых вне Киева, но теснейшим образом связанных с его архитектурной традицией и школой. Два Софийских собора — в Новгороде и Полоцке — не только закладывают основу для развития искусства этих городов, но вместе с Софийским собором Киева представляют лучшее и, по счастью, самое сохранное в художественной традиции эпохи Ярослава Мудрого. Софийские соборы и своей общностью, и своими различиями дополняют наши знания о единстве русской культуры и формировании ее локальных вариантов.

* * *

По сообщениям Новгородской первой летописи, Софийский собор в Новгороде был возведен в 1045–1050 гг. «повелением князя Ярослава и сына его Владимира и архиепископа Луки». В первой половине XI в. каменное строительство в Новгороде отсутствовало. Строительная артель должна была прийти со стороны, и почти наверняка она пришла из Киева. Об этом скажет нам сама архитектурная композиция собора, об этом же свидетельствуют обстоятельства его возведения. Заказчиками нового здания выступили не только епископ и новгородский князь, но и отец последнего Великий князь киевский Ярослав. В какой-то мере даже повторяется логика киевского градостроительства. Ведь Ярослав закладывает в Киеве рядом с «городом» Владимира новый, больший по размерам, в последнем возводится каменный Софийский собор (до этого деревянный Софийский собор располагался в другом месте и не имел такой значимости). В Новгороде после пожара деревянной Св. Софии в 1045 г. новая ставится в расширенном и обновленном князем Детин-

це. Она сразу берет на себя роль архитектурной доминанты всего города, сохраняя ее на протяжении всех последующих столетий.

Строительные материалы и техника принципиально аналогичны киевским. Смешанная кладка из камня и плинфы на цемяночном растворе, с утопленным рядом, стала в Новгороде только упрощеннее и грубее: больше применяется булыжный камень, из него почти сплошь выложены стены и столбы. Однако все арки и своды выполнены в классической технике кладки плинфы с утопленным рядом. Широко используется и расчерчивание и раскраска лицевых поверхностей стен с целью создания иллюзии регулярной кладки из плинфы или камня. Среди плинф в нижних частях центральной апсиды встречаются светлоглиняные, привезенные, очевидно, из Киева, ибо в Новгороде нет такой глины [178].

Главным аргументом в пользу киевского генезиса новгородского собора является сходство общей композиции обоих памятников. Оба храма — пятинефные, с галереями и лестничными башнями, с обширными хорами, в западных углах которых устроены одно-столпные палаты, оба имеют многоглавые завершения. При ведущей роли княжеского заказа и участия одних и тех же зодчих в строительстве обоих соборов (конечно, не все мастера перешли в Новгород, но какая-то их часть вероятно и почти несомненно) можно было бы ожидать копияного повторения киевского образца. Однако иные функциональные требования и вкусы новгородцев придали оригинальность их грандиозному каменному храму, причем настолько мощную и отчетливую, что он в последующие столетия часто становился образцом для местных зодчих.

Софийский собор в Новгороде меньше киевского прототипа. И Десятинная церковь, и черниговский, и киевский соборы были постройками самого крупного масштаба, этот размер не превзойден крестово-купольными памятниками Константинополя; в Киеве в XI в. несколько больший масштаб получил впоследствии только Успенский собор Печерской лавры. Возможность группировки русских храмов по размерам их подкупольного квадрата впервые обнаружил К.Н. Афанасьев (см. примеч. 109). Размер Софии Новгородской соответствует как бы второму масштабному рангу — ему близки София Полоцкая, Успенский собор во Владимире. Сторона центрального квадрата в Новгороде — 6,1–6,2 м против 7,6–7,75 м в Киеве. Толщина стен в новгородском храме несколько больше — 1,23 м против 1,12 м.

Сокращение центрального квадрата предопределило форму аркад в рукавах креста — они были сделаны не тройными, а двойными, с одним промежуточным столбом: восьмигранным в боковых рукавах креста, круглым — в западном (аркады выломаны и заменены

114 Собор Св. Софии в Новгороде. Общий вид с юга

[178] Штендер, 1974. С. 202–212. Работы Г.М. Штендера, выдающегося новгородского реставратора, стали классическими и по полноте исследования собора, и по реставрационному надзору за ним. Они раскрыли его строительную историю, его первоначальный облик и убранство, исторические напластования и изменения архитектурных форм.

[179] Если бы в новгородской Св. Софии сделали тройные аркады, то пролеты арок составили бы всего 80 см, что, очевидно, оказалось неприемлемым для заказчика и зодчих. Возможно, что устройство двойных аркад оказало влияние на общую разбивку плана. Только два продольных нефа, примыкающие к центральному, имеют с ним точное пропорциональное соотношение — они равны его половине. Все остальные нефы сделаны примерно на 30 см ниже — таким образом, что арки над ними равны аркам двойных аркад. Разница очень невелика, но она осознавалась зодчими. Собор завершается пятиглавием, малые главы поставлены вокруг центральной над ячеейками между рукавами креста. Восточные ячейки являются квадратными, а западные — прямоугольными, ибо поперечный неф уже пересекающегося с ним продольного нефа. Чтобы поставить над западными ячейками круглые барабаны глав, зодчие наклонной кладкой над арками с северной и южной сторон приводят завершения ячеек к квадратным очертаниям, и поэтому западные главы оказываются ниже восточных на те же 30 см. Это воспринимается и снаружи как некоторая ритмическая вариативность, хотя точное соотношение остается чаще всего неосознанным. Более подробно анализ соотношений см.: Камеч, 1987. С. 238–239.

[180] См. ювелирное исследование Г.М. Штендера: Штендер, 1977. С. 30–54; Штендер, 1982. С. 6–27.



широкими арками в XVII в) [179]. Проемы двойных аркад оказались очень близкими по ширине аркам над малыми нефами, они были выравнены и по высоте, образовав однородный пояс малых арок по периметру пространственного креста, который резко отличается от дифференцированного ритма арок киевского собора [ил. 109].

София Новгородская окружена только одним ярусом галерей, нижний входил в первоначальный замысел здания, а верхний был добавлен в процессе строительства [180]. Галереи не были просто открытыми аркадами, как в Киеве, а имели специальное назначение и устройство. В юго-западном углу расположена лестничная башня, в остальных углах — придельные храмы. Устройство приделов вызвало необходимость обеспечить их достаточную вместительность, скорее всего, именно поэтому ширина приделов была приравнена ширине не малых нефов (как в Киеве), а центрального. Подобное намерение подтверждается и сдвигом западных стен восточных приделов к западу.

Принятые плановые соотношения породили ряд серьезнейших конструктивных и композиционных проблем. Пол хор находится на одном уровне и над галереями, и над самим собором (как и в киевском соборе). Все малые нефы и внутренние галереи Софийского собора в Киеве одной ширины, поэтому сводчатые перекрытия под хорами, своды и арки под хорами одной высоты — около 4 м, что примерно равно половине высоты хор. В Новгороде галереи в два раза шире малых нефов собора, поэтому при системе перекрытий полукруглых очертаний, сводами опирающимися на полукруглые же арки, перекрытия галерей должны оказаться вдвое выше [181], как и их полы.

Сохранившийся юго-восточный придел Рождества Богоматери перекрыт полуциркульным сводом, опирающимся с восточной стороны на полукруглую арку апсиды. Пяты апсидной арки заложены в уровне каменных плит в аркадах самого собора, т.е. соответствуют общему обязательному структурному уровню. Хотя северная галерея несколько раз разрушалась и восстанавливалась, все же самый древний ее план свидетельствует об аналогичном устройстве северо-восточного придела. Нечто подобное было и в северо-западном приделе, ибо симметричные основания лопаток свидетельствуют о существовании здесь полуциркульных арок, в то время как в западной части южной галереи, где изначально не было придела, вместо арок были возведены аркбутаны. Создается впечатление, что устройство трех приделов и конструкция их перекрытия сыграли важную роль в общей композиции здания. Из-за них галереи сделали широкими, что повлекло за собой большую высоту их перекрытий.

Уровни плит и пола хор оказываются общими в основном объеме и в галерее, поэтому малые арки и своды под хорами собора приобретают вытянутые очертания, их высота равна их ширине, что вдвое больше обычных соотношений. Если в киевской Св. Софии арки начинаются непосредственно от шиферных плит, то в Новгороде от плит идет сначала вертикальная кладка, лишь затем переходящая в радиальную кладку арок. Точно так же вертикальная кладка сначала идет над арками в основании сводов, а лишь затем выкладываются своды. Над аркадами в рукавах креста образуются обширные поверхности, дающие новые возможности для размещения росписи собора, а своды под хорами, объединенные в поперечном направлении, создают автономные структуры, затемненные, невидимые из центрального пространства [182].

Пространственная композиция второго яруса собора [ил. 110–112] принципиально аналогична структуре нижней, ее основой являются рукава креста, окруженные горизонтальной последовательностью малых арок, чья однородность увеличена прямоугольными столбами аркад (в нижнем ярусе — восьмигранными, отличными от ритма лопаток).

Угловые части хор превращены в одностолпные палаты [ил. 111]. Восьмигранные центральные столбы не имеют лопаток, поэтому, как и в киевской Св. Софии, пролеты расходящихся от них четырех арок оказываются шире остальных малых арок. Цельность композиционного мотива и большая раздвинутость объемных форм содействуют пространственной слитности помещений. Последняя, правда, в некоторой степени ослабляется формой арок, в которых участки вертикальной кладки (форма, родившаяся в нижней зоне храма) общую центрическую композицию начинают преобразовывать в параллельное движение рядом расположенных форм. Еще больше центричность разбивают своды. Ближайшие к центру ячейки завершены световыми главами, к которым направлены своеобразные «двухскатные» своды примыкающих ячеек. Помещенная между арками и сводами вертикальная кладка делает пространства сводов глубокими и опять-таки параллельными, а не соединяющимися. Малые главы внутри начинаются прямо над арками, они являются как бы удлиненными сводами.

Центральные коробовые своды в рукавах креста сделаны несколько пониженными, они оказались примерно равной высоты с угловыми компартиментом — принцип, обратный ступенчатой пирамидальной композиции Софии Киевской. Шельги всех сводов оказываются примерно на одном уровне (малые своды вытянуты, повышены, большие — понижены), из-за чего снаружи на одной высоте начинаются и главы.

[181] Подробно структурные соотношения вертикальной композиции собора рассмотрены в кн.: *Камеч*, 1976. С. 147–150.

[182] Хоры над крайними нефами доходят до восточной стены собора, в отличие от киевского образца здесь не были устроены приделы. В полу этих ячеек были устроены тайники, для которых сделали специальные сводчатые камеры, уменьшив высоту помещений нижнего яруса. Подробнее о системе сводов и структурных уровнях собора см.: *Камеч*, 1987. С. 240–244.

Выразительность центрального пространства собора определена византийским каноном. Крестообразность основного пространства с куполом наверху, ритмическая переключка криволинейных очертаний арок — все это мощно воздействует на находящегося в храме человека. Однако необычайная высота здания (высота хор почти на 2 м выше киевского образца, пропорционально новгородский собор выше в 1,5 раза), множественность и равномерность равномерно заполняющих храм вертикальных форм вносят много нового. Объединяющий принцип балдахина сочетается с параллельным сосуществованием отдельных объемов, пространственных ячеек. Ощущение единой структуры сочетается со своеобразной составленностью из отдельных вертикальных пространственных «столбов». Спокойная нисходящая ритмика линий и поверхностей византийского храма заменяется настойчиво увлекающим взгляд подъемом крупных лопаток и опор. Вертикальность пропорций, ряды малых арок, создающих сильный, в какой-то мере даже отвлекающий ритм периферийных элементов, возвращают нас к представлению о кубе вместо ощущения пирамидальности.

Хотя зодчие выстроили очень высокий храм (выше киевского прообраза), они все же никоим образом не мыслили его вертикально развивающимся организмом, и при том, что вертикальность пронизывает все части интерьера, он в общем восприятии остается кубообразным. Бросаются в глаза три горизонтальных уровня заложения каменных плит, которым прежде еще соответствовали воздушные связи. Горизонтально развиваются и два пояса одинаковых малых арок, в двух уровнях равномерно огибающих центральное крестообразное пространство. Они разделены глухими плоскостями стен, поэтому зрительная связь между ними по вертикали не возникает, что еще больше подчеркивает принцип горизонтального развертывания [ил. 112].

Мышление мастеров вряд ли можно назвать пространственным, их заботы были связаны прежде всего с каменной оболочкой здания. Но все своеобразие ситуации состоит в том, что подобному перетолкованию подверглась византийская архитектурная традиция, где преобладающим было внимание к пространственному решению. Оба принципа — традиционный и сформировавшийся — сосуществуют, лишая восприятие целостности, единства, заменяя его сложностью и многовариантностью. Композиция собора допускает различные толкования, ибо его выразительность многозначна.

С одной стороны, в храме присутствует ритмика криволинейных очертаний. Масштаб центральной главы и обилие света делают верхние части главенствующими. Движение как бы спускается оттуда, осязаемы его согла-

сованность и гармония. Кажется несомненным господство одного начала, своеобразный «монархизм» системы.

С другой стороны, прямые, как бы граненые протяженные объемы, образующие в интерьере параллельные структуры, резко активизируют движение вверх. Горизонтальные и вертикальные прямые линии разрушают выразительность криволинейных форм, вторгаясь даже в сами эти формы. Активное волевое чувство сообщает архитектуре отпечаток совсем иной культуры, чем константинопольская. В повышенной массивности и энергии угадывается начальный этап культуры народа, чья история имела гораздо более общего с государствами романской Европы, нежели с «империей ромеев». Вместо сложной целостности здесь торжествуют многосоставность и вместе с тем упрощенность, «монархический» принцип композиции сосуществует со своеобразной «олигархией» форм [ил. 113, 114].

Двойственное впечатление производит кладка здания в интерьере — а ведь собор до 1108 г. оставался нерасписанным. С одной стороны, в ней очень много необработанного камня, вносящего ощущение тяжести и вечной, материальной неодушевленности. Такое свойственное и романскому искусству начало усугубляется геометричностью крупных членений. С другой стороны, камни и плинфы погружены в раствор, формы носят характер рукотворных, отлитых, они образуют сплошную оболочку, где все: столбы, лопатки, арки, своды — неразрывно соединено, где даже неровности фактуры создают впечатление бесконечного движения поверхностей, формирующих не столько объемы, сколько пространство. Техника кладки облегчает даже массивные формы, ибо широкие слои цемянки нивелируют тяжесть камней и плинф, как бы плававших прежде в жидкой субстанции и потом застывших, замерших. Тщательная затертость цемянки и обрамление камней фасками усиливают это впечатление. Движение архитектурных форм контрастирует с неподвижностью образующего их вещества, что создает ощущение конфликта между одухотворенностью идеальной конструкции и неодушевленностью плотной и инертной массой материи. Ритмика материала становится формообразующей лишь в четкой рядовой кладке восьмигранных и круглых столбов и радиальной кладке арок.

Наружный облик собора предопределен его внутренней структурой (высота, размещение лопаток, окон, закомар, глав), но в целом оказывается скорее неожиданным. Большая высота, вертикальность пропорций самого собора затушевываются примыкающими широкими и высокими галереями. Преобладающим является широкое нестесненное развитие, а не вертикальное движение форм. Поставленные на одном уровне главы увенчивают

весь объем, движение не проходит через них вверх, а расходится от них в стороны и вниз. Мощь, сила, внутренняя спаянность преобладают в общем впечатлении. Незыблемость целого не может поколебать даже периферийное положение крупной лестничной башни и ее широкой главы.

Зодчих в наибольшей мере занимала задача гармонизации общего объемного решения собора. Специальное внимание уделялось завершающим формам — карнизам закомар, декоративным аркам в завершении барабанов. С этим связано и появление позакомарного завершения фасадов собора — впервые в древнерусском строительстве. В Спасском соборе Чернигова и киевской Св. Софии стены соборов по сторонам от центральных закомар завершались прямыми карнизами, и только главы придавали их объемам сложные и красивые криволинейные силуэтные завершения. В новгородском соборе прямое завершение сохранилось только в восточных долях боковых фасадов, с западной же стороны на этом уровне поставлены полукруглые и треугольные закомары, соответствующие очертаниям находящихся за ними сводов. По мере сокращения числа глав закомары взяли на себя формирование силуэта объемов русских храмов, и новгородская Св. София стоит в начале этих поисков, и мы имеем доказательство полной их осознанности.

Западные углы собора перекрыты коробовыми сводами, ориентированными по оси север—юг. Таким образом, прикрытые закомарами, действительно выходят на боковые фасады собора. Но к западному фасаду эти своды обращены своими полукруглыми склонами. Склон южного свода закрыт прирывающей лестничной башней, склон северного должен был бы быть отчетливо видимым. Однако зодчие возводят с запада перед северным сводом полукруглую стеночку — декоративную закомару, соединяющую в целое движение закомар по фасадам. Это в первый раз проявившееся стремление к особой ритмической организации в завершении основного объема церковного здания является исходным для дальнейшего многовекового развития — ибо именно с ним связаны основные творческие поиски зодчих XI—XVI столетий.

Фасады собора заслонены высокими галереями. Единственный свободный, полностью обозримый — восточный, и организован он особым образом. Симметричный фасад поражает монументальностью форм, властью ритмической организации. Три высокие апсиды определяют его центр, их масштаб и сила вертикального подъема подчеркиваются продолжающими их движение главами [ил. 113]. Центральная апсида сделана, как и в Киеве, пятигранной с полукруглыми разделяющими тягами, ее сильный выступ определяет пространственный характер, активность компо-

зиции. Углы собора выделены крупными лопатками, полуарки (соответствующие форме находящихся за ними сводов) передают движение к венчающей группе глав. Односкатные кровли галерей придают симметричной структуре храма грандиозный характер, сила и торжественность его форм рассчитаны на восприятие издали.

Этот расчет неслучаен, ибо собор поставлен на вершине кремлевского холма, со второй половины X в. превращавшегося в административный центр города, в середине XI в. — прежде всего княжеский и епископский. Софийский собор виден практически из любой части города и его окрестностей. Он изначально строился не только как центр резиденции, центр кремлевского ансамбля, но и как центр всего Новгорода. Его восточный, обращенный к реке фасад должен был стать зримым образом всего города — и это определило его архитектурные формы.

Масштаб и высота собора поставили перед зодчими задачи размещения оконных проемов. В нижнем ярусе окна апсид завершающих галереи приделов образуют нижний уровень проемов, нижние окна боковых апсид собора расположены выше. Три окна центральной апсиды (среднее — более высокое) образуют центральную группу, первоначально они были начаты ниже и полностью завершены, после чего арки их завершения разобрали и заново сложили окна примерно на метр выше. Вероятнее всего, зодчие, оценив высоту создаваемого собора, переделали уровень окон для наиболее адекватной общей композиции фасада.

В характере расположении остальных окон ощущается элемент определенного поиска, эксперимента. Если маленькие окна на восточных стенах галерей и крайних нефов имеют сугубо функциональный характер, то три верхних окна апсид образуют пирамидальную группу. Однако эта группа далека от подлинной объединенности. Окна боковых апсид скорее образуют вертикальные пары с нижними, чем соотносятся с центральным. Малый размер верхнего окна центральной апсиды лишает его значения истинного центра. Отсутствие ниш — поразительное при сравнении с киевскими памятниками — лишает фасады тонкой рельефной моделировки и сложного ритма, но полностью соответствует силе и весомости форм новгородского собора, в котором мелочи случайных соотношений совершенно не существенны перед удачным решением целого.

Расположение оконных проемов на остальных фасадах самого собора определяется основными структурными соотношениями [ил. 114]. Они располагаются горизонтальными поясами по одному в каждом прясле. Внизу на западном фасаде одинаковые проемы прорезаны под линией идущего вдоль фасада свода

под хорами. На боковых фасадах они несколько подняты, ибо своды за ними выходят к стенам торцами, образуя люнеты, в которые и вписаны арки окон. На хорах в стенах по всему периметру устроены аркосолии, которые могли использоваться как сиденья или полки, в их поле по всему периметру устроены небольшие прямоугольные окошки. Верхние окна идут в уровне сводов и арок над хорами. Необычно размещение окон обоих ярусов центральных прясел боковых фасадов — там находятся по два широко расставленных и более низко прорезанных окна, логика расположения которых снаружи совершенно непонятна. Зато при взгляде изнутри принцип их размещения полностью очевиден: они по уровню и очертаниям вписываются в арки двойных аркад рукавов креста. Два окна в центральном прясле становятся почти обязательными в последующих новгородских постройках, в отличие от трех проемов киевского и черниговского соборов.

Первоначально облик собора был несколько иным, более сложным и дифференцированным [183]. Стены оставались неоштукатуренными до середины XII в. Грубой каменной кладке розовая цемянка и гладкая затертость, почти полированность поверхности придавали удивительную живописность и вибрацию, растворявшие излишнюю массивность форм. Фаски-подрезы вокруг камней, декоративная роспись под квадратную кладку и кладку с утопленным рядом (апсиды и барабаны малых глав), радиальная аккуратная кладка арочных проемов, арочные гибкие линии завершения глав (их очертания сохранились под поздними карнизами) зрительно наполняли движением оболочку здания. Они не выделяли в ней структурный костяк, а, наоборот, подчеркивали ее текучую природу, способность к непрерывному развитию. Живой ритм цветной оболочке здания снимал холодную отчужденность камня, вызывая удивительное ощущение ее рукотворности, своеобразной очеловеченности. Выглядевший сейчас сурово собор некогда воспринимался приветливее, радостнее, легче.

В целом Софийскому собору в Новгороде присуще то постоянное свойство искусства древнего мира и Средневековья, когда на основе предудказанного заказом и предопределенного даже опытом мастеров подражания конкретному образцу рождается ярко индивидуальное произведение, отвечающее вкусам местной общественной среды и соотнобразующееся с определенными материальными условиями и возможностями. В Киеве использование византийской традиции привело к возникновению творчески самостоятельного искусства, точно так же, как киевская традиция в Новгороде послужила истоком формирования особого эстетического идеала, особой выразительности архитектурных форм. София Новгородская безусловно является памятни-

ком великокняжеского строительства середины XI в., эпохи расцвета Киевской Руси, но ее своеобразие оказалось настолько созвучным особенностям социальной жизни Новгородца, что не только ее формы стали объектом подражания в последующие века, но даже выразительность ее архитектуры со временем была осмыслена как адекватная духу общественной жизни Новгородца. Именно поэтому, а не только в силу значимости собора в религиозной и политической жизни города оказались столь безусловными сказанные позже, уже в начале XIII в., слова князя Мстислава Мстиславича Удалого: «Где Святая София, там и Новгород» [184].

* * *

Счастливая ситуация с сохранностью Софийских соборов Киева и Новгорода не распространяется, к сожалению, на Полоцк, где был воздвигнут в середине XI в. третий на Руси Софийский собор [ил. 115–118]. От него уцелели нижние части стен и столбов [ил. 117], лишь апсиды и южная часть западной стены [ил. 118] поднимаются на высоту около 11 м. Собор был подобен своим предшественникам в Киеве и Новгороде по основной композиционной идее — пятинефный, с обширными хорами, с двухэтажными аркадами в рукавах креста, многоглавый [185].

Техника его кладки ближе к Киеву, чем к Новгороду, о такой же близости свидетельствует расчленение поверхности апсид двухступенчатыми нишами, отсутствующими в Новгороде.

Однако существуют основания и для сближения с новгородской постройкой. Оба собора близки по размерам (полоцкий немного меньше — сторона его подкупольного квадрата 5,85 против 6,2 м у новгородской Св. Софии), аркады и тут, и там были двойными. Еще интереснее совпадение высот. Сохранившееся в южном крыле западной стены окно аналогично положению и уровню (4,9 м) такого же окна новгородского собора; подобные окна обычно настолько тесно связаны с системой перекрытий под хорами, что в данном случае могут свидетельствовать о равной высоте хор в обоих памятниках. Высота хор (более 10 м) в Новгороде резко индивидуальна и чрезмерна по отношению к каноническому образцу киевской Св. Софии, повторение ее в меньшем полоцком соборе могло быть сознательной ориентацией на новгородскую Св. Софию.

Аргументы в пользу этого же предположения дает и построение алтарной части. Окна центральной апсиды храма в Полоцке начинаются на высоте 4,6 м, что опять-таки близко новгородскому памятнику и отлично от киевского. Положение окон стало, вероятно, при-

[183] Кроме уже указанных, для суждения об архитектуре Софии Новгородской большое значение имеют и другие работы Г.М. Штендера: *Штендер*, 1968. С. 83–107; *Штендер*, 1974. С. 202–212.
[184] НПЛ, 1950. Под 6723 [1215] г.
[185] АО, 1976. С. 400–401; АО, 1977. С. 410–411; АО, 1978. С. 430–431; АО, 1979. С. 358–359; *Трусау*, 1998. С. 311–315. Долгое время западные апсиды собора считались первоначальными, но теперь безусловно выяснено, что они сооружены позднее с использованием плинфы разрушающихся частей собора (см.: Булкин, 1988. С. 59–63).



115

чиной появления высокого (более 2 м) орнаментального пояса, соответствующего по уровню окнам и отделявшего изображения святителей от проходившей над окнами «Евхаристии» (последней снаружи соответствует пояс высоких – выше окон – ниш, 2,85 против 2,38 м у новгородского храма).

Сейчас выше ниш проходят небольшие окна, сделанные в XVIII в., но, судя по перепаду в толщине стен, их основаниями служат остатки древних окон. Если это действительно так, то центральная апсида, как и в Новгороде, оказалась бы двухсветной и уровень начала верхних окон – 10,5 м – был бы одинаковым (в Новгороде ему соответствует уровень хор).

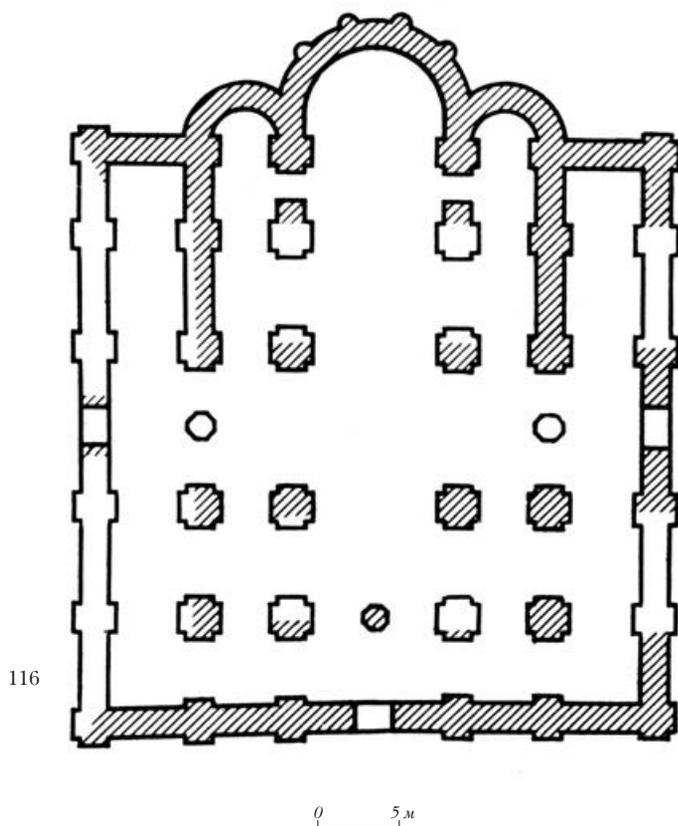
Ниши на апсидах аналогичны приемам киевской архитектурной школы, однако на стенах собора – западной, с сохранившимся окном и восточной – по сторонам апсид – ниш нет, что похоже на Софию Новгородскую. Как показывают сохранившиеся участки кладки западного фасада, его поверхности внизу были покрыты обмазкой и расчерчены

на квадраты – прием, аналогичный и киевскому, и новгородскому памятнику.

План собора построен на простых и ясных соотношениях. Если в соборах Киева и Новгорода ширина малых нефов лишь приблизительно была равна половине центральных (с разницей около 20 см), а в Новгороде эти нефы еще и различались между собой по ширине, то в Полоцке все они были равны и составляли половину центральных. Толщина стен и столбов приравнена к половине ширины малых нефов, или, принимая толщину стен и столбов за малый модуль, можно считать малые нефы равными двум, а большие – четырем модулям. Кратность и регулярность плана несомненны. Здесь нет системы связанных травей (перекрытых сводами ячеек), приведших к кратным соотношениям ширины малых и центральных нефов в романской архитектуре XI в., но принцип соотношений оказывается тем же самым. В последующих памятниках Руси подобная система окажется основой дальнейших вариаций.

Полоцкая Св. София отличается удлиненной алтарной частью. Восточные подкупольные столбы находились в основном пространстве храма, алтарная преграда перемещалась на один неф к востоку от подкупольного квадрата. В западной части собора хоры были устроены, скорее всего, как в киевском и новгородском памятниках, — с одностолпными палатами в углах. В восточной части они могли бы распространяться над всеми малыми нефами, однако отделенность в плане трех средних нефов (глухие стенки в восточной части) свидетельствует скорее о сохранении традиционного деления: хоры продолжались к востоку лишь над крайними нефами, три апсиды открывались на всю высоту, и поэтому пара высоких крестообразных столбов свободно поднималась перед ними, не будучи пересекаемой хорами (что было новым). Подобная пара крестообразных столбов существовала в черниговском соборе, но там она оказалась связанной с хорами из-за трехнефности общей композиции. О назначении закрытых помещений в восточных зонах крайних нефов можно только догадываться, они могли использоваться и как приделы.

Алтарная часть могла быть выделена понижением, как в Чернигове. Однако понижения могло и не быть, и восточная часть собора с примыкающими апсидами составляла единую часть вытянутого к востоку объема.



[186] Тихомиров, 1952. С. 476.

[187] АО, 1979. С. 358.

«Список русских городов дальних и ближних» упоминает о семи главах полоцкой Св. Софии [186]. Пять из них, вероятнее всего, располагались канонично — центральная и четыре рядом с ней, между сводами рукавов креста. Оставшиеся две главы вряд ли могли располагаться над западным нефом — одностолпные палаты, скорее всего, были перекрыты однотипными сводами и главой в ближней к центру ячейке. Одна глава (как в Новгороде) вносит некоторую асимметрию в перекрытие угловых палат (идеальное симметричное решение — четыре ячейки и четыре световые главы — было осуществлено в Киеве), но эта нелогичность легко преодолевается задачей создания группы симметричного пятиглавия. Вписать же еще одну главу в систему перекрытий одностолпных палат было бы весьма сложно и противоречиво (по отношению к центричности плановой структуры). Быть может, дополнительные две главы поднимались с востока, над помещениями боковых алтарей.

В любом случае главы располагались над тремя средними нефами собора, и их окружали своды крайних нефов. В черниговском соборе соотношение малых глав и сводов решалось просто: угловые части были понижены по отношению к сводам рукавов креста, алтарная часть была еще более понижена. Своды примыкали лишь к барабанам западных глав, но и их подъем не закрывал окон барабана. При пятинефности же полоцкого собора своды крайних нефов окружали малые главы собора со всех сторон.

Примеры киевского и новгородского Софийских пятинефных соборов убеждают в существовании двух вариантов сочетания глав и сводов. В первом случае (в Киеве) своды рукавов креста оказываются выше угловых помещений, все ячейки последних перекрыты световыми главами, начинающимися в одном уровне со сводами (по отношению к ступенчато повышенным частям сводов рукавов креста, примыкающих к барабану центральной главы). Силуэт основного объема создают очертания глав. Во втором случае (в Новгороде) все своды находятся на одном уровне и их торцы образуют завершающие фасады закомары, и большая и малые главы снаружи начинаются на одной высоте, над сводами.

Трудно сказать, какой из этих вариантов был применен в Полоцке. Пятинефность композиции и постановка глав над средними нефами делают более вероятным решение, близкое новгородской Св. Софии. Композиция наверняка была отчетливо индивидуальной — как во всех постройках XI в., однако важно подчеркнуть сосредоточение внимания зодчих на завершении собора — мы уже говорили, что именно по этому пути пойдет развитие композиционных поисков последующих столетий.

Еще один вопрос связан со стилистической природой форм полоцкого собора. Его датировка с большой вероятностью ограничивается временем до 1066 г. В этом году полоцкий князь Всеслав захватил Новгород и увез из его главного собора паникадило, что сразу, естественно, вызывает предположение о его намерении украсить драгоценным трофеем святыню родного города. В черниговском соборе все апсиды полукруглые, хотя тяги на средней апсиде придают ей, начиная с уровня окон, вид граненой. В Софийских соборах Киева и Новгорода средняя апсида — граненая, в постройках Киева второй половины XI в. все апсиды граненые. В этой линии кажется странным наличие трех круглых апсид в полоцком соборе [187]. Идущие от самого цоколя тяги, ниши, прямые плоскости кладки по сторонам ниш — все это аргументы в пользу граненых форм апсид.

Эти же соображения заставляют еще раз задуматься и о форме столбов двойных аркад внутри собора. От западного столба сохрани-

лась нижняя часть, потерявшая точную форму, от северного — круглый отпечаток на растворе. Обычно нижняя часть граненых столбов скругляется, часто столб ставится на квадратное основание. Квадратный цоколь имеют даже колонны в черниговском Спасо-Преображенском соборе. Предлагаемая реконструкция — все столбы в аркадах полоцкой Св. Софии круглые [188] — не кажется бесспорной.

Вопрос о лестничных башнях собора и западной галерее (нартексе) остается пока невыясненным. Западная стена собора имела лишь один проем — в центре, поэтому входы на лестничные башни должны были находиться снаружи или же вести из нартекса [189].

Желательно продолжение тщательного и целенаправленного изучения всех кладок (и не только чисто археологическое) для того, чтобы точнее определить облик собора и особенности его генезиса. Но и сейчас ясна его принадлежность особому художественному и историко-культурному явлению — Софийским соборам середины XI в. Помимо посвящения,

117 Собор Св. Софии в Полоцке. Центральная апсида. Фрагмент древнего синтрона



[188] АО, 1976. С. 400. В более поздней публикации В.А. Булкин говорит уже о граненых столбах (Булкин, 1988. С. 62; граненые столбы изображены и на плане, помещенном в этой публикации).

[189] В публикациях упоминается о возможном размещении башен у южного прясла западного фасада (АО, 1976; АО, 1977; АО, 1978) или у западного прясла северного фасада (АО, 1978); план собора с подобным размещением башни см.: Булкин, 1988. С. 62.

[190] Кондаков, 1886. С. 109.

[191] ПВЛ, 1950. С. 302.

назначения, общей композиции, строительной техники, их все объединяет родственность градостроительной ситуации: София Киевская ставится на территории нового «города» Ярослава, София Новгородская — в укрепленном и расширенном Детинце, место возведения Софии Полоцкой связано с перенесением центра города со старого городища.

Причины появления Софийских соборов в трех главнейших русских городах очевидны. Огромные роскошные пятинефные храмы стали центрами духовной жизни, воплотив в себе новое мировоззрение и торжественную силу княжеской власти на Руси. Ярослав Мудрый выстроил Софию Киевскую, вместе с сыном он выступил заказчиком собора в Новгороде. Близость киевского и новгородского памятников predetermined уже этим, аналогичность же им главного храма Полоцка, чьи князья все столетие враждовали с Киевом, грабили Новгород, оказывается несколько неожиданной. В данном случае, вероятно, здесь сказывались не только желание «не усту-

пить», но и общность культурного склада всех русских земель. Быть может, этому способствовало, вопреки княжеским усобицам, единство церковной организации Руси.

Далеким образцом для этих соборов была София Константинопольская. Ее масштаб, торжественные хоры, красота купольной композиции, происходившие в ней обряды вдохновляли и заказчиков, и зодчих. Но она была не только внешним образцом — повторялась ситуация ранней поры жизни Византии. Сам выбор посвящения храма и тогда, и в XI столетии не был случаен. Можно с полным основанием для русских памятников повторить слова Н.П. Кондакова о Софии Константинопольской: «В силу своего соборного значения Св. София... получила свое посвящение не какой-либо частной местной святыне или святому, но высшей религиозной идее» [190].

Универсализм идеи, связанной с понятием гармонично устроенного космоса, оказался близок великокняжеской культуре Киев-

