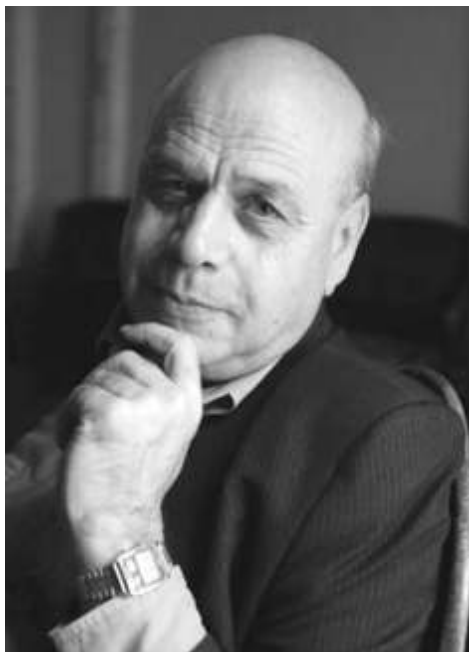


АРХИВ / ARCHIVE



Алексей Ильич Комеч (1936–2007) – всемирно известный российский искусствовед, знаменитый архитектурный критик, автор более 80 трудов в области византийской и древнерусской архитектуры, теории и истории реставрации, фотограф, активный защитник отечественного культурного наследия. В 1994–2007 гг. А. И. Комеч был директором Государственного института искусствознания. Широко известна деятельность учёного по сохранению архитектурно-градостроительного наследия Великого Новгорода. Международная Премия имени А. И. Комеча вручается ежегодно с 2008 года за общественно значимую гражданскую позицию в деле защиты и сохранения культурного наследия России.

Ниже публикуются две работы Алексея Ильича, вышедшие в середине 70-х годов прошлого века и более нигде не издававшиеся: Взгляды христианства II–IV столетий на эстетическую выразительность архитектурной формы // Культура и искусство Византии. Краткие тезисы докладов научной конференции (6–10 октября 1975 г.). Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1975. С. 21–23; Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. Москва: Наука, 1978. С. 209–223.

В первой работе представлены в тезисной форме те идеи, которые затем подробно развиты во второй. Опираясь на ключевые богословские тексты раннего христианства, А. И. Комеч выявляет прямую семантическую связь архитектурных форм и принципов организации пространства в начальных типах христианского храма (базилика, купольное сооружение) с краеугольными понятиями о происхождении и структуре космоса, обосновывает

взаимную корреляцию теологических, мировоззренческих и эстетических установок в пределах единого и осмысленного визуального текста византийского храма. Автор показывает, как здание храма в самом своём устройстве и оформлении, в комбинации масс и объёмов, света и тени визуально представляет христианские понятия о пространстве и времени, о покое и движении, о звучании и тишине, о преходящем и вечном. Исследование Алексея Ильича Комеча остаётся важным вкладом в изучение визуальной семиотики сакральной архитектуры, классическим научным текстом, не теряющим своей актуальности и в наши дни.

Авторская пунктуация сохранена. Все ссылки даны в исходной авторской редакции.

С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова

Alexey I. Komech (1936–2007) is a world-renowned Russian art critic, a recognized architectural critic, author of over 80 works in the field of Byzantine and Old Russian architecture, the theory and history of restoration, a photographer, and an active defender of Russian cultural heritage. In 1994–2007 Alexey Komech was the director of the State Institute for Art Studies. The activities of this scientist in preserving the architectural and urban planning heritage of Veliky Novgorod are widely known. The A. I. Komech International Prize has been awarded annually since 2008 for a socially significant civic stand in the protection and preservation of Russia's cultural heritage.

Two works by Alexei Komech, published in the mid-70s of the last century and not published anywhere else later, are placed below: Views of Christianity of the 2nd – 4th centuries on aesthetic expressiveness of architectural form. *Culture and Art of Byzantium*. Leningrad, 1975. P. 21–23; Symbolism of Architectural Forms in Early Christianity. *The art of Western Europe and Byzantium*. Moscow, 1978. P. 209–223.

The first article summarizes those ideas, which are then thoroughly substantiated in the second. Based on the key theological texts of early Christianity, A. I. Komech reveals a direct semantic connection of architectural forms and principles of the space organization in the initial types of a Christian church (basilica, domed structure) with cornerstone concepts about the origin and structure of space, substantiates the mutual correlation of theological, ideological and aesthetic attitudes within the framework of a single and meaningful visual text of the Byzantine temple. The author shows how the building of the temple in its structure and design, in a combination of masses and volumes, light and shadow visually represents Christian concepts of space and time, of peace and movement, of sound and silence, of the transient and the eternal. The articles by Alexei I. Komech are classic academic texts that remain an important contribution to the study of visual semiotics of sacred architecture and don't lose their relevance today.

The articles retain author's punctuation. All references are given in the original author's edition.

Sergey Avanesov, Elizaveta Speshilova

А. И. Комеч

ВЗГЛЯДЫ ХРИСТИАНСТВА II–IV СТОЛЕТИЙ НА ЭСТЕТИЧЕСКУЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ

1. Отрицательное отношение раннего христианства к искусству основывалось на убеждении, что выразительность художественной формы не может преодолеть неодушевлённость вещества и что нельзя духу воплотиться в материальном. Следствием этого являлось равнодушное отношение к архитектуре культовых помещений, от которых требовались лишь достаточная величина и элементарная приспособленность для совершения обряда.

2. IV век – не только век завоевания языческого мира христианством, но и век насыщения самого христианства идейными движениями позднеантичного общества; ереси и борьба с ними. В ещё большей мере этот процесс характерен для искусства. Христианские базилики – как создания христиан, впервые пытающихся придать формам архитектуры новую, непохожую на присущую языческим памятникам выразительность; – как постройки античного мира, желающего ввести новую религию в формы традиционного и привычного искусства.

3. В христианской литературе II–IV вв. постоянно встречается уподобление Бога художнику, зодчему, а сотворение мира интерпретируется как создание Богом храма, в котором Ему поклоняется человек. С другой стороны, в IV в. мы можем найти описания церквей, в которых архитектурный организм начинает трактоваться как космос, формы наделяются символическим истолкованием, уподобляющим отдельное здание всему миру. Параллелизм этих идей – мир как храм и храм как мир – ценен как дополнительный источник для суждения о восприятии архитектуры людьми того времени.

4. Этот же параллелизм оказывается плодотворным для развития искусства, ибо одна из сторон аналогии – представление о мире как о храме – оказывается ведущей. Развитие и кристаллизация богословской мысли, отцекование догматов и обрядов шло гораздо быстрее, нежели формирование специфического образного строя и художественного языка христианского искусства. Поэтому на протяжении IV–V вв. существует известная противоречивость между духом христианства и эстетикой архитектуры, но она уже не считается принципиально непреодолимой. Наоборот, именно здесь лежит источник движения искусства. Высокий уровень художественного и интеллектуального развития позднеантичного общества определил большую осознанность поисков выразительности архитектурной формы.

5. «Шестоднев» Василия Великого является памятником богословской мысли, в удивительно зримой форме рассказывающим о сотворении мира и красоте возникшего космоса. Писавший в эпоху повсеместного распространения и строительства базилик, Василий Великий трактует мир как огромный купольный храм, по своему эмоциональному воздействию и элементам настолько превосходящий постройки VI столетия, что именно круг подобных представлений можно считать критерием, к которому при-

мерялась в своих поисках архитектура V в. и который служил стимулом работы зодчих.

А. И. Комеч

СИМВОЛИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ В РАННЕМ ХРИСТИАНСТВЕ

Общеизвестно отрицательное отношение идеологов христианства II–IV вв. к изобразительному искусству. Приводимые одним из апологетов II в. слова Иеремии: «...всякий человек одурочен от ума своего, всякий художник посрамился от изваяний своих, напрасно серебряник трудится над серебром; нет в них духа, и в день посещения своего они погибнут»¹, – ясно показывают причину подобной неприязни. Христиане не верили в духовную выразительность вещественных форм. Окружавшее их языческое искусство было столь тесно переплетено с ощущениями реального бытия, что это само по себе делало восприятие произведений искусства актом языческого мироощущения.

Так же равнодушно относились христиане к возможности и необходимости построения какого-то специального здания для отправления своих религиозных обрядов. «Думаете ли вы, что мы скрываем предмет нашего богочитания, если не имеем ни храмов, ни жертвенников? Какое изображение Бога я сделаю, когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я, человек, люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое Существо? Не лучше ли содержать Его в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца?»². И опять ссылка на авторитет пророка заканчивает аргументацию, причём как бы от имени самого Творца: «...какой дом постройте Мне, говорит Господь. Небо – престол Мой, и земля – подножие ног Моих»³.

Подобные воззрения сохраняют силу до начала IV в. К этому времени церковь превращается во вполне сложившуюся общественную организацию. Её собственная структура определена, её роль в исповедании христианства отныне признана решающей. «Тот не может уже иметь отцом Бога, кто не имеет матерью церковь»⁴. Вселенский характер церкви резко усиливается с прекращением репрессий после принятия в 313 г. Миланского эдикта, когда христианство делается преобладающей религией в масштабе всей империи.

¹ Феофила к Автолику, книга вторая, 35. – Сочинения древних христианских апологетов. Москва, 1867, стр. 224.

² Октавий Марка Минуция Феликса, XXXII. – Там же, стр. 358.

³ Исайя 66, 1. – Сочинения св. Иустина. Москва, 1892, стр. 67.

⁴ Св. Киприана книга о единстве церкви. – Св. Киприан. Творения. Ч. II. Киев, 1891, стр. 181.

Церковь уже не могла незаинтересованно относиться к искусству, имея постоянную необходимость в пропаганде и распространении своих идей.

Начинается интенсивное строительство церквей. Но то теоретическое положение христианства II–III вв., о котором мы говорили выше, не теряет силы, старые принципы остаются руководящими. И резкое несогласие, которое проявляется в теоретическом отрицании храмового строительства и его практическом осуществлении, явилось наиболее плодотворным источником творческой энергии зодчих IV–VI вв. Раз христиане предпочитали содержать Бога «в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца», то, очевидно, лишь только та предметная среда, которая могла бы быть создана проекцией внутреннего идеального мира вовне, и явилась бы единственно приемлемой для христианского богослужения. Такой среды в IV в. не существовало, она не могла быть осознанной вдруг. Однако как цель движения – эта идея постоянно ощущалась и вела зодчих на протяжении столетий.

Основной традицией христианского строительства IV в. стала традиция светской общественной архитектуры античного мира. Базилики, форумы, термы, дворцы являли необозримое богатство форм, которыми могли пользоваться зодчие христиан.

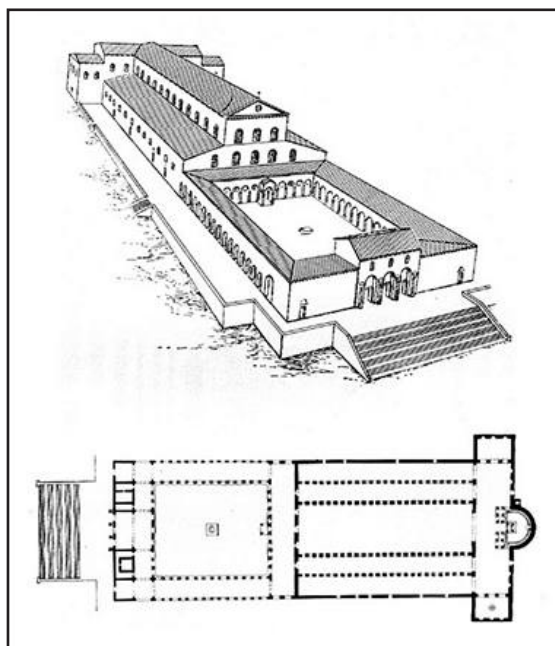


Рис. 1. Рим, базилика св. Петра. Ок. 400 г. Общий вид. План. Реконструкция

Необходимость отправления разнообразных обрядов вызвала к жизни понимание христианского храма как целого комплекса сооружений (рис. 1). Атриум, нартексы, сам храм, баптистерий, мавзолей, – всё это образовывало ансамбль, часто обносившийся общей оградой. Функциональное назначение каждой части и взаимная их расположенность определились почти тотчас же. Главным всегда было здание самой церкви, поэтому вопросы, связанные

с его структурой и художественной выразительностью, были рассматриваемы как центральные.

Как правило, церковь представляла собой базилику. О происхождении подобных сооружений, об их связях с предшествующим развитием архитектуры существует огромная литература. Широко распространённая точка зрения говорит об инициативе христиан, для своих целей использовавших популярный в римской империи тип общественных зданий. Базилики давали место как самому литургическому действию, так и всем молящимся, бывшим его участниками в той или иной степени. Традиционное расчленение базилики нефами, её связь в античную эпоху с площадью форума, наличие внутри апсиды, являющейся смысловым центром интерьера, – всё это облегчало организацию христианского богослужения.

Но этот же процесс получает несколько иной оттенок, если мы будем исходить из точки зрения не христиан, а тех огромных масс новообращаемых, которые были в это время привлекаемы церковью. Для них не было ничего естественнее приспособления новой религии к формам уже существовавшего мира. Во главе подобных устремлений стоял сам император: «Сквозь все действия Константина в качестве реформатора ясно проходит консервативная линия; его побуждением, очевидно, было желание повсюду, где только можно, заключить дыхание новой жизни в старые формы, а не создание новых; и, в полном согласии с его общей позицией, особенно в первые, экспериментальные годы его правления, был избран и приспособлен существовавший тип здания. Мы даже можем пойти дальше и заявить, что при отсутствии христианской монументальной архитектуры, которая могла бы иметь своё продолжение, естественным источником вдохновения должна была стать дворцовая архитектура императорского окружения»⁵.

Приспосабливая достаточно оперативно старые архитектурные формы для нового общественного действия, зодчие не могли сразу создать новый художественный язык. Привычные для них композиции переносили в христианский мир идеи и ощущения античной культуры, основанной на признании эстетической ценности форм реального мира. Победа христианства означала не моментальное торжество одной из художественных культур, а слияние обоих этих потоков под идейным главенством новой религии. Однако сама эта религия оказалась пронизанной элементами мировоззрения языческого общества.

В глазах христиан IV в. базилики выполняли почти ту же роль, что и молитвенные дома II–III вв. «Для современников Константина Христос был представлен повсюду. Церковь строилась не для того, чтобы быть его резиденцией, а как зала для собраний верующих; и это не Христос, а епископ сидел на троне в апсиде, и не Христу была приносима жертва, а он святил её для верных»⁶.

⁵ I. B. Ward-Perkins. Constantine and the Origins of the Christian Basilica. – Papers of the British School at Rome, IX (XXII), 1954, p. 87.

⁶ Ch. Delvoye. Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne. – Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. XIV, 1954–1957, p. 220.

Хотя задачи эстетического оформления среды богослужебного действия только начинали возникать, всё же надо отдать себе отчёт в том, насколько функциональные требования, сразу сказавшиеся в планировке храмов, повлияли на восприятие их пространства и самого объёма.

Отметим особенности организации пространства базилик. Прежде всего – мы не можем назвать его вполне закрытым. Через три, а то и пять широких дверей оно связано с нартексом и атриумом. Это действительно целое – и с точки зрения литургической, и с точки зрения пространственной. Перспектива храма, видимая из атриума через нартекс, часто становилась предметом специального внимания зодчих. Надо добавить, что каждая часть здания имела в глазах христиан определённую меру сакральной ценности, увеличивавшейся с приближением к алтарю. Архитектура как бы составляла мир, заселяемый христианами для участия в литургии.

Весь ансамбль не только ориентирован по продольной оси, он ещё пронизан идущим к алтарю движением. Создаётся временный поток восприятия храма – ограда, атриум, нартекс, целла, алтарь. Чрезвычайно важно, что в этом динамическом развитии сохраняется постоянство масштаба – все части имеют, как правило, одинаковую ширину, ритм портиков атриума сливается с портиками нартексов и часто без изменения переходит в наос. Сама базилика постоянна в своём встречном для зрителя движении, её поперечный разрез всегда один и тот же. Пространство, предстоящее идущему к алтарю, имеет ту же меру, что и остающееся за его спиной. Ритм массового шествия, начавшийся в атриуме, продолжается вплоть до апсиды.

Использование ордера в виде колоннад подчиняет пространство храмов одному направлению движения и единому ритму. Все отклонения изгнаны, интерьер получает подчёркнуто организованный характер. Ритм становится важнейшим элементом языка нового искусства. Это, конечно, одна из драгоценнейших традиций античного мира, но она уже определяет структуру пространственных зон, а не материальной формы. Роль колонн в расчленении пространства гораздо важнее их пластической самостоятельности. Пожалуй, в истории архитектуры не было другой такой эпохи, которая с таким безразличием относилась бы к ордеру⁷. Колонны разных ордеров и разных размеров употреблялись в одном ряду. Когда же новая эпоха стала осознавать свои художественные идеалы, то она выбрала колонны гладкие и полированные, блеск их твёрдой поверхности не давал пространству взаимодействовать с ними, заставляя его нейтрально огибать опоры. Последние занимают теперь лишь то пространство, которое они реально вытесняют своим объёмом. Пространство приобретает самостоятельность движения, а масса как его перегородка исчезает⁸. Не случайно в базиликах внутри нет, по существу, стен.

Подобная дематериализация форм усугубляется ещё особой выразительностью клирестория. При взгляде из центрального нефа сквозь колоннады видно пространство боковых, замыкаемое внешними стенами. Но наружными являются и стены клирестория, идущие над колоннадами. Окна,

⁷ F. W. Deichmann. Die Spolie in der frühchristlichen Architektur. – Bericht d.VI. Internationalen Kongresses für Archäologie. Berlin (1939), 1940.

⁸ F. W. Deichmann. Wandsystem. – Byzantinische Zeitschrift, 59, 1966, S. 355.

в изобилии прорезанные в них, явно выявляют эту их функцию. Они являются плоскостями, отделяющими пространство клирестория от наружной среды. Их назначение адекватно назначению стен боковых нефов, только они расположены ярусом выше. Между собою стены клирестория кажутся соединёнными западной стеной и триумфальной аркой, а главное – цельным пространством, заключённым между ними. Подобными приёмами четыре стены, внешние и внутренние, стоящие на колоннадах, образующие фактически четыре параллельные, не соприкасающиеся плоскости, оказываются связанными общей задачей – обрамлением пространства интерьера. Здесь начинается их уподобление единой огибающей оболочке, которое будет так развито в VI в. Внедрение арок и сводов, соединяющих вертикальные плоскости, происходящее в IV–V вв., оказывается подготовленным начальными образцами.

Подытожим наши наблюдения. Большое цельное пространство базилики, заключённое среди стен, начинающих восприниматься единой оболочкой, лишено внутренних перегородок. Мерный ритм колоннад организует его движение к алтарю. Всё случайное и единичное изгнано. Чёткое определение места для каждой группы верующих и собранность всех зон в единый ансамбль дают постепенный переход от наружного пространства к алтарю. Потеря тектонических принципов античности лишает ордер характера определяющей всё остальное системы и подчиняет его существование целому. Общая ритмика становится важнее пластической красоты отдельной формы, и движение, проходящее через ансамбль базилики, начинает приобретать характер идеального. Сами формы не обладают динамикой, но общая организация заставляет взгляд последовательно проследить их друг за другом.

Возникает мир, организованный единой ритмикой, мир целенаправленно упорядоченный, приготовленный для расположения в нём различных групп верующих. Надо всем доминирует светлое пространство клирестория, открытое, но недоступное людям. Оно постепенно становится центром пространственного развития. Функциональное, обрядовое назначение каждой части здания ясно выявлено, потеря архитектурной формой её пластической выразительности и доминирование пространства делают акт зрительного восприятия не динамически активным, а пассивно созерцательным. Это и есть основной смысл новой художественной концепции.

Подобная эмоциональная окрашенность восприятия интерьера базилик настолько отчётливо связана с общим характером христианства, что мы должны рассматривать её как принадлежащую кругу сакральных представлений новой религии. Думается, что правы Е. Галл и Т. Клаузер, утверждающие, что «при создании базилики архитектор в настоящем творческом акте объединил различные элементы новым образом, который удовлетворил все требования христианской церкви после признания её церковью государственной. Это новое образование относится к числу лучших пространственных концепций позднеантичной архитектуры, однако от неё оно принципиально отличается ощущаемой в нём новой религиозной идеей»⁹.

⁹ Diskussionen zur Vortrag Deichmann "Die Ursprung der christlichen Basilika". – Kunstchronik, Jg. 4, Hf. 5, 1951, S. 116.

Базилику нельзя рассматривать как жилище Бога, до такого фетишизма христианство никогда не опускалось. Но базилику можно и нужно рассматривать как мир, организуемый в какой-то мере в соответствии с представлениями христиан IV–V вв. Мы обладаем драгоценным свидетельством, подтверждающим это новое отношение христиан IV в. к архитектурной форме, её способности выразить духовное содержание. У Евсевия Памфила существует описание храма в Тире, в котором раскрываются его представления как о формах и назначении здания, так и о связи архитектуры с общими понятиями о мире. То, что можно увидеть и почувствовать в сохранившихся до наших дней памятниках, отчётливо и ясно излагается Евсевием. Вот этот текст:

«Назначив для него (для храма) пространство гораздо обширнее прежнего, весь этот объём он оградил отвне стеною, чтобы ограждённое место было самым безопасным убежищем для каждого. Величественные и высокие ворота его устроив против самых лучей восходящего солнца, он и стоящим далеко вне священной ограды доставил возможность ясно созерцать внутреннее... Поражённых этим он надеялся скорее привлечь к церкви и видящих это возбудить к вступлению в неё. Впрочем, вступившему во ворота ограды он не позволил вдруг нечистыми и необмытыми ногами войти в самое святилище, но, между храмом и воротами ограды оставив весьма большое место, украсил его со всех сторон четырьмя полукруглыми портиками и дал ему вид четырёхугольника, поддерживаемого везде столпами. На расстоянии же столпов он устроил вокруг деревянные приличной высоты решётки, а пространство между портиками вверху оставил открытым, чтобы видно было небо и проходил свежий, освещаемый солнечными лучами воздух. Здесь, против храма, дал он место символам святого очищения, т. е. ископал источники, которые вступающим внутрь церковной ограды доставляют в изобилии воду для омовения. Это первое пристанище входящих доставляет каждому благолепное и святое, а имеющим нужду в первоначальном наставлении – пристойное помещение. Потом, сменяя зрелище, он открыл входы в храм весьма многими, ещё более внутренними преддвериями и на солнечной стороне устроил три двери в один фасад; так что средней из них, в сравнении с боковыми, дал больший объём в высоту и ширину и, преимущественно перед последними, украсил её медными, на железном основании изваяниями и резьбою, другие же две присоединил к ней, будто телохранителей ко царице. Точно так же расположив число преддверий и из других портиков, по обеим сторонам всего храма, он придумал сделать над ними разные отверстия, чтобы зданию доставить более света, и украсил их тонкою деревянною резьбою.

...Окончив построение храма, он украсил его возвышенными престолами, в честь предстоятелей, и, кроме того, седалищами, расположенными в стройном порядке по всему храму, а по середине поставил святое святых – жертвенник. Но чтобы это святилище не для всех было доступно, он оградил его деревянною решёткою, украшенною до крайности тонким резным искусством, приводящим в изумление зрителей. Он не оставил без внимания и самого пола, но покрыл его превосходным мрамором...»¹⁰.

¹⁰ Евсевий Памфил. Церковная история, X, 4 – Евсевий Памфил. Сочинения, т. I. Санкт-Петербург, 1858, стр. 514–516.

«Сей муж... разделил силы всего народа по различию достоинств. Одних оградил только внешнею стеною..., и людей, которые не могут занимать лучшего места в здании, весьма много. Другим... повелел стоять у дверей и входящих отводить на свои места – их не неприлично называют преддверием храма. Иных поставил в виде первых столпов, окружающих с внешней стороны четырёхугольное преддверие, вводя их в уразумение буквального смысла четырёх Евангелий. Некоторых же поместил по обеим сторонам царственного дома, именно таких, которые только ещё оглашены и находятся в состоянии возрастания и успеха, однако уже не далеки от созерцания Божиих тайн, свойственного верным. Из числа последних взяв души чистые, омытые в божественной купели, подобно золоту, одни поставил в виде столпов гораздо лучших, нежели те, которые вне храма, т. е. утвердил их в сокровеннейших и таинственных догматах писания, а другие осветил светом, входящим в отверстия. Весь храм украсил он великим преддверием во славу единого царя всех Бога, и по обеим сторонам величия Отчего поместил Христа и Святого Духа, как вторичное сияние света...

Седалища суть души ангелов и некоторых других, данных для наставления охранения каждому; а божественный, великий и единый жертвенник есть не что иное, как чистота души общего нашего иерея и святое святых. Предстоя одесную его и с радостным лицом, с простёртыми объятиями приемля от всех благовонный фимиам, бескровные и невещественные жертвы молитв, великий архиерей наш Иисус, единородный Сын Божий, воссылает их к небесному Отцу и Богу всяческих, Которому прежде Сам поклоняется и один воздаёт достойную честь, потом молится, чтобы Он всегда был благ и милосерден ко всем нам.

Таков великий храм, объемлющий всю вселенную, устроенный великим зиждительным словом всяческих и вместе с тем существующий на земле как мысленное изображение того, что находится превыше небесного свода...»¹¹.

Это восторженное описание показывает, что ни о какой нейтральности, тем более враждебности Евсевия к выразительности архитектурной формы говорить уже не приходится, весь текст пронизан античной верой в способность искусства передавать мысли и чувства человека.

Использование трудов Евсевия для характеристики христианского мирозерцания может вызвать возражения, ибо по отчётливости и строгой последовательности воззрений он далеко уступает писателям второй половины IV – начала V в. Но как раз это обстоятельство делает его высказывания драгоценными для понимания эпохи Константина, эпохи активного взаимодействия старой и новой культур. Мировоззрение Евсевия представляет собою тот же сплав христианства с элементами языческой культуры и идеями римской монархии, что и архитектура современных ему базилик. Однако этот историко-культурный феномен был лишь переходным, непрочным образованием.

В IV в. христианство было принято самыми разнородными общественными группировками, внесшими множество оттенков и даже противоречий в прежде достаточно единое учение. Это послужило основой идейной

¹¹ *Евсевий Памфил. Сочинения*, т. I, стр. 521–525.

борьбы, начавшейся с первой четверти столетия. Во второй его половине столкновения достигли небывалой остроты. «...Это обуревание церквей не свирепее ли всякого морского волнения? Им сдвинуты с места все пределы отцов, приведены в колебание все основания и все твердыни догматов. Зыблется и потрясается всё поставленное на гнилой опоре. Друг на друга нападая, друг другом низлагаемся. Кого не низринул противник, того уязвляет защитник. Если враг низложен и пал, то наступает на тебя прежний твой заступник. До тех пор у нас взаимное общение, пока сообща ненавидим противников. А как скоро враги прошли мимо, друг в друге видим уже врагов. Сверх того, кто исчислит множество кораблекрушений?»¹².

В подобной ожесточённой борьбе постепенно пробивало себе путь ортодоксальное богословие, закрепляемое в чётких формулировках отцов церкви и постановлениях соборов. Новые идеи давали определяющие импульсы развитию искусства. Высота художественной традиции, наследовавшей тысячелетний опыт античной культуры, стала причиной чрезвычайно осознанного и целеустремлённого движения в искусстве V–VI вв., направленного на наиболее адекватное выражение христианских представлений. Если в архитектуре первый шаг, связанный с приспособлением базилик, прошёл под влиянием не только и даже не столько художественных факторов, то в дальнейшем внимание к выразительности и символике архитектурной формы сделалось основным, ведущим.

Мы не располагаем такой «программой» эволюции искусства V–VI вв., но в архитектуре её можно попытаться реконструировать, воспользовавшись поразительной аналогией, чрезвычайно популярной во всём христианском мире III–IV вв. Эта аналогия уподобляет Бога зодчему, а сотворённый мир – храму. Вот слова, которыми Василий Великий начинает описание сотворения мира: «Не обступим ли... сию великую и полную разнообразия художническую храмину Божия создания, и, востекши каждый своей мыслию ко временам давним, не будем ли рассматривать украшение вселенной?»¹³. Читая «Беседы на Шестоднев», откуда взяты эти слова, невольно представляешь себе купольные храмы VI в. – настолько предопределена в них выразительность архитектурной формы. Отчужденность догматических принципов влекла за собой ясность и последовательность эмоционального мироощущения ведущих идеологов христианства IV в., позволявшую им предвосхищать развитие общественных взглядов и вкусов. Мир, существовавший в их душах, отличался от мира окружавшего их искусства, для людей IV–VI вв. он являлся постепенно усваиваемой истиной, определявшей и изменение эстетических воззрений.

Историки византийской архитектуры давно обратили внимание на особый «висячий» характер композиции византийских купольных храмов, где всё развитие идёт сверху вниз, на стремление византийских зодчих к дематериализации объёмных форм, на особый ритм криволинейных очертаний, «круговращение». Эти же качества отмечались самими византийцами –

¹² Василий Великий. О Святом Духе. К св. Амфилохию, епископу Иконийскому – Творения... Василия Великого..., т. I. Санкт-Петербург, 1911, стр. 642.

¹³ Василий Великий. Беседы на Шестоднев. Беседа 4. – Там же, стр. 35.

достаточно прочесть описания храмов Прокопием Кесарийским, Павлом Силенциарием, Фотием. Удивительным образом подобная выразительность архитектуры предугадана у Василия Великого.

Показателен уже ход творения, дающий смысловой и динамический центр всей композиции. Об этом мы читаем ещё у Феофила: «...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 всё вещество, походившее тогда на глыбу. Ибо другой пророк, именем Исайя, сказал о небе: “Бог сотворил небо как свод и простёр его как шатёр для житья”»¹⁴. 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 (Исайя 40, 22)»¹⁵. Ассоциация со сводом здесь замечательна, ибо она показывает истоки усиленного внимания к сводчатой архитектуре.

Не менее интересно стремление к композиционному развитию сверху вниз, полностью переворачивающему привычные представления античного искусства. Чувство реальной весомости объёма исчезает, сам свод мироздания оказывается невесомым. «...Касательно сущности неба довольно для нас сказанного у Исаии, который в простых словах дал нам достаточное понятие о природе его, сказав: Утвердивый небо яко дым (Исайя 51, 6), т. е. для сотворения мира осуществивший естество тонкое, не твёрдое, не грубое»¹⁶. Даже земля как твёрдое тело оказывается без опоры, весь организм вселенной зависит только от мира вышнего. «А потому и себе самим, и спрашивающим нас: на чём 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»¹⁷.

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 круте чувство наше, с первого взгляда, не может примечать начала, не заключаи, что природа круговращаемых тел безначальна. Да изътого 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, описыва-

¹⁴ Феофила к Автолику, книга вторая, 13 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 199–200.

¹⁵ Василий Великий. Указ. соч., стр. 10.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, стр. 11.

ющие круги, возвращаются в прежнее своё 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 идёт (Матфей 24, 35)»¹⁸. Здесь прекрасно глубокое внимание к ритмике криволинейного движения, заставляющее Василия Великого воспринимать круг настолько весомым аргументом в пользу несотворённости 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. Можно вспомнить, что в купольных храмах, при большой развитости криволинейного ритмического движения, форма круга появляется лишь однажды, вознесённая над всем пространством и всеми опорами.

Сложная и намеренная ритмическая организация криволинейного движения в интерьерах византийских храмов в сочетании со зрительной дематериализацией форм рождает чувство абстракции от непосредственного восприятия, чувство высокого интеллектуализма. Это искусство не душевное, но духовное. Замечательно выразил эту особенность Григорий Нисский в «Толкованиях к надписаниям псалмов»: «...Пёстрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и ненарушимому ладу и само собой согласуясь через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над чувственными ощущениями и слушающего напев небес»¹⁹.

Вернёмся, 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 неизречённой премудростью созерцает происходящее. Усладительно, правда, зрелище – море белеющееся, когда царствует в нём постоянная тишина, усладительно также, когда хребет его, зыблемый тихими ветрами, представляется зрителям в пурпуровом или лазоревом цвете, когда оно не ударяет сильно в смежную сушу, но как бы лобзает её в мирных объятиях; однако не должно думать, чтобы, по словам Писания, и Богу в таком же смысле казалось море прекрасным и приятным; напротив того, в Писании красота определяется относительно к мировозданию»²⁰. «Созидаемое не очам Божиим доставляет приятность; и одобрение красоты у Бога не таково, как у нас. Для Него прекрасно то, что совершенно по закону искусства и направлено к благопотребному концу. Почему-то Предположивший явственную цель созидаемого одобрял твори-

¹⁸ Там же, стр. 5.

¹⁹ Григорий Нисский. Толкования к надписаниям псалмов – Памятники византийской литературы IV–IX вв. Москва, 1968, стр. 85.

²⁰ Василий Великий. Указ. соч., стр. 40.

мое 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 покажутся они прекрасными. А если всё поставлено на своём месте, то красота соразмерности, часто и с первого взгляда, усматривается даже невеждою. Но художник и прежде сложения знает красоту каждой части и хвалит её отдельно, возводя мысль свою к концу. Подобным художником, одобряющим каждое своё произведение порознь, изображается теперь и Бог»²¹. «...В творениях Божиих напрасное не имеет места»²².

Всё, что мы до сих пор хотели реконструировать, есть само пространство мироздания и его оболочка. Не менее интересны представления о временном и качественном состоянии подобного «храма». Время в понятии христиан двояко. Оно динамично и тленно. «Мы по необходимости либо только ожидаем будущего, либо рассматриваем прошедшее, настоящее же бежит как ускользающая мысль»²³. То же говорит о времени в сотворённом мире Василий Великий: «Не таково ли время, что в нём прошедшее миновалось, будущее ещё не наступило, настоящее же ускользает от чувства прежде, нежели познано?»²⁴.

Но от подобного понимания резко отличается время, как оно было до сотворения мира и как оно будет после будущего, второго пришествия Христа. Эти периоды развития не имеют, имя им вечность. В пылу борьбы ранних христиан с язычниками понятие вечности переносилось иногда даже на окружающий мир, в котором всё как будто бы застывало без развития между бывшим и будущим явлениями Христа. Показательно темпераментное высказывание Татиана: «Вы исследуете, что такое Бог, но не знаете, что в вас есть; и, разиня рот на небо, падаете в ямы. Ваши книги подобны лабиринтам, и читающие их – бочке Данаид. Что вы разделяете время, называя одно прошедшим, другое настоящим, а иное будущим? Каким образом будущее может настать, когда существует настоящее? Но как плаватели на море, когда корабль несётся по водам, по неопытности думают, что горы бегут (а не корабль их), так и вы не замечаете, что вы сами проходите, а век стоит, пока угодно Сотворившему его»²⁵.

В такой форме это скорее исключение. Ортодоксальное богословие никогда не приписывало времени реального мира сущностной основы. Оно, напротив, скорее являлось синонимом преходящего и исчезающего. Но в интерьерах христианских купольных храмов мы ощущаем не эту переменчивую стихию общего движения, а постоянство и вечность пребывания в себе совершенных форм, как бы освящённых соприкосновением с надмирными сущностями. Мы не будем сейчас говорить о том, как это достигнуто,

²¹ Василий Великий. Указ. соч., стр. 34.

²² Афинагора афинянина философа христианского о воскресении мертвых, 12 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 141.

²³ Евсевия Памфила слово царю Константину..., гл. 6 – *Евсевий*. Сочинения, т. 2. Санкт-Петербург, 1849, стр. 364.

²⁴ Василий Великий. Указ. соч., стр. 7.

²⁵ Татиана речь против эллинов – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 42.

а просто констатируем хорошо всем знакомое ощущение выключенности из реального течения событий, которое охватывает нас при входе в церковь.

Это пространство не только имеет своё время, оно ещё предлагает себя какместилище молитв и песнопений. И так же как пространство наполняется людьми, так и для звуков литургии есть в нём место – тишина, которой придан сокровенный смысл. «Если море прекрасно и достойно похвалы перед Богом; то не гораздо ли прекраснее собрание такой церкви, в которой, подобно волне, ударяющей в берег, совокупный глас мужей, жён и младенцев воссылается к Богу в наших к Нему молитвах? Глубокая тишина хранит её незабываемо, потому что лукавые духи не возмogli возмутить её еретическими учениями»²⁶.

Время и тишина могут быть встречены в близком к подобному ощущению и в окружающем мире. Время – вечность и тишина, покой охраняющая, любой отшельник, ушедший из общего ритма человеческой жизни, христианин он или нет, с ними сталкивается. Эти категории тесно связаны с внутренним состоянием пассивного созерцания. Поэтому они оказываются привнесёнными уже в архитектуру базилик. Но того, что придало бы им глубокое значение понятий, связанных с последними тайнами мироздания, – именно особой организации всей архитектурной композиции, – в базиликах не существует.

Уже говорилось, что по представлениям христиан мир создан Богом как храм для общения между Демиургом и творением, для поклонения верующих строгому, но доброму Спасителю их душ. Суммируя все описания, можно представить себе тот идеальный храм, который мог быть уподобленным мирозданию. Прежде всего – это сводчатая постройка, и, на основании чрезвычайно прочных ассоциаций христиан, доставшихся им по наследству от античности, купол с его безупречным круговым очертанием есть центр её. Всё развитие идёт от него, сверху вниз, ритм этого движения определён сложной переключкой криволинейных очертаний. Масса здания не должна вызвать 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 созидается»²⁷. Строгая целесообразность здания способна более определённо выявить замысел Творца, нежели окружающий мир, многообразие которого скрывает от восприятия цельность 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 IV–VI вв., приведшая их к поразительным постройкам юстиниановой эпохи. Последние явились воплощением идеальных представлений, казавшихся христианам II–III вв. принципиально непередаваемыми средствами искусства.

²⁶ Василий Великий. Указ. соч. С. 41–42.

²⁷ Феофила к Автолику, книга вторая, 11 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 196.