

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

М.В. ТАРАСОВА

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

КРАСНОЯРСК
СФУ
2010

УДК 7. 033. 2 (075)
ББК 85. 103 (ОЯ 73)
Т 19

Рецензенты:

М.В. Москалюк, доктор искусствоведения, профессор
Н.С. Буртасова, кандидат философских наук, доцент

Т 19 Тарасова М.В. Искусство Византии : учебное пособие / М.В.Тарасова. –
Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 256 с.

ISBN 978–5–7638–2059–1

Учебное пособие «Искусство Византии» предназначено студентам, изучающим дисциплину «Всеобщая история искусства. Европейское искусство средних веков». Дисциплина является одной из ключевых в целостном изучении процесса развития мировой архитектуры и изобразительного искусства. Пособие посвящено культуре Византии IV–XV вв. Обозначены идейные принципы и стилевые особенности искусства Византии; проанализированы основные произведения византийского изобразительного искусства.

Предназначено для студентов направления «искусствоведение», а также всех интересующихся проблемами развития мирового искусства.

УДК 7. 033. 2 (075)

ББК 85. 103 (Оя73)

© Сибирский

федеральный

университет, 2010

ISBN 978–5–7638–2059–1

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Тема 1. РАННЕВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА IV – VIII ВЕКОВ	7
Тема 2. РАННЕВИЗАНТИЙСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО V – VIII ВЕКОВ	38
Тема 3. ПЕРИОД ИКОНОБОРЧЕСТВА В РАЗВИТИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА	72
Тема 4. ПЕРИОД МАКЕДОНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В РАЗВИТИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	80
Тема 5. СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА IX – XII ВЕКОВ	108
Тема 6. ВИЗАНТИЙСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI – XII ВЕКОВ	122
Тема 7. ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА XIII – XV ВЕКОВ	162
Тема 8. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ XIII – XV ВЕКОВ	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	254
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ	255
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	261

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие, посвященное искусству Византии, организовано в соответствии с хронологическим принципом. Последовательно рассматриваются закономерности развития искусства ранневизантийского (IV – VII вв.), средневизантийского (VIII – XII вв.) и поздневизантийского периода (XIII – XV вв.).

Новизна изложения материала заключается в раскрытии стилевой определенности византийского искусства. В соответствии с основными положениями современной теории изобразительного искусства история искусства Византии представляет собой саморазвивающуюся систему, определенную волнообразной сменой двух стилевых тенденций. Художественные направления глобального стилового пространства Ареаклассицизма сменяются направлениями стилового пространства Ареаромантизма. Стилиевое направление Ареаклассицизм реализует религиозное движение эманации божественной бесконечной энергии, материализующейся в конечных формах чувственного земного бытия. В искусстве Византии стилиевое пространство Ареаклассицизм является доминирующим и реализовано в стилевых направлениях : Ранневизантийский Классицизм (IV – VI вв.), Македонский Классицизм (IX – X вв.), Средневизантийский Классицизм (вторая половина XI в.), Поздневизантийский Классицизм (вторая половина XIII – первая половина XIV в.).

Корректность данных понятий и оправданность их введения в историю искусства объясняется единством общего стилового пространства, принципы которого воспроизводятся в разные эпохи развития Византийского Классицизма – стиля, объединяющего все данные стилевые направления.

История развития Византийского Классицизма складывается во взаимодействии с встречным движением волн художественных направлений стилового пространства Ареаромантизма. Религиозное содержание

произведений Ареаромантизма определяется энергией имманации конечного, восходящего к бесконечности абсолютного Бытия. Подобные периоды развития искусства Византии исторически чаще всего совпадали с периодами политического ослабления государственной мощи, высвобождающей исключительно душевные ходы гармонизации человека с миром через саморазрушение конечного аспекта своего существования. Но истинной причиной смен волн Ареаклассицизма волнами Ареаромантизма является саморазвитие системы искусства, в которой одно движение с необходимостью доходит до своего предела, требующего поворота синусоиды в обратную сторону. Вера в тотальность божественного воплощения в чувственно явленных формах с периодичностью истощалась, сменяясь верой в необходимость индивидуальных энтузиазных усилий от человеческой души, ищущей пути к Богу. Ареаромантизм в византийском искусстве существует в аспектах искусства иконоборчества, Православного Византийского Романтизма (вторая половина XIV – первая половина XV вв.). Эти периоды дали произведения в качестве стилевых образцов. Также в развитии византийского искусства выделяется эпоха, в которую был создан ряд произведений-шедевров, демонстрирующих классицистические эманационные и романтические имманационные энергетические религиозные движения в гармонично равном соприсутствии. Этот период приходится на XII в. Всеобщая религиозная энергетика, будучи воплощена в византийской культуре в конкретных формах становящегося, развивающегося и достигшего своего расцвета христианства, а затем его подвида – православия, – является преимущественной в определении художественных идей произведений византийского искусства, анализ которых проводится в данном учебном пособии. Такое рассмотрение позволяет выявить актуальность идейного содержания византийских художественных произведений для других эпох в истории искусства. Также такой подход дает возможность указать на единство религиозной проблематики византийского искусства и искусства иных культур, детерминированных другими

конфессиональными и национальными ориентирами. Кроме того, широкий религиозный контекст изучения византийского искусства приближает произведения византийского искусства к решению духовных проблем современности.

Учебное пособие построено на основе философско-искусствоведческого анализа обширного ряда произведений-репрезентантов византийского искусства. Целостный анализ идейного содержания многих произведений, например, мозаичных циклов церкви Успения Богородицы монастыря в Дафни и церкви монастыря Хора в Константинополе, производится в искусствоведении впервые.

ТЕМА 1. РАННЕВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА IV–VIII вв.

Столицей Восточной Римской империи был Константинополь, центром развития Западной империи до ее падения в конце V века была Равенна. Именно эти два города наравне с Римом дали образцы раннехристианской архитектуры.

Архитектура раннего христианства была определена теологической программой, сформированной Аврелием Августином в V–VI вв. в учении «О двух градах». Церковь являла собой Небесный Иерусалим на земле, т.е. пространство-модель горнего мира. Внутреннее пространство раннехристианской церкви символически представляло душевный мир верующего христианина. Это значение предопределило богатство оформления интерьера, символизировавшее наполненность духовным богатством, присутствие Бога в душе верующего. Экстерьер базилики соответствовал раскрытию визуальных понятий «тело – вместилище души», «плоть – оболочка и тюрьма души», что определило лаконизм конструктивных элементов внешнего облика, простоту декора. В соответствии с концепцией о двух градах – грешном Вавилоне и праведном Иерусалиме – стены церкви также несли миссию границы, преграды, охранявшей внутренний мир от влияния греховности профанного окружающего пространства.

Художественные традиции – объект-язык архитектуры. Основу храмообразования на первых этапах существования христианского мира составили традиции античной архитектуры. При выработке типа культовой постройки за основу были взяты традиции римских базилик светской ориентации, соединенные с традициями жилых древнеримских домов, а также с некоторыми архитектурными формами античных, эллинистических и египетских сооружений (например, гипостильные залы, залы гробниц

монархов Среднего царства). Традицию также составила архитектура Востока.

Характеристика архитектурных типов. Храмостроение IV–V вв. осуществлялось в пределах двух основных архитектурных типов – базиликальные и центрические сооружения.

Раннехристианская **базилика** представляла собой сооружение, прямоугольное в плане, вытянутое первоначально с востока на запад, а затем, с установлением архитектурного канона в V в., – с запада на восток (на Иерусалим). Здание возводилось над могилой святого мученика (криптой), выступавшего покровителем данной церкви, объектом притяжения верующих, эталоном христианина. Несколько функций сочетались в одном здании раннехристианской базиликальной церкви: поминовение, духовная ориентация рядового верующего на эталонного христианина, совместное моление, руководство процессом принятия верующими вести о нисходящей божественной благодати. Крипта с мощами и святыми реликвиями составляла ядро храма. Крипта закрепляла культовую постройку на определенном месте земли и превращала архитектурное сооружение в посредническую зону взаимоотношения земного и небесного миров на основе причащения святыне. Религиозную функцию базилики реализовывало последовательное прохождение следующих помещений: атрий, нартекс (в восточных базиликах), зал для собрания верующих, расчлененный рядами колонн (столбов) на три (пять) нефов, трансепт, пресбитерий, апсида. Перед апсидой, над криптой, ставился алтарь. Трансепт в раннехристианских базиликах примыкал к апсидальному пространству. В одних случаях трансепт имел ту же ширину, что и основное пространство молельного зала. В других случаях трансепт достаточно далеко выходил за пределы нефов. В результате раннехристианская базилика приобретала Т-образный план. Нанизывание помещений на единую ось, устремленную к алтарю, предполагало изменение не только душевного состояния верующего, но в масштабе целостного собрания христиан в церкви организация культового

пространства предполагала качественное изменение состава собравшихся. Атрий – открытый двор с купелью в центре был предназначен для некрещеных и оглашенных, т.е. тех, кто только что прошел обряд крещения. Некрещенные и оглашенные не имели права вступать в храмовое пространство дальше нартекса. Нефы центрального зала во время литургического действия «населены» были лишь христианами. Алтарная зона была закрыта для рядовых верующих и предназначалась только для священнослужителей. Таким образом, качественные изменения собравшегося человечества, созданные приемом архитектурно образованных границ, состояли в трансформации из неверующего, но тянувшегося к духовному очищению в купели атрия через оглашенного, блуждающего в зоне между смертью тела и жизнью души во мраке нартекса к верующему и зрящему свет истинной жизни души и триумф ее бессмертия, представленные золотом мозаик триумфальной арки, венчающей алтарную зону. Стены атрия и нартекса, открытая граница триумфальной арки – это грани духовных превращений, преображений человека.

Репрезентантами раннехристианских базилик в Риме являются следующие сооружения: церковь Сан Клементе (392 г.), базилика Святого Петра (начало IV в.), церковь Сан Паоло фуори ле муре (V в.), базилика Санта Мария Маджоре (432 – 440 гг.), базилика Сан Лоренцо фуори ле муре (ок. 550г.).

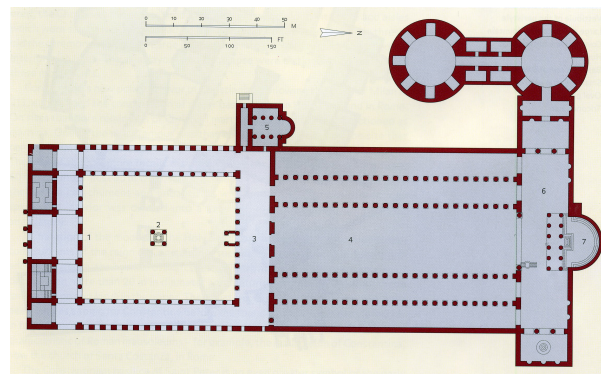
Образцом базиликального храмоустройства являлась **базилика Святого Петра в Риме** (рис. 1, а).

Основание базилики Святого Петра приписывается императору Константину, период возведения – между 320 и 340 гг. В XV–XVI вв. на месте, где стояла базилика, был воздвигнут собор Святого Петра. Облик старой базилики Святого Петра известен по многочисленным описаниям и схематическим изображениям. По своей важности базилика Святого Петра уступала лишь церкви Гроба Господня в Иерусалиме. Базилика Святого Петра была воздвигнута над могилой апостола Петра в качестве мавзолея.

Функции поминовения эталонного христианина – апостола Петра и моления верующих соединились в одном культовом сооружении.



а



б

*Рис. 1. Базилика Святого Петра. Реконструкция (а) и план (б).
Рим. 320 – 340 гг.*

Изначально мощи Святого Петра находились на одном уровне с полом всего помещения церкви. В VII в. уровень пола апсиды был поднят до верха надгробия, над которым и был установлен главный алтарь. За счет этого мощи Святого Петра были опущены ярусом ниже, что потребовало спуска, движения вниз для их осмотра. Вокруг надгробия, под новым уровнем апсиды, был устроен примыкавший к полукружию апсидальной стены кольцевой обход, снабженный коридором, обеспечивающим доступ к могиле с западной стороны. Принцип кольцевого обхода обеспечивал непрерывную циркуляцию потока паломников. Базилика Святого Петра – пятинефное здание с трансептом в западной части храма (рис. 1, б). С востока к базилике примыкал атрий; к трехпролетному атрию вел вход в виде триумфальной арки. Западный портик атрия представлял собой нартекс. Базилика Святого Петра была ориентирована на запад. Апсида базилики была перекрыта конхой. Все остальные помещения имели стропильное перекрытие. Здание строилось частично из материалов цирка Нерона. 96 колонн базилики были античными из полированного мрамора и гранита. В качестве архитравов

были использованы фрагменты античных построек. Данная особенность строительного материала одного из главных культовых сооружений начального периода становления христианского архитектурного языка весьма важна для понимания тенденции перестройки и реконструкции мира античности на новом основании. Объединяющим началом для античности и христианства эпохи прямых и косвенных заимствований античного архитектурного языка в строительстве христианских церквей являлся мировоззренческий религиозный принцип эманации божественной энергии в пространство избранного земного мира.

Репрезентантом раннехристианских базилик Рима является также **базилика Санта Мария Маджоре** (Пресвятой Богородицы) (рис. 2, а). Церковь занимает высшую точку римского холма Эсквилин, расположена на высоте 55 м. Известно, что данная точка как святое место города была занята христианским культовым сооружением со времен папы Либерия (352–360 гг.), который, согласно легенде, построил наиболее раннюю церковь на этом месте. С появлением церкви связано множество легенд. Одна из них гласит, что Дева Мария в одну и ту же ночь явилась во сне папе римскому Либерию и будущему донатору патрицию Иоанну, указав, где им следует возвести церковь. Другая легенда утверждает, что на следующее утро, 5 августа 358 г., римский холм Эсквилин был полностью покрыт снегом. Этим чудом Девой Марией было обозначено то место, где должна возникнуть церковь. И папа Либерий начертил на снегу план церкви, посвященной Великой Деве Марии. Данные легенды подчеркивают статус базилики как чудесно спустившейся с небес, покрывшей собой холм и покрывающей христианский Рим своей благословляющей силой. Легенды вокруг Санта Мария Маджоре непосредственным образом связаны с мифологическими сюжетами Покрова, явившегося Богородицей-заступницей. Тем самым Рим встраивается в ряд городов земного мира, отмеченных божественным присутствием и участием в их судьбе, находящихся под покровом.



а
б
Рис. 2. Базилика Санта Мария Маджоре. Центральный неф (а) и капитель колонны центрального нефа (б).
Рим. 432 – 440 гг.

Базилика Санта Мария Маджоре изначально появилась как распространяющая энергию Абсолютного начала от высшей точки церкви по склонам холма на весь город, тем самым впускающий качество святости в себя. Все элементы архитектурной конструкции способствуют визуализации этого замысла, этой миссии церкви.

Настоящая базилика была построена во времена папы Сикста III (432–440 гг.). Форма базилики времен Сикста III сохранялась неизменной до IX в. В современном облике сохранена структура и соотношение отдельных частей. Строительство началось после Вселенского Собора 431 г. в Эфесе, на котором был утвержден статус Девы Марии как Божьей Матери, и базилика Санта Мария Маджоре теснейшим образом связана с решениями, принятыми на Эфесском Вселенском Соборе. Главным предметом обсуждения на Вселенском Соборе было учение несторианства, ключевым догматом которого было утверждение Христова рождения как человека. Согласно несторианству, лишь в момент крещения Его человеческая природа преобразилась и претерпела божественные трансформации. Тем самым

оспаривалось и девство Марии, и ее статус в качестве Богородицы. Эфесский Собор осудил несторианство как ересь. На этом соборе было окончательно признано божественное качество материнства Девы Марии. Торжество богородящего начала Девы Марии является основной темой архитектурного сообщения базилики Санта Мария Маджоре.

Церковь трехнефная. Система отношений длины, ширины и высоты нефов демонстрирует математическую точность и выверенность в построении гармонически упорядоченной системы, моделирующей земной мир в его симметричной правильности, выступающей знаком наполненности благодатью высшего порядка. Так, высота центрального нефа равна его ширине (16 м), а боковые нефы по ширине равны высоте колонн, фланкирующих центральный неф. Традиция такого членения пространственных объемов идет из древнеримских времен. Благодаря тому что базилика Санта Мария Маджоре в V в. была перекрыта стропилами, позднее, в XV в., закрытыми кассетированным потолком, центральный неф в разрезе являет собой квадрат. Квадрат вводит две горизонтали, репрезентирующих небесный и земной мир, в отношения взаимного равенства и равновесия. Посредническая зона стен и колоннады также характеризуется соразмерностью и равенством сферам небесного и земного благодаря выполнению своей соединяющей миссии. Использование колонны в качестве модуля для определения размеров боковых нефов весьма показательно, поскольку колонна в Санта Мария Маджоре – один из главных персонажей архитектурного действия. Центральный неф фланкирован 40 монолитными колоннами античного римского происхождения. Четыре колонны гранитные и 36 – мраморные. В колоннах базилики Санта Мария Маджоре использован ионический ордер. Колоннада – нижний ярус трехчастного членения центрального нефа. Верхний ярус – клиресторий с большими широкими окнами полуциркульных очертаний, ниже – ярус стены, заполненной мозаичными изображениями. Каждый ярус отделен от

другого четкой архитектурной горизонталью. Примером такой горизонтали выступает архитрав, который покоится на колоннах.

Античное происхождение колонн христианской церкви свидетельствует об актуальности античного принципа вочеловечивания божественного. В соответствии с античной архитектурной символикой, колонна есть символ человека. Именно этот тезис христианского вероучения был развит и установлен Эфесским Собором, признающим способность Девы Марии – человека – породить Бога, стать Богородицей. Потому неслучайно применение ионического «женского» ордера: в капительной части колонны подчеркнута идея нисхождения, изливания высшей энергии (рис. 2, б). Колонна как символ человеческого существа выступает в данной церкви в качестве соединяющего начала между двумя плоскостями, символически представляющими небо и землю. Тем самым колонна символически представляет Деву Марию, а через нее – все человечество, способное стать соединительной осью дольного и горнего. Подобие плоскостей неба и земли, а также устойчивость, прочность, монументальность ряда колонн доказывают неизменность и устойчивость связующего элемента, прочность всей конструкции гармонического единства. Земля и небо, согласно модели мироздания, явленной римской базиликой Санта Мария Маджоре, достижимы друг для друга, что подчеркивается очевидностью пути-связки между ними и подобием размеров вертикали и горизонтали. Устройство горнего и дольного зримо обладает подобием. И небо тем самым нисходит на землю, становится землею, проходя по стволам человеческого посредничества.

Базиликальную архитектуру ранневизантийского периода в Равенне репрезентируют такие произведения, как церковь Сан Апполинаре Нуово (третье десятилетие VI в.), базилика Сан Апполинаре ин Классе (536 – 549 гг.). В Равенне не использовался Т-образный план базиликальных сооружений, но применялся только план в форме прямоугольника без трансепта. В равеннских базиликах VI в. ритм продвижения от запада к

востоку стремительнее, чем в рассмотренных римских сооружениях раннехристианского времени. Это достигается за счет сравнительно меньших размеров здания, а также использования более тонких и легких колонн, фланкирующих центральный неф.

Так, в **базилике Сан Апполинаре ин Классе** (рис. 3) применены 24 колонны из серого мрамора с капителями круглого рисунка, которые были специально изготовлены для этого здания (в отличие от античных колонн Санта Мария Маджоре).



Рис. 3. Базилика Сан Апполинаре ин Классе. Равенна. 536 – 549 гг.

Мраморные прожилки образуют закручивающийся рисунок, способствующий взаимопроникновению пространств боковых и центрального нефов. Кроме того, мраморный рисунок визуально «поднимает» колонны, оборачивая их вокруг собственной оси и выводя на более высокий уровень. Круглые колонны поставлены на высокие базы кубической формы, что также зрительно вытягивает вертикали-связки пола и стропильного потолка. Капители колонн выполнены в форме широких листьев аканта. Капитель представляет собой стилизацию кроны, что

превращает саму колонну в ствол произрастающего дерева. Импост, положенный на капитель, с одной стороны, служит развитию темы роста символического райского архитектурного сада центрального нефа. С другой стороны, импостный камень выступает своеобразным указателем нисходящего движения, в котором колонна берет на себя роль проводящего энергетического канала. Импост находится в основании пяты арок. Если в римской базилике Санта Мария Маджоре колонны несут тяжелый антаблемент, то в равеннской Сан Апполинаре ин Классе особая легкость ритма проживания базилики обеспечивается также тем, что колонны выступают несущими элементами для высокой аркады. Волны арок дают эффект вертикального подъема каждому шагу горизонтального продвижения к алтарю. И духовная победа на каждом новом этапе пути репрезентирована малыми триумфальными арками, возносимыми над колоннами нефа. Трапезиевидная форма импоста позволяет увидеть поэтапное нисхождение энергии триумфального покровя, а также указать принимающие зоны токов-струй эманации – колонны. Триумфальная арка алтарной зоны доводит арочный мотив, развивающийся в центральном нефе, до венчающей фазы. А архитектурная тема духовного роста и жизни райского сада доводится до апогея символично-иконическим визуальным сообщением мозаик апсиды Сан Апполинаре ин Классе.

Рассмотрев памятники-репрезентанты, можно заключить, что базиликальное культовое сооружение есть модель мироотношения, согласно которой божественное начало оказывает покровительство собранию верующих, поэтапно нисходя через окна, галереи и столпы нефов к общине молящихся, руководя их устремлением вперед – к алтарю, символизирующему собой точку жертвенного соприкосновения человека и Бога.

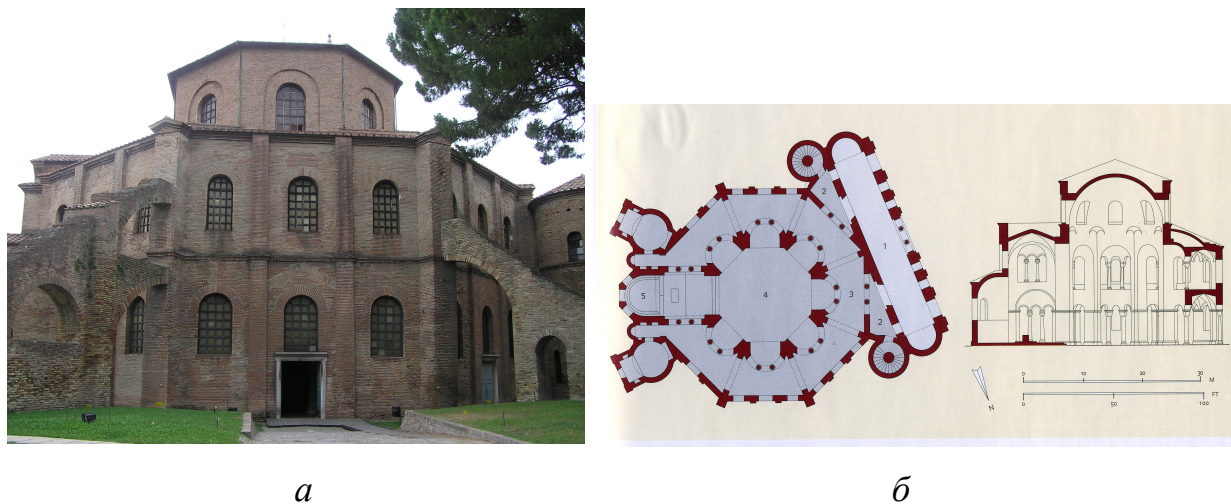
Изучив специфику базиликальных храмов раннехристианского времени, следует обратиться ко второму типу культовых построек IV – VI вв. – центрическим сооружениям.

Традиции **центрических построек** находятся в тесной связи с языческими образцами и в Риме, и на эллинистическом и Дальнем Востоке. Большую роль сыграли восточные архитектурные традиции возведения купольных сооружений. В центрической форме возводились мавзолеи, базилики и баптистерии. Центрические постройки были небольших размеров, поскольку существовала зависимость между диаметром купола и общими размерами сооружения. Среди центрических сооружений этой эпохи выделяются круглые, четырех-, восьми-, десятиугольные и крестообразные постройки. Необходимую принадлежность центрической архитектуры составляют сводчатые потолки и купольные покрытия середины здания. В строительстве центрических сооружений существовали различия между западной и восточной традицией: в Древнем Риме актуальна была традиция возведения куполов на опорной системе круга и октагона, на Востоке – на квадратном основании.

В архитектуре Равенны центрические постройки представлены Мавзолеем Галлы Плацидии (440 г.), Баптистерием Православных (ок. 450 г.) и Арианским Баптистерием (к. V в.), Мавзолеем Теодориха Великого (ок. 525 г.), церковью Сан Витале (527 – 548 гг.). Раннехристианская архитектура Рима содержит такие образцы центрических построек, как церковь/мавзолей Санта Констанца, ротонда Сан Стефано (466 – 483 гг.). В архитектуре Малой Азии среди центрических сооружений можно выделить церковь в Босре (511–512 гг.), церковь св. Георгия в Эсре. Главным центрическим памятником архитектуры Константинополя выступает церковь Сергия и Вакха (527 г.).

Целостным репрезентантом ранневизантийских центрических культовых построек может выступить **церковь Сан Витале** в Равенне (527 – 548 гг.) (рис.4, а). Строительство этой церкви относится ко времени правления императора Юстиниана I, т.е. к тому периоду, когда Равенна была столицей византийского экзархата. Функционально культовое сооружение служило дворцовой церковью августейшего наместника – экзарха.

В плане здание представляет собой восьмигранник (рис. 4, б). Число восемь в средневековой архитектуре обладало устойчивой символикой представления первых дней Творения.



*Рис. 4. Церковь Сан Витале.
Экстерьер (а), план и прорисовка разреза здания (б).
Равенна. 527 – 548 гг.*

Восьмигранник дважды представлен в плане – во внутреннем пространстве и в фигуре, образованной деамбулаторием. Углы октагона «врезаны» в восемь столбов, поддерживающих барабан купола. Столбы имеют расходящуюся форму, что превращает их в визуальные «дороги»-указатели, по которым центральное октагональное пространство начинает выходить вовне, порождая галереи обхода. План здания показывает, что семь полуциркульных экседр окружают подкупольную зону, выходя из нее. Полукружие поддержано парами колонн, поставленными по кругу между столбами. В результате план внутренней части здания подчинен лучевой расходящейся энергетике, которая обретает ясность своего предела во внешних гранях октагона. Ограниченность представленной компактной модели мироздания – важное качество данной культовой постройки. Равнозначность восьми граней нарушена зоной пресбитерия, выдающейся вперед – на восток. Данной части здания сообщена протяженность и прямоугольные геометрические очертания. Движение пресбитерия утолено встречей, которую оказывает ему трехгранная апсида. Тема движения и встречи

невероятно гармонично и полно поддержана иконоико-символическими знаками мозаичных произведений на стенах этой части сооружения.

В экстерьере церковь Сан Витале представляет собой пирамидальную трехступенчатую конструкцию. От высшей точки здания восьмигранная конструкция расширяется, приближаясь к земному основанию. Каждая из восьми сторон барабана в качестве оси имеет окно. Окна оформлены нишами подобных же полукруглых очертаний. Скаты кровли, покрывающей галереи церкви, во внешнем облике служат переходом к двухъярусным стенам. Ярусы делятся контрфорсами на три зоны. Центральная зона поддерживает единую ось окна барабана; боковые зоны подкрепляют центральную линию параллельными нисходящими оконными ритмами. Строительный материал, использованный в церкви Сан Витале, – кирпич плинфа на цемяночном растворе. Слоистость кирпичного материала позволяет проявить ступенчатость нисходящей конструкции в наибольшей степени. Несмотря на то что по шесть окон с каждой стороны прорезают стены восьмигранника конструкции, стена сохраняет приоритетную роль в формировании общего облика. Церковь Сан Витале являет себя как крепость и хранилище того внутреннего содержания, которое представлено интерьером.

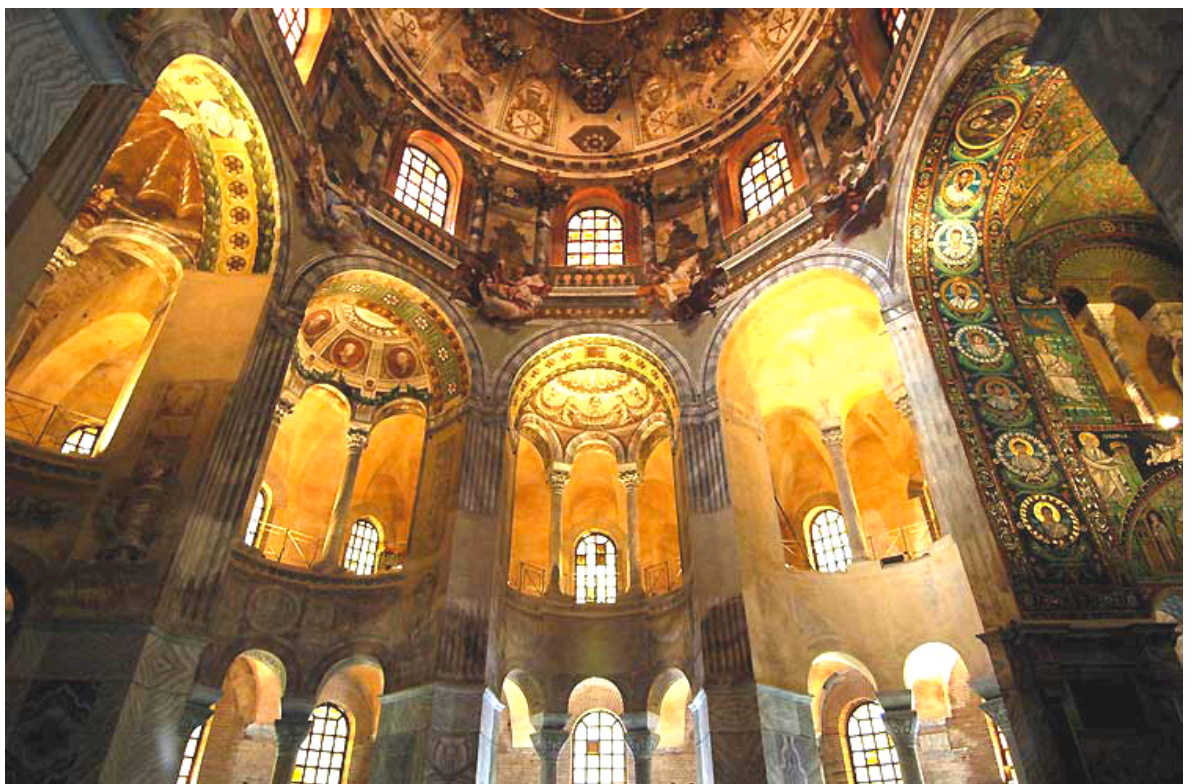


Рис. 5. Церковь Сан Витале. Интерьер. Равенна, 527 – 548 гг.

Экстерьер и интерьер церкви Сан Витале во многом противоположны в отношении доминанты энергетического движения, задаваемого архитектурными элементами. Если экстерьер определен движением сверху вниз, то интерьер – снизу вверх (рис. 5). Экстерьеру свойственна суровость, стремление держать границу-грань мерно вращающегося восьмичастного целого, в то время как интерьер определяется понятиями «легкость», «воздушность», «подъем». Противоречие внешнего и внутреннего облика прослеживается практически в каждом отдельном элементе здания. Например, купол внутри высок и легок, ибо сделан из рядов керамических сосудов. Снаружи же купол сокрыт скатами кровли, замкнут внутри и при обзоре верхней части здания доминируют граненые формы барабана. Кольцевой обход внутри церкви Сан Витале двухъярусный; экседры имеют сквозные аркады на обоих уровнях. Колонны выглядят достаточно тонкими относительно столбов, между которыми они поставлены по дуге. Колонны второго этажа продолжают линии нижних колонн. Двухъярусность здания создает подчеркнутый вертикализм большим аркам подкупольного пространства. Пролет купола, перекрывающего центральное пространство, составляет 16 м. Хор перекрыт вспарушенным крестовым сводом. Внутреннее пространство пористое; освещение строится путем постоянных переходов от тени к свету, что обеспечивает динамичность проживания здания зрителем.

Эманационная энергетика экстерьера уравнивается имманационным порывом интерьера, что дает возможность наблюдать в одном памятнике одновременное проявление стилей Ранневизантийского Классицизма и Византийского Романтизма, который получит свое наибольшее развитие лишь в поздний период развития византийской истории. Церковь Сан Витале организует взаимодействие двух коммуникативных ходов бесконечного, определяющего себя в явных гранях, и конечного, стремящегося войти в совершенный ритм вращения вселенной.



а



б

Рис. 6. Центрические культовые постройки ранневизантийского времени. Церковь Сергия и Вакха (а), Константинополь, 527 г.; Мавзолей Теодориха (б), Равенна, 526 г.

Церковь Святых Сергия и Вакха (527 г.) (рис. 6, а) в Константинополе в развитии темы огранивания бесконечного в конечном земном пределе более последовательна. Константинопольская церковь, строительство которой происходило в тот же год, что и церкви Сан Витале в Равенне, демонстрирует в плане последовательный переход от круга купола к октагону внутреннего объема и к прямоугольнику очертаний внешних стен конструкции. Внутреннее пространство также решено на контрасте с внешним и представляет собой двухъярусный обход подкупольной зоны, дающий толчок к душевному вознесению молящихся. В то же время внешний объем подчинен нисходящим ритмам, в которых определяющим становится влияние купола.

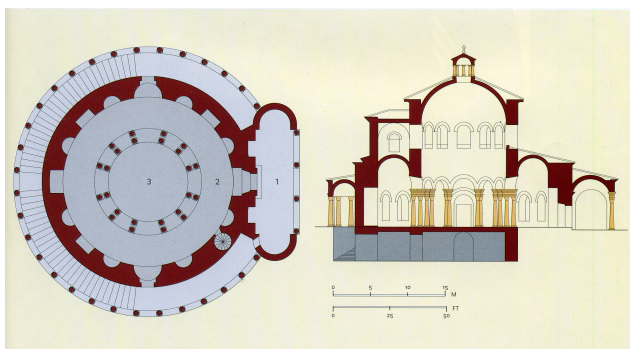
Репрезентантом тотального влияния купола над всем объемом купольной постройки является здание, находящееся в Равенне. Это – **Мавзолей Теодориха** (построен после 526 г.) (рис. 6, б). Купол данного массивного сооружения высечен из единого блока истринского камня весом

около 300 т. Диаметр купола составляет 33 м. Ярусы, в прямом смысле давящие на нижестоящие, распределены в мавзолее Теодориха следующим образом: купол, ниже – десятигранник верхнего этажа с тяжелым карнизом и прямоугольными нишами под полукруглыми выступами, аналогичными форме купола. Объем окружен открытым обходом. Еще ниже – большой десятигранный объем с нишами полуциркульных очертаний, также вторящих абрису купола. Широта ярусов постепенно увеличивается при приближении к земле. Монументальность и зримая тяжесть конструкции репрезентирует вечность и нерушимость того загробного мира, который обретает Теодорих, саркофаг которого стоит в центре мавзолея.

Римский **Мавзолей Санта Констанца** (рис. 7) IV в., хранящий мощи дочери императора Константина I, в плане определяется взаимодействием концентрических кругов. Центральный наименьший круг образован 12 парами колонн и перекрыт куполом, средний круг – обходная галерея, перекрытая коробовым сводом и ограниченная стенами с чередующимися полукруглыми и прямоугольными нишами; самый широкий круг – внешняя галерея, окруженная колонами. Вращение концентрических кругов настраивает на создание особого ритма данной культовой постройки, репрезентирующей воплощение райского мира, в котором обитают души покоящихся в мавзолее.



а



б

Рис. 7. Мавзолей Санта Констанца. Экстерьер (а) и план (б), Рим, IV в.

Центрическое культовое сооружение есть модель мироотношения, согласно которой покровительство абсолютного начала, репрезентированное куполом, определяет доминанту центростремительного, кругового, насыщенного созерцательностью движения, в котором человек мысленно останавливается в своем устремлении по земле и возносится душой своей к Духу. В мавзолеях и мавзолеях круговая система организации культовой постройки указывала на принадлежность усопших миру высшего Порядка и Гармонии. В базиликах купольная круговая организация являлась знаком вхождения тех, кто проходит обряд крещения, в божественный круг душевного бессмертия.

В начале VI в. появился синтезированный архитектурный тип, созданный на основе совмещения концепций купольного и базиликального сооружений, – **купольная базилика**. Купольная базилика – продольная композиция, где в центре сооружения водружен купол, освещающий центральный неф базилики. При создании синтезированного типа было использовано восточное решение возведения купола на квадратном основании. Наличие четырех отдельно стоящих подкупольных опор устранило зависимость размеров здания от диаметров купола, что давало возможности создавать чрезвычайно обширные помещения, перекрытые куполом значительного диаметра. Увеличение ширины главного нефа и размещение конх на востоке и западе приближало все сооружение к центрическим композициям.

Купольная базилика в геометрическом плане представляла собой уравнивание горизонтали базилики и вертикали купольной постройки: две оси встречались в центральной зоне главного нефа, потому обладавшей особой энергетикой. Здесь находилась кафедра – амвон, откуда слово Божие проповедником обращалось к верующим. Таким образом, в храме появился второй центр, помимо апсиды, и принципиальной стала гармония двух данных точек притяжения духовной энергетике храма. Выделенность амвона

архитектурными средствами купольной системы стало визуальным проявлением освоенности слова Божьего.

Появление типа купольной базилики стало знаковым событием для времени, вошедшего в историю как «золотой век» Византии – эпоха правления императора Юстиниана Великого (523 – 562 гг.). Купольная базилика воплотила основные религиозные движения времени тотального распространения энергетики единения множества разнообразных территорий и народностей в целое новой могущественной империи, становящейся землей обетованной под эгидой триады лозунгов «единое государство, единый закон, единая вера».

Купольные базилики имели купола преимущественно шлемовидной формы, что подчеркивало доминанту эманационного движения божественной энергии, растекающейся по системе полукуполов церкви-посредника на весь град земной. При синтезе базилики и центрического помещения произошло соединение обширного внутреннего пространства, собирающего верующих, и купольного эманационного потенциала. В результате реализовывался актуальный для ранневизантийского периода мировоззренческий принцип принятия неограниченно большого числа верующих в лоно христианства, собирания всего земного мира под божественный покров.

Тип купольной базилики представлен такими произведениями, как церковь Святой Ирины в Константинополе (532 г.); церковь Святой Марии в Эфесе (VI в.); церковь Успения Богородицы в Никее (начало VIII в.); собор Святой Софии в Фессалониках (первая половина VIII в.).

Ключевым памятником-репрезентантом архитектурного типа купольной базилики выступает **собор Святой Софии в Константинополе** (рис. 8), строительство которого проходило в период с 532 по 536 гг. Эпоха строительства соответствует поре наивысших достижений византийской империи во внешней и внутренней политике. Максимальное расширение территории империи, практически приблизившее ее к границам

древнеримского государства, активная миссионерская программа, приводившая к успешной христианизации западного и восточного мира по византийскому канону, а также внутренние программы централизации Византии в соответствии со введенным единым законом и системой соподчинения административных округов Константинополю. Византийская империя заявила себя миру как тотальная сила, как место утверждения и распространения божественного закона. Константинополь понимался как центр, скрепляющий мир; как узел, связывающий не только все земные направления и держащий нити натяжения между севером, югом, западом и востоком, но и между землей и небесами. Византия являла себя миру в начале VI в. как земля, преисполненная божественной благодати. И если ядром Византийской империи был Константинополь, то ядром и средоточием города был храм Святой Софии.



а



б

*Рис. 8. Собор Святой Софии. Константинополь. 532 – 536 гг.
Вид с юга (а) и вид с запада (б)*

Структура Константинополя такова, что в плане город подчиняется форме треугольника – клина, вдающегося в пролив Босфор и окруженного Мраморным морем и заливом Золотой Рог (рис. 9). Все улицы города сходятся к главной магистрали – Месе, которая ведет в площади Августеон, находящейся в вершине градообразующего клина. Более того, вершина треугольника представляет собой и ландшафтную вершину – самый высокий

из семи константинопольских холмов. Именно на этой площади, в высшей точке города, и стоит собор Святой Софии.

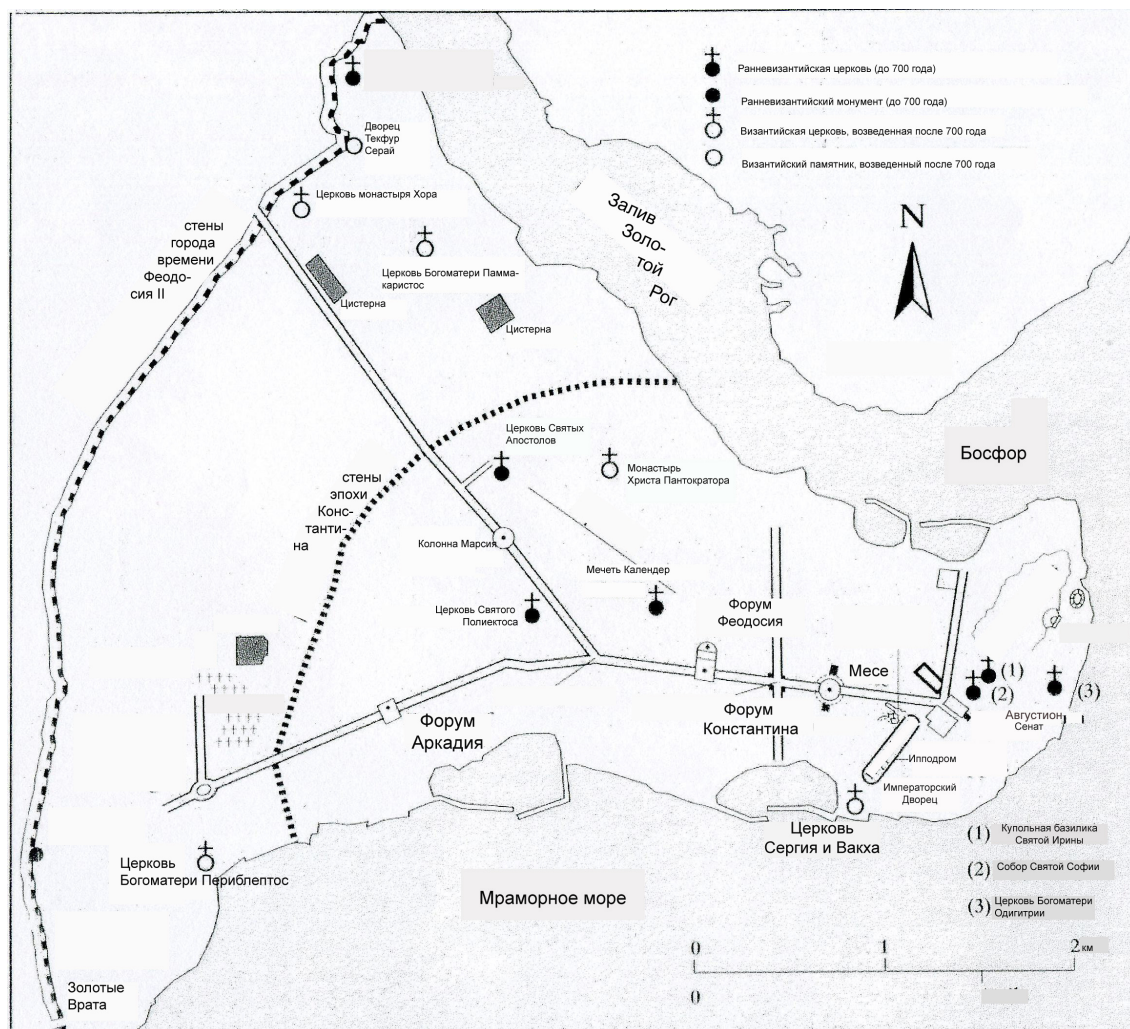


Рис. 9. План Константинополя

Строительство собора Святой Софии в Константинополе выступало важнейшим событием византийского строительства в великом историческом масштабе. Именно возведение собора как места встречи нисходящей и покровительствующей земле божественной энергии и превращало византийскую землю в богоизбранную. Данное архитектурное событие обладает несравненно большей исторической значимостью, нежели все военные и административные достижения императора Юстиниана. Имперская мощь ослабла уже в год смерти императора и постепенно стала недостижимым идеалом для последующих поколений правителей державы ромеев. Сегодня можно уже сказать, что, хотя византийская империя более пяти столетий назад прекратила свое существование, София

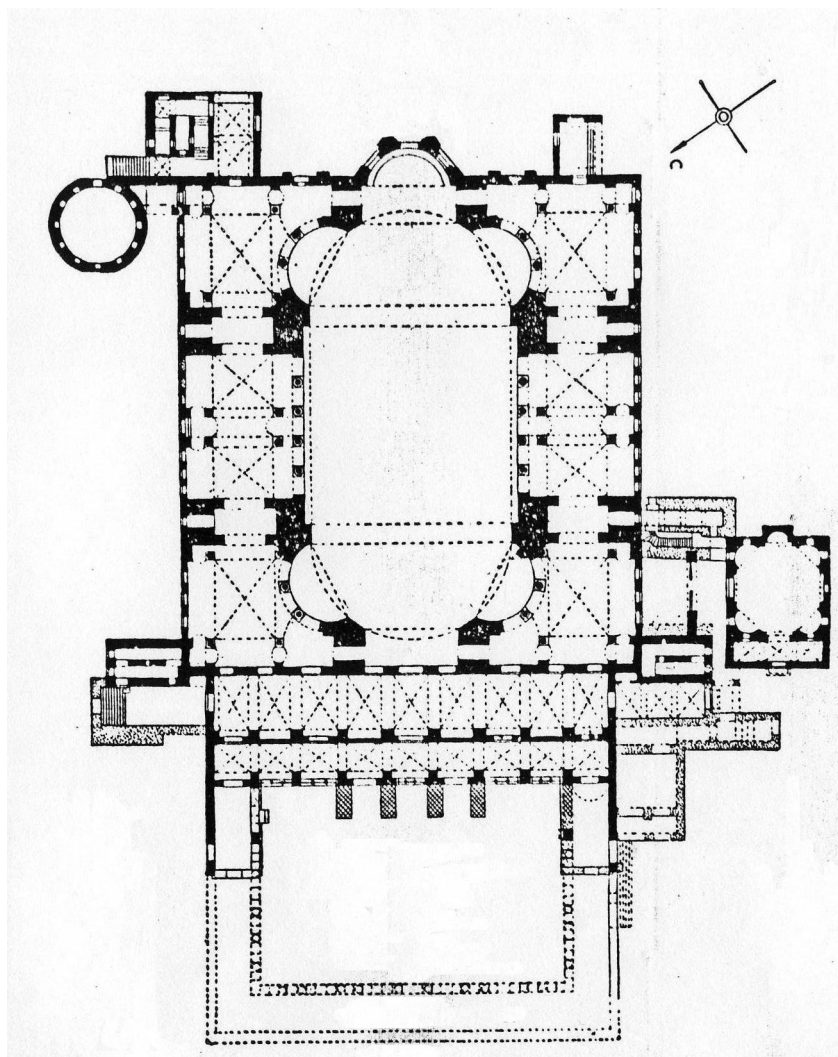
Константинопольская по сей день реализует свою миссию посредничества между небесным и земным, бесконечным и конечным началами, являя собой один из самых мощных сакрализующих центров земли. И единственное место, в котором по сей день живы идеалы Юстинианова века торжества божественного начала на земле, единения человечества под эгидой единого государства верующих в действие божественного закона, – это храм Святой Софии, нерушимый в своей идеалообразующей силе. Важно подчеркнуть, что история доказала: вне зависимости от своего «прикладного» конфессионального применения София Константинопольская служит храмом Божиим на земле, воплощением горнего мира. И можно с уверенностью утверждать, что подобная религиозная программа, востребующая общечеловеческие качества земного верующего и реализующая предельные аспекты явления Абсолютного начала, была заложена в самой архитектурной системе собора Святой Софии. Собор строился в ту эпоху развития христианства, когда еще не существовало разделения на католичество и православие. Кроме того, в религиозной ситуации начала VI в. принципиально важным было примирение ортодоксального никейства и учения монофизитства, что в политическом плане для Византии означало нахождение точек религиозного единения для западных и восточных областей империи. И силу влияния монофизитства, распространенного на востоке империи и утверждавшего исключительно божественный статус природы Христа, нельзя недооценивать при определении символических значений использованных архитектурных знаков храма Святой Софии. (Это знание особенно важно, учитывая факт происхождения архитекторов собора из Малой Азии.) Изначальная широта теологической программы собора, направляющего верующих на примирение различий в толковании богочеловеческих отношений, позволяет утверждать, что собор Святой Софии создавался как общехристианский (и в определенном смысле даже всерелигиозный) культовый центр, уникальное место единения Господа в Его Абсолютной Полноте и всего рода человеческого, жаждущего принять

абсолютный закон в себя. Само выбранное имя собора – Святая София – свидетельствует о нежелании закреплять религиозную программу храма в относительно узкой системе христианских святых. «София» в переводе с греческого языка означает «премудрость Божья». Премудрость Божья в триединстве Веры, Любви и Надежды отражает принципиальную неопределимость и тотальность беспредельности бесконечного начала. Понятие «София» снимает конкретику таких боговоплощений, как Христос, Богоматерь, святые и пр., утверждая абсолютное начало в его безграничности и всеохватности.

Поскольку собор расположен на холме, купол Софийского собора – самая высокая точка Константинополя. Здание ориентировано на восток и потому обращено к морской глади. София Константинопольская – здание, которое открывает европейский берег Босфора и первое здание, которое встречает солнце. Лучи солнца, приходящего с востока, в первую очередь касаются купола собора Святой Софии. Таким образом, архитекторами спроектирована особая схема взаимодействия здания с законами мироздания. Солнце входит в Византию через Софию Константинопольскую и осеняет землю светом, преломленном через архитектурные лучи купола софийского собора. Тем самым собор занимает важное посредническое место в системе отношений небесных светил и земных дел. Собор Святой Софии выполняет необходимую роль точки-импульса, от которого светонесные лучи, искусственно подхваченные человеческим гением архитекторов, распространяют свое излучение на всю империю.

Архитекторы храма Святой Софии – Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Архитекторы были авторами теоретических трудов по архитектуре. Проектируя храм Святой Софии в Константинополе, Анфимий и Исидор выступили как создатели нового типа культового сооружения, ибо в здании использованы совершенно новые и неповторимые приемы как в техническом, так и в идейном смысле.

Анализ композиции и измерение основных архитектурных объемов храма Святой Софии доказывают, что в основу конструкции собора положены древнеримские классицистические сооружения – базилика Максенция и Константина и Пантеон. Римская базилика использована как модель для определения пространственных взаимоотношений нижней зоны собора – места организации деятельности верующих, символически представляющего земной мир. План собора Святой Софии (рис. 10)



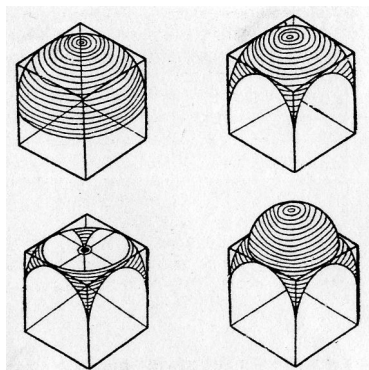
расчленен четырьмя промежуточными столбами на девять частей так, что центральный неф получил трехчастную форму. Пантеон взят за основу при моделировании верхней зоны, определенной доминантой купола и репрезентирующей небесный мир в той структуре мироздания, которая явлена собором Святой Софии

в Константинополе.

Рис. 10. План собора Св. Софии

Опорой проекта стал кубоктаэдр (рис. 11). В построении кубоктаэдра его вертикальные дуги воспроизводят подпружные арки Софии, соединяющие их

сферические треугольники – паруса храма, трехгранные углы при вершинах куба, опирающиеся на эти сферические треугольники, – забутовку над парусами сооружения, а венчающий сферический сегмент – сам купол здания. При диаметре софийского купола 31,2 м и, следовательно, такой же величине сторон проекции сферического квадрата, диагональ этого квадрата, а значит, и диаметр большой полусферы, из которой он построен, составит 43,5 м. Именно таков диаметр купола Пантеона.



*Рис. 11. Композиция купола
на основе кубоктаэдра*

Следовательно, архитекторы собора Святой Софии в Константинополе сконструировали сферический квадрат из купола Пантеона. Это предположение подтверждается и величиной пилонов, которые дополняют радиус сферического треугольника до высоты Пантеона (небольшие несовпадения размеров частей сооружений вызваны «классом точности» архитектурных измерений и локальной разницей мер того времени). Показательно, что широта религиозной программы собора Святой Софии в Константинополе позволила взять за основу формы не просто языческое культовое сооружение, но именно храм Всех Богов, развив абсолютоцентрическое содержание Пантеона.

София Константинопольская воспроизводит в своих очертаниях форму холма, на котором расположена. Пирамидальная конструкция каждой своей ступенью знаменует новый шаг нисхождения божественной энергии, вместе с солнечными лучами животворящей город Константинополь, а далее – всю империю. Неслучайно в центре площади Августин стоял специальный

указатель, на котором были написаны расстояния от данной точки до других городов византийской империи. Местоположение Софии мыслилось как точка рождения империи. Высшая ступень эманационного движения – купол. Известно, что изначально купол Софии был более покатый, шлемовидный, но в результате землетрясения он обвалился (рис. 12). Купол, построенный позднее, который мы можем наблюдать и сегодня, – более высокий. Первоначальная купольная конструкция придавала верхней части конструкции практически горизонтальные очертания, что сообщало всему храму кубический облик. Изначальная форма купола в большей степени работала на создание движения растекания, которое через относительно малое расстояние умозрительно «опускало» купол на квадрат основания, превращая круговые формы в прямоугольные. Именно такая форма обладает значительным сходством с куполом Пантеона. Поздняя форма купола делает темп нисхождения более стремительным. При этом здание в большей степени соответствует горным формам. Форма фиксирует различие шарообразной и кубической частей, которые не превращаются друг в друга, но вступают в отношения при доминировании купольной конструкции.

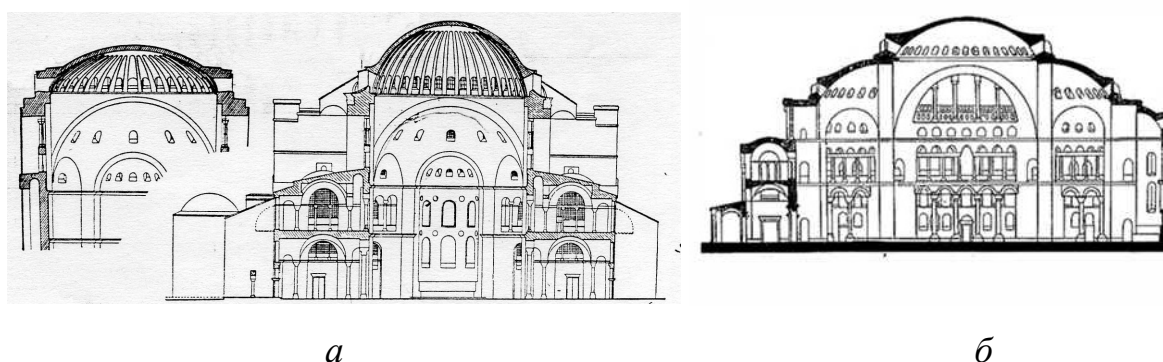


Рис. 12. Собор Святой Софии в Константинополе. Реконструкция первоначального купола (а) и прорисовка пирамидально-лестничной структуры (б)

Следующая за куполом нижестоящая ступень пирамидальной и послойно презентирующей себя композиции Софийского собора – это два больших полукупола храма. Система полукуполов – это техническая инновация архитекторов, введенная на идейном основании. В систему входят

два больших полукупола и пять малых. При этом один малый полукупол (шестой) заменен цилиндрическим сводом над главным входом из нартекса. Конха апсиды также включена в систему полукуполов. Данная система способствует визуализации эманационного движения в восточном и западном направлениях. Система полукуполов зримо строит Софию как духовную лестницу, спускающуюся с небес (рис. 12, б). Каждая из нижестоящих ступеней по абрису подобна высшей – наглядно представлено разложение единого на многое. Полуциркульные очертания купола представлены не только в полукуполах, но и во множестве окон, выводящих здание вовне. София Константинопольская тем самым демонстрирует принцип присутствия целого в каждой его части.

Эманация энергии в северном и южном направлениях происходит по мощным пилонам. Переход от купола к пилонам осуществлен с помощью огромных парусов, родственных по своим очертаниям полукуполам и экседрам. Соотношение всех величин архитектурных элементов храма определяется свойствами пропорциональности, гармонизированности. Основным средством гармонизации пропорций храма выступает модуль – наименьшая величина, взятая за единицу и целое число раз повторенная в других измерениях.

Духовная лестница, явленная собором Святой Софии, спускается в мир, тем самым знаменуя возможность начала и обратного движения восхождения для душ верующих.

Поднимаясь по улице Месе и видя перед собой в качестве путеводной звезды лестничный абрис собора Святой Софии, зритель терял этот вид из поля зрения, сохраняя его лишь как обещание в пространстве собственного умозрения. Примечательно, что застройка Константинополя в целом и площади Августийон в частности не позволяла человеку увидеть Софию в всю ее высоту, но видеть только ее верхнюю часть, собственным усилием достраивая ее до целого. Здание Софии Константинопольской характеризуется равноценной фасадностью, что свидетельствует о

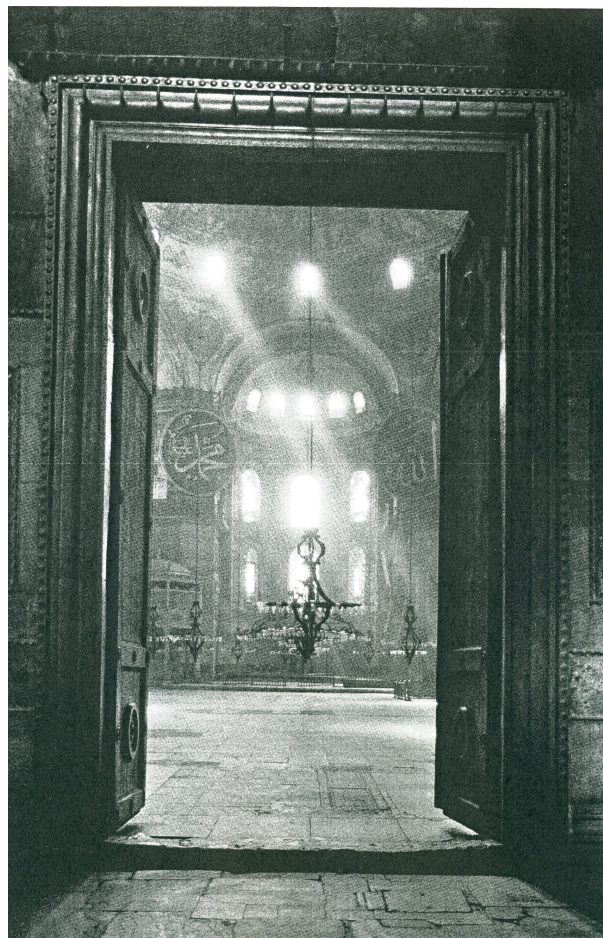
внутренней гармоничности и утоленности той мировоззренческой модели, которая содержится в Софии. Но попадание в эту цельную и гармоничную модель мира требует длительного пути, что приводило к вытягиванию плана по направлению запад – восток. Входящему собор раскрывался рядом помещений, последовательно сменяющих друг друга. Вход в здание предварял атрий, обнесенный колоннадой, и с фонтаном в центре. Фонтан служил крестильней для вновь принявших христианство. Поэтому можно говорить о том, что атрий – зона для первичного принятия христианства, зона непосредственного взаимодействия крещеных и некрещеных. В отношении освещения открытый двор атрия представляет собой пространство, наполненное физическим светом. Первое помещение здания – эксонартекс, за которым следует нартекс. Две данные посреднические зоны погружают входящего в относительную темноту по сравнению с ярким светом атрия. Эксонартекс – зона, где могли находиться оглашенные, неофиты христианского социума. В Софию Константинопольскую из атрия вели девять входов, из которых центральный предназначался для императора. Внутри эксонартекса и нартекса разные зоны входов были отделены занавесами. Только три центральных входа приводят входящих в центральный неф, другие распределяют зрителей по боковым нефам и галереи. Внутренний нартекс в северной и южной стенах содержит выходы на лестницы, ведущие на галереи собора. Собор выступает как мощный социальный регулятор, указывающий каждому его точное место в целостной структуре. Это согласуется с принципом взаимодействия купола с большими и малыми полукуполами. Каждая частица дополняет целое до его полноты. Нартекс выступает также и зоной ожидания. Здесь ожидала своего торжественного выхода процессия, входившая в центральный неф с целью театрализованного воссоздания основных событий Священного Писания. Здесь останавливался для совершения ритуала император, совершая вхождение в основное пространство собора. В общерелигиозном плане ожидание нартекса связано с пониманием этого места как зоны рефлексии

над событиями предшествующего жизненного пути, погружения в темные глубины самого себя и возникновения желания увидеть свет.

Собор Святой Софии позволяет своему зрителю увидеть свет совершенно ошеломляющей силы, ибо объем, в который попадал верующий, переступая порог нартекса, был преисполнен сияния (рис. 13).

Наиболее интенсивно освещена зона подкупольного пространства, где находился амвон и где разворачивались все основные литургические действия.

Пространство освещено не только благодаря окнам боковых нефов и многочисленным окнам в верхнем ярусе стен центрального нефа, но и посредством сорока окон в основании купола.



*Рис. 13. Центральные двери
нартекса*

Известны высказывания современников, говоривших о том, что свет этих окон создавал эффект парения софийского купола, как бы «подвешенного» с небес (рис. 14). Благодаря неизменно жаркому климату свет купольных окон по замыслу архитекторов создавал зримый круг, отражающий основную геометрическую фигуру плана здания. Свет подкупольного пространства – качественно иной по отношению к тому, который зритель покинул в атриуме. Это свет преобразованный, преломленный атмосферой пространства, золотом мозаик, а потому это свет нефизический. Подкупольное пространство – ключевая зона собора. Анализ плана здания доказывает, что собор Софии Константинопольской тяготеет к

центричности. И именно в центре совершается умозрительное достраивание объема купола до полноты сферы. Достраивание символизирует создание Полноты Бытия через соединение изливающейся чаши небесной и поднимающейся к ней чаши земных молитв (рис. 15).



Рис. 14. Купол собора Святой Софии. Константинополь. 532 – 536 гг.



Рис. 15. Центральный неф собора Святой Софии. Константинополь

Конструкция Софийского собора в определенных аспектах проявлена в пространстве интерьера. Так, система полукуполов наглядно демонстрирует себя в экседрах, образующих трехлепестковые фигуры на востоке, благодаря соединению с апсидой, и на западе, соединяясь с перекрытием входа. Экседры расширяют пространство, придавая всей центральной зоне круговые очертания, что и приближает храм в плане к центрическим сооружениям. Полукупола вместе образуют геометрическую фигуру, приближающуюся к овалу. В плане образуются три вписанные друг в друга фигуры, постепенно переходящие одна в другую: окружность купола в верхней части Софии, овал полукуполов в средней части сооружения, прямоугольник основного очертания в нижней части храма. В результате организован последовательный переход от ядра круга к границам прямоугольника – символически бесконечность совершенного круга заключена в правильные предельные грани конечного мира.

Таким образом, анализ формы купольной базилики в храме Святой Софии в Константинополе позволяет выявить такие визуальные понятия, как «истечение божественной энергии из мира горнего в мир дольний», «осенение светом высшей благодати», «принятие мира под покров божественного сияния», «соборность», «духовная лестница, спускающаяся с небес». Преимущество эманационных духовных процессов, явленных собором Святой Софии Константинопольской, означает принадлежность здания к стилю Ранневизантийского Классицизма.

Спектр художественных идей произведений архитектуры IV–VIII вв. Пространство культовых построек, воздвигаемых в ранневизантийский период, во многом инициирует преобразование человеческого качества вошедшего в культовое пространство в качество Христианина – особо избранного человека. Это связано с тем, что данный период исторически определяется принятием христианства, тотальной христианизацией населения Европы. Прежде всего этому служит преимущество

архитектурного типа баптистериев, центрирующих процесс омовения человека водами Горнего Иерусалима и крещения христиан. Подобно истории Христа, крещение – первый этап Преображения человеческой природы в богочеловеческое качество. Ведущая особенность, которую приобретает душа человека, трансформируемая в христианское качество, – это причастность Благу бессмертия.

Человек-христианин определяется как принадлежащий сообществу христиан: быть христианином означает быть в со-бытии с братьями и сестрами во Христе – всем христианским человечеством. Христианская религия востребует в человеке соборное качество. Культовые постройки преимущественно базиликального типа настроены на реализацию этого качества обширными пространствами нефов.

Показательно, что тема погружения в воды христианства не покидает и те культовые сооружения, которые непосредственно не связаны с таинством крещения, поскольку самой архитектурной терминологией вызывается понятие «корабль» (нефа), на который восходит каждый входящий в церковь. Движение по храму превращается в плавание на корабле (нефе) Ветхого и Нового Завета, на корабле веры. В результате рождаемая метафора вод вызывает к жизни и спасительную миссию корабля церкви, нахождение на борту которого не дает утонуть в губительном море, в качестве которого предстает все окружающее церковь пространство.

Программа обращения в христианство составляла один из основных аспектов той художественной программы, которую несло культовое пространство ранневизантийского периода.