

А. Ю. Годованец

ИКОНА ИЗ СВЕТА В ПРОСТРАНСТВЕ СВ. СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ

Статья посвящена рассмотрению величайшего византийского храма Святой Софии Константинопольской с точки зрения устройства его освещения и особой роли света в архитектурном пространстве. Такая постановка вопроса основывается на исходном предположении, что свет в пространстве храма играл не только и не столько служебную роль освещения, но и являлся неотъемлемой частью первоначального архитектурно-художественного и символического замысла храма времени императора Юстиниана. И этот тезис получает многочисленные подтверждения в текстах византийских авторов.

Конечно, в рамках краткого сообщения представляется возможным лишь схематично воссоздать целостную картину первоначального устройства света в храме Св. Софии Константинопольской. Более основательное и полное решение подобной задачи требует иного научного жанра и предполагает подробную реконструкцию светового устройства храма VI века, его материальных составляющих и производимых эффектов, описание и анализ композиции световых зон и световых эффектов в интерьере храма, осмысление системы освещения храма в историко-культурном контексте ранней Византии. Это подразумевает рассмотрение как научных и технологических, так и богословских и литургических представлений эпохи о природе и значении света, обсуждение особенностей восприятия света в пространстве Св. Софии на основе анализа византийских описаний храма VI века. Но даже краткий обзор проблемы позволяет выявить особую роль света и освещения в архитектурно-художественном замысле храма.

Хочется отметить, что данная постановка проблемы весьма близко коррелирует с лежащей в основе настоящего сборника концепцией иеротопии (выдвинутой А. М. Лидовым в 2001 г.), среди прочего предлагающей разработку новой методологической базы для изучения храмо-

вых пространств как «пространственных икон» и выявления особых «образов-парадигм», лежащих в основе их создания, а порою и последующего воспроизведения¹.

По сути, речь в статье пойдет о пространственной иконе, созданной из света. Пусть широкий смысл термина «пространственная икона», предполагающий синтетическое взаимодействие всех выразительных и изобразительных средств, воздействующих в храмовом пространстве, редуцирован здесь до одного аспекта Света, по нашему убеждению, для данного памятника именно этот аспект является одним из важнейших и заслуживает отдельного рассмотрения.

ПОИСК МЕТОДОЛОГИИ

Несмотря на появившиеся в последнее время исследования², можно сказать, что методология изучения света в архитектурном пространстве находится сегодня лишь на начальной стадии разработки. В качестве самостоятельной проблемы роль света в византийской архитектуре не получила еще сколько-нибудь полного освещения в литературе. Не вполне выработан исследовательский инструментарий, необходимый для описания и осмысления света как части храмового пространства. Однако в исследованиях уже намечены некоторые перспективные методологические подходы, нацеленные на решение более частных проблем внутри общей темы света в византийском храме.

Эти проблемы можно условно разделить на две части. Во-первых, это проблемы реконструкции источников света и световых характеристик архитектурного пространства, определяемых этими источниками во взаимодействии с материалами декоративного убранства здания. В подобных исследованиях, которые, по остроумному выражению Н. Шибиль, можно назвать «археологией света»³, ставится ряд «археологических» проблем. Среди них — выявление и фиксация важнейших

¹ См. *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М, 2009, с. 6–7.

² *Fobelli M. L.* Luce e luci nella Megale Ekklesia // *Fobelli M. L.* Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005; *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy. PhD (Architecture) Dissertation. The University of Michigan, 1996; *Schibille N.* The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered // Current Work in Architectural History, papers read at the annual symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004; *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn hrsg. Von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001, p. 53–64.

³ *Schibille N.* Op. cit., p. 215.

световых эффектов в пространстве здания, в том числе и утраченных. По сути, это проблема реконструкции «пространствообразующих» элементов архитектурного интерьера (купол, своды, стены, форма, расположение и конфигурация оконных проемов) и анализа влияния этих форм на освещенность храма и создание определенных световых эффектов. В данном контексте появляются гипотезы о взаимной обусловленности направления оси храма, формы и расположения его окон, расчета движения солнца. И наконец, собственно археология древних осветительных приборов. Проблема их каталогизации, выяснения их типологии, хронологии и свойств.

С другой стороны, некоторыми исследователями предприняты попытки осмысления световых характеристик в пространстве Св. Софии. При этом, как правило, используется метод на грани иконографии и иконологии, работающий как с заложенными, конвенциональными (богословскими и литургическими) смыслами, так и с тем, что Эрвин Панофский называл «внутренними» смыслами, связанными с сущностными тенденциями человеческого разума⁴. Нужно отметить, что в большей степени внимание исследователей оказалось обращено к устройству искусственного освещения храма. Одним из основных инструментов осмысления стал анализ текстов византийских источников (в связи со Св. Софией это в первую очередь знаменитый поэтический экфрасис Павла Силенциария), а также богословских и философских текстов, актуальных для своего времени. Таким образом, ставится проблема выяснения, как свет, с древнейших времен считавшийся выражением божественного начала и носителем высшего смысла, мог восприниматься в конкретном историческом контексте.

Отдельная проблема, важная для данного исследования, связана с образно-идейной природой византийского экфрасиса, а также с вопросом о критическом прочтении экфрасиса как источника, разграничением риторически условного и исторически информативного в нем.

Особенно продуктивной представляется намеченная в литературе тенденция к уточнению особенностей зрительного восприятия в контексте византийских представлений, древней оптики, средневековой теории визуальности. В литературе также ставится вопрос о соответствии уровня образования византийского архитектора задачам расчета и создания масштабных систем световых эффектов в пространстве храма.

Ряд проблем находится на стыке двух этих групп. Так, намеченная в работах некоторых исследователей проблема выявления иерархии пространства, обусловленной освещением, лежит в области пересече-

⁴ *Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, Doubleday, 1955, p. 31.*

ния «искусствометрической» проблематики и осмысления световых характеристик пространства.

То же можно сказать о проблеме выявления временных аспектов света в пространстве храма. С одной стороны, эта проблематика подчас требует сложных математических и астрономических расчетов, для того чтобы фиксировать изменение света как динамической характеристики пространства храма. С другой — разговор о временных аспектах света имеет выход в проблематику связи света и литургии, смыслообразующей роли смены световых эффектов в соответствии с течением «литургического времени» (цикла), его семантикой и хронологией, а также с общими особенностями средневекового измерения времени и календаря.

Кроме того, если удастся доказать, что свет в храме существует не случайно, но строится по намеренно разработанному плану как художественная система, то неизбежно возникает еще один вопрос — об «авторстве» световых эффектов (о том, кто был заказчиком, автором идеи и создателем особого устройства света в храме, — или эти роли принадлежали одному человеку).

Наконец, центральной проблемой, на наш взгляд, является определение роли света в общем конструктивно-художественном замысле архитектурного памятника.

Как мы видим, диапазон просматриваемых методологических направлений лежит между двух условных полюсов: 1) «стилистически-описательный подход, направленный на внимательную фиксацию археологических фактов, последующая интерпретация которых иногда редуцирована до типологии или сугубо функционального объяснения; и 2) описанный выше метод (который можно условно назвать «иконोगрафо-иконологическим»), направленный на изучение произведения искусства как «текста» в контексте идейного пространства эпохи, прояснение которого, в свою очередь, строится на текстах источников⁵.

В реальности практически все исследователи света в пространстве храма сегодня прокладывают свой путь между этими крайностями и, даже отдавая предпочтение одному подходу, не могут игнорировать

⁵ Эта методологическая линия восходит еще к Венской школе искусствознания с ее поиском в конкретном памятнике общего содержания эпохи (начиная от «*kunstwollen*» и заканчивая «*mental habit*»). На русской почве к этой линии примыкает структурно-семиотическая школа Ю. М. Лотмана, разработавшая методы работы с универсальными категориями «языка», «текста», «семиотического пространства», широко применимыми к искусству. Отметим, что это направление оказало влияние на формирование методологических установок рассмотренных выше работ отечественных исследователей света в архитектурном пространстве, по крайней мере, по их собственным замечаниям.

достижения другого. Как показал анализ литературы, наиболее перспективной стратегией представляется синтез описанных направлений. Сам «предмет» диктует необходимость разностороннего и даже междисциплинарного подхода. Например, природная изменчивость света во времени провоцирует использование инструментальных измерений, математических и астрономических расчетов. С другой стороны, обращаясь к проблеме освещения в византийской архитектуре, исследователь не может игнорировать важность смысловых аспектов, связанных со светом, пройти мимо проблемы восприятия световых эффектов византийцами. В целом, лейтмотивом большинства исследований на тему света в пространстве церкви является мысль о несводимости проблематики света к чисто функциональным вопросам.

Также хочется отметить, что в связи с поиском методологии изучения света в пространстве храма крайне перспективными видятся категории, разработанные в рамках иеротопической концепции. Среди них представление о «пространственных иконах» и «образах-парадигмах», а также о фигуре «создателя сакрального пространства» как особого вида художника, объединяющего функции, близкие современным понятиям режиссера и продюсера, генерирующего конкретный «иеротопический» замысел и организующего его воплощение.

В свою очередь, потребность выработки собственного методологического ключа к изучаемому предмету привела нас к формулировке термина «свето-пространственная композиция»⁶. Понятие свето-пространственной композиции, в нашем представлении, описывает систему существования света в архитектурном пространстве, заложенную архитектором в общую структуру здания посредством специфических приемов строительства, декорации и устройства осветительной арматуры. При этом в зависимости от эпохи, автора и особенностей заказа

⁶ Как нам кажется, термин помогает уточнить предмет данного типа исследований, расширяет границы представлений об архитектурном пространстве, показывая световой замысел в неразрывном единстве с пространством и массой архитектурного целого. Он призван четче определить изучаемый феномен, представленный в Св. Софии, и предположительно применим к широкому кругу архитектурных памятников. Мы не можем претендовать на абсолютное авторство термина, так как словосочетание «свето-пространственная композиция» изредка встречается в работах по архитектурной практике, в основном связанной с проектированием театрального пространства, или в статьях по искусственному освещению городской среды (например, см.: *Вержбицкий Ж. М.* Принципы свето-пространственной композиции театрально-зрелищных зданий. Л., 1989.). Однако, насколько нам известно, понятие не было введено в инструментарий истории архитектуры и, тем более, применено к византийскому храму. В нашей дальнейшей работе мы видим перспективы применения данного термина к широкому кругу памятников и надеемся в последующих исследованиях продолжить разработку этого понятия и связанной с ним концепции.

свето-пространственная композиция в большей или меньшей степени осознается как самостоятельная цель в контексте общего замысла памятника. Как можно показать, храм Св. Софии представляет собой один из предельных случаев максимальной осознанности и содержательной значимости свето-пространственной композиции.

Конечно, время разработанной методологической модели для изучения феномена особым образом организованного света в пространстве византийского храма еще далеко не настало. Но это значительное явление, к осмыслению которого с разных сторон подходит сейчас искусствоведческая наука, открыто для вопрошания. Ставя себе цель разобраться в каком-либо явлении, художественном проекте, произведении, мы можем выбирать самые разнообразные и извилистые пути рассуждений, однако по сути дела неизбежно должны будем отвечать на несколько простых вопросов: «Почему?», «Кто?», «Как?» и «Что получилось в результате?». В отношении взятой нами для изучения системы света в пространстве великой константинопольской церкви вопрос «Почему?» касается в первую очередь идейного содержания эпохи, тех интенций, которые могли быть заложены в данный проект, а также того, какую роль имело само понятие «свет» в ранневизантийский период. Вопрос «Кто?», даже если имеет простой ответ — известные нам имена архитекторов и заказчика, — может быть понят шире, как вопрос о характеристике самих этих архитекторов. Какими навыками и знаниями они должны были обладать? Откуда эти знания могли быть ими получены?

Вопрос «Как?» связан непосредственно с описанием и реконструкцией этих эффектов, выяснением того, с помощью каких приемов и из каких элементов была устроена система света в Св. Софии. Вопрос «Что получилось в результате?», с одной стороны, подразумевает прояснение представлений о восприятии этого проекта — прежде всего, византийскими современниками. С другой стороны, возникает задача реконструкции его целостной композиционной структуры и общего эффекта пространства.

Итак сначала мы попытаемся кратко ответить на вопрос «Почему?» и дать характеристику роли света в религиозно-философских представлениях эпохи. Вопросы об осведомленности ранневизантийского архитектора в научных и технических знаниях своего времени, связанных со светом, то есть, по сути, о том, «кто» создавал или мог создать сложные световые образы в архитектуре Ранней Византии, мы вплотную касаться не будем, так как это должно стать предметом отдельного разговора. На время оставляя за скобками историю архитектурного знания и науки о свете, обратимся к двум последним вопросам — «как» и «что» получилось в результате усилий создателей Св. Софии по устройству

света в пространстве храма, и попытаемся кратко описать свето-пространственную композицию храма.

«ПОЧЕМУ?» НЕОПЛАТОНИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СВЕТЕ И ИХ ХРИСТИАНСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

О свете как о важнейшей богословской и эстетической категории историками философии и богословия написано очень много. Конечно, в рамках данной работы глубокий анализ византийской богословской традиции невозможен, да он и не входит в наши задачи. Любая попытка изложения здесь ее основ привела бы к неизбежному упрощению и, как следствие, искажению. К счастью, ряд важных для нас положений едва ли нуждается в специальных и обширных доказательствах. Так, чтобы подтвердить тот высочайший статус, который понятие «свет» получило в христианских представлениях, достаточно обратиться к словарному перечислению упоминаний света (и его смысловых производных) в Священном Писании⁷. Уже слова Христа: «Я — Свет миру!» (Ин 9.5), — и о Христе, что он «есть Свет» (1Ин 1.5), могли бы дать основание для широких выводов. Между тем в тексте Библии содержатся десятки мест, где свет выступает как метафора божественной сущности, знак божественного присутствия, атрибут, форма и символ прямой и обратной связи между Богом и людьми.

Вслед за Писанием, в трудах Отцов Церкви создается обширная и развитая христианская мистика и метафизика света, центральную роль в разработке которой, по общему мнению, играет *Corpus Areopagiticum*. Как известно, Псевдо-Дионисий, оказавший важнейшее воздействие на формирование византийской эстетики и мировосприятия в целом, сам испытал огромное влияние философии Плотина. В творчески переработанном виде Ареопагит переносит на христианскую почву некоторые яркие элементы неоплатонизма, в том числе связанные с представлениями о свете. Отметим ряд важных для нас моментов.

Мироустройство, по Плотину и Дионисию, имеет вид иерархической структуры, система концентрических кругов которой строится вокруг божественного центра (Единого, Бога, шире — божественной триады, по Плотину — Единого, Ума и Души, частично накладывающейся на христианские представления о Св. Троице).

Связь между уровнями осуществляется посредством эманации божественной энергии, имеющей вид духовного света. Свет здесь частично отождествляется с важнейшими понятиями Блага и Красоты. Точ-

⁷ См. например: Свет [Словарная статья] // Словарь библейского богословия / Под ред. К. Леон-Дюфура, Ж. Люпласи, А. Жоржа, П. Грело, Ж. Гийе, М.-Ф. Лакана. Брюссель, 1990.

нее, у Псевдо-Дионисия Свет происходит от Блага и одновременно является образом Блага.

Каждый последующий уровень характеризуется количеством (качеством, чистотой) света — блага — красоты, полученными от предыдущего. Можно сказать, трансцендентные уровни небесной иерархии сами конституируются с помощью света, они «световидны». Соответственно, в центре находится «Первосвет», или «Сверхсвет».

Из системы небесной иерархии к уровням земного мира (переходя от трансцендентного к имманентному) Благодать ниспосылается через луч «фотодосии» (дословно — «светодаяния»)⁸, которая «может скрываться под разными священными завесами»⁸, в том числе образами духовного искусства. Через него Благо и Красота «сообщается каждому по его достоинству»⁹.

Конечно, и у Плотина, и у Ареопагита Божественный Свет, постигаемый лишь «умным зрением» («глазами ума»), не является физическим светом, о чем часто напоминают христианские авторы¹⁰. Однако они же оправдывают употребление этой аналогии, необходимой для лучшего объяснения процесса, который до конца объяснить и описать невозможно¹¹.

Таким образом, свет становится универсальной метафорой божественной сущности и ее проявления, демонстрации и действия Благодати. Другими словами, Божественный Свет конституирует иерархическую энергетическую структуру мироздания. В свою очередь, физический свет в

⁸ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии / Вступит. ст. Г. В. Флоровского; пер. М. Г. Ермаковой. СПб., 1997. 1. 2.

⁹ Дионисий Ареопагит. Указ. соч. 3. 1.

¹⁰ «Если сие, подлежащее разрушению солнце, так прекрасно, так велико, так быстро в своем движении, и совершает чин обращения, имеет величину соразмерную вселенной, и не выступает из своих отношений к целому, а по красоте своего естества составляет как бы светлое око, украшающее собою тварь; и если им не насыщается зрение: то каково по красоте Солнце Правды?» (Василий Великий. Беседы на шестоднев // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч.1. М., 1891. Беседа 6).

¹¹ «Говоря о евангельском повествовании о Преображении Господнем, Иоанн Дамаскин оправдывает сделанное евангелистами поневоле неточное сравнение света Преображения со светом солнечным тем соображением, что эта неточность неизбежна, „ибо невозможно в твари адекватно изобразить несозданное“». См.: Василий (Кривошеин), иером. Аскетическое и богословское учение святого Григория Паламы // *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1936. Т. 8, с. 135. Псевдо-Дионисий пишет, что любое буквальное понимание любых образов и земных уподоблений небесных сущностей смешно, но сами образы оправданы и полезны, и в самой возможности аналогии земных явлений и небесных заключается оказанная нам по благодати помощь в духовном приближении к Высшему. См. Дионисий Ареопагит. Указ. соч. 1.3 и проч.

определенном контексте может становиться его узаконенным, догматически оправданным образом¹².

В Византии со светом связано восприятие всех уровней божественного, и образы света можно рассматривать и в контексте христологии, и в контексте ангелологии, и в контексте христианской космологии¹³.

Как мы видим, и это особенно важно показать в соответствии с предметом настоящего исследования, свет в христианском искусстве ранней Византии не был чем-то второстепенным — вспомогательным, функциональным или выразительным средством, но был главным, центральным и наиболее почитаемым топосом религиозной культуры.

«КАК?» и «ЧТО ПОЛУЧИЛОСЬ В РЕЗУЛЬТАТЕ?»

СИСТЕМА СВЕТА В ХРАМЕ Св. СОФИИ

Чтобы описать свето-пространственную композицию Св. Софии Константинопольской, необходимо представить внутреннее пространство храма как «конструкцию» отдельных световых зон, которые характеризуются различной степенью освещенности, сложностью (необычностью, «непостижимостью») световых эффектов, преобладанием прямого или отраженного света, масштабными соотношениями световых проемов и прочих архитектурных членений. Важно отметить, что в восприятии наблюдателя существуют не только количественные, но и качественные различия освещения пространственных зон.

Таким образом, взаимное расположение этих зон в трехмерном пространстве храма и соотношение их световых характеристик может стать основой для анализа структуры этого пространства. Основываясь на реконструкции первоначального облика храма и, соответственно, попытавшись воссоздать первоначальный характер его освещения, можно выделить, как минимум, три структурных принципа построения пространства с точки зрения световой композиции. Попытаемся их кратко рассмотреть.

Нетрудно увидеть, что в пространстве храма происходит последовательный переход по вертикали от залитых сиянием сводов через более светлый уровень галерей к более затемненному уровню окруженных колоннадами боковых нефов. В свою очередь, композиция окон,

¹² См. предыдущее примечание.

¹³ Ср. Рожнятовский В. М. Дневное освещение как самостоятельный элемент декорации древнерусского храма. Диссертация НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2007, с. 58–86. Особо интересно сопоставление понятий «Свет» и «Божественная Слава» (частично синонимичных в контексте христологии), разобранное исследователем с привлечением большого количества цитат из византийского и древнерусского богословия.

следующая общей логике архитектурных ярусов здания, представляет собой ниспадающую систему концентрических «кругов» световых проемов, как бы «надетую» на прямоугольную структуру базилики. Светоносный купол становится вершиной этой иерархии, ключевым фактором и структурным модулем пространственной композиции.

О куполе хочется сказать чуть подробнее. Без сомнений, светоносный купол Св. Софии является важнейшим элементом, определяющим восприятие пространства и света в наосе храма. Однако трудность, которая всегда встает перед исследователем Св. Софии, заключается в том, что первоначальный купол отличался от того, который мы видим сегодня. Первый купол, построенный Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, простоял чуть более 20 лет. Разрушенный землетрясением в мае 557 г., он был перестроен племянником Исидора, также Исидором, к 562 г. Второй купол снова обрушился в 989 г. вместе с западной аркой свода и был восстановлен армянским архитектором Трдатом. Купол упал еще раз в 1346 г. вместе с восточной аркой. Его восстановление завершено императорами Контакузиным и Иоанном Палеологом I к 1356 г. Реставраторы братья Фоссати укрепили его цепями в XIX веке. Таким образом, облик и структура купола, по сравнению с первоначальными, претерпели изменения. Известно, что его профиль был более плоским, не таким выгнутым, как теперь. Следовательно, пространственные и световые характеристики наоса были иными.

Чтобы оценить первоначальное состояние освещения в пространстве Великой Церкви, необходимо реконструировать структуру купола, какой она была до обрушения 558 г. Эта структура, в свою очередь, определяла размер, форму и местоположение (по отношению к структуре в целом) первоначальных оконных проемов купола. Как было сказано, после обрушения купол был полностью перестроен. Не сохранилось никаких архитектурных остатков, которые могли бы прояснить природу первого купола. Таким образом, реконструкция всецело базируется на литературных источниках и сравнении их с современным куполом и сохранившимся западным полукуполом. Косвенным подспорьем для такой реконструкции может служить анализ деформации субструкций, переживших обрушения. Согласно источникам шестого века, купол был на 20–30 византийских футов ниже, чем сейчас. Это соответствует 7–9 метрам. Внутренняя поверхность более плоского купола должна была быть более равномерно освещена отраженным от подоконников и карниза светом. В частности, вершина (тимпан) не была бы несколько затемнена, как это можно наблюдать сегодня в куполе с более крутым подъемом. Освещенность первоначального купола увеличивалась еще и потому, что иным было

соотношение площади оконных отверстий и площади его общей сферической поверхности¹⁴.

Свет отражался и от внутренней поверхности купола, и от оконных софитов и подоконников. Количество этого отраженного света зависело от ширины и наклона оконной арки. Н. Шибиль выводит их конфигурацию из формы окон сохранившегося большого восточного полукупола Св. Софии. В результате предлагается двухметровая ширина арки окна с наклоном 30 градусов по отношению к полу. По аналогии с окнами полукупола, наклон подоконника был сделан равным наклону софита.

Преимущество такого соотношения наклонов подоконника и софита заключалось в том, что одна из этих поверхностей получала прямой солнечный свет вне зависимости от положения солнца. По утрам и вечерам, когда солнце было ниже 30 градусов, его лучи попадали на софит и отражались вниз, в интерьер храма. Когда же солнце поднималось выше 30-градусной отметки, свет попадал на подоконник и перенаправлялся в купол, который, в свою очередь, отражал его в наос.

Такая реконструкция, основанная на сохранившихся от шестого века частях постройки, показывает, что именно геометрические соотношения во многом определяли первоначальный архитектурный замысел храма и, в частности, лежали в основе первоначальной структуры главного купола. Вероятнее всего, так же, как и сейчас, 40 окон были с равными промежутками размещены по всей окружности купола. В результате около половины из них получали прямой солнечный свет независимо от положения солнца и времени дня. Таким образом, купол мог быть непрерывно освещен на протяжении всего дня. Это постоянное взаимодействие с отраженным солнечным светом составляло ключевой эстетический компонент пространства храма.

Ряд реконструкций позволяет предположить, что благодаря хитрым расчетам кривизны отражающей поверхности купола в сочетании с наклонами внутренних софитов и подоконников купольных окон в подкупольном пространстве Св. Софии достигался необычайный световой эффект. Свет от подоконников поступал в купол и, отраженный от его мозаичной поверхности, создавал некое подобие светового облака, что усиливало эффект парения купола, впечатление его оторванности от остального здания. Благодаря сверкающему мозаичному покрытию и небольшой ширине, простенки между окнами купола исчезали в потоках света, и таким образом достигалась оптическая иллюзия как бы

¹⁴ *Schibille N.* The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered // Current Work in Architectural History, Papers Read At The Annual Symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004, p. 2–6.

растворения части купола на уровне окон. Это, опять же, усиливало его зрительное отделение от остальных сводов. Также чуть ли не иррациональное впечатление производил и сам плоский профиль купола. Становится понятно, почему Прокопий Кессарийский говорит о куполе Св. Софии: «Кажется, что он стоит не на твердом основании, а низвергается с неба»¹⁵.

Из описания византийского историка, внимательного к световым характеристикам пространства храма, нетрудно заключить, что купол сам был устроен как своеобразный рефлектор, так как его вогнутое мозаичное покрытие отражало свет. Однако, как считает И. Потамianos¹⁶, если прочертить движение лучей, отраженных от полированного мрамора подоконников (или даже, по предположению ученого, специально спроектированных Анфимием рефлекторов, которые могли представлять собой вогнутую мозаичную поверхность), можно сделать вывод, что плоский купол (такой, например, как предлагает в своей реконструкции К. Конант, а за ним Р. Мейнстоун и Н. Шибиль)¹⁷ почти не направлял лучи вниз в пространство наоса. Напротив, свет оставался в куполе, отражаясь от рефлектора (подоконника или карниза), падал на скуфью купола и, снова отражаясь, попадал на противоположный рефлектор (подоконник или карниз), и т. д. С одной стороны, как было показано выше, конструкция окон устроена так, что купол получает свет как можно дольше и в как можно большем количестве. С другой стороны, более плоская криволинейная поверхность, покрытая золотой мозаикой, создает такую систему отражений, при которой свет, вместо того чтобы излучаться вниз в наос, продолжает оставаться в пространстве купола. Благодаря этому в нем полностью исчезала тень, и освещение его получалось более равномерным и единым. Таким образом, речь здесь может идти о своеобразном «световом облаке», как уже было сказано раньше. Нужно также учитывать тот факт, что мозаичная поверхность не является идеально гладкой. Тесеры всегда имеют легкое отклонение. Это обстоятельство должно было добавлять к описанному световому облаку легкое мерцание.

Итак, описанный эффект не только производит впечатления оторванности (иномирности) пространства купола от остальной церкви, но и создает иллюзию световой области, просто света, который не имеет источника вне пространства храма, но «рождается в нем самом». В

¹⁵ Прокопий, I, 46. Цитаты приводятся по переводу, подготовленному к изданию И. С. Чичуровым и А. В. Захаровой, с любезного позволения последней.

¹⁶ Potamianos I. Op. cit., p. 162–163.

¹⁷ Conant K. The First Dome of St. Sophia and Its Rebuilding // AJA, 43, 1939, p. 589–591; Mainstone R. J. Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church. London, 1988, p. 127; Schibille N. Loc. cit.

этом случае свет в куполе вполне мог восприниматься как ирреальный, иноприродный свет, подобно тому, что изображается в виде сияния славы во фресках и мозаиках, полностью отделенный, физически и метафорически, от «нашей» реальности. Такое световое наполнение купола изолировано, оно не имеет никакой связи с материальным миром внизу, но чудесным образом парит над ним. Подобный пространственный эффект убедительно выражал идею и производил впечатление неопишуемого божественного «сверхчувственного» света, который не отбрасывает тени, говоря словами апостола Иоанна, нет в нем «никакой тьмы» (1 Ин 1.5), потому что физически он не контактирует ни с каким материальным телом.

Возвращаясь к разговору о структуре пространства, хочется отметить, что эффект свечения подкупольного пространства приобретает «модульное» значение. В ослабленном виде этот эффект должен был повторяться в развитой системе полукуполов, каскадами окружающих подкупольное пространство. С точки зрения рисунка оконных проемов роль структурной формы-образца играет хоровод окон в основании купола, от которого последовательно «расходятся» остальные ряды световых проемов.

Второй важнейший структурный принцип световой композиции, который прослеживается в интерьере Св. Софии, упрощенно можно описать как пространственную систему ядра и оболочки. Если сравнить восприятие пространства с точки зрения наблюдателя, расположенного на галерее или в боковом нефе храма, и наблюдателя, стоящего посреди наоса храма, можно обнаружить принципиальную разноприродность этих пространственных зон, связанную в первую очередь с их световыми характеристиками. Как отмечалось еще Г. Зедльмайром, пространство галерей производит спокойное, равномерное, «античное» впечатление. Это уравновешенная система из «балдахинных» пространственных компартиментов, поставленных в ряд¹⁸. Пространство нефов, расположенных уровнем ниже, строится схожим образом. Равномерностью, простотой и спокойствием можно охарактеризовать и освещение данных зон. С другой стороны, более «простое» световое пространство боковых ярусов (галерей и нефов) противопоставлено центральному пространству Св. Софии, которое отличается сложным изменчивым сочетанием прямого и отраженного солнечного света и наполнено «непостижимыми» эффектами освещения.

Человек, оглядывающий основное пространство храма из затемненных боковых нефов, воспринимает иноприродность этих двух простран-

¹⁸ Зедльмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, с. 186.

ственных зон еще более остро. Движение в светлый наос из затененной области воспринимается как движение к более совершенному пространству. Но даже если южный боковой неф достаточно освещен, и наблюдатель находится рядом с большим световым проемом окна, для него освещение все равно будет иметь принципиально иной характер, чем в наосе. Этому есть несколько причин. Во-первых, масштаб окна в пространстве бокового нефа кажется соизмеримым с человеческим ростом. Во-вторых, освещение каждого компартимента пространства галерей, созданное за счет одного большого светового проема, — по крайней мере, так покажется человеку, стоящему рядом с окном, — представляется однородным и довольно легко постижимым. Световая ситуация определяется здесь, в первую очередь, прямым светом из окна и лишь дополняется игрой отраженного света, взаимодействующего с драгоценными мозаичными покрытиями сводов и мраморами стен и полов.

Освещение главного нефа воспринимается гораздо более сложным, непостижимым, неизмеримым и несоизмеримым по сравнению с «зальными» пространствами нефов и галерей. Как нам кажется, одним из немногих возможных способов «постижения» этого пространства наблюдателем является мысленное выстраивание их иерархии, порядка, выделение главного и второстепенного¹⁹. Важно отметить, что со стороны главного нефа боковые пространства могут рассматриваться как части той иерархической системы источников света, описание которой начато выше. Тогда интерколумнии колоннад, отделяющих пространство галерей, будут восприниматься как световые проемы, источники солнечного освещения наоса. Здесь можно говорить о свето-пространственной мембране, сложной пространственной границе, наподобие той «диафанной» структуры стены готического собора, о которой писал Г. Янтцен²⁰. Хочется подчеркнуть, что одним из основных свойств описанной системы «ядра и оболочки» является ее иерархичность, концентрическая последовательность сфер, отсылающая к парадигмам неоплатонической и ранневизантийской космологии.

Еще один структурный принцип свето-пространственной композиции Св. Софии заключается во взаимной уподобленности между системой дневного и ночного освещения Св. Софии. Напомним, что можно провести параллель между многочисленными золочеными цепями, на которых со сводов церкви спускались некогда лампы, и лучами

¹⁹ Мы сознательно не проводим сейчас очевидно напрашивающихся символическо-богословских параллелей, связанных, например, с «Небесной Иерархией» Псевдо-Дионисия Ареопагита.

²⁰ Янтцен Г. Структура пространства готического храма // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, с. 218–227.

солнца. Важная структурная форма хоровода 40 окон купола в ночное время повторяется в круге огней, зажигаемых внутри храма вдоль основания купола. В свою очередь, единичные светильники, рядами укрепленные вдоль ярусов основного пространства храма, повторяют уровни источников солнечного света, поступающего сквозь боковые колоннады.

ИКОНА ИЗ СВЕТА В ОСНОВЕ МАТЕРИАЛЬНОГО ЗДАНИЯ

Общеизвестно, что архитектура является синтетическим искусством. Но что, как не свет, служит инструментом этого синтеза, объединяющим началом в архитектурном целом? Свет образует, конституирует пространство. Свет — одно из основных выразительных и изобразительных средств в архитектуре. Свет — это «кисть» в руках архитектора. Он создает фактуру поверхности. Он облегчает или утяжеляет массу. Он оживляет живописную и скульптурную декорацию, в синтезе архитектуры являющуюся той же текстурой и фактурой, говорящей на языке света и тени. Он указывает глазу, как рассматривать и как читать архитектуру. Он управляет движением человека в пространстве и, во многом, движением его сознания.

В свое время теоретики архитектуры²¹ много занимались поиском динамического объединяющего начала, которое бы скрепляло, оживляло и определяло характер архитектурного пространства, лежало бы в основе восприятия этого пространства как синтеза разноуровневых элементов, свойств, в конечном счете, синтеза искусств в контексте архитектурного произведения. И в качестве такой универсальной силы может рассматриваться именно свет. Отсюда важность, которую создатели Св. Софии придавали хитроумным манипуляциям с освещением и выстраиванию световой композиции в целом.

В разные эпохи архитекторы по-своему использовали возможности света. Это весьма актуально и для современности. Но когда речь идет об архитектуре византийской, которую невозможно отделить от храмового действия и от его смыслового, религиозного контекста, свет, искусственный и преломленный — преображенный естественный, — оставаясь техническим, выразительным и изобразительным средством, приобретает еще одну важнейшую функцию — функцию проводника смысла. Эта функция использует и подчиняет себе все другие возможности света. Вероятно, она и ярче всего характеризует ту специфическую роль, которую свет играет в византийской архитектуре, по сравнению, скажем, с последующими эпохами.

²¹ См. например: *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М.: АГРАФ, 2002.

Хочется подчеркнуть, что световые образы экфрасиса VI века, элементы и принципы организации искусственного освещения храма, описанные поэтом, а также рассмотренные нами структурные формы свето-пространственной композиции и возможные их содержательные интерпретации выстраиваются в ассоциативный ряд, неизбежно возвращающий нас к теме Божественной Мудрости — Софии, символизму связи с Ней и идее вовлечения в сферу ее непосредственного действия. Среди таких элементов можно назвать протянутые нити золотых цепей, горящие короны-кроны древоподобных паникадил и, наконец, хорос, выступающий одновременно и как тип осветительной арматуры, и как структура (Хорос), динамический принцип вращения света и пространства в целом. Причем этот динамический принцип проявлялся не только в кружении огней, но и в подвижном, «качающемся», «текущем» характере пространства храма, каким его воспринимали авторы византийских экфрасисов (Павел Силенциарий, Михаил из Фессалоник).

В своем анализе «первой архитектурной системы средневековья» Г. Зедльмайр, также вдохновленный строфами Силенциария, говорит об «ирреальном дыхании» сводов Св. Софии, где «под золотым куполом главного пространства из неисчислимых, кругами реющих световых точек-лампад воздвигается собор света в пространстве»²². Согласно книге Премудрости Соломоновой, София — мгновенное предвосхищение творения и его проводник одновременно²³ — «...есть дыхание силы Божией и чистое излияние славы Вседержителя: посему ничто оскверненное не войдет в нее. Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его» (Прем. 7, 25–28).

Как мы видим, образ Софии издревле обретает световые, «оптические» и одновременно архитектурные черты. София «по отношению к миру это — строительница, созидающая мир, как плотник или зодчий складывает дом, как образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса; дом — один из главных символов библейской Премудрости (Притч. 9:1 и др.)»²⁴.

Созданный юстиниановскими архитекторами и «воссоздаваемый» Павлом Силенциарием образ «дома» из света, «собора света в пространстве», наполненного «дыханием» и кружением огней, можно условно

²² Зедльмайр Г. Указ. соч., с. 186, 193.

²³ Романенко Ю. М. Понятия «рефлексии» и «спекуляции» в античной философии // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы // СПб, изд-во СПбГУ, 2000, с. 3–12.

²⁴ София (словарная статья) // Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. Изд-во «Дух и Литера», Киев, 2000, с. 159–161.

уподобить видению огромной неугасимой лампы²⁵, византийскому паникадилу-хоросу, который, говоря словами Прокопия, «низвергается с неба»²⁶, или словами О. Э. Мандельштама — «на цепи подвешенному к небесам». Так храм становится образом мира и одновременно образом души. С помощью сложной, «непостижимой» драматургии света в пространстве творится икона Божественной Софии.

Однако есть еще один момент, на который необходимо обратить внимание. Анализ структуры световой композиции архитектурного пространства Св. Софии Константинопольской позволяет выдвинуть гипотезу о том, что задача создания грандиозного светового образа в пространстве храма, связанная с особой эстетикой света, во многом определила его материальную тектоническую структуру. Световая композиция пространства становится таким образом своеобразным нематериальным «каркасом», подчиняющим, а не дополняющим каменную оболочку здания. Пространственная икона из света в данном контексте может представляться первичной по отношению к материальной составляющей храма.

²⁵ Как было показано выше, параллели между системой дневного и ночного освещения, выраженные в модульном значении мотива кругового движения в общей структуре свето-пространственной композиции храма, можно интерпретировать в связи с идеей вечности и неизменности космического круговращения. Между тем, устройство космоса, мироздания — есть дело Божественной мудрости, Софии, несет на себе ее отпечаток. Эта идея имеет прямые неоплатонические корни. Ср. *Никулин Д. В.* Космос и движение // История философии. Запад — Россия — Восток. Книга первая. Философия древности и средневековья. М.: Греко-латинский кабинет, 1995, с. 235; *Плотин.* Эннеады, II, 2, 1–3; ср. *Платон.* Тимей, 36,е.

²⁶ *Прокопий.* О постройках, I, 46.

Alexandr Godovanets
Research Centre for Eastern Christian Culture

THE ICON OF LIGHT IN THE ARCHITECTURAL SPACE OF HAGIA SOPHIA

The research of light and lighting in the architectural space of Byzantine churches has been started not so long ago and today it is far from complete methodological formulization. Nevertheless we can see some progress in that field. Probably owing to the apparent expressiveness of its lighting design the Church of Hagia Sophia of Constantinople attracted attention of many (from a few) authors who were more or less involved in that research of light. A number of recent works provides several points of view, several approaches to the problem. One of them could be called “archeological approach” and consists of the material-sources and text based reconstruction of light characteristics and effects in the space of the Great Church. Another one is close to the iconological method and it is aimed towards the conceptualization of lighting design as apposed to the religious and philosophic background of the time.

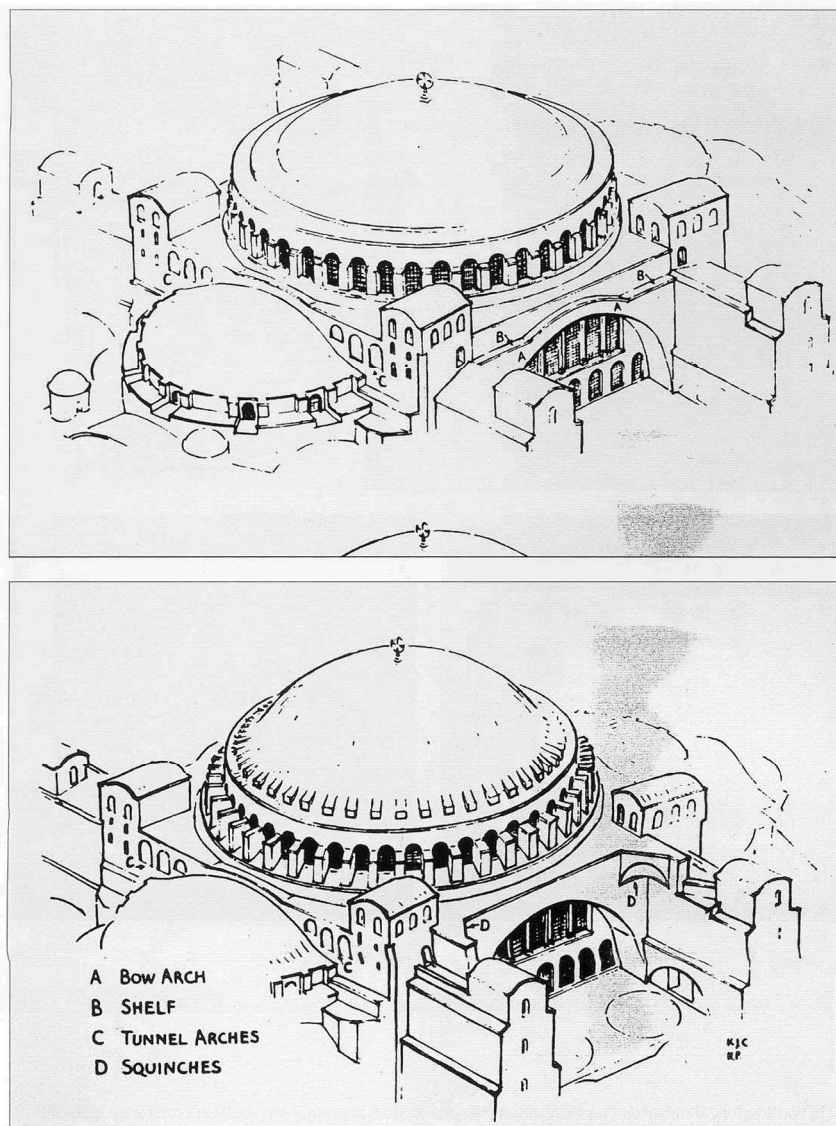
In order to render an integral view of the dramaturgy of light “performed” in Hagia Sophia by architectural means we aimed to trace its structural elements and patterns. As a point of departure we take the statement that the architectural space can be conceived as a composition of spatial zones of varying light characteristics differing in a number of aspects. A reconstruction of the original lighting shows us a combination of several hierarchical progressions of light zones. They include a) the vertical linear gradient of levels of lighting from dark side naves to the bright dome space, b) the repetition in concentric circles (“emanation”) of the module element, effect or pattern of lighting: the specific effect of the glow of the dome space as well as the circlet pattern of the dome windows are repeated in the semi-domes. c) The difference between the characteristics of light in the main nave space and the peripheral spatial compartment such as the galleries and side naves provides another structural scheme of the spatial nucleolus filled with mysterious and sophisticated light effects and the spatial membrane of the different lighting nature — simple, more homogeneous and provided by the windows of anthropometric scale. This hierarchical scheme is based on the different quality, not only quantity of light, as perceive by some beholder placed to the varying viewpoints. The other structural principle consists in the duplication of the main patterns of natural lighting in the over-all design of artificial “night” lighting. The circlet of the dome openings is repeated in the same pattern of lamps at the base of dome, and then again in the circles of hanging polycandelons.

Long glittering chains hanging down from the vaulting resemble the rays of sun light, which direction was programmed by the design and placement of openings. And so on.

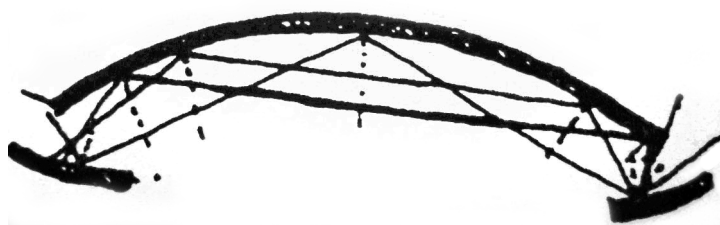
That multiplying repetition of analogous patterns confirms that the visual structure of lighting in the space of Hagia Sophia is subordinated to some shape-generating idea or another words paradigmatical image, fundamental for the main conception of the building — the image of constant circumrotation and radiant emanation in the universe of Holy Wisdom. But the crucial thing is that the creating of this image is achieved by means of the systematic composition of light zones in space or simply “light composition”, which we could propose as a term, that seems to be of the long going perspectives in the research of architectural space.



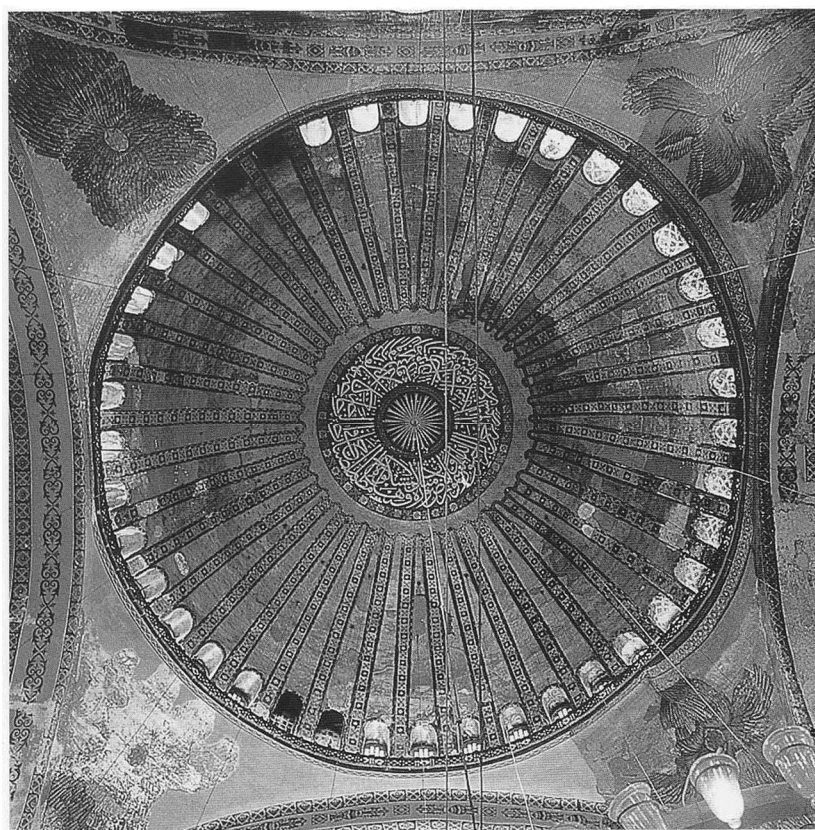
1. Св. София Константинопольская, интерьер



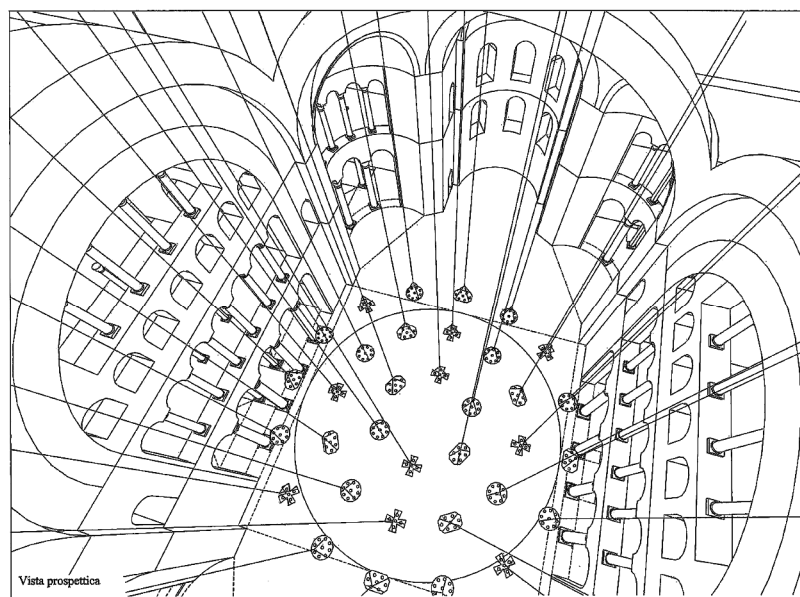
2, 3. Реконструкция первого и второго купола Св. Софии, по К. Конанту (1946)



4. Рисунок И. Потамианоса (1996). Движение света в первом куполе Св. Софии



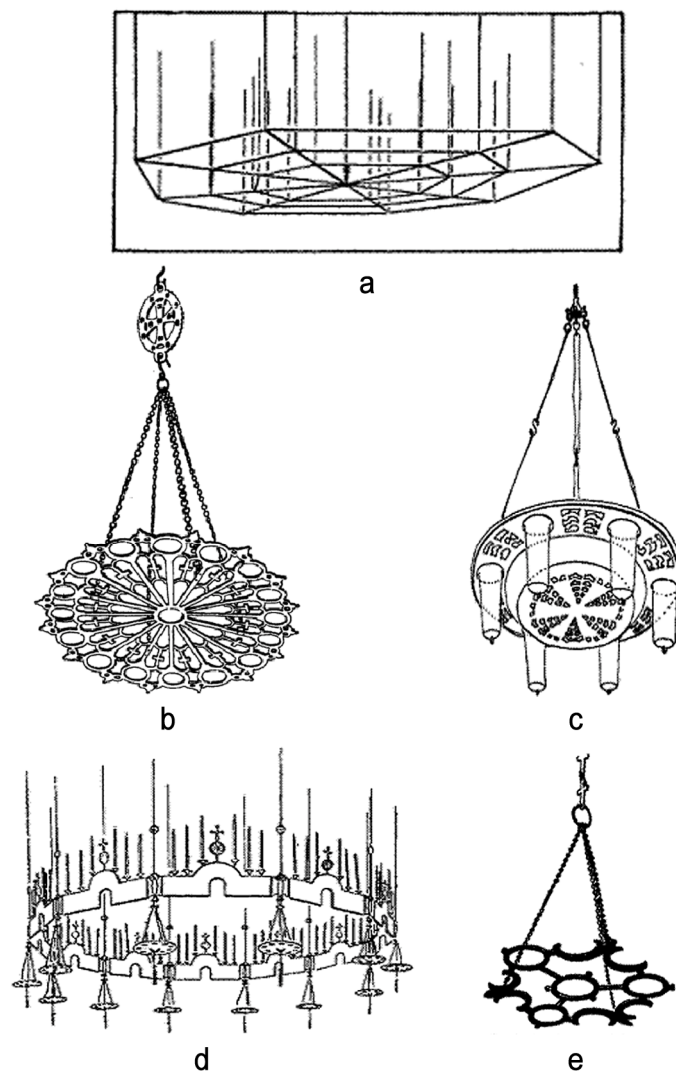
5. Св. София Константинопольская, купол



6. «Корона света», перспектива со стороны купола.
Реконструкция М. Л. Фобелли (2005)



7. «Корона света», перспектива со стороны пола.
Реконструкция М. Л. Фобелли (2005)



8. Иллюстрации из книги У. Летаби и Г. Свенсона (1894):

- а. Реконструкция У. Летаби системы жердей для подвешивания ламп в Св. Софии ок. 1851, по рисунку Г. Фоссати;
- б. Поликанделон, или диск для 17 ламп. Британский музей, Лондон;
- с. Поликанделон из Лампсака. Британский музей, Лондон;
- д. Хорос (корона с дисками лампад). Афон;
- е. Коптский поликанделон для четырех ламп