

МЕТАМОРФОЗЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ ПАРАДИГМЫ: ВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Кишкинова Е. М.,

Кандидат искусствоведения, профессор,
кафедра «Архитектурной реставрации, реконструкции и истории архитектуры»,
Институт градостроительства и архитектуры
Ростовского государственного строительного университета,
KEM0022@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу изменений в характере адаптации византийского наследия в западноевропейской архитектуре на протяжении конца XIX - первой трети XX века. На примере как широко известных, так и сравнительно мало исследованных памятников сделана попытка воссоздать целостную картину «византийского стиля» в архитектуре Англии, Франции, Бельгии и Голландии этого периода. Показана историческая динамика изменений методов и приемов освоения византийского наследия в отношении планировочных, конструктивных решений, композиций, фасадного декора и убранства интерьеров. Византийский рассмотрен не только как один из «неостилей» архитектуры историзма, но и как целостное интерстилевое явление, образно-символическая сторона которого на протяжении времени сохраняет определенную константность, в то время как сторона формально-композиционная демонстрирует гибкую вариативность, подчиняясь принципам и приемам формообразования тех стилей и направлений, в рамках которых в тот или иной период происходит обращение к византийскому наследию.

Ключевые слова. Византийский стиль, западноевропейская архитектура, историзм, модерн, функционализм, традиционализм, арт деко.

METAMORPHOSIS BYZANTINE PARADIGM: BYZANTINE STYLE IN ARCHITECTURE WESTERN EUROPE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

Kishkinova E.,

Ph.D., Professor,
Department of «Architectural restoration Reconstruction and the history of architecture»,
Institute of Urban Development and Architecture of the Rostov State University of Civil Engineering,

Abstract. This article analyzes the changes in the nature of the adaptation of the Byzantine heritage in Western architecture during the late XIX - early XX century. On an example of how well-known and relatively little studied monuments attempt to recreate a complete picture of the “Byzantine style” in architecture in England, France, Belgium and the Netherlands this period. Showing the historical dynamics of changes in methods and techniques for the development of the Byzantine heritage in relation to planning, design solutions, compositions, facade decoration and interior decoration. Byzantine considered not only as one of the “neostyle” historicist architecture, but also as an integral interstyle phenomenon figurative and symbolic side of which over time retains a certain constancy, while the side of formal compositional variability demonstrates a flexible, subject to the principles and techniques of shaping those styles, in which at any given time is referenced to the Byzantine heritage.

Keywords: Byzantine style, Western European architecture, historicism, modernism, functionalism, traditionalism, art deco.

Византийский стиль – один из «сквозных» «неостилей», существование которых хронологически не исчерпывается периодом эклектики и модерна, а влияние затрагивает не только формальную, но и – в большой степени - содержательную сторону архитектуры, отражая довольно

широкий спектр культурно-идеологических запросов. Разумеется, длительностью бытования и востребованностью византийский стиль обязан неисчерпаемому потенциалу собственно византийского наследия - столь же значимой для европейской цивилизации культурной парадигмы, как и Античность.

Продолжительность истории византизма, как «малого стиля», в свою очередь, служит обогащению его формального языка, ибо на поздних этапах (включая период постмодернизма) в процесс архитектурной практики в качестве источников вдохновения и узнаваемых образцов вовлекаются не только средневековые прототипы, но и наработки XIX - начала XX столетий. В данном контексте представляет интерес анализ исторической динамики изменений в характере адаптации византийского наследия в западноевропейской архитектуре на протяжении конца XIX - первой трети XX века.

Памятники византийского стиля достаточно глубоко исследованы на материале XIX – начала XX веков, главным образом на территории России и других православных стран [1,2,3,4,5,6,8], однако византийскому стилю в западноевропейской архитектуре уделено значительно меньшее внимание отечественных исследователей [3,7]. Что касается зарубежных публикаций, посвященных этой проблеме, в первую очередь следует назвать монографию Дж.Бэллена «Новое открытие Византии» и статью этого же автора «Византия и модернизм» [9,10], и исследования, посвященные творчеству Х.Хансена – датского архитектора, наряду со своим братом Т.Хансеном способствовавшего становлению византийского стиля в западноевропейской архитектуре [11,12].

Византийское наследие, сыгравшее важную роль в формировании средневековой культуры Западной Европы, предопределившее достижения каролингского и оттоновского периодов, оказавшее существенное воздействие на романское, готическое, а затем и проторенессансное искусство, в период Просвещения было подвергнуто остракизму, как и Средневековье в целом. Начало «реабилитации» византийской архитектуры и искусства в западноевропейском искусствоведении – заслуга романтиков. Доказывая ценность культуры собственного прошлого, возрождая интерес к готике и романике, исследователи закономерно обратили внимание и на византийскую составляющую европейского Средневековья. Хронологически «византийское возрождение» несколько запаздывает по сравнению с «готическим возрождением», истоки

его в архитектурной практике приходится на 1830-е годы. Огромную роль в процессе переосмысления художественного значения византийского наследия и его популяризации сыграли литературные произведения – «Константинополь» Т. Готье (1852) и особенно трехтомник «Камни Венеции» Дж.Рескина (1851-1853), в последнем отдельная глава посвящена византийскому периоду истории Венеции, о котором автор говорит с нескрываемым восхищением.

Обращение к византийской архитектуре при проектировании храмов было связано с характерным для романтизма, обосновавшего ценность каждого отрезка исторического времени и вклада каждого народа в мировую культуру, процессом расширения круга источников, вовлекаемых в сферу практических интересов зодчих. Наряду со стилями западного Средневековья, архитектурой Дальнего Востока и исламского мира, традициями народного зодчества архитекторов периодов романтизма привлекают византийские памятники – прежде всего своей монументальностью, сложностью внутреннего пространства, полнотой раскрытия религиозной идеи архитектурной формой, даже некоторой экзотичностью. При этом предпочтение отдается стилям ранним, не достигшим еще своего взлета, и, следовательно, дающим особый простор для творческих интерпретаций. Кроме того, в религиозной философии наблюдается интерес к раннему этапу христианства, а византийская архитектура справедливо воспринимается как его материальное выражение.

Прежде чем перейти к рассмотрению особенностей византийского стиля конца 1890-х-1930-х годов, представляется целесообразным кратко охарактеризовать памятники предшествующего периода.

К числу наиболее ранних построек в византийском стиле на территории Западной Европы следует отнести ряд церквей Мюнхена, построенных по заказу Людвиг I Баварского, ревностного католика и искреннего почитателя византийского наследия: дворцовую церковь Всех Святых (1826-1837, Л. фон Кленце) и храм монастыря св. Бонифация (1835-1850, Г.Ф. Цибланд). Сходные процессы имели место и в протестантской Пруссии под эгидой

Фридриха Вильгельма IV, на основе собственноручного эскиза которого Ф.Л. Персиус разработал проект Церкви Христа Спасителя в Потсдаме (1841-1844). Фриденскирхе (Церковь Мира, 1845-1848) в Потсдаме также была построена Л. Персиусом по инициативе и при непосредственном участии короля. В итальянском Триесте в 1861-1869 гг. по заказу местной сербской общины был возведен храм св. Спиридона (К. Мачиакини). На этом этапе преобладали базилики без куполов, элементы византийской архитектуры использовались наряду с заимствованиями из раннехристианского зодчества, фасады получали сдержанный декор, а в интерьерах преобладали подражания мозаикам Равенны.

Во второй половине XIX в. византийское наследие по-прежнему привлекало внимание архитекторов. Во-первых, этому способствовало стремление к дальнейшему расширению круга источников идей для практического проектирования. Во-вторых, архитектурная теория середины XIX в. во главу угла ставила идею рационализма, а византийское зодчество, с точки зрения архитекторов того времени, признавалось сугубо целесообразным, рациональным, нашедшим адекватную конструктивную и образную форму для христианского храма. Между этапами романтизма и историзма (в узком смысле этого термина) не всегда можно провести четкую границу, так как многие архитекторы, начав творческий путь как романтики, со временем переходили в русло эклектики, а постройки, запроектированные и начатые строительством в период романтизма, завершались с изменениями гораздо позднее. В этот период происходит смена прототипов: раннехристианские памятники уже почти не используются как источник архитектурных форм, а византийское наследие интерпретируется через призму романтики, готики и Ренессанса. Почти обязательным элементом становятся купола. Планировочные решения усложняются, преобладают купольные базилики, используются планы свободного креста и тетраконхи, значительно увеличивается количество декоративных элементов. Таковы во Франции марсельские соборы Нотр-Дам де ла Гард (1853 – 1864, освящен в 1893 году; А.-

Ж. Эсперандье и А.Ревуаль) и Нувель-Мажор (1845-1893, Л. Водуайе, А.-Ж. Эсперандье), парижский Сакре-Кер (1876-1919, П.Абади), в Англии - церковь св. Варнавы в Оксфорде (1869-1872, А. Бломфильд), в Австрии – построенные по проектам Т. Фон Ханзена венские церкви Троицы (1856-1858) и Христа в Матцлендорфе (1858-1860), в Испании - мавзолей герцогов де Севильяно в Гвадалахаре (1887-1916, Р.В. Боско), и др. На этом этапе византийский стиль активно использовался при проектировании не только храмовых, но и светских построек. Так, интерьер в византийском стиле включает замок Людвиг II Баварского Нойшванштайн (1869-1886, Э. Ридель и Г. фон Дольман). Византийский стиль проявился также в архитектуре промышленных сооружений. Это объяснялось, прежде всего, возможностями строительного материала – кирпича, долговечного, сравнительно дешевого и не требующего штукатурки. Варьируя кирпичную кладку, можно было легко добиваться эффекта византийской «полосатости», передавать элементы романского стиля или Ренессанса. Именно эти направления и становятся господствующими в промышленной архитектуре эклектики. Примерами такого решения могут служить газгольдеры в Вене (1896-1899, Шимминг) и многочисленные памятники «бристольского византизма»: здание зернохранилища (1869, А.Понтон и У.Венн Гоф), вагоностроительного завода (1862, Э.Годвин), здания складов Гарденера (1865, У.Джингель), складов Робинсона (1874, этот же автор) и складов древесины (1865-1867, Дж.Фостер и 1865, У.Джингель). В конце XIX в. византийские элементы используются и при проектировании выставочных зданий, пример - парижский дворец Трокадеро (1878, Г.Давиу).

Переходя к анализу особенностей византийского стиля исследуемого периода, следует отметить, что в период модерна византийское наследие продолжало оставаться востребованным в архитектурной практике. Теперь оно привлекало внимание зодчих прежде всего единством конструкции, функции и художественного образа, а также синтезом искусств, то есть всем тем, к чему на новом уровне стремился и стиль модерн.

Наиболее значительной постройкой, выполненной в византийском стиле в Западной Европе, несомненно, является Вестминстерский собор Крови Христа в Лондоне, возведенный в 1895-1903 гг. и освященный в 1910. Автор проекта храма - Джон Френсис Бентли (1839-1902), один из сторонников так называемого «Византийского Возрождения» в Англии - совершил поездку в Италию с целью изучения памятников Равенны (в первую очередь Сан Витале) и Венеции (Сан Марко). Архитектор собирался посетить и Стамбул, однако эпидемия холеры помешала осуществлению этого плана; тем не менее, София Константинопольская – один из важнейших источников вдохновения при проектировании храма. Интересно, что проект Г.Клаттона, выполненный в духе неоготики, был отклонен. Выбор не готического, а византийского стиля для крупнейшего в протестантской Англии католического собора должен был подчеркнуть родство католицизма с истоками христианской религии. Главный католический храм Англии и Уэльса занимает более пяти тысяч кв. метров, внутренняя высота главного купола – более 33 м, высота колокольни – 86,6 м. Купола выполнены из бетона, стены и мощные контрфорсы – из красного кирпича, светлые прослойки – из порландского камня. Храм представляет собой пятинефную базилику с широким центральным нефом, узкими внутренними, перекрытыми крестовыми сводами, и более широкими наружными нефами, включающими капеллы. Одна из них, на северо-западе, расположена под колокольной. Главный неф перекрыт четырьмя куполами без барабанов, диаметром 18,3 м, разделенными подпружными арками. Средокрестье не выражено во внешний объем, но выделено во внутреннем пространстве конхами. Апсиду окружает деамбулаторий и пять капелл, капеллы, перекрытые куполами, находятся и в западной части здания. Две лестничные башни западного фасада воспринимаются как контрфорсы. Доминантой в силуэте служит призматическая колокольня, напоминающая итальянские campanili. Купола контрастируют с ней своей статичной уравновешенностью. Динамика западно-восточного развития интерьера гасится гармоничным покоем их

сводов. На западном фасаде привлекают внимание термальное окно, арочная лоджия и, в первую очередь, тимпан портала. Здесь размещена мозаика «Христос во славе», выполненная А.Беллом по замыслу Бентли. Портал перспективный, его обрамляют мраморные колонны из мрамора, добытого именно из тех каменоломен, которые в VI веке поставляли материал для храма константинопольской Софии. Нартекс храма, представленный ячейками, перекрытыми крестовыми сводами, полукупола, окружающие низкий центральный купол, западный фасад с контрфорсами также перекликаются с Софией Константинопольской. Однако смелость интерпретации узнаваемых форм, обилие контрастов, намеренная усложненность объемов, динамика взлета колокольни придают образу храма новизну и заостренную выразительность.

Почти одновременно с Вестминстерским собором в Лондоне была построена протестантская церковь Христа на Брикстон-роуд (1898-1902). Автор ее проекта – Артур Беренсфорд Пит (1861-1934). Храм представляет собой крестообразное в плане здание с широким нефом и трансептом, на пересечении которых размещен полусферический купол, приподнятый на восьмигранном барабане, прорезанном «термальными» окнами.

Рукава трансепта завершают щипцы и дополняют граненые выступы. Апсиду окружает деамбулаторий. Интерьер храма скромный, в соответствии с требованиями протестантизма. Главный фасад, украшенный арочной лоджией с колоннами, имеющими византийские по рисунку капители, фланкируют две квадратные в плане невысокие башни под сомкнутыми сводами. В центре же фасада возвышается восьмигранная башня колокольни, доминирующая в силуэте здания. Западный фасад дополняет характерная византийская «полосатость», достигнутая сочетанием кирпича разных цветов и обогащенная мрамором колонн. Боковые фасады сочетают кирпичную кладку и оштукатуренные участки. Контраст этой отделки, лаконизм фасадного декора, как и разнообразные оконные проемы – арочные, сдвоенные арочные, небольшие прямоугольные,



Рисунок 1. А.Пит. Церковь Христа на Брикстон-роуд в Лондоне. 1898-1902.

широкие термальные – позволяют отнести данную церковь, как и Вестминстерский собор, к периоду модерна.

На территории Франции крупнейшим памятником византизма периода модерна можно назвать церковь св. Клотильды в Реймсе, построенную в 1896-1906 гг. по проекту Альфонса Госсе (1835-1914). В данном случае обращение к византийскому наследию продиктовано событием, в честь которого воздвигнут

храм. Церковь задумана как памятник 1400-летию принятия христианства королем франков Хлодвигом под влиянием его супруги Клотильды, впоследствии канонизированной. Композиция храма решена в виде укороченной трехнефной купольной базилики. Восточная часть здания представляет собой триконх, к которому примыкает апсида, дополненная деамбулаторием. Купол с выраженными ребрами приподнят на барабан, завершенный аркатурой.



Рисунок 2. А.Госсе. Церковь св. Клотильды в Реймсе. 1835-1914

Характерно, что бетонный купол, внешне достаточно высокий, в интерьере решен пониженным, близким Софии Константинопольской. Западный фасад фланкируют две невысокие башни, над тремя простыми арочными порталами размещен витраж с изображением креста на фоне круга, напоминающего окно-розу. Башни, как и купол, завершены миниатюрными фонариками. Фасады здания, полуциркульные выступы и барабан прорезаны многочисленными узкими арочными окнами, заполненными витражами. Столь же узкие простенки между ними усиливают впечатление готической «колючести» храма, вполне органично увязанной с его византийской композицией. Убедительность сопоставления восточной и западной традиций вызывает в памяти памятник другого времени и другой страны – Чесменскую церковь в Петербурге работы Ю.Фельтена. Обращение к национальному архитектурному стилю – готике – объясняется, в частности, историко-культурным контекстом Реймса, города, в котором находится один из крупнейших французских готических соборов. Отличительной особенностью рассматриваемой церкви является сдержанность ее фасадного декора. Скульптура здесь отсутствует. Простенки оштукатурены, почти неприметная имитация швов квадров между окнами и хаотичной каменной кладки в цокольной части не нарушают лаконизма фасадов. Столь же просты по рисунку геометризованные линии витража главного фасада портала, стилистически связанные не только с модерном, но и предвосхищающие ар-деко.

При проектировании греческой церкви св. Стефана (Сент Этьен) в Париже Жозеф Огюст Эмиль Водреме (1829-1814), неоднократно строивший храмы, используя мотивы готики, романики и Ренессанса, в данном случае, вероятно, не без влияния заказчиков, отдал предпочтение приемам византийской архитектуры без примеси элементов западного Средневековья. Церковь построена в 1895 году. Это находящийся в плотной уличной застройке крестовокупольный храм, характерный для греческой традиции. Рукава креста значительно повышены относительно угловых компартиментов. Широкий

пологий купол размещен на невысоком барабане, завершенном аркатурой. На главном фасаде ядром композиции служит рукав креста, выявленный шипцом, украшенным аркадой, и акцентированный во втором ярусе тщательно прорисованным трифорием, объединенным аркой, люнет которой покрыт рельефным орнаментом по мраморной плите. Цветовое решение фасада, прорезанного арочными окнами, – охристый песчаник и почти белый облицовочный кирпич – напоминают о колорите мрамора, излюбленного строительного материала греков. В интерьере присутствуют хоры, отделенные от подкупольного квадрата аркадой. В конхе апсиды представлено поясное изображение Пантократора, напоминающее византийскую мозаику собора в Чефалу на Сицилии, XII в. Контраст лишенной декора стены и орнаментальной вставки, применение облицовочного кирпича в этом памятнике характерны для модерна.

В близком ключе свободной интерпретации византийских мотивов решена и греческая церковь Успения Богородицы в Марселе, построенная в 1897-1898 гг. по проекту Годензи Аллара (1841-1904), архитектора, интересовавшегося византийским и мавританским зодчеством и исследовавшим памятники Стамбула. Главный фасад этого базиликального здания, тоже светлый, уподобленный мрамору, полосатый благодаря цветной – сероватой и охристой – штукатурке, завершен пологим фронтоном, фланкированным двумя восьмигранными башнями-звонницами над западными ячейками боковых нефов. В тимпане фронтона врезана аркада из пяти проемов, разделенных колонками и объединенных шипцом, причем мраморное поле под ним богато орнаментировано. Арочные окна заполнены витражами. В интерьере главного нефа привлекает внимание световой фонарь, напоминающий античный гипефр.

В рассматриваемый период, в отличие от предыдущего, византийские мотивы в западноевропейской архитектуре почти не использовались для светских зданий. Вероятно, в этом проявлялось влияние рационализма стиля модерна: византийское наследие ассоциировалось с высоким духовным подъемом и сакральным пространством. Едва ли не единственным

исключением, подтверждающим правило, может служить проект Дома Бетховена для голландского города Блюмендаль, разработанный Хендриком Петрюсом Берлаге (1856-1934), работавшим, как известно, в рамках национально-романтического модерна и рационализма. Восхищение творчеством Л. ван Бетховена в начале XX в. было столь велико, что возникла мысль построить концертный зал исключительно для исполнения произведений этого композитора, ибо ни один из существующих залов не мог обеспечить ни должной акустики, ни должной гармонии архитектурных форм и музыки. Архитектура здания должна была стать монументальной, чистой по форме и сдержанной по декору. Внутреннее пространство было призвано не подавлять слушателя, но возвышать его, подобно средневековым храмам. Дом Бетховена должен был разместиться среди песчаных дюн загородной местности Кеннемердюн, спокойный ландшафт которой создавал бы необходимое настроение. Опубликованный Берлаге в 1908 г. проект вызвал критику из-за неудачного размещения лестниц. Вместе с тем нельзя не отметить удачный образный ход архитектора. Дом Бетховена был задуман как крестообразное здание типа базилики с трансептом, с широкими центральными и очень узкими боковыми нефами. Над средокрестьем должна была возвышаться квадратная

в плане башня, увенчанная пологим куполом. Здание, строгое и торжественное, уподобленное византийскому храму, призвано было символизировать единение архитектуры, природы и музыки в духе идеального синтеза, к которому стремился стиль модерн.

В первой трети XX века, в период становления современной архитектуры, формирования функционализма и интернационального стиля, национально-романтическое направление в западноевропейской архитектуре не входит в число господствующих, сфера его использования сужается. Тем не менее, в национально-романтическом ключе работают многие архитекторы, в том числе такие выдающиеся мастера, как П. Берлаге, и византийское наследие в рамках национального романтизма продолжает привлекать внимание архитекторов. Среди памятников, в которых обнаруживаются византийские элементы, можно выделить традиционные и новаторские.

К новаторским постройкам следует отнести парижские церкви св. Доминика (1913-1921, Жорж Годибер) и св. Духа (1926 -1935, Поль Турнон). Обе они выполнены из железобетона.

Церковь св. Доминика в 14 округе Парижа - трехнефная купольная базилика с трансептом, рукава креста, перекрытые цилиндрическими сводами, на фасадах обозначены пологими закомарами.



Рисунок. 3. Ж. Годибер. Церковь св. Доминика в Париже. 1913-1921.

Облицовка, сочетающая штукатурку и крупные блоки натурального камня, придает внешнему облику храма подчеркнутую декоративную выразительность, камни образуют шашечный орнамент, характерный для ар деко. Скульптурное изображение св. Доминика на южном тимпане принадлежит Андре Бурру и выполнено позже, в 1946 году. Купол диаметром 22 м поднят на 50-метровую высоту, его низкий барабан прорезан окнами, напоминающими о Софии Константинопольской. В интерьере купол с трех сторон окружают хоры, его барабан дополнен аркатурой, а паруса трактованы как тромпы, заполненные перспективными арочками. Мозаика в конхе апсиды контрастирует с гладкой штукатуркой большей части интерьера, акцентируя внимание на алтаре.



Рис. 4. Церковь св. Доминика в Париже. Интерьер.

Еще более инновационной выглядит церковь св. Духа в 12 округе Парижа. Ее автор, Поль Турнон, своей архитектурной практикой наглядно доказывал возможность возведения культовых зданий из железобетона. Церковь св. Духа представляет собой ку-

польную базилику, объемно-пространственная композиция которой целиком подчинена существующей градостроительной ситуации: башня западного фасада храма затиснута между двумя жилыми домами. Ее центральная часть в виде обнаженного металлического каркаса намекает и на готику, и на барокко (Сант Иво алла Сапиенца в Риме, работы Борромини), а ступенчатый силуэт и зубчатые декоративные детали прямо указывают на ар деко. Внешние стены храма, облицованные кирпичом, прорезаны частыми арочными и круглыми окнами, в простенках которых помещены ребра-контрфорсы, живо напоминающие об архитектуре готики. Завершаются эти контрфорсы скульптурами святых, выполненными в стилистике ар деко и создающими своеобразный «лес» вертикалей, усложняющий силуэт храма.

Пологий купол диаметром 22 м на низком барабане приподнят, благодаря кубическому подиуму, на высоту 33 метров. Центральный купол окружают четыре полукупола, дополненных, в свою очередь, тремя малыми полукуполами, таки образом, П. Турнон прямо и однозначно указывает на Софию Константинопольскую как источник своего вдохновения. Интерьер храма поражает: византийская пространственная модель переведена в нем на язык железобетона, нештукатуренного, сохраняющего неровности опалубки.

Немногочисленные фрески, контрастирующие с его аскетической поверхностью, выполнены в стилистике экспрессионизма Жоржем Девальером и мастерами «Ателье сакрального искусства».

Широкое применение византийское наследие находит в первой трети XX века в храмовой архитектуре Голландии, выдержанной в духе традиционализма. Яркий пример византизирующего традиционализма – церковь св. Иоанна в Ваалвийке, построенная в 1922-1927 гг. по проекту Хендрика Виллема Валка (1896-1973). По замыслу архитектора, она должна как бы объединить Софию Константинопольскую и Сан Витале в Равенне. Ядром композиции является поднятый на 40-мет-



Рисунок 5. П. Турнон. Церковь св. Духа в Париже. 1926 -1935.



Рисунок 6. Церковь св. Духа в Париже. Интерьер.

ровую высоту яйцевидный купол, плавно переходящий в прорезанной аркадой окон барабан, покоящийся на восьми опорах. Рукава креста перекрыты сводами параболических очертаний. Размеры храма – 53х47 метров. С севера, юга и востока к рукавам креста примыкают приделы и лестничные башни, перекрытые крупными, средними и малыми куполами, причем последние имеют сильно вытянутые формы. С запада храм дополняют баптистерий, лестничные башни и колокольня. Шестигранная башня

колокольни достигает 67 м. высоты, венчает ее также вытянутый купол.

Ленточные вертикальные окна колокольни контрастируют с маньеристическим порталом, перенесенным сюда из разрушенной церкви 1630 года. Общее число куполов – девятнадцать. Округлые формы доминируют в объемной композиции, придавая образу храму особую обтекаемость и органичность. Вытянутые купола гармонируют с вертикалью ко-



Рисунок 7. Х. Валк. Церковь св. Иоанна в Ваалвийке. 1922-1927.

локольни, смягчая ее контраст с основным объемом здания. Главный вход включает три перспективных портала. Перед входом размещены скульптуры святых на невысоких подиумах. При строительстве были использованы металлические каркасы, бетон, кирпич, глазурованный кирпич, туф. В интерьере с обнаженной кирпичной кладкой, дополненной полосами зеленой керамики и рельефами, главную роль играют параболические арки, наиболее крупные из которых вздымаются под центральным куполом. Переходы между арками, барабанами и куполами лишены резкости, таким образом, обтекаемые формы господствуют и в интерьере. Несмотря на вытянутую, а не полусферическую, форму куполов, византийские истоки образного строя данного храма очевидны. Стиль здания можно определить как со-

четание византизма (в рамках традиционализма) и экспрессионизма.

Особенно часто к византийскому наследию при проектировании храмов обращались представители голландского традиционализма Ян Стейт (1868-1934) и Йос Кейперс (1861-1949). Я.Стейт совершил паломничество в Святую Землю, посетил Палестину и Константинополь, побывал в Италии. Впечатления от этой поездки воплотились в церкви, возведенной в 1913-1915 гг. в так называемом Восточном парке-музее г. Неймегена. Этот парк был задуман как образ Святой Земли, родины трех авраамических религий, созданный для тех, кто не может ее посетить. Храм представляет собой купольную базилику с короткими рукавами креста. Западный фасад включает заглубленный тимпан с мозаичной композицией, фланкированный двумя призматическими башнями с множеством проемов – круглых окон, арочных



Рисунок 8. Я. Стейт. Церковь в Восточном парке-музее Неймегена. 1913-1915.

бифоров и трифоров – и три прямоугольных портала. Благодаря своей высоте колокольни напоминают минареты.

Бетонная оболочка полусферического купола имеет толщину всего 10 см. Белые оштукатуренные фасады, нехарактерные для византийского стиля, придают зданию особую оригинальность. Сдержанность, почти аскетизм фасадов контрастируют с богатством отделки интерьера. В скуфье купола и конхе апсиды размещены мозаики, в подкупольном пространстве над восемью колоннами, поддерживающими барабан – фрески с сюжетами из жизни апостолов. В куполе изображен Святой дух в виде голубя на фоне синего звездного неба, в окружении геометрических орнаментов, стилизованных в духе ар деко, в апсиде на золотом фоне – медальон с крестом и ангелы среди пальм, напоминающие мозаики Равенны.

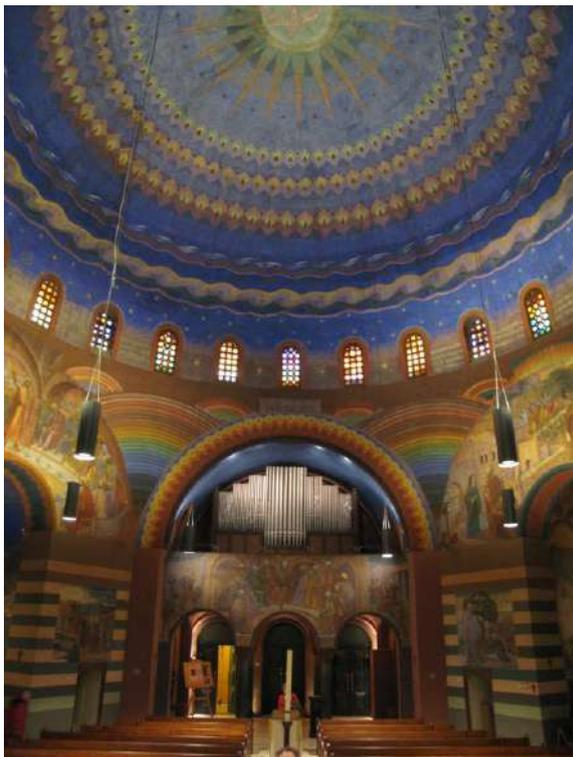


Рисунок 9. Церковь в Восточном парке-музее Неймегена. Интерьер. 1970.

Стиль здания – романо-византийский в сочетании с влиянием функционализма.

Построенная в 1917 г. Церковь св. Екатерины в Гертогенбосе также имеет оштукатуренный фасад и выполнена в сходной стилистике. Это здание-ротонда, дополненное входным ризалитом, завершенным фронтоном и ограниченными башнями, и капеллами. В силуэте господствует конический купол с фонарем. Объемная композиция позволяет провести параллель между этим зданием и раннехристианскими баптистериями. В алтарную часть включен фрагмент, оставшийся от находившейся на этом месте церкви XVI века.

Интерес к центральному церковному зданию характерен для всего творчества Я.Стейта. Церковь Архингелов в г. Лиссе (1930-1931) представляет собой сочетание базиликальной композиции с трансептом, капеллами и обходом-деамбулаторием вокруг алтаря и доминирующего над средокрестьем конического купола на восьмигранном барабане. Кирпичная кладка без штукатурки характерна для голландского традиционализма. Аркада барабана, арочные окна апсиды и рукавов креста усиливают «византийский» характер церкви, напоминающей храм монастыря Калат Семан (V в.) в Сирии близ Алеппо.

Й. Кейперс, часто проектировавший в сотрудничестве с Я. Стейтом, стремился, как и он, дополнить неоготику неороманскими и неовизантийскими мотивами, иногда выполненными в духе экспрессионизма. Собор св. Бавона в Харлеме (1895-1933) отражает переход от эклектики к модерну, экспрессионизму и ар деко. Здание возводилось в три этапа: в 1895-1908 гг. были построены хор и часовни, выдержанные в духе неоготики, с контрфорсами и аркбутанами, основную часть, с элементами романского и византийского наследия, выполнили в 1902-1906 гг., а башни и порталы – в 1927-1930. Храм представляет собой трехнефную базилику с планом в виде латинского креста, капеллами вокруг апсиды, двухбашенным западным фасадом и яйцевидным куполом на средокрестье. Северный портал подковообразного очертания отражает влияние модерна; его форму связывают также с мавританской и индийской архитектурой. Собранные в композиции по пять повышающихся к центру проемов, арочные окна близки

как романской, так и византийской традиции. Купол формой напоминает парижский Сакре Кер, а его латунная кровля со спиралевидным орнаментом, как и фасады башен с зубчатыми коронами и зигзагообразными завершениями вертикальных проемов - экспрессионизм и ар деко. Здание выполнено из кирпича с добавлением натурального камня и глазурованной керамики.

Церковь св. Иакова в Гертогенбосе (1906-1907) Кейперс проектировал в соавторстве со Стейтом. Стил здания отражает влияние традиционализма, итальянской романской и византийской архитектуры, а также позднего модерна, близкого ар деко. В силуэте доминируют конический купол на барабане, окружном аркатурой, и высокая призматическая башня, близкая итальянским кампанилам. Конический купол напоминает тот, что возвышается над средокрестием собора в Падуе XIII в. Башня завершена в 1927-1928 гг. План здания тяготеет к квадрату, церковь является крестовокупольной с выраженным пространственным крестом, рукава которого на фасадах выявлены шипцами. Западный фасад прорезан порталом со стрельчатым архивольтом, украшенным рельефами, и дополнен окном-розой. Гладь кирпичных стен контрастирует с белокаменными скульптурами и рельефами главного фасада, дополненного характерным для ар деко шахматным орнаментом, и прорезается разнообразными по форме окнами - круглыми, арочными, бифорами, трифорами, а также близкими термальным, но заключенными в арки стрельчатых очертаний.

В облике церкви Мадонны Розария, построенной в Амстердаме (1908-1911) по проекту этих же авторов, преобладают неороманские черты в рамках традиционализма. Это базилика с двухбашенным западным фасадом и квадратной в плане башней под пирамидальным завершением на средокрестье. К византийским чертам в данном случае могут быть отнесены только арочные проемы фасадных башен.

Проект церкви Мадонны в Буссуме (1921) выполнен Й.Кейперсом в соавторстве с сыном, Питером Кейперсом (1891-1982). Это крестообразное в плане здание с доминирующим мощным тя-

желовесным куполом на граненом барабане, прорезанном трифорами и расположенном на средокрестье. В щипец западного фасада вкомпоновано пятичастное арочное окно. К оригинальным чертам здания можно отнести складчатую апсиду, зубчатые формы оконных проемов, характерные для экспрессионизма, лаконичность кирпичных фасадов с редкими небольшими окнами. Преобладание черт экспрессионизма в этом здании относят к влиянию Кейперса-младшего. Традиционализм в данном случае также представлен романскими и византийскими элементами.

Й.Кейперс является также автором проекта церкви Св.Сердца Иисуса в Леувардене (1923), сочетающей мотивы ар-деко, готики и романики с доминирующими византийскими заимствованиями. Крестообразная в плане, с рукавами креста, завершенными шипцами, под которыми помещены окна-«розы», эта церковь увенчана низким железобетонным крытым медью куполом на восьмигранном барабане, живо напоминающем Софию Константинопольскую.

Еще более наглядно константинопольский прообраз прочитывается в облике церкви св.Сердца Иисуса в Маастрихте (основное строительство - 1921; баптистерий и хор - 1929, портал - 1953), возведенной по проекту Альфонса Бустена (1893-1951) и Йоса Ритцена. К ее восьмигранному объему крестообразно примыкают четыре ризалита-параллелепипеда, центральная часть завершена низким барабаном с пологом куполом. Крытый зеленой медью железобетонный купол с двойной оболочкой поддерживают восемь арок, опирающихся на ребра, скрытые в стенах. Снаружи здание облицовано известняком, в интерьере - мрамором. Портал вкомпонован между двумя ризалитами, две башни, которые должны были его фланкировать, не были осуществлены. Аскетически-суровые внешние объемы прорезаны вертикальными прямоугольными окнами. В стилистике фасадов и интерьера следует отметить гармоничное сочетание приемов византизма и ар деко.

Во всех рассмотренных храмах, относящихся к традиционализму, противопоставлявшему себя функционализму, влияние последнего, тем не менее,

ощущается в применении железобетона, геометризме форм и минимализме декора.

В архитектуре Бельгии самым значительным памятником, включающим элементы византийского стиля, является базилика св.Сердца Иисуса (Сакре Кер) в Брюсселе (1905-1970). Она построена по проекту Альберта ван Хеффеля (1877-1935) при участии инженера Поля Рима и скульптора Гарри Элстрома. Монументальное здание длиной 141 и шириной 107 м представляет собой трехнефную базилику с куполом повышенного профиля, дополненным фонарем, на средокрестье, и двухбашенным западным фасадом. Верхние части башен, поднимающиеся на 65-метровую высоту, имеют ступенчатую форму, увенчиваются куполами в стилистике ар деко и напоминают башню брюссельского дворца Стокле (1906-1911, Й.Хофман). Барабан купола, простенки которого дополнены контрфорсами, приподнят на квадратный пьедестал с башнеобразными объемами по углам.

Эти объемы, как и башни западного фасада, обработаны вертикальными тягами-ребрами, придающими им готический характер. Диаметр купола 33 м, а высота – 93 метра. Его силуэт вызывает в памяти образ купола здания венского Сецессиона (1898-1899, Й.Ольбрих). Три рукава креста завершаются апсида-

ми, а четвертый, западный – арочной полуротондой главного входа. Над этой ротондой в арку вписано семичастное арочное окно. Обилие апсид связано с наличием здесь десяти капелл. Вместимость здания – до 20 000 человек. Модель храма получила Гран При на парижской выставке 1925 года, впоследствии давшей название направлению ар деко. Геометризм объемов позволяет легко читать структуру здания. Материал, из которого возведен собор – железобетон, для облицовки использованы кирпич и терракота. Разные коэффициенты сжатия материалов повлекли трещины здания и затруднили его строительство. Длительность строительного периода обусловила «выпадение» здания из собственного временного контекста. Вполне уместное в первой четверти XX века, к моменту своего завершения оно представлялось анахронизмом. Стиль здания сочетает в себе элементы романского, готического и византийского наследия, влияние ар нуво и ар деко.

Анализируя рассмотренные выше памятники византийского стиля с точки зрения методов и приемов адаптации наследия, следует отметить, что сам комплекс адаптируемых элементов эволюционировал на протяжении конца XIX – середины XX вв. Так, в период модерна господствующими типами композиций оставались купольные базилики и тетраконхи, встре-



Рисунок 10. А.ван Хеффель, П. Риман, Г. Элстром. Базилика Сакре Кер в Брюсселе. 1905-1970.

чаются и крестово-купольные храмы, а бескупольная базилика – лишь как единичное исключение; купола понижаются, в качестве образцов преобладают памятники ранневизантийской архитектуры. В декоре применяется устоявшийся в эклектике набор элементов, при резком количественном сокращении и стилизации орнаментов в духе модерна. В 1920-х-1930-х гг. господствуют купольные базилики и центрические здания. Под влиянием функционализма формы и декор предельно упрощаются. Купола либо сохраняют полусферические очертания, либо приобретают вытянутые силуэты. Из арсенала декоративных элементов почти исчезает полосатая кладка. Широко используются железобетонные конструкции, гладкие оштукатуренные фасады.

Что касается методов освоения византийского наследия, целесообразно анализировать их дифференцированно в отношении планировочных, конструктивных решений, композиций, фасадного декора и убранства интерьеров. Приведенные примеры показывают, что в сфере убранства интерьеров преобладало цитирование, как правило, равенских образцов, лишь в двух парижских церквях это правило нарушено живописью, предельно современной по своему образному языку. Вместе с тем смелое противопоставление живописи неоштукатуренным поверхностям, фрагментарность ее размещения придавали интерьерам подчеркнуто новаторский облик. В планировочных решениях господствовал метод коллажа (например, сочетание византийских по плану купольных базилик и романскими деамбулаториями и венками капелл). В конструктивных решениях труднее было ограничиваться цитированием, здесь главная роль принадлежала аллюзии и коллажу: так, сохраняющие узнаваемую образную связь с Византией, купола в период модерна и в 1920-е-1930-е годы изготавливаются из железобетона. Объемно-пространственные композиции и де-

тали фасадов – та область, в которой византийские элементы должны были быть наиболее узнаваемыми. В период модерна в этой сфере использовались коллаж, стилизация и аллюзия, при этом стилизация и аллюзия выходят на первый план, становясь основой формообразования, прямого цитирования почти не остается, византийские декоративные детали и орнаменты подвергаются переосмыслению в духе ар нуво. Впрочем, использование для колонн Вестминстерского собора мрамора из тех же каменоломен, что снабжали материалом строительство Софии Константинопольской – тоже своеобразное цитирование, только весьма опосредованное. Позднее сохраняют доминирующие позиции стилизация и аллюзия, причем под воздействием ар деко и функционализма деформация становится еще более смелой, чем в модерне, а аллюзия – сложночитаемой. Коллаж сохраняет свою роль (например, в сочетании византийских композиций и оштукатуренных фасадов, трифоров и ленточных окон), а цитирование используется крайне редко (подлинный маньеристический портал, вкомпонованный в колокольню церкви, выдержанной в духе традиционализма). При этом наличие купола и центрально-купольной композиции, независимо от их конкретной формы, само по себе трактуются как некий символ принадлежности византийской традиции.

Подводя итог, следует отметить, что византийский стиль можно рассматривать как продолжающее по сей день свое развитие целостное «интерстилевое» явление, образно-символическая сторона которого на протяжении времени сохраняет определенную константность, в то время как сторона формально-композиционная демонстрирует гибкую вариативность, подчиняясь принципам и приемам формообразования тех стилей и направлений, в рамках которых в тот или иной период происходит обращение к византийскому наследию.

Список литературы

1. Горюнов В.С., Бакусова Е.Г. “Византийское возрождение” в Петербурге // 100 лет петербургскому модерну: Материалы научной конференции. Санкт-Петербург, 30 сентября-2 октября 1999 г. - СПб., 2000. - С. 98-106.
2. Иконников А.В. Историзм в архитектуре. – М., «Стройиздат», 1997.
3. Кислых Т.А. Византийский стиль» в архитектуре стран Европы конца XIX - начала XX века // Проблемы стилевой эволюции и типологии архитектуры». - СПб., ИЖСА им.И.Е.Репина, 2013. - С. 71-79.
4. Кишкинова Е.М. “Византийское возрождение” в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. – СПб., «Искусство-СПБ», 2006.
5. Кишкинова Е.М. Византийский стиль и болгарское национальное возрождение // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Научный журнал. №117. - СПб., 2009. - С. 257-264.
6. Савельев Ю.Р. “Византийский стиль” в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. – СПб., «Проект-2003», 2005.
7. Савельев Ю.Р. Неовизантийский стиль в зарубежной архитектуре. Этапы эволюции». – Режим доступа: <http://www.niitag.ru/info/doc/?163>.
8. Пунин А.Л. Византизирующее направление в русской архитектуре XIX века // VI республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. - Ереван, 1987. – С. 193 – 195.
9. Bullen J.B. Byzantium Rediscovered. – London, “Phaidon”, 2003.
10. Bullen J.B. Byzantium and Modernism // «Burlington Magazine», 1999. – P. 139-151.
11. Haugsted I. Arkitekten Christian Hansen - at vende tilbage til Fædrelandet med mange gode Erfaringer. - Copenhagen, “Bogværket”, 2009.
12. Papanicolaou-Christensen A. Christian Hansen. Breve og tegninger fra Grækenland. - Copenhagen, “Gyldendal”, 1994.