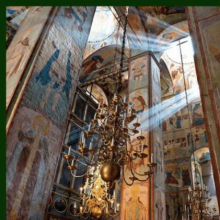
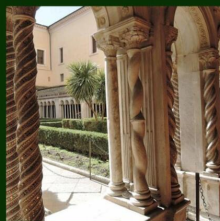
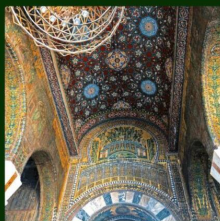
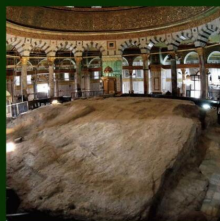
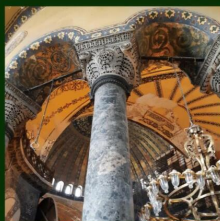


Римма Байбурова

Христианство. Ислам

ИНТЕРЬЕРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Пособие для дизайнеров



Римма Байбулова
Христианство. Ислам.
Интерьеры Средневековья.
Пособие для дизайнеров

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68714940

SelfPub; 2022

Аннотация

Это вторая книга из серии «Интерьеры в меняющемся мире». Народы Средиземноморья в Средние века исповедуют монотеизм (христианство, ислам), постепенно к ним присоединяется периферия цивилизованной ойкумены. Анализируются особенности развития интерьеров христианской Византии, стран, исповедующих ислам, Западной и Центральной Европы и молодой Киевской Руси. В Европе налицо растущий интерес к земной жизни. Книга адресована всем интересующимся историей интерьера, но в первую очередь – дизайнерам интерьера. Для быстрого ознакомления с основными тезисами, развернутыми в пособии подробно, соответствующие фрагменты выделены жирным шрифтом.

Содержание

Введение	5
Христианская Византия	7
Храмы	11
Собор Святой Софии	11
Константинопольской	
Крестово-купольные храмы	22
Устройство	22
Убранство	26
Общественные сооружения	46
Жилые интерьеры	50
Большой императорский дворец	51
Домусы	61
Инсулы	65
Сельские жилые дома	66
Наполнение интерьеров	67
Исламские интерьеры	84
Основные характеристики исламского стиля	90
Культовые и связанные с ними сооружения	106
Мечети и минареты	106
Конец ознакомительного фрагмента.	112

Римма Байбурова

Христианство. Ислам.

Интерьеры Средневековья.

Пособие для дизайнеров

Верстальщик: Шульганов Денис; персональный помощник: Сафонова Светлана; менеджер: Педченко Вероника.

Введение

Римская империя продемонстрировала высочайшие успехи человечества, достигнутые в рамках языческой картины мира. Падение Рима обозначило конец эпохи язычества и конец античности.

Но уже в недрах римской цивилизации возникло новое монотеистическое представление о мире – **христианство**. Согласно ему, мир создал и управляет им один единственный Бог, представленный в трех ипостасях: Бог-отец, Бог-сын, Бог-святой дух. Бог-сын, Иисус Христос был явлен на Землю и подарил людям учение о Спасении души для вечной посмертной жизни, которая последует за короткой земной. Земная жизнь при этом – испытание, преддверие к жизни вечной, **земное поведение человека определит**, где он продолжит **жизнь вечную – в раю или в аду**.

В нач. VII в. единый Бог еще раз обратился к людям через арабского пророка Мухаммеда, ниспослав Священное писание Коран. Это обращение положило начало религии **ислам**, охватившей народы огромной территории, к югу и юго-востоку от Европы.

Исторический период, вдохновленный христианством и исламом, определил следующий почти тысячелетний период в истории цивилизации и получил название «**Средние века**».

Отметим **четыре очага** средневековой цивилизации. Прежде всего это **Византия**, главная христианская империя и наследница великих культурных достижений Древнего Рима. В Средневековье засияла **исламская культура**, обогатившая мир яркими художественными явлениями и научными открытиями. Тогда же, в Средние века, стартовала **западноевропейская культура**, принявшая за основу христианские догматы в их римской интерпретации. И, наконец, на северо-восточной окраине цивилизованного мира начнет бурно развиваться еще один культурный очаг – **Киевская Русь**, принявшая христианство от Византии.

Христианская Византия

395–1453 гг

Итогом сложных исторических коллизий позднеримского времени стало то, что в **330 г. император Константин провозгласил столицей Римской империи Византий** – древнюю колонию на берегу Босфора. Здесь пересекались пути из Европы в Азию, что обеспечивало господство над проливами. Новую столицу в честь ее основателя называли городом Константина – Константинополем (совр. Стамбул). Некоторое время существовали два императора и две столицы (Рим и Константинополь), но в **395 г. Римская империя разделилась на независимые Западную и Восточную части** (ил. 1.1).



Ил. 1.

1. Карта разделения Римской империи в 395 г. н. э. 2. Карта Византийской империи

Восточная часть получила название «Византия». Жители ее продолжали называть себя «ромеями», хотя говорили на греческом языке. После того как в 476 г. Рим разрушили варвары, т. е. **после краха Западной Римской империи, единственной наследницей и продолжательницей** великих достижений **Древнего Рима стала Византия**. Византийская империя (ил. 1.2) была могучей морской державой, владычицей Средиземноморья, самым ярким, самым значительным государством Средневековья.

Мировоззренческой основой в ней стали христианские идеалы, точнее, сложившаяся в первом тысячелетии восточная ветвь их интерпретации, получившая название «православие». **Христианские идеалы определили** и стиль жизни царицы мира, и **характер интерьеров**.

Византия была самодержавной монархией. С точки зрения религии считалось, что император (василевс), практически неограниченный ее правитель, «поставлен Богом» и является символом и залогом благополучия земной жизни христиан. Жители Византии, исповедуя христианские идеалы и опираясь на великое наследие античности, создали яркую и неповторимую культуру. **Византия мощно воздействовала на соседние страны и народы, но и сама охотно поль-**

зовалась культурными достижениями соседей.

Храмы

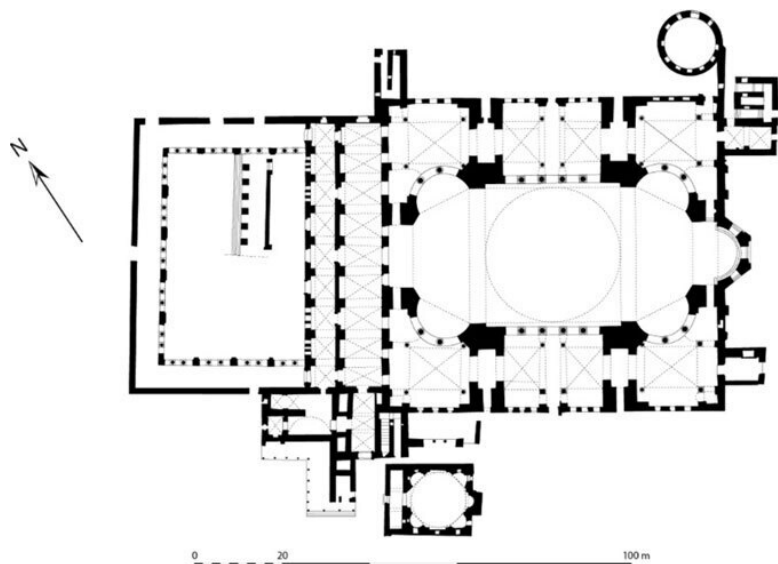
Собор Святой Софии Константинопольской

Мы уже знаем (см. кн. 1 «Одушевленный мир. Язычество. Древние интерьеры», раздел «Древний Рим»), что **римляне**, приняв христианство, в **поисках образа христианского храма** отвергли языческие храмовые сооружения и **избрали** для него композицию общественного сооружения **базилики**. Архитектурное решение и оформление базиликального храма **воплощали идею пути к Христу**, т. е. пути к **спасению**. Византия было пошла по такому же пути, но со временем **главным типом христианских храмов в ней станет купольный**. **Архитектура и убранство** купольного храма будут символизировать **все Божие творение**, т. е. мир, мироздание.

При переходе от раннехристианской базилики к купольному храму в 532–537 гг. было создано уникальное сооружение, в котором **соединились базилика и купол над ее центром**. Это **собор Святой Софии**, собор премудрости Божией (София – премудрость) в **Константинополе** (арх. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета). Святая София Константинопольская – самое грандиозное, самое величе-

ственное и самое сложное сооружение византийского зодчества, по тем временам чудо строительного искусства.

В плане (ил. 2) размеры Святой Софии составляют 75,5 × 70 м.



Ил. 2. План собора Святой Софии Константинопольской. Арх. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. 532–537 гг.

Т.е. константинопольская **базилика** (по сравнению с привычно вытянутыми вдоль оси запад-восток раннехристианскими эталонами) «укорочена». **Четыре** мощнейших

столба разделяют ее внутреннее пространство на **три нефа**. Боковые нефы перекрыты крестовыми сводами, **а над центральным нефом**, самым большим, во всю его 32-метровую ширину распростерся **гигантский купол** (ил. 3).



Ил. 3. Собор Святой Софии Константинопольской. Интерьер

Основание купола находится на высоте 40 м, а расстояние от пола до вершины составляет прибл. 55 м. **Купол прорезают 40 близко расположенных друг от друга окон.** От обильного света **простенки между окнами истончаются**, так что возникает **впечатление, что купол высоко парит** над огромным пространством центрального нефа.

Поддерживают купол, во-первых, четыре упомянутых мощных центральных столба, а во-вторых, **его тяжесть последовательно передается по продольной и поперечной осям** (см. ил. 2). На продольной главной оси собора распор центрального купола принимают на себя большие полукупола, примыкающие к нему с запада и востока; эту тяжесть они передают далее на прилегающие к ним полукупола меньшей величины. Малый полукупол на восточной стороне – это алтарная конха. Таким образом, **вытянутое вдоль центрального нефа пространство интерьера, постепенно вырастая от входа, возносится к центру, достигает апогея под куполом и потом нисходит к алтарю.** Поперечный распор купола (по оси север-юг) воспринимают крестовые своды боковых нефов и передают его на мощные столбы-контрфорсы, расположенные в наружных стенах напротив подкупольных опор.

противодействующая сила) – каменная конструкция для погашения силы распора.

Центральный неф храма с юга, запада и севера огибают **два яруса обходных галерей** (по аналогии с боковыми галереями в базиликах). В них арочные проемы, колонны, перегородки образуют соразмерные человеку анфилады и залы (ил. 4). По сравнению с этими залами центральное пространство с распростертым над ним куполом представляется неземным, нереальным.



Ил. 4. Собор Святой Софии Константинопольской. Обходная галерея во втором ярусе бокового нефа

В этом гигантском архитектурном сооружении повсеместно фиксируется **стремление исключить все материальное. Подкупольные столбы Святой Софии** сложены из блоков известняка и **очень массивные**, но в интерьере **мощь** этих опор совсем не ощущается: их могучая «плоть» **исчезает под** покрывающими эти столбы цветными **мраморными плитами** – гладкими, светлыми, отражающими потоки света. **Стены кажутся тонкими перегородками**, прорезанными частыми аркадами и окнами. **В капителях колонн Святой Софии**, отнюдь, не «сочные» аканты или волюты античного мира, – их покрывает **плоскостной резной орнамент** (ил. 5).



Ил. 5. Собор Святой Софии Константинопольской. Капители колонн

Позднее во внутреннем убранстве храма появятся драгоценные мозаики (ил. 6), и **в мозаичных фигурах** также **акцентировался дух**, но не плоть. Мозаики Святой Софии – исключительное явление мирового искусства.



Ил. 6. Собор Святой Софии Константинопольской. Мозаичное изображение Богородицы. Нач. IX в.

Когда-то в Святой Софии в окнах были **цветные витражи с христианскими мотивами**, они торжественно и красочно преобразовывали пространство собора. О них мы знаем из литературных источников.

Замечательным украшением собора стали **бронзовые двери (840 г.) со створками, украшенными гравированными крестами и орнаментами**.

Итак, **интерьер Святой Софии** – с устремленным ввысь пространством, с парящим «невесомым» куполом, заключенным в «бесплотную» архитектурную оболочку, залитый светом, сияющий, искрящийся – **являл собой всю полноту Божественного мира**. Это уже не путь к Богу (что символизировал интерьер раннехристианских базилик), это **космос, сотворенный и освещаемый Богом**. Света так много, что можно сказать: Святая София – это храм Бога, Его божественного сияния.

Аналогов собора Святой Софии Константинопольской мировое зодчество не знало. Сооружением этого храма был **обозначен путь дальнейшего развития византийской архитектуры с доминирующей идеей купольного храма**.

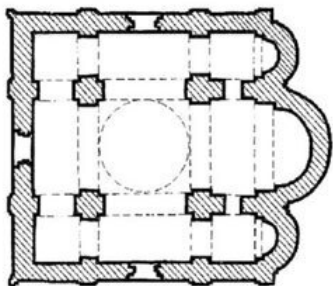
Крестово-купольные храмы

Устройство

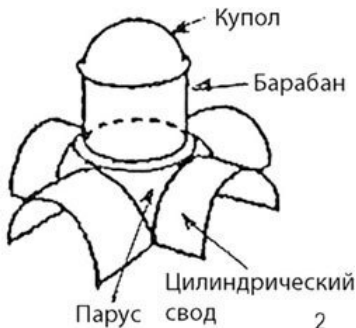
Еще в V в. в византийском городе Фессалоники была построена церковь Святого Давида – небольшая, компактная, с куполом над центральной частью; от центра в четыре стороны отходили рукава, уподобляя пространство церкви своего рода кресту, увенчанному куполом. Но тогда и долгое время спустя подобные купольные постройки оставались провинциальным явлением. Однако именно **центрические купольные сооружения могли** архитектурно воплотить новую идею в развитии восточно-христианской религиозной мысли: **храм как воплощение мироздания, сотворенного Богом**. К созданию подобного типа храма подталкивала также эволюция церковного обряда, который стал происходить в алтаре и в подкупольном пространстве.

В результате в храмовом строительстве VIII – сер. IX в. **начинают преобладать** так называемые **крестово-купольные композиции**. Пространственное решение таких храмов компактное и простое (ил. 7).

З
А
П
А
Д



1



2

Ил. 7. Крестово-купольный храм

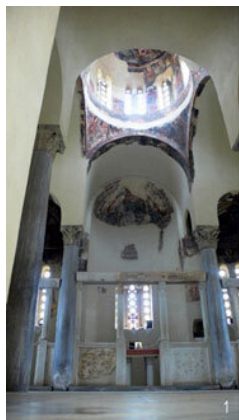
1. План. 2. Пространственное решение

Вход расположен традиционно **с западной стороны**. Сооружение имеет **квадратный план** (ил. 7.1). **Четыре столба**, мощных, крещатых (к каждой стороне приставлена лопатка), **намечают в плане равноконечный (греческий) крест**. Рукава креста ориентированы по сторонам света и **перекрыты цилиндрическими сводами** (ил. 7.2). В результате в пространстве интерьера реально представлен сакральный в христианстве образ креста. **С восточной стороны примыкает трехапсидный алтарь**. Центральную часть храма, т. е. **средокрестие**, **перекрывает купол**, установленный на **круглом барабане** (ил. 7.2), прорезанном немногими окнами (на чертеже не показаны). **Переход от круглого барабана к опорам-столбам** осуществляется **при помощи треугольных парусов** (ил. 7.2).

С северной, западной и южной сторон во втором ярусе располагается галерея, получившая название «хоры».

В результате интерьер храма – пространственный крест с куполом над средокрестием; угловые пространства вспомогательные. Это и есть крестово-купольная композиция. Она станет образцом храмовой архитектуры для всего византийского зодчества на многие века.

В кон. IX–X в. в крестово-купольной композиции, наряду с подкупольными опорами-столбами, которые наме-чали рукава пространственного креста, в ряде случаев в той же роли стали появляться мраморные колонны (ил. 8), полированные, часто белые с прожилками.



Ил. 8. Храмы с колоннами

1. Церковь Святых Апостолов Солакиса или Агии Апостоли (греч. Ναός Αγίων Αποστόλων Σολάκη) (Афины). Интерьер. X в. 2. Церковь Богородицы Паммакаристы (Радующейся) в Стамбуле. XII(?) в.

Колонны, эта излюбленная античная форма, вновь обретают значение важнейшего конструктивного и композиционного элемента; **внутреннее пространство храма становится более обозримым**. Но с подобными опорами оказались не совместимы хоры, которые ранее окружали центральное подкупольное пространство с севера, запада и юга. В храмах с колоннами **хоры сооружают только с западной стороны**.

В таком храме все архитектурные формы сосредоточены вверху. Благодаря множеству окон интерьер залит светом. Т. е. с появлением колонн интерьер становится прозрачным, наполненным светом и воздухом. Вошедший в храм поначалу погружается в особую атмосферу светлого и легкого внутреннего пространства, затем поневоле взгляд устремляется к средоточию архитектурных элементов, фактически он естественно устремляется к Горней части храмовой интерпретации мироздания.

Больше ничего принципиально нового в интерьере византийских храмов с крестово-купольной композицией не происходило. Существует **множество вариаций крестово-купольных храмов**. В зависимости от того, где со-

оружали храм, **от местных строительных материалов и традиций, толкований догматов Церкви и т. д.** возникали храмы большие или маленькие, светлые или сумрачные, торжественные или камерные, варьировались декорационные мотивы и световая интерпретация интерьера и т. д. **Иногда с западной стороны добавлялись два столба** (шести-столпные храмы), которые **намечали пространство нартекса** (придела).

Убранство

Во всех византийских храмах купольного типа будут использоваться приемы внутреннего убранства, опробованные в Святой Софии.

Плоскостная линейная трактовка формы. В античное время торжествовало языческое плотское видение мира, и формы предпочитались объемные. В Византии с христианским приматом духовных ценностей используется **плоскостная линейная трактовка формы**. Скульптура утратила объемность, **исчез глубокий рельеф**, но зато **появилось ажурное орнаментальное кружево**, изящное и очень декоративное, что мы видели, например, в капителях Святой Софии (см. ил. 5). Среди изображаемых мотивов встречаются также **фигуры птиц, животных, сказочных чудищ**, получивших в христианстве новое символическое звучание. Например, на византийском рельефе из Му-

зея Боде (ил. 9) можно видеть символ Евхаристии: два павлина (павлин – символ Воскресения из мертвых, бессмертия, нетленности души) причащаются у Древа жизни, представленного виноградной лозой.



Ил. 9. Павлины и Древо жизни. Византийский рельеф. Музей Боде, Берлин

Мозаики. Другая характерная особенность декорации византийских храмов – щедрое украшение стен и сводов изображениями, выполненными в технике **мозаики**. Сам по себе этот прием был хорошо известен и широко практиковался в Древнем Риме, но в византийских храмах именно мозаичная декорация часто становится определяющей. К тому же **византийские мастера внесли** в это искусство свои **профессиональные новации**, добившись новых исключи-

тельных художественных эффектов. **Во-первых**, византийские **мозаики** выполнялись преимущественно из **смальты** – **окрашенных цветными эмалями кусочков стекла**, которые красочно сияли. И, **во-вторых**, их **укладывали под небольшим углом друг к другу**, так что **они по-разному отражали свет**, – благодаря этому возникали тончайшие художественные нюансы. В мозаиках изображали Христа, Богоматерь (см. ил. 6), святых и мучеников; в них представляли в сопровождении свиты императоры (ил. 10) и императрицы (см. ил. 25.1); мозаичные фигуры императоров были обнаружены под поздним живописным слоем в Софии Константинопольской. Нередко мозаики носили чисто декоративный характер (кресты, орнаменты).



Ил. 10. Император Юстиниан I со свитой. Мозаика из церкви Сан Витале (Равенна). 532–547 гг.

Золотой фон в мозаиках. Еще одна характерная особенность: очень часто в византийских **мозаиках** используется **сверкающий золотой фон**. Для этого на поверхности стеклянного кубика-тессера под дополнительным тонким слоем прозрачного стекла в горячем состоянии закрепляли тонкий листик золота. **Золото**, подобное Солнцу, дарящему свет и тепло, выступало **отражением мирового порядка**. То, что оно **нетленно**, было святостью; **блеск золота считался божественным сиянием**¹. Использовали также **синие фоны**; синий – цвет Неба, Горнего мира. **Золотой** или **синий фон**, помимо заложенного в них сокровенного смысла, создают эффект пространственной глубины, они как будто «выталкивают» представляемую **фигуру в пространство интерьера**, в котором изображенные персонажи бесплотно пребывают. Примеров употребления в мозаиках византийских храмов подобных фонов великое множество.

Оконные витражи. Еще один прием, характерный для убранства византийских храмов, это **оконные витражи**. До наших дней сохранились образцы стеклянных, покрытых эмалями и оправленных в свинец витражей из византий-

¹ См. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 404–425.

ских храмов XII в. Цвета в них синие, изумрудно-зеленые, желтые, пурпурные. В витражах в полный рост в роскошных византийских нарядах представляли **фигуры Христа, Богоматери, святых**; фоны украшали **розетки, медальоны, растительные мотивы**.

Бронзовые двери с гравированными христианскими мотивами. В Византии в декоративных целях **бронзу** использовали не столько для скульптуры, сколько для **изготовления дверей**. (Ранее упоминались бронзовые двери, являвшиеся украшением Святой Софии Константинопольской.) Дверные полотна украшал **гравированный рисунок** с фигурами людей, крестами и др. Порою углубления гравировки заполняли **серебряными блестками** или **красной и зеленой эмалью**.

Двери могли также украшаться **резными композициями из слоновой кости**, причем, как и во всем византийском искусстве, в резьбе превалировала **линейность**.

Система росписей. Еще в раннем христианстве, как отмечалось, была распространена **мысль** о том, что **невозможно изобразить Бога в человеческом образе**. Эти **иконоборческие настроения** время от времени возникали и в дальнейшем, но с особой силой они **вспыхнули в VIII в.** под воздействием ярко заявившего о себе **исламского искусства**, которое отвергало изображение живых существ в мечетях. Иконоборцами были патриарх и высшее духовенство, император и его двор. Им противостояли иконо-

почитатели: монастыри, низшее духовенство, народ. Жестокая борьба иконоборцев и иконопочитателей длилась с 730 по 843 г. (с перерывом между 787–813 гг.). В течение этого времени храмовые росписи и иконы не только не создавались, но и уничтожались. В житии св. Стефана Нового говорится, что «иконы Христа, Божией матери и святых были преданы пламени и разрушению; наоборот, изображения деревьев, птиц, животных, особенно таких сатанинских сцен, как бег лошадей, охота, театральные представления и игры на ипподроме, тщательно оберегались <...> Храм был превращен в огород и птичник»².

Иконы этого времени сохранились в единичных экземплярах (ил. 11 и 12).

² Цит. по: Попова О.С. Византийские иконы VI–XV веков. (<https://azbyka.ru/otechnik/ikona/istorija-ikonopisi-6-20-veka-sbornik/3>)



*Ил. 11. Богоматерь с Младенцем и избранными святыми.
Икона из монастыря св. Екатерины на горе Синай (Египет).
VI в.*

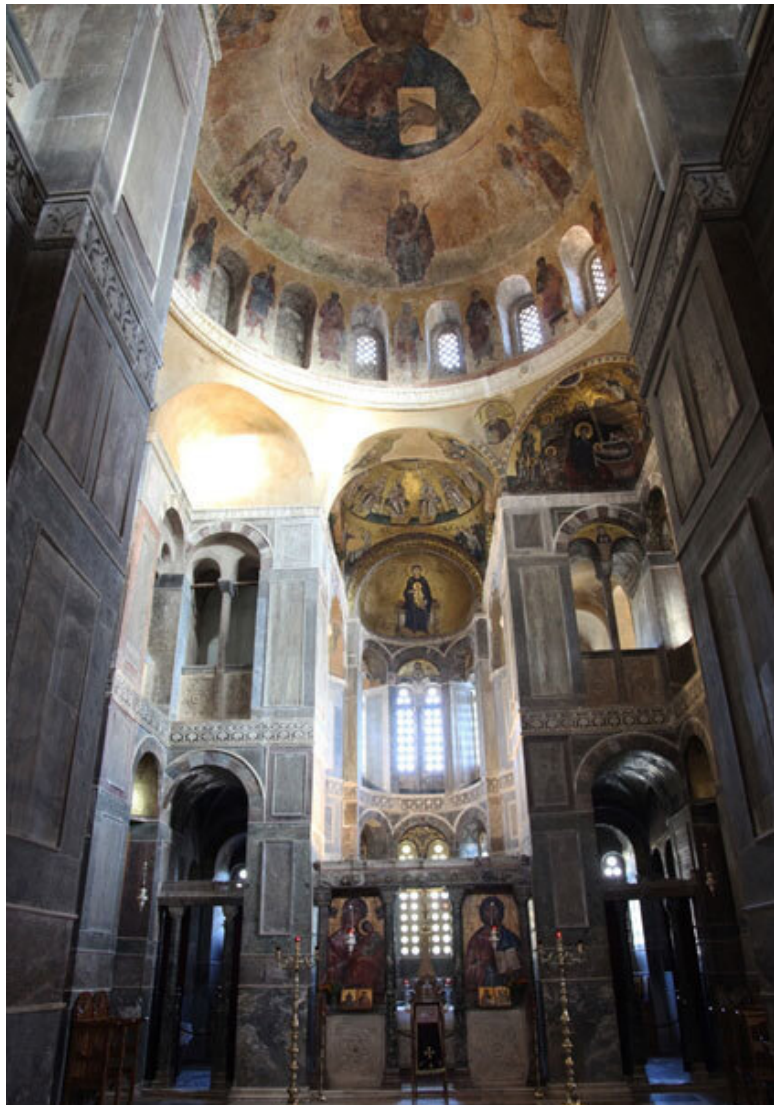


Ил. 12. Богоматерь с Младенцем. Икона. VI в.

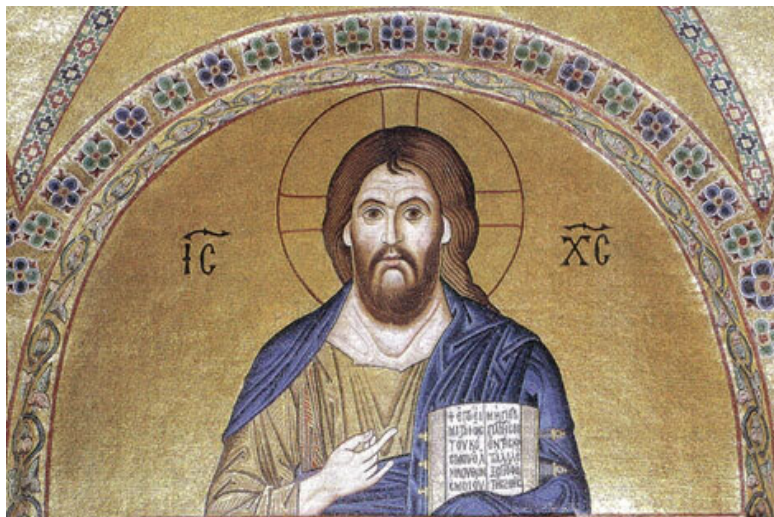
В 843 г. иконоборчество было объявлено ересью.

Предполагается, что уже в 1-й пол. IX в., когда было восстановлено иконопочитание, сложилась система росписи крестово-купольного храма, которая, так же как и пространственная структура храма, запечатлела главную идею восточно-христианского мира о храме как Божественном мироздании. Композиции выполнялись либо в технике мозаики, либо живописными приемами.

В куполе изображается Христос Пантократор (*греч.* παντοκράτωρ – вседержитель, всевластитель). Обычно это поясное (ил. 13 и 14), порою полное (ил. 15) изображение Христа, правой рукой он благословляет, в левой держит евангелие.



*Ил. 13. Система росписи крестово-купольного храма
Монастырь Осиос Лукас (монастырь преподобного Луки)
в Греции. Нач. XI в. Мозаика.*



*Ил. 14. Христос-Пантократор в куполе монастыря
Осиос Лукас (Греция). Нач. XI в. Мозаика.*



Ил. 15. Роспись купола в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (Псков). XII в.

По словам константинопольского патриарха св. Фотия (ок. 820–896 гг.), «Он [Христос] как бы обозревает землю, обдумывая ее устройство и управление ею». Эти слова патриарх произнес при освящении одного из первых константинопольских храмов с новой системой росписи. Далее Фотий продолжал: «В парусах множество Ангелов составляют стражу своего Царя. В апсиде над престолом сияет Божия Мать, воздевая за нас Свои пречистые руки как Заступница. Сонм Апостолов и мучеников, пророков и праотцев, в своих

образах, наполняет и украшает весь храм»³.

В развитом виде эта система несколько расширилась и обрела окончательное звучание. **«Стража» из ангелов** переместилась в купол, она **окружила Христа Пантократора** (см. ил. 13 и 15).

Ниже, **простенки между окнами в барабане, заняли изображения пророков**, предсказавших приход Христа, и апостолов – глашатаев Его учения (см. ил. 13 и 15).

Еще ниже, **в четырех парусах**, представлены четыре «столпа» евангельского учения – **авторы четырех Евангелий: Матфей, Марк, Лука, Иоанн** (см. ил. 15). Они предстают **в облике людей или своих символов**: символ Марка – лев, символ Луки – бык, Иоанна – орел, но Матфей всегда представлен в образе человека.

Ниже – **конха апсиды, в ней – Богоматерь**: либо восседающая на троне с младенцем Христом на руках (ил. 16), либо Оранта (*греч.* οραντα, *лат.* oranta – молящая), представленная в рост, с распростертыми в молитве руками (ил. 17).

³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. X. Послеиконоборческий период (https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/10)



Ил. 16. Богоматерь с Младенцем, восседающая на троне, в конхе апсиды монастыря Осиос Лукас (Греция). Нач. XI в. Мозаика.



Ил. 17. Богоматерь Оранта в конхе апсиды в соборе Святой Софии в Киеве. 1037 г. Мозаика

Возле Богоматери могут находиться архангелы Михаил и Гавриил.

Под конхой, собственно **в апсиде**, помещается **композиция Евхаристия** (ил. 17) – причащение апостолов хлебом и вином, символизирующими плоть и кровь Христову.

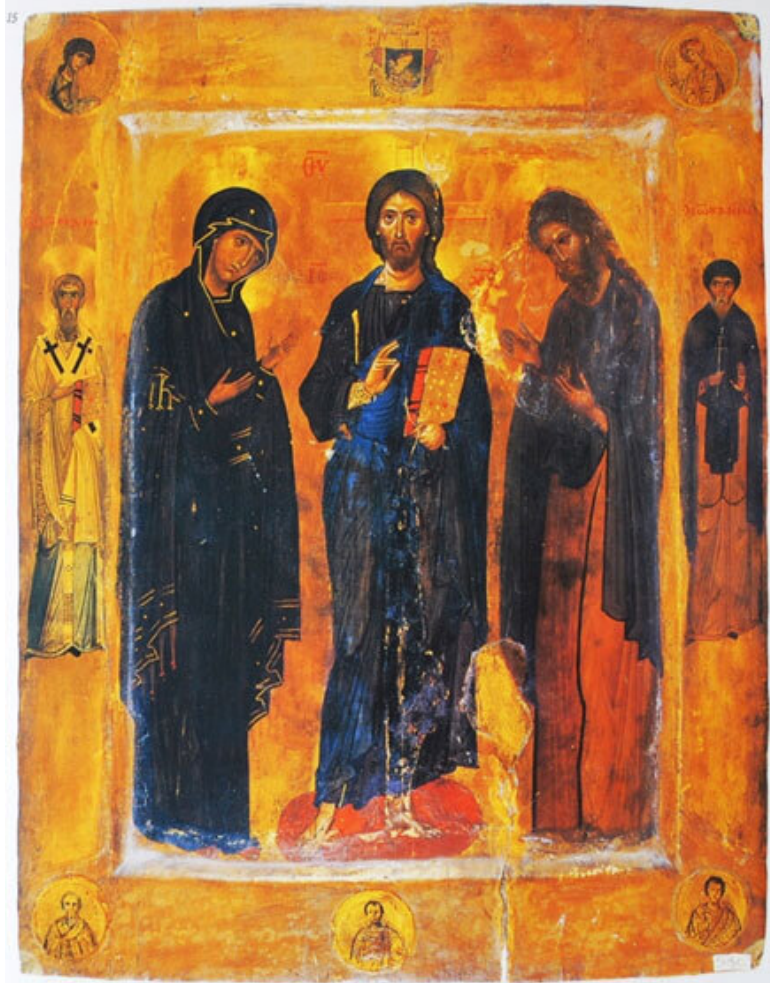
В апсиде же, но уже **под Евхаристией**, торжественно и неподвижно предстают отцы церкви, первосвященники, святители, архидиаконы, т. е. **исторические персонажи земной церкви**. Их дополняют **изображения многочислен-**

ных святых мучеников, воинов и целителей, которые помещены внизу стен и столбов по всему храму. На сводах и стенах пишут «праздничные» циклы – главные события из жизни Христа и Богоматери. Западную стену занимает композиция Страшный суд. Из-за попыток изобразить принципиально неизобразимое, рациональными средствами передать иррациональное росписи насыщены символикой.

По традиции **фигуры** представлены **фронтально**, в молитвенной сосредоточенности, их взгляды устремлены как будто «из вечности в вечность»; **ничего суетного, земного**. Представленные на **золотом или синем фоне** **фигуры виртуально «присутствуют» в пространстве храма**. Благодаря такой системе росписей получалось, что в храме, воспроизводящем сотворенное Богом мироздание, во время литургии объединяются вместе Творец, Богоматерь, апостолы, святые, мученики и земная церковь в лице пришедших в храм верующих. Храмовая литургия тем самым превращается в мистическое соборное действо Вселенной.

Невысокая алтарная преграда не скрывала алтарь, и интерьер обозревался полностью. В алтаре, а также на столбах, вдоль стен помещаются иконы. На алтарной преграде их устанавливают в один ряд. Здесь иконы Христа, Богоматери и так называемая храмовая икона с изображением святого или события, которому посвящен

храм. **Здесь же** располагали икону (или группу икон) **Деисус** (*греч.* δέησις – моление, прошение) (ил. 18): **в центре** Деисуса – **Христос, справа и слева от него** – в традиционном жесте молитвенного заступничества **Богоматерь и Иоанн Креститель.**



Ил. 18. Икона Деисус

На алтарной преграде могли находиться иконы с двенадцатью основными праздниками, а также изображения наиболее чтимых местных святых.

Связанная с крестово-купольной композицией и с характером церковных служб система росписей храмов стала канонической и широко разошлась по всему восточно-христианскому миру. Однако при сохранении канона характер изображений мог меняться: когда, наряду с приоритетом духа, начинало заявлять о себе земное чувственное начало, мастера обращались к великому опыту античности. В этих случаях говорят о «ренессансе» – македонском (867–1056 гг.), палеологовском (1261–1453 гг.).

Общественные сооружения

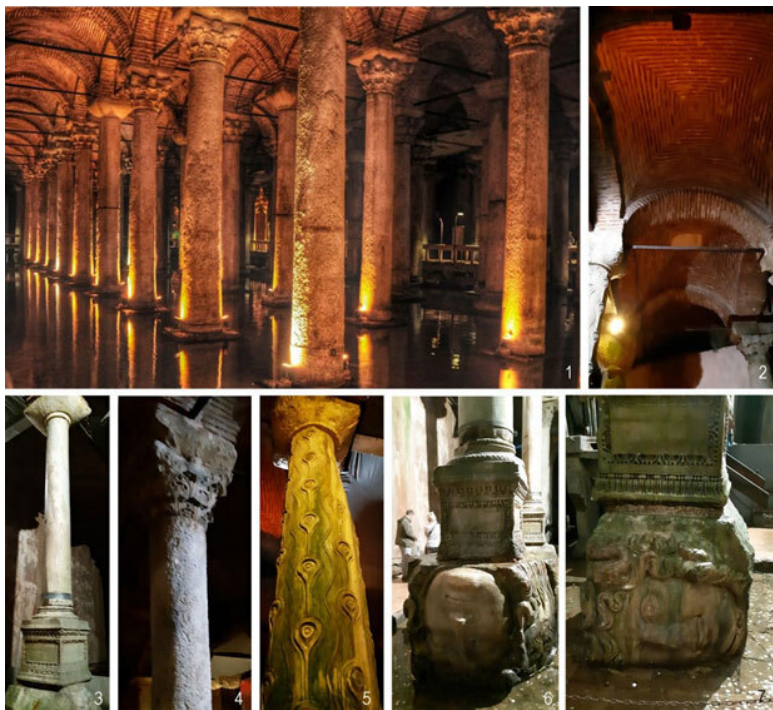
Общественные сооружения Византии, наследницы Рима, те же, что были в великой Римской империи: театры, гимнасии, термы, цирки, теперь называемые ипподромами, и т. д. Но **возникли и новые**.

Больницы⁴. Новым видом общественных сооружений в Византии стали **больницы**, известные как **ксеноны**. Приют нуждающихся и уход за больными бедными людьми или заболевшими паломниками осуществляли все монастыри. Но, помимо этого, в **больших городах**, а также при **крупных монастырях** возникают специальные **ксеноны для лечения больных, прокаженных, инвалидов и бедных**. Название «ксенон» (*греч.* ξένον) и греческое слово «посторонний» (*греч.* ξένος) – однокоренные. Вероятно, название больниц – «ксенон» – появилось еще во времена, когда лечебные учреждения устраивались при всех монастырях, чтобы отличить монастырский люд от пришлого. При поступлении больных в ксеноны **во внимание не принимались национальность, пол, социальное положение и профессия нуждающегося в лечении**. Оно было либо бесплат-

⁴ *Панагеоргию Г.* Больничное дело и медицина в византийской империи. Доклад на 5-й научно-практической конференции «Духовное и врачебное наследие святителя Луки (Войно-Ясенецкого)» (6 июня 2013 г.). (<https://pravoslavie.ru/62069.html>)

ным (со времен правления основателя столицы Константина осуществлялись личные пожертвования императоров), **либо за очень умеренную плату**, которая зависела от серьезности болезни и срока лечения. К сожалению, сведений об устройстве и убранстве ксенонов обнаружить не удалось.

Цистерны. Еще один вид общественных сооружений Византии – **цистерны**. Это **древние водохранилища**, сооружаемые на случай засухи или осады города. Самой большой является **Цистерна Базилика** (греч. Βασιλική Κινυτέρναι), 145 × 65 м, рассчитанная на 80000 м³ воды. Она была **построена в Константинополе основателем города и расширена** при императоре Юстиниане в **VI в.** Облик интерьера Цистерны представлен на ил. 19.1.



Ил. 19. Цистерна Базилика в Стамбуле. IV–VI вв.

1. Общий вид. 2. Сомкнутые своды потолка. 3–5. Варианты колонн. 6–7. В основании колонн голова Медузы Горгоны

Над водной гладью можно видеть **лес колонн**, они стоят двенадцатью рядами по 28 в каждом, всего их 336. При строительстве колонны брали **из разных античных памятников**, и они отличаются друг от друга сортом мрамора, капи-

телями, начальной высотой, способом и деталями обработки (ил. 19.3–5); **в основании двух колонн – голова Медузы Горгоны** (ил. 19.6–7). Колонны поддерживают **сомкнутые своды потолка** (ил. 19.2).

Жилые интерьеры

Столичный город Византии, Константинополь, сказочно богатый и самый выдающийся культурный центр, был первым среди городов средневекового мира. Современники называли его «огромной мастерской великолепия». К сожалению, почти ничего из светской архитектуры не сохранилось, и судить о ней мы можем в первую очередь по археологическим находкам и литературным описаниям, которые в большом количестве оставляли восхищенные современники.

Масштабное строительство велось здесь, начиная с IV в., а **апогей своего культурного развития Константинополь** переживал в VI в. при императоре Юстиниане. В этот период в Константинополе насчитывался почти миллион жителей. Столицу империи окружали тройные оборонительные стены с множеством башен. По акведукам подавалась вода, действовали водопровод, канализация. Город пересекали ровные прямые улицы, вдоль которых стояли домусы и многоэтажные инсулы, величественные храмы (именно тогда был создан собор Святой Софии), театры, грандиозные термы, ипподром. Такими же были и другие ранневизантийские города, которых насчитывалось до тысячи. В них главную улицу мостили мрамором и украшали по обеим сторонам колонными портиками. Например, в городе Сарды, среднем по величине, главная улица была 12,5 м в ширину, при этом про-

странство для пешеходов составляло два метра.

Строили из камней и плинфы с использованием раствора.

Плѣнфа (греч. πλινθος – кирпич) – тонкий плоский обожженный кирпич, ширина которого часто примерно равнялась длине, в Византии – 300 × 350 × 25 мм.

Ряды камней и плинфы чередовались, что являлось характерным строительным приемом в Византии. Византийские мастера в совершенстве знали античный ордер, способы возведения арок, сводов, куполов.

Большой императорский дворец

Одним из знаменитейших сооружений Константинополя был **ансамбль Большого императорского дворца**. Он располагался на возвышении в восточной части столицы между Босфором и бухтой Золотой Рог. Основанный в IV в. императором Константином дворец продолжал оформляться и в дальнейшем, в нем воплотились все успехи римской цивилизации. Громадный комплекс сооружений **включал парадные залы для приемов и праздничных торжественных церемоний; покои императорской семьи** (они имели выходы к морю); **церкви и часовни, помещения для духовенства; залы правосудия; помещения для императорской администрации; казармы и кара-**

ульни для охраны. Во дворце размещались также различные **мастерские**, в том числе художественные, причем наблюдал за их деятельностью непосредственно император. Были еще **сокровищницы, оружейные склады**. В состав дворца входили **термы, сады** с павильонами, **площадки для игры в мяч**, а столичный **ипподром** непосредственно примыкал к Большому дворцу. Обитало в нем ок. 20 тыс. человек.

Дворцовые **постройки** группировались **вокруг перистильных дворов**, двory соединялись между собой **переходами**. По римской традиции здания были **огромными и величественными**. **Этажи** в них связывались **винтовыми лестницами**.

Перед главными залами или рядом с ними сооружались открытые террасы, огороженные решетками, так называемые **илиаки**. Из **илиака** по открытой лестнице можно было спуститься **на обширную открытую площадь с фонтанами**. В **илиаке** в торжественных случаях **показывался император**, при этом **на площади** собирались **удостоенные чести** участвовать в церемонии; здесь даже бывали **ступени, на которых гости располагались**.

Первым и главным сооружением Большого дворца являлся так называемый **Медный дом**. **Перед входом** в него стояли **две бронзовые фигуры лошадей**, а **монументальные бронзовые двери-ворота** были **гравированы христианскими символами и орнаментами**. Стены внутри

покрывал **белый в голубых прожилках мрамор**, местами его дополнял **зеленоватый мрамор** и **красный песчаник**. Потолки украшали **инкрустация бронзой** и **мозаики**. Название Медному дому дал **порфиновый круг**, расположенный **в центре**, так **называемый Медный пуп**, на котором в дни амнистий император торжественно предавал огню долговые расписки.

Далее следовала вереница дворцовых помещений, которые постоянно перестраивались, расширялись и украшались. Устройство больших залов напоминало устройство базилик. Всему средневековому миру был известен **Тронный зал**, предназначенный для самых пышных и самых эффектных церемоний, а в нем огромный и роскошный **трон**, который в IX столетии для императора Феофила изготовил Лев Математик. Трон «охраняли» **два золотых льва по его сторонам** и **две большие золотые птицы** над ним. **Неподалеку на ветви небольшого деревца из золота "присели" золотые птички**, дополнительно украшенные дорогами цветными камнями. Здесь же, в зале, находился огромный **золотой крест**, тоже покрытый драгоценными камнями. **Два органа**, золотой и серебряный, были призваны усладить слух. Сидения рядом с тронном, но ниже престола, предназначались для членов царской семьи.

Приглашенные **посетители**, войдя, зачарованно и ошеломленно **погружались во все это великолепие**, созерцая также **императора в ослепительном наряде на тро-**

не. Но главное было впереди. После официальных приветствий, когда согласно придворному этикету **павшие нищ гости**, наконец, **вновь поднимали взоры на василевса**, **трон** чудесным образом **оказывался приподнятым** в воздухе, а **император** восседал на нем уже **в другом облачении**. «Ожившие» золотые **львы рычали** и **потрясали хвостами**, **птицы на дереве хлопали крыльями** и **пели**.

Широко бытовавшие в Средиземноморье мужские **симпосии** с возлежавшими участниками в Византии несколько **преобразовались**. Особо важные церемонии проводились в главной императорской столовой, известной как **Зал Девятнадцати Лож**. В двух его **продольных стенах** было **по девять ниш**, еще одна ниша находилась в торцевой стене **против входа**. Ниши напоминали **апсиды**, и в каждой помещалось **одно ложе**. **Деревянный потолок** зала был **орнаментирован** резными восьмиугольными **кессонами** с живописно разбросанными на них **виноградными листьями и лозами** (как уже отмечалось, в христианстве – **символом Древа жизни**), выполненными **из золота**. С потолка **свисали** на посеребренных медных цепях **золотые светильники**. К потолку крепились также цепи, с помощью которых золотые котлы и сосуды поднимали с развозящих тележек и ставили на стол (руками водрузить их было не под силу). **Покрытые коврами полы** в дни больших праздников **усыпали лепестками роз**.

Одним из наиболее впечатляющих интерьеров была импе-

раторская **Опочивальня**. Над опоясывавшим ее **мраморным цоколем** поверхность стен покрывали **листы стекла, расписанные цветами и фруктами**. **Мозаики на потолке представляли царствующую императорскую семью**. **Мозаика на полу** была собрана в основном из **цветного мрамора с включениями ляпис-лазури, разнообразных агатов, халцедона, порфира и даже горного хрусталя**. **Посередине опочивальни струились воды фонтана с фигурой фазана**.

Отметим, что в византийских жилых интерьерах, как и в храмовых, мозаики для украшения сводов, потолков, стен и полов применялись еще более широко, чем в Риме. На месте Большого императорского дворца в XX в. **обнаружены остатки виртуозно выполненных мозаичных полов**. На них представлены **разнообразные сценки повседневной жизни** (ил. 20.1), **охоты, различные животные, в том числе фантастические** (ил. 20.2) и др.



Ил. 20. Мозаичные полы в Большом императорском дворце

1. Фрагмент пола. 2. Фрагмент пола с изображением фантастического животного

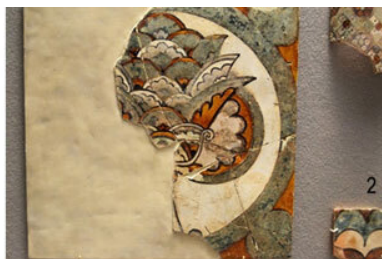
В византийских императорских фамилиях важную роль играл **Порфиновый зал**, поскольку считалось, что наследовать трон могли только **родившиеся в этом покое – порфирородные – дети**. Порфир – это **фиолетово-красный, пурпурного цвета камень, ценимый за внешний вид. Пурпурный – цвет римских императоров**, унаследованный константинопольскими властителями. Стены в Порфировом зале были целиком **облицованы порфиром, порфиновые колонны** поддерживали потолок; **дополнительно** стены украшали **шелковые полотнища пурпурного цвета**.

Сохранились также описания множества других помещений дворца. Например, в одном из них (кон. IX в.) потолок поддерживали 16 колонн из зеленого мрамора и оникса; их стволы, прорезанные спиралевидными каннелюрами, были увиты резными виноградными листьями. На потолке в технике мозаики на золотом фоне были изображены Василий I и его военачальники.

Для украшения дворцовых помещений использовали также **чеканное серебро и чернь**. Обработка кислотой позволяла придавать серебру особый черный матово блиста-

ющий оттенок, весьма ценившийся в Византии.

С большой вероятностью **можно предполагать**, что **стены каких-то помещений были облицованы керамическими плитками**, плоскими, выпуклыми или вогнутыми. Этот прием появился между IX–XII вв. На плоских плитках из коллекции Лувра (ил. 21) есть изображение Богоматери с Младенцем (ил. 21.1); украшали плитки и декоративными орнаментальными мотивами (ил. 21.2–3); иногда композиция собиралась их нескольких изразцов.



Ил. 21. Византийская облицовочная керамика

Поскольку в убранстве храмовых сооружений использовали многоцветные **витражи**, не исключено, что этот декоративный прием применялся и в оформлении окон дворцовых интерьеров.

Как и римляне, византийцы чрезвычайно ценили **механические эффекты**. Считается, что в Рим это пристрастие проникло с Востока, и позднее, в Византии, император Феофил заказывал описанный ранее трон, как предполагается, под впечатлением рассказов о дворе халифов Аббасидов в Багдаде. **В Триконхе** (помещении с тремя полукруглыми апсидами, перекрытыми конхами) Большого императорского дворца был, к примеру, специальный **акустический купол и два уровня пола**. Купол резонировал на каждый звук и **посылал вниз двойное эхо**, разное на каждый уровень пола. Купол был украшен орнаментальными трилистниками.

Исламские влияния, вообще столь значительные в это время, сказывались и в других случаях. Внутреннюю **поверхность** купола знаменитой винтовой **Купольной лестницы** в Большом императорском дворце по мусульманскому обычаю **украшал звездчатый геометрический орнамент из зеленых, красных и синих изразцов**. Эти изразцы были **изготовлены персидскими мастерами в технике энкаустики** – восковой живописи, выполненной расплавленными красками. Из Персии доставлялись также знаменитые **персидские ковры**. В интерьерах, **наряду со**

своими тканями, широко бытовали **ввозимые восточные**. Восточные влияния проступают и в названиях помещений **Большого дворца**: Павильон Колокольчиков, Покой Любви, Зал Гармонии и др. Они **ощутимы** и в орнаментальных узорах, напоминающих арабские куфические письмена (см. раздел «Исламские интерьеры»), в изображениях птиц и цветов в мозаиках, но более всего **в декоративных арабесках**.

Арабески — разновидность орнамента из переплетения линий, завитков, растительных побегов, геометрических фигур.

Влияние Востока отчетливо вырисовывается также в **филигранной сквозной резьбе по мрамору и дереву**.

Порою специалисты даже затрудняются в атрибуции византийских и исламских произведений, что достаточно закономерно. И византийскому, и мусульманскому (см. далее) искусству при общем их стремлении к декоративности, роскоши, великолепию присущ отказ от объемности, тяготение к плоскостности, линейности. Для тех и других характерны статичность, отсутствие какой-либо суетности. **Водораздел между византийской и исламской декоративностью обозначен характером орнаментики**. В Византии орнаментальное убранство соединяется с **христианской символикой и христианскими персонажами**, в исламе **фигуративные мотивы отсутствуют**, а **орнаменты сопровождаются текстами**, выполненными шрифтами, в свою оче-

редь близкими к орнаменту. Впрочем, **текстовые сопро-
вождения** встречаются и **на византийских произведени-
ях искусства.**

Домусы

Жилой дом, в котором обитала состоятельная семья, как и в Риме, назывался домусом. Порою несколько домусов сливались в один, он мог занимать целый квартал. В таком комплексе размещалась резиденция владельца и квартиры, сдававшиеся внаем.

Домусы городской аристократии напоминали виллы, утопающие в садах. Вот, к примеру, как описан сад в знаменитой средневековой поэме о Дигенисе Акрите⁵: деревья «состязались будто бы в красе своей», густые растения «склоняли ветви пышные, покрытые цветами», повсюду свисали чудные лозы винограда, лужайки пестрели нарциссами, розами, фиалками. Сад в изобилие орошала вода. В нем «беззаботно порхали», красовались оперением разнообразные пернатые, прогуливались павлины, «по водам плыли лебеди», на ветках важно сидели попугаи и «сладко щебетали» певчие птицы⁶.

При сооружении домусов использовалась та же систе-

⁵ Дигенис Акрит / Пер., статьи и коммент. А.Я. Сыркина. Серия: Литературные памятники. М., 1960.

⁶ Дигенис Акрит. Указ. соч. С. 108–109.

ма дворов, которая практиковалась в античном мире. На стороне дома, обращенной к улице, окон не делали. В главный двор обычно попадали через железные или бронзовые двери. По внутренним сторонам двора располагались широкие портики и балконы, дворы могли украшать фонтаны, бассейн, скульптура.

Помещения в домусах бывали просторными. Главным являлся триклиний – помещение для мужских пиров с тремя ложами (клинэ). Однако композиционным центром был главный зал, к которому примыкали крытый (зимний) сад, иногда также террасы и балконы. Основные жилые комнаты располагались во втором этаже, к ним поднимались по деревянным или каменным лестницам. Внутренние покои были хорошо защищены от прохладных ветров с Босфора. Обогревались кирпичными печами.

Упомянутый выше дом Дигениса Акрита был большим прямоугольным, сложенным из тесаного камня, «с колоннами тяжелыми, отверстиями для окон».

Домусы роскошно отделывались, их кровли нередко сияли золотом. Дигенис Акрит кровлю своего дома украсил мозаикой «из дорогого мрамора, что излучал сиянье»⁷. Внутри были «комнаты, трехсводчатые сверху» (триконхи), «покои крестовидные» (по-видимому, с крестовыми сводами или крестово-купольные), «причудливые

⁷ Дигенис Акрит Указ. соч. С. 109.

спальни». Встречались и прямые гладкие перекрытия. Стены венчали антаблементы. Нередко антаблементы опирались на колонны или пилястры с капителями, стоявшие вдоль стен, что приносило в помещения определенный торжественный ритм.

Роскошь интерьеров домусов ослепляла.

Своды «пестро» украшала мозаика или росписи, применялась и вызолоченная обшивка.

Капители у колонн и пилястр бывали золотыми, иногда всю колонну целиком покрывали золотыми пластинами.

При оформлении стен в помещениях домусов пользовались известной по храмовой архитектуре палитрой приемов. В доме Дигениса они «сверкали мрамором... , сиянье излучали»⁸. Или стены украшали композициями, выполненными искрящимися цветом, светом и золотом мозаиками. Например, в триклиниях у Дигениса (кстати, перекрытых золотыми сводами) на стенах «золотой мозаикой» были искусно изображены подвиги героев библейских (Самсона, Давида) и античных (от Ахилла до Александра), а также чудеса, связанные с именами Моисея, Иисуса Навина. «И восхищали зрителей безмерно те картины»⁹. Иногда стены делали просто позолоченными. Еще одним декорационным приемом было покрытие стен керамическими плитками. По-

⁸ Там же.

⁹ Дигенис Акрит. Указ. соч. С. 110–111.

мещения, в которые перебирались в сырые зимы, для сохранения тепла обшивали деревянными панелями и драпировали тканями.

Полы делали мозаичными или выстилали дорожными камнями. В рассматриваемом доме Дигениса

*Поверхность пола ониксы в покоях покрывали,
Отполированные так, что всякий бы подумал:
Замерзли капельки воды и льдинки пол покрыли.*

Внутренние двери нередко отделявали слоновой костью. Украшали их дверными занавесами.

Раздвигающиеся занавесы использовали также как условные перегородки, разгораживая внутреннее пространство на более камерные фрагменты.

Как и во дворцах, полы и столы покрывали коврами. Интерьеры домусов украшали статуи.

Для освещения в темное время суток пользовались светильниками, которые выполнялись из керамики или бронзы.

Как и в Древнем Риме, предметом гордости хозяев была серебряная или золотая посуда.

Как можно видеть, в домусах были унаследованы принципы организации и убранства, известные в позднем Древнем Риме. Но в византийских домах они получили ряд новых качеств. Принципиально новым по отношению к Риму было использование в изобразительных

композициях – согласно новой картине мира – **сюжетов из Библии**. Однако в жилых **интерьерах библейские мотивы соседствовали с сюжетами из античной истории**. По аналогии с культовыми интерьерами можно предположить, во-первых, что новыми стали принципы трактовки художественных форм с акцентированием примата духа над плотью, и, во-вторых, что в светских интерьерных декорациях были задействованы орнаменты с включением христианской символики. И это вновь сопряжено с новой картиной мира. Но возникло и нечто иное, с мировоззрением, казалось бы, не связанное. Это **чрезмерность во всем**: чрезмерна роскошь, чрезмерно использование мозаик, чрезмерно обилие золота и др.

Куриалы, военные, торговцы, ремесленники тоже имели отдельные дома, закрытые от улицы, с внутренним двором, но эти дома были меньше домов аристократии и скромнее убраны.

Инсулы

Как и в Риме, в Византии строили многоквартирные многоэтажные инсулы. Их принципиальное устройство не отличалось от римских (см. кн. 1 «Одушевленный мир. Язычество. Древние интерьеры», раздел «Древний Рим»).

Инсулы были **узкие** и буквально **лепились друг к другу**.

Законы ограничивали их высоту прибол. 30 м, при этом минимальное расстояние между домами определялось примерно в 3,6 м. Но в реальной жизни эти ограничения нарушались. При землетрясениях инсулы часто рушились. Полезную **жи-
лую площадь в инсулах жильцы увеличивали, соору-
жая в верхних этажах эркеры**, которые не украшали вид города и закрывали соседям виды на море. Между обитате-
лями очень близко расположенных домов нередко возника-
ли конфликты. Например, как донесла до нас история, до-
ма ритора Зинова и механика Анфимия оказались настолько
сближенными, что казалось, будто они обитают в одном жи-
лище. А когда один из них соорудил еще пристройку, заго-
раживающую свет соседу, возникла ссора. Механик, будучи
не в силах переспорить мастера слова, устроил в доме ритора землетрясение.

Сельские жилые дома

**Сельские жилые дома были много скромнее город-
ских. Располагались они довольно хаотично. Их разме-
ры, внешний вид, планировка, внутреннее убранство
повторялись от дома к дому.**

Типы жилищ также зависели от местных особеннос-
тей. В Сирии, например, крестьянское жилище представ-
ляло собой **прямоугольное сооружение с внутренним
двором. Собственно жилая часть находилась в северной**

части двора, к ней примыкали подсобные сооружения. Обычно жилую часть возводили из камня. Это вытянутое двухэтажное сооружение с портиком, обращенным к югу (вспомним древнегреческую пастаду), под двускатной деревянной кровлей, покрытой черепицей. Семья жила во втором этаже.

По такому же принципу и с такой же ориентацией по странам света сооружались виллы и жилища мелких земледельцев.

В Каппадокии жилые дома высекались в скалах.

Наполнение интерьеров

Мебель. Из византийской мебели до наших дней сохранились лишь немногие предметы церковного назначения. Однако на разнообразных византийских изделиях из слоновой кости, в миниатюрах церковных книг и хроник, наряду с изображениями святых, во множестве встречаются изображения предметов мебели. Эти источники позволяют представить, какой мебелью пользовались в Византии.

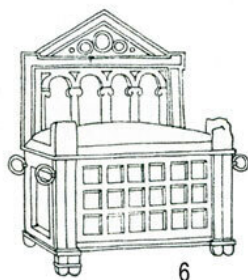
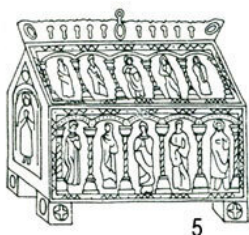
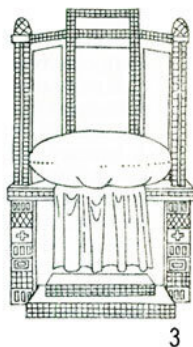
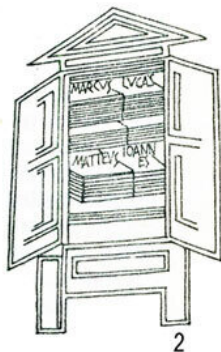
В ряду предметов, которые употреблялись для сидения, надо отметить **троны** (ил. 22.1–2), **кресла** (ил. 23.3 и 23.6), **стулья**, **складные сидения** (ил. 23.1), **сидения с вогнутой функционально поверхностью** (ил. 23.4), **сидения-сундуки**, **скамьи** (ил. 24). Нередко на изображении

ях встречаются специальные **подставки для ног** (ил. 22.1, 23.1,3 и 24).



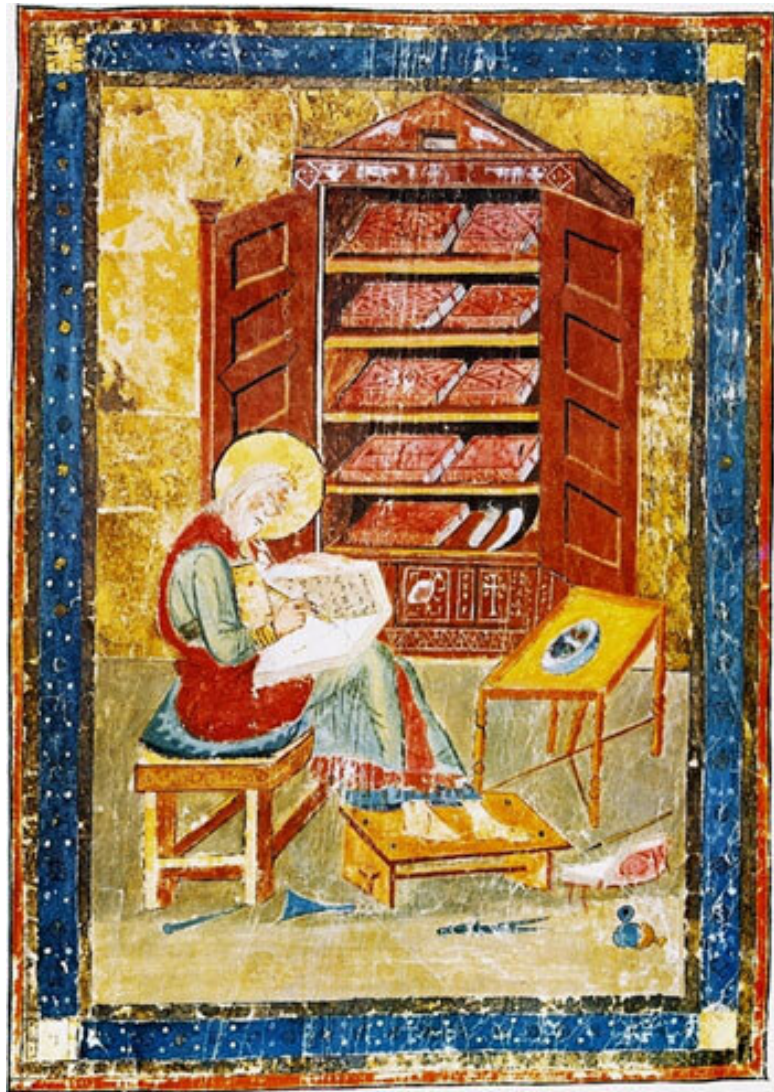
Ил. 22. Троны

1. Триптих (фрагмент). X в. Слоновая кость. 2. Трон епископа Максимиана. Сер. VI в. Слоновая кость



Ил. 23. Мебель Византии

1. Складной трон. Иллюстрация из Евангелия. XI в. 2. Библиотечный шкаф (с мозаики V в.). Мавзолей Галлы Плассидии (Равенна). 3. Трон, украшенный мозаикой. 4. Трон с аркадами. 5. Сундук, отделанный бронзовой чеканкой с фигуративным орнаментом. 6. «Стул св. Петра». VI в.



Ил. 24. Шкаф для рукописей. Скамья. Подставка для ног. Столик

Принадлежностью интерьеров были также **сундуки** (ил. 23.5), в которых хранили домашние вещи.

Новым предметом мебели стали **шкафы для рукописей** (ил. 23.2 и 24).

Вначале в мебели поддерживались **римские традиции**. Но в дальнейшем, так же как в интерьерах, начинает превалировать **тяготение к роскоши**, к помпезности, появляется множество вычурных украшений, которые утяжеляют форму. Используются точеные опоры и спинки, колоннады. Сохранившиеся византийские церковные стулья отделаны сусальным золотом, цветной эмалью, драгоценными камнями, мозаикой, а также позолотой и цветными росписями. Мебель украшали также серебром и слоновой костью.

Отличительной чертой византийской мебели **являются христианские мотивы, соединенные с орнаментальными украшениями**. Это могут быть монограмма Христа, голубь, рыба, агнец, павлин и др., а также изображения растений виноградная лоза и кисть, колос пшеницы, лавровый венок, оливковая ветвь, пальмовый лист. **Позднее**, благодаря открытости культуры Византии, в украшении мебели станет заметным **влияние норманнов** – появится **ленточный орнамент и фантастические «звериные» мотивы**.

Текстиль, ковры. Текстиль в византийских дворцах, домусах, инсулах бытовал достаточно широко. Уже отмечалось, что его использовали для декорации стен, при создании условных перегородок, в дверных занавесах. В перегородках и дверных занавесах полотна (иногда очень широкие) укрепляли на кольцах(?) на перекладинах; когда требовалось открыть пространство, занавесы могли подворачивать (ил. 25.1/справа/), подвязывать и крепить к одному из краев (ил. 25.1/слева/ и 25.2/в центре/) или в центре (ил. 25.2/по сторонам/).



Ил. 25. Текстиль в интерьере

1. Императрица Феодора со свитой. Мозаика из церкви Сан Витале (Равенна). Ок. 747 г. 2. Византийская мозаика. VI в. Равенна

Дверные занавесы во внутренних покоях часто доходили только до уровня цоколя, как это нередко можно видеть во фресках. Тканями также **покрывали лежа, табуреты**; высокими **подушками** украшали трон.

Византия славилась в средневековом мире своими превосходного качества **шелками** – со сложными узорами, изысканными по рисунку и цветовой гамме (ил. 26).



Ил. 26. Византийский шелк

Эти шелка высоко ценились в Западной Европе в ка-

честве роскошных дипломатических даров. Изготовление шелка считалось монополией императорских мастерских. Но Византия также **ввозила ткани**.

В сверкающие отполированными до блеска мраморами, полудрагоценными камнями, искрящиеся мозаиками и изобилием золота интерьеры **текстиль привносил** уравновешенность, своеобразную **мягкость**, комфорт; он оказывался связующим звеном между отвлеченной роскошью декорации и стремлением человека к теплу и уюту.

То же можно сказать о коврах. Существовали **шелковые настенные** изделия (ил. 27), **коврами застилали** полы и столы.



Ил. 27. Шелковый ковер (Gunthertuch – «пелена Гюнтера») с изображением возвращения византийского императора из победоносного похода. 218 × 211 см. 70 нитей на 1 см. Епархиальный музей Бамберга (Германия)

Светильники. Ранее упоминались **светильники**, выполненные из золота и свисавшие на посеребренных медных цепях в Зале Девятнадцати Лож Большого императорского дворца. Обычно светильники были **масляные**. Изготовленные **из глины** или **металла**, они имели один-два-три и более фитилей (ил. 28.1,3—4). Новым по отношению к античному миру стало **изобретение стеклянной лампы**, намного более **эффективной, чем глиняная**.



Ил. 28. Византийские светильники

1. Подвесной светильник в виде павлина. VI–VII вв. Мед-

ный сплав, литье. 15,2 × 15,2 × 5,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. 2. Лампадофор. Бронза. VI в. 3. Лампа-подсвечник. 4. Светильник с тремя фитилями. 5. Светильник в виде парусного корабля (символ церкви) с фигурами (по одной из версий) св. Петра (на корме) и св. Павла (на носу)

Их могли украшать христианские мотивы, например, рыба – символ Христа (ил. 28.4), или весь светильник выполнен в виде парусного корабля, где корабль – символ церкви, с фигурами, по одной из версий, святых Петра (на корме) и Павла (на носу) (ил. 28.5). Интересны также сохранившиеся бронзовые **лампадофоры** в виде плоской сквозной ажурно-декоративной конструкции (ил. 28.2), в которой крепились лампы-рожки.

Лампадофоры – разнообразные конструкции, в которые вставлялись лампы (наполненные маслом светильники).

Существовали также **лампы-подсвечники** (ил. 28.3).

Изделия из керамики, стекла, кости. К сожалению, **византийских предметов из керамики и стекла сохранилось немного**. Но их было достаточно в интерьерах богатейшей средневековой империи, воспринявшей мастерство античного мира и тяготевшей к роскоши. Это **чаши, вазы, блюда, кубки, бутылки, лампы**, плюс предметы, выполнявшиеся к определенным вехам в жизни людей, и множество других. Их украшали изображениями

птиц, животных, охоты, но также христианскими мотивами. В керамике с XI в. стали применять технику сграффито (процарапывание узора по глазури или удаление целых ее участков). В этих предметах, как и в оформлении интерьеров, порою проступает влияние исламского искусства.

Как отмечалось ранее, в Византии стали делать стеклянные лампы. В стекле пользовались гравировкой.

Также возродился античный прием изготовления стеклянных сосудов с вмонтированной в дно золотой прокладкой, на которой наносились изображения, поначалу чаще светского характера, затем – христианского; изображения нередко сопровождались текстовыми пожеланиями. На ил. 29 представлено донце с изображением жертвоприношения Авраама и надписями: *zeses, cumtuis, hilaris* и *spes*. *Zeses* – часть греческой здравницы $\pi\epsilon\iota\sigma\tau\epsilon\varsigma$ (латинскими буквами – *pie zeses*) означает «пей и будь здоров», *cumtuis* – «со всеми родственниками», *hilaris* – «радоваться», *spes* – «надежда». Вместе: «Пей и будь здоров, радуйся и надейся»¹⁰.

¹⁰ K.L. Lutraan. McMaster University, thesis, 2006. P.152. Цит. по: Охотимский А. Позолоченные стёкла и их иконология. (<https://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses>)



Ил. 29. Донце стеклянного сосуда

Чуть больше дошло до наших дней **изделий из кости**, в резьбе по которой византийские мастера вряд ли знали себе равных (см. ил. 22.1–2).

По мере того, как крепили соседние народы, слабела царственная наследница великой Римской империи. Византию

изматывала постоянная необходимость отбиваться от соседей, в первую очередь от вступавших на историческую сцену молодых народов, зачарованных богатствами и мощью царицы цивилизованного мира. В 1204 г. Константинополь завоёвывали крестоносцы, но в 1261-м Михаил Палеолог отстоял у латинян православную святыню. **В 1453 г. победу над Византией одержали турки.** Этим завоеванием закончилась тысячелетняя история великой империи.

Но **восточное христианство (православие)**, идейным центром которого была Византия, было **широко распространено в мире**, причем не только в странах, исторически входивших в состав Византийской империи, но и далеко за ее пределами. В частности, к восточной ветви христианства в X в. примкнет молодая Русь, что определит вектор ее культурной эволюции, в том числе и интерьеров (см. далее); после гибели Византии Москва объявит себя «третьим Римом» («Два Рима пали, третий стоит, а четвертому не бывать»).

Исламские интерьеры

VII в. – настоящее время

До сих пор (см. кн. 1) интерьеры рассматривались, во-первых, по хронологическому принципу и, во-вторых, по странам, в которых сформировались наиболее яркие их образы и в которых они достаточно изучены. При этом мы исходили из того, что образ интерьеров определяли, прежде всего, мировоззренческие установки, местные природные условия и ментальные особенности народа.

В этом разделе речь пойдет об интерьерах, которые объединяются в самостоятельное художественное явление исключительно по мировоззренческим идеям и различаются лишь в нюансах. Создававшие их люди были этнически разнородными и жили в разных природных и климатических условиях. **Общим у них был ислам,** одна из мировых религий.

Ислам (*араб.* покорность, предание себя Аллаху) зародился в VII в. н. э. среди племен арабов, населявших Аравийский полуостров. Основателем его стал пророк Мухаммед (Мохаммед, в европейской литературе Магомед, Магомет). Это реальное историческое лицо из племени курейшитов, на него снизошло великое откровение – обращение библейского Бога (в исламе – Аллаха) к лю-

дям. После библейских событий, после явления в мир Иисуса Христа, это было еще одно обращение. Оно **запечатлено в Коране**, где излагаются также события более ранней истории, описанные в Старом и Новом завете.

Арабы в известной степени были готовы воспринять откровения Мухаммеда. Здесь уже возник местный монотеизм, корни которого, считается, ведут к пророку Ибрахиму (исламская транскрипция библейского имени Авраам). Арабский историк аль-Азраки (ум. 837 г.) свидетельствовал о последней (до откровений Мухаммеда) перестройке Каабы (*араб.* кубический дом, от *араб.* куб), еще святилища арабов-язычников, превратившегося в святыню арабов-мусульман. Тогда потолок и стены в ней расписали изображениями ангелов, пророков и деревьев, и среди них были Ибрахим (Авраам) и Иса (Иисус) с его матерью Марьям (Марией).

В конце концов, **ислам стал религией колоссальной империи**, созданной арабскими халифами (ил. 30). С кон. VII – в VIII в. она уже простиралась от Испании на Западе до границ Индии на Востоке, от Африки на Юге до Юга Европы на Севере.



Ил. 30. Карта Арабского государства (630 г.) и территорий, завоеванных арабами к сер. VIII в.

Огромная исламская империя сразу и мощно заявила о себе в средневековом мире. Достижения исламской культуры являются выдающимся явлением Средневековья.

При этом в начале своего знаменательного исторического расцвета арабы по большей части были кочевниками, хотя среди них встречались и полукочевые, и оседлые племена. Арабская письменность появилась незадолго до возникновения ислама, на рубеже III–IV вв. н. э., на северо-западе Аравийского полуострова; в основе ее было приспособ-

ленное к арабскому языку арамейское письмо. У арабских племен не было развитых, устойчивых архитектурных традиций; памятники арабского доисламского искусства несут на себе отпечатки различных влияний: поздней Греции, римского, византийского, персидского и др. Судить о них можно как по письменным документам, так и по редким археологическим находкам.

Необыкновенно быстро возникшая **империя** почти так же **быстро распалась на отдельные государства** (Кордобский эмират на юге Испании, самостоятельные государства в Азии и др.). Однако **культурная общность при этом не исчезла**. На всей завоеванной территории **язык ислама – арабский – стал единым литературным и научным языком**, обеспечивая обмен соответствующими достижениями. Именно **от арабов Европа получила богатейшие знания**: астрономические, медицинские, биологические, философские, математические (к примеру, все мы пользуемся арабскими цифрами, которые арабы, в свою очередь, переняли в Индии, и арабской системой счета). **Исламская культура обогатила мир замечательными литературными произведениями и прекрасными сказками.**

В исламском мире **стремительно развивались всевозможные искусства и архитектура**. В рамках исламской культуры созданы красивейшие города, знаменитые своими ремеслами и торговлей, а также роскошные архитектурные сооружения с характерными исламскими интерьера-

ми. Подобный культурный взлет был обусловлен отчасти тем, что, **завоеывая территории цивилизованной ойкумены** и исламизируя местное население, **арабы не уничтожали собственно носителей культурных традиций.** Тем самым наработанные человечеством строительные приемы и разнообразные художественные техники не канули в лету. **Исламизированные народы,** опираясь на свой огромный традиционно-профессиональный опыт, **продолжали создавать культурные ценности,** в том числе **развивалась архитектура и совершенствовались интерьеры.** Разнообразие типов исламских средневековых сооружений было велико, они соответствовали всем цивилизационным запросам средневекового общества. Как всегда, они распределяются по нескольким основным группам: **культовые и связанные с ними сооружения; общественные сооружения, дворцы и жилые дома.** Только теперь они были освящены исламской картиной мира. В конце концов, на основе новой идеологии и опыта завоеванных народов **возник исламский архитектурно-художественный стиль.**

Территория объединенных исламом стран была обширнейшей, так что **в зависимости от местных условий** при строительстве **использовались самые различные материалы.** Сооружения возводили и из **естественного камня** (известняк, песчаник, гранит), и **из кирпича – обожженного** (чаще всего) или **сырцового** (причем из него строили не только жилые дома), и **из дерева** – в местах,

где оно встречалось в достаточном количестве (в Испании, Малой Азии, Индии). В отделке интерьеров можно было встретить мрамор, ценные породы цветного камня, иногда фигурно вырезанного, покрытые цветной глазурью изразцы, гипсовую штукатурку, деревянные панели, порою украшенные инкрустацией из металла, перламутра, слоновой кости. Резные или лепные декоративные орнаменты изготавливали из гипса, этим же целям служил стюк.

Основные характеристики исламского стиля

Несмотря на колоссальную разбросанность территорий, охваченных исламом, исламские постройки обладают ярко выраженным своеобразием, которое обуславливается единой художественно-образной установкой – исламским стилем. Мировоззренческие установки исламского стиля послужили основанием того, что его принципы строго соблюдаются и поныне. Рассмотрим основные его черты на примере интерьерных решений.

Пространственные композиции интерьеров. Пространственные интерьерные решения исламских сооружений определили два основных фактора. С одной стороны, требования к устройству интерьеров диктовались идеями и принципами ислама, с другой – важнейшую роль играли местные доисламские строительные приемы, сформировавшиеся с учетом местных условий, материалов и освоенных навыков. В результате, в организации внутреннего пространства всех исламских сооружений (культовых, общественных, дворцов, жилых домов) сложилось несколько основных типов; они имеют черты как общие во всех регионах, охваченных исламом, так и местные, практиковавшиеся здесь исторически (см. далее).

Трактовка архитектурных форм

Плоскостность. В рамках авраамических монотеистических религий характерно противопоставлять телесной мощи силу духа.

Авраамические религии – иудаизм, христианство, ислам. Название восходит к семитскому патриарху Аврааму, с которым Бог заключил завет.

Одной из характерных особенностей исламского стиля стало **смещение художественного акцента с объема на плоскостность**. Для художественного оформления интерьеров во всех исламских странах **привлекались практически все опробованные временем архитектурные формы** – колонны, арки, прямые и сводчатые перекрытия, купола. **Но** при введении этих элементов **внимание сосредотачивалось в первую очередь на их художественной подаче**, а заложенная в этих архитектурных формах **функциональная логика отступала на второй план** или вовсе в расчет не принималась. **Приоритетной задачей стало добиться максимального эстетического эффекта.**

Исламские колонны. Поначалу, как и в раннем христианстве, **колонны для интерьеров попросту брали из античных построек** или **изготавливали их по известным образцам**. Но со временем сформировалась **специфиче-**

ски исламская колонна (ил. 31).



Ил. 31. Исламские колонны

В образе колонны не отражено ее архитектурное назначение – быть опорой для лежащих на ней конструкций, на нее

не распространяются правила античных ордеров. **Исламская колонна трактуется как элемент декоративный**: база может быть или отсутствовать; у нее тонкий прямой по всей высоте ствол, а завершающая капитель нередко квадратного сечения вверху и сужающаяся книзу; всю поверхность ствола и капители обычно покрывает орнаментальный декор.

Исламские арки (ил. 32).



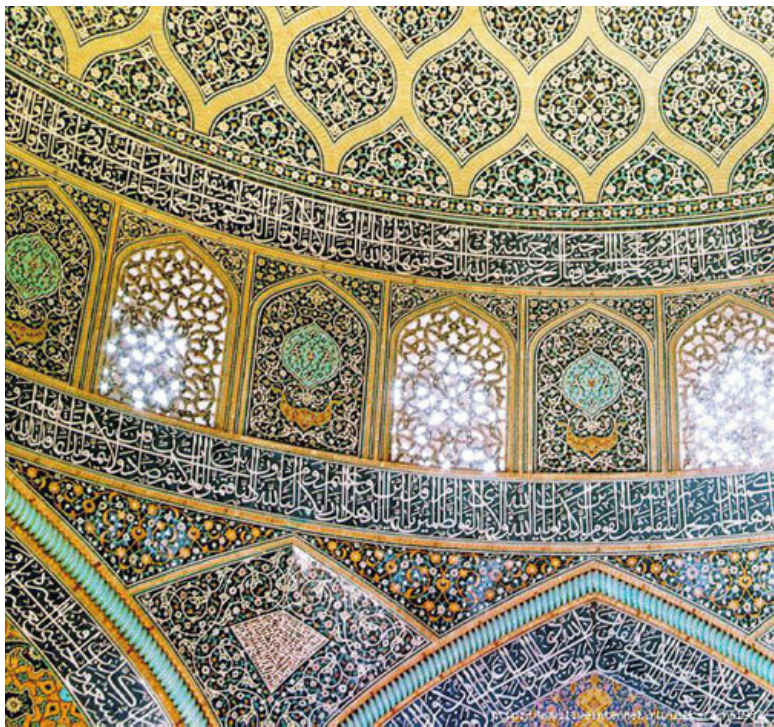
Ил. 32. Исламские арки

1. Стрельчатая. 2. В виде трилистника. 3. Подковообразная. 4. Зубчатая. 5. Килевидная

Простая полуциркулярная арка в исламских сооружениях, в том числе в интерьерах, встречается довольно **редко**, чаще **исламские арки имеют более декоративные и динамичные формы**. При этом те или иные их особенности определялись местными предпочтениями. **Стрельчатые арки** (ил. 32.1) чаще использовали в Египте, **подковообразные** (ил. 32.3) – в Испании и в Северной Африке, **килевые** (килевидные) (ил. 32.5) – в Персии, в Индии. Это

также **зубчатые** (ил. 32.4) арки, в которых арочную кривизну составляют несколько округлых дуг (Испания), или арки **в виде трилистника** (ил. 32.2) (Египет). Украшаются также обрамления арок, так называемые **архивольты**; как правило, для этих целей используется **орнамент, цвет**.

Оформление стен. При декорировании стен их функция несущего элемента, как правило, практически **исчезала**, – стены **сплошь покрывали цветными орнаментальными композициями** (ил. 33).



Ил. 33. Вариант оформления стен

Мечеть шейха Лотфоллы́ в Исфахане (Иран). Арх. Ба-ха-ад-дин аль-Амили, Устад Мухаммед Реза Исфахани. 1619 г.

Плоскость стены могли членить филенки, обозначенные при помощи орнаментальных «лент», ее мог завершать орнаментальный фриз, но в целом стена представляла как сплош-

ная совокупность затейливых орнаментальных «ковров», узоры которых выражали сложные формулы мотивов, надписей, форм, красок.

Виды и оформление перекрытий. В мусульманских интерьерах применялись все практиковавшиеся где-либо до того способы перекрытий. Во-первых, плоские потолки. Их делали балочными, кессонированными, касетированными, в виде плоских панелей. Другая форма перекрытий – сводчатые потолки. Для культовых и дворцовых сооружений чрезвычайно характерными стали купола. Часто они двойные: внутренние, в интерьере – более плоские, а наружные – повышенные, так что воздушная прослойка между куполами исключала перегревание помещений в жаркое время. Наружные формы куполов различались в разных регионах: в Египте и Сирии предпочтительным был повышенный стрельчатый купол, в арабской Африке и Турции – сферический, в Персии и Индии – в форме луковицы или груши. В исламской архитектуре купол применялся настолько широко, что стал одним из характерных мотивов исламского стиля.

Поверхности любых интерьерных перекрытий (плоских, сводчатых, купольных), так же как и стен, целиком декорировали различными цветными орнаментами (ил. 34).



Ил. 34. Декорация купольных перекрытий

Купол над пространством перед михрабом в соборной мечети в Кордове (Кордобе). 784 г. – X в.

Орнаментальное «покрывало» превращало изначально конструктивную поверхность почти в откровенную декорацию.

Оформление пола. Поверхность пола также стала объектом художественного осмысления. Ее, как и другие поверхности, украшали орнаментальными узорами. Их

выкладывали из обычных для финишного покрытия полов материалов: камня, кирпича, керамических плиток; в богатых интерьерах также встречались ценные породы камня, мраморные плиты, практиковалась и мраморная мозаика.

Орнаментальные композиции. Как уже ясно из сказанного выше, максимального художественного эффекта (превращения материальных архитектурных форм в изысканно оформленные поверхности) добивались, используя орнаментальные композиции. Такой способ украшения интерьера существовал у арабов и до появления ислама. Например, известно, что владелец одного из доисламских дворцов украсил внутренние помещения дворца инкрустацией из разноцветных камней, а полы в нем были выстланы стеклом белого, красного и другого цвета. В то же время в руинах ранних дворцовых сооружений археологи обнаруживают следы интерьерных стенных росписей с изображениями из светской жизни. Позднее убранство интерьеров могло включать портретный ряд.

Однако **самой характерной чертой декоративно-художественной системы ислама**, особенно в развитом ее варианте, **стало почти повсеместное отсутствие в убранстве интерьеров или фасадов любых жанровых изображений: сюжетно-тематических, портретных, природы.** Хотя в Коране об этом ничего не говорится, но отказ от жанровых изображений в системе убранства проистекает из самой сути исламского мировидения. **Изобразить Ал-**

лаха считалось в принципе невозможным. Как можно представлять того, кто «сотворил небеса и землю, устроил мрак и свет... знает... тайное и открытое»¹¹, кто наполняет собою весь мир? По этой же причине отказывались от изображения Бога ранние христиане, по этой же причине долго не могли примириться иконоборцы с иконопочитателями в Византии. Это правило зафиксировали труды некоторых исламских богословов в IX в.

Тогда же утвердился запрет изображать живые существа. **Человек – лишь частица божественного мира**, неотделимая от всего сущего. **А все сущее** пребывает **в абсолютной божественной власти**, что и означает предание себя Богу (основная идея ислама). Т. е. ислам подразумевает абсолютное самоотрицание личности. **Изображение** живых существ – это первый **шаг к их созданию**¹², но созидание – это прерогатива только **Бога**. Соответственно для исламского искусства **невозможно** и бессмысленно **фиксирование человека и его деяний** (взаимодействий с обществом, с природой, участие в исторических событиях). **Природа** также является неотъемлемой частью всеобъемлющего божественного творения, а потому в исламском искусстве она **не рассматривается как некая самостоятельная реаль-**

¹¹ Коран, 6 (1,3).

¹² Вспомним обряд «отверзания уст» у египетских статуй. Способностью оживать Бог наделил только Иисуса Христа: еще ребенком тот оживил вылепленных им из глины птичек; вернув к жизни Лазаря, он доказал людям свое божественное происхождение.

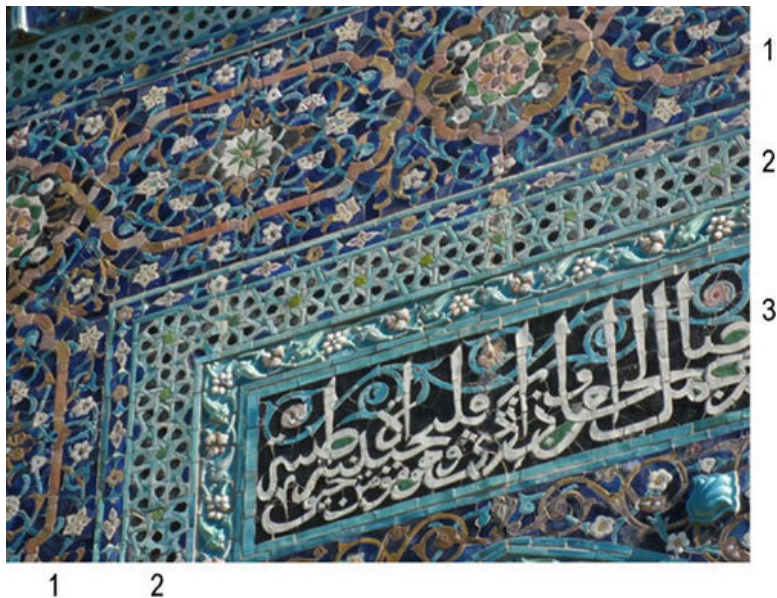
ность, объект или образ.

Между тем, как и все народы, **мусульмане запечатлевали в своих произведениях, в том числе в убранстве интерьеров, свое представление о мире.** Это системное правило. Но носители ислама пользовались для этого своим своеобразным кодом – **символическим языком абстрактных орнаментальных форм и формул.** Божественную полноту мира, его цельность и разнообразие, его логичное и упорядоченное устройство, его красоту и гармонию можно было проецировать в декор исламских произведений бесконечно разнообразными орнаментальными композициями. Их количество не имеет счета, поскольку только так можно передать неисчерпаемое многообразие сотворенного Аллахом мира; об их безграничности свидетельствует свойство орнаментов без ущерба распространяться вширь, прорастать внутрь узора. Другими словами, **главным художественным выразителем исламской картины мира стал орнаментальный декор.** Это ярчайшая отличительная черта исламского стиля.

Орнаменты в исламском стиле повсюду, выражая беспредельность, организованность и красоту божественного бытия. Орнаментальное богатство изумляет изобретательностью. **В интерьере орнаменты на стенах, в прямых перекрытиях, на сводах, в куполах, на архитектурных элементах, в оконных решетках, на тканях, на декоративных изделиях и т. д.**

Наиболее последовательно орнаментальный принцип декорирования осуществлялся в оформлении культовых сооружений и связанных с ними (мечети, мавзолеи, медресе и др.), поскольку в их оформлении более всего актуальны божественные формулы гармонии и полноты мира. Но по мере удаления от подобного «эпицентра», во дворцах, в жилых и общественных интерьерах, наряду с орнаментальным декором, могут появляться, хотя и нечасто, изображения, связанные с миром людей. Изображения живых существ допускались в предметах декоративно-прикладного искусства, однако при этом они трактовались либо как орнаментальные вставки (например, медальонного типа), либо как своего рода орнаментальные стилизации. Исламское искусство прославилось также миниатюрами с изображениями людей и природы. Однако задача этого жанра была исключительно иллюстративная – в миниатюрах художник лишь передавал описываемые события, но не представлял художественными средствами совершенство божественного творения.

Известно несколько видов исламских орнаментов (ил. 35).



Ил. 35. Виды исламских орнаментов

1 – растительный; 2 – геометрический; 3 – каллиграфический

Во-первых, **растительный**, в виде извивающихся в прихотливом узоре естественных и стилизованных стеблей, листьев, цветов, плодов, побегов (ил. 35/1/). Во-вторых, **геометрический**, представляющий собой по-разному komponующиеся всевозможные геометрические формы и мотивы (ил. 35/2/). И, наконец, абсолютно новый вид орнамента – **каллиграфический**, которым выполняли священные над-

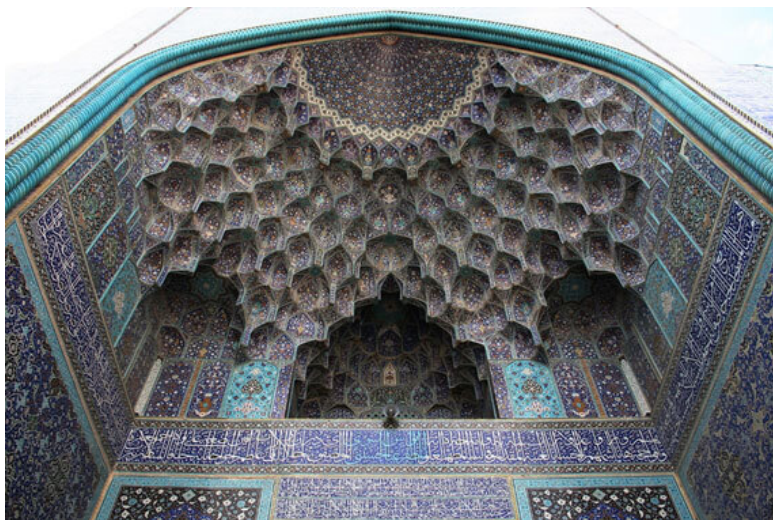
писи (изречения из Корана, послания, стихи и др.). Каллиграфические стили менялись, совершенствовались. Они определялись правилами написания букв, их пропорциями, наклоном и др. Например, куфический шрифт – это красивые удлиненные буквы, изящно вплетаемые в общую композиционную канву (ил. 35/3/). Подобные **вставки-надписи** не только **расширяли палитру декорационных средств**, но **придавали** художественно-абстрактной орнаментальной формуле **содержательную глубину**. Наконец, есть орнаменты, включающие одновременно растительные и геометрические мотивы, в Европе получившие название «**арабеска**» (*итал.* arabesco – арабский). В этом орнаменте фрагмент или несколько фрагментов узора «бесконечно» повторяются.

В интерьерах **орнаменты наносились живописными приемами, выполнялись на изразцах, вырезались из гипса или дерева**. Восхищает точность математического расчета: сложнейшие **орнаментальные узоры** безукоризненно **вписываются в заданные поверхности**, «встречаются» в нужных точках в куполах. А это было важнейшим условием – Аллах устроил мир совершенным и организованным.

Мукарнас. Наряду с орнаментальными узорами, в исламской системе декорирования возникла еще одна оригинальная, **типично мусульманская форма** украшения перекрытия. Это так называемый сотовый свод или **мукарнас**.

Мукарнас (исп. muqarnas от араб.) – декоративные выступы в виде свисающих трехгранных призм, снизу скошенных; расположены в определенной последовательности, нависая друг над другом.

Мукарнас можно сравнить со сталактитами (*греч. stalactós* – натекий по капле), которые свешиваются в пещерах в виде сосулек или бахромы. В исламской художественной системе их помещали на поверхностях куполов, полукуполов (ил. 36), сводов, в арках, в карнизах и даже в капителях.



Ил. 36. Мукарнас

Мукарнас делали (и продолжают делать) из камня, керамики, гипса, папье-маше. Называются разные даты возникновения мукарнаса в мусульманской архитектуре – X в., XII в.

Культовые и связанные с ними сооружения

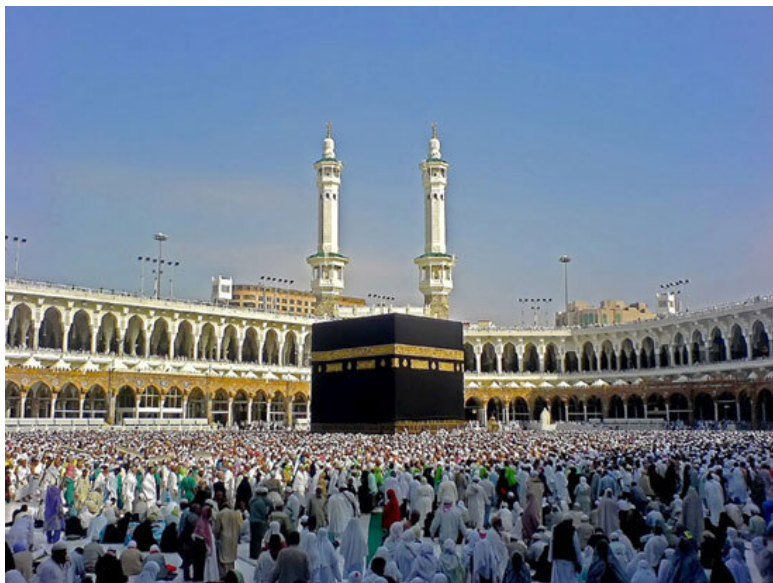
Культовых и связанными с культом сооружений целый ряд. Это **мечеть** – молитвенный дом; **минарет** – башня, с которой муэдзины призывали верующих на молитву; **мавзолей** – усыпальница; **медресе** – высшее исламское духовное училище, **бимаристан** (больница) – благотворительное лечебное учреждение; **ханака** – своего рода монастырь, в составе которого были мечеть, трапезная, медресе и кельи. В ханаке останавливались ученики шейхов (видных богословов) и паломники; иногда ханаку сравнивают с гостиницей.

Мы рассмотрим интерьеры только части из перечисленных сооружений.

Мечети и минареты

Поначалу местом молитв мусульман были открытые площадки-дворы, по некоторым из сторон с навесами, опиравшимися на колонны. Верующие располагались под навесами и во дворе. Их молитвы были устремлены к Иерусалиму, где Бог впервые явился людям. Затем по воле Мухаммеда направление молитв было переориентировано на Каабу в Мекке, и ранние мечети стали выглядеть несколько иначе. Это двор, в котором на

стороне, обращенной к святыне, сооружался глубокий навес на колоннах; верующие размещались под навесом и во дворе лицом к Каабе. Кааба в Мекке (ил. 37), древнее еще доисламское языческое святилище, стала главной святыней для мусульман.



Ил. 37. Кааба в Мекке

Символическое название Каабы «аль-Бейт аль-Харам» в переводе с арабского означает «Священный дом». Она не раз перестраивалась. Современная –

небольшое, но монументальное сооружение в форме, близкой к кубу (11,3 × 12,8 м; в. 13,1 м). В восточный угол на высоте прибол. 1,5 м встроен Черный камень (по-видимому, метеорит), которому поклонялись арабы-язычники и который стал для мусульман символом могущества Аллаха. Внутри есть одно помещение. Снаружи святилище обвешано черной материей. Мусульмане называют Каабу «Домом Аллаха».

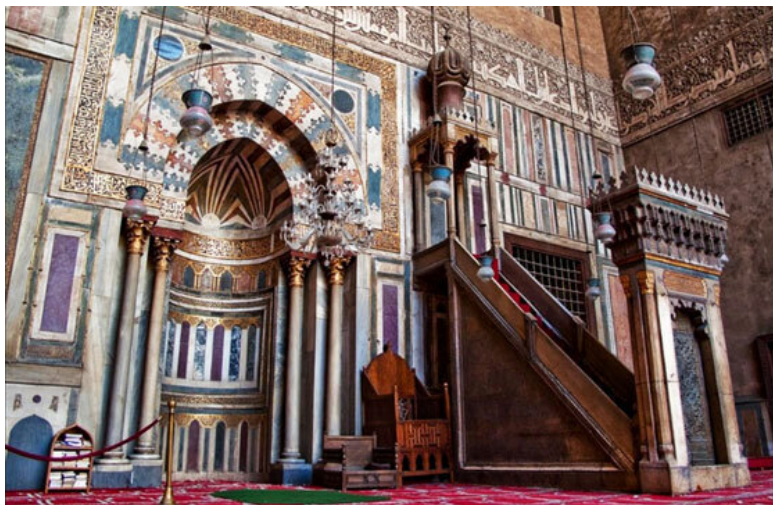
Священный дом стоит в центре огромного двора, окруженного по периметру галереями-портиками. Это многократно перестраивавшаяся мечеть Харам Бейт-Уллах или Масджид аль-Харам, что в переводе с арабского означает заповедная (запретная) мечеть. Сюда устремляются многочисленные паломники, совершая хадж (паломничество) к Дому Аллаха; считается, что каждый мусульманин, если ему позволяет здоровье и финансы, хотя бы раз в жизни должен сделать это.

Если языческий храм служил пристанищем-домом божества, если христианский храм являлся сооружением, на алтаре которого Богу приносились духовные жертвы, то мечети, во множестве построенные по всему миру, это дома для коллективных молитв. Что и отражено в названии: мечеть в переводе с арабского – место поклонения, место совершения земного поклона. Руководит мечетью имам (араб. – стоящий впереди; тот, кто руководит молитвой). В мечети верующим изъясняют основы исла-

ма; это также места уединения, приобщения к духовной жизни и т. п.; во дворе мечетей происходят собрания общины, совместные праздники и др. Перед входом в мечеть производится омовение в специальных источниках¹³, а при входе в мечеть верующие разуваяются. Полы в мечетях застланы коврами, декорированными орнаментальными узорами, сидя на них, верующие внимают имаму и совершают молитвы.

В каждой мечети, где бы ее ни соорудили, существует священная ниша михраб с арочным завершением, красиво облицованная, порою с колоннами (могут быть неполными) по сторонам (ил. 38).

¹³ Ритуал омовения рук существует в различных религиях и символизирует очищение от грехов перед обращением к Богу. Ранее упоминались фонтаны для омовения в атриум перед раннехристианской базиликой (см. кн. 1. «Одушевленный мир. Язычество. Древние интерьеры», раздел «Древний Рим»).



Ил.38. Михраб и минар

Мечеть Султана Хасана в Каире (Египет). 1356–1363 гг.

Михраб устраивают **в стене со стороны Мекки, т. е. Каабы**, так что обращенный к михрабу человек ориентирован на Дом Аллаха. «Поверни же лицо свое в сторону запретной мечети. И где бы вы ни были, обращайтесь ваши лица в ее сторону»¹⁴, – говорится в Коране. Например, в московской мечети михраб помещен на южной стене, в парижской – на стене, обращенной к юго-востоку, в южноафриканской – на северной и т. д. В результате **во время молитвы (намаза)**, которые происходят пять раз в день, **все мусульмане обра-**

¹⁴ Коран. 2, 139 (144)

щены лицом к Мекке. Т.е. в назначенный час молящиеся образуют гигантскую многолучевую звезду, и молитвы миллионов верующих направлены и концентрируются в Каабе. С учетом часовых поясов эта звезда непрерывно «вспыхивает» лучами коллективных молитв верующих. Получается, что **Кааба и все мечети мира** – это распростершийся на необозримых просторах земли **единый одухотворенный организм.**

Во всех мечетях обычно **справа от михраба** устанавливается возвышение со ступенями, так называемый **минбар** (ил. 38), **стоя на котором имам обращается с пятничной проповедью к верующим.** Но при этом **верхняя ступень минбара всегда остается свободной** – знак превосходства Бога.

При мечетях сооружаются **минареты** (*араб.* – маяк) – **башни**, с которых, как уже говорилось, в урочный час верующих сзывают на молитву. Впрочем, у этих башен могла быть и дополнительная функция, как, например, у минарета Кутб-Минар в Дели: здесь он – Башня победы, символ покорения Индии Кутб-уд-Дином Айбеком. Минареты **либо встроены в здание мечети, либо стоят обособленно**

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.