

## ИСТОКИ КАМЕННОЙ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА РУСИ. СИМВОЛИКА ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

Д. Кузнецов, Е. Г. Зайкова

Человек ищет удовлетворения своих потребностей, и они безграничны. Элементарные в нашем понимании блага способны удовлетворить элементарные потребности: потребность в еде и воде, сне и отдыхе – для этого человеку служит жилище в своей примитивной функции. Однако человек нуждается и в удовлетворении своих наиболее сложных «высших» желаний, таких как, потребность в познании, творчестве, гармонии и, наконец, вере.

Вера – то, что во многом отличает русского человека. Она его определяет, рисуя картину города, где он обитает, и сопутствуя ему от рождения до смерти. Православная вера, которая на протяжении веков сохранялась на территории сначала Руси, затем Российской Империи, а теперь и России, законсервировала в себе древние принципы зодчества, донося в течение исторического развития государства, правила построений и символику Древней Руси.

Чем же отличается русская культовая архитектура древности, что отличает ее от запада? Одной из самых характерных особенностей древнерусских архитектурных форм является их свободный и непосредственный характер, тепло живой архитектурной формы. Поверхность стен древних русских зданий выглядит так, как будто они вылеплены из скульптурной массы, архитектурные линии обычно свободно проведены от руки. [2, с. 2]

На Руси каменная архитектура зародилась с появлением церкви. Так 988 – 989 гг. стали отправной точкой в развитии каменной архитектуры. Новые вера и архитектура, привезенные из Византии, легко влились в уклад русских жизни и скоро стали «своими».

Становится очевидным, что только опираясь на культуру Византии, возможно определить пути возникновения традиционной древнерусской культовой архитектуры, пояснить символику и знаковость ее объемно-планировочных решений.

Когда речь заходит о становлении древнерусской храмовой архитектуры, мы отталкиваемся от наследия Византии. Но, зная о предшестве всякой культуры, возникает вопрос об истоках Византийского культового зодчества. Этим первоисточником в культуре

является священная земля Израиля или Иудеи. Эта территория и события, описанные в Священном Писании, сформировали символическую систему христианского храма.

В результате исследования, оказалась очевидной связь многих культур в создании конечного образа христианского храма. Византийские мастера первыми заключили в римский базиликальный тип храма божественную знаковость и переработали его в крестово-купольный тип. Такой тип храма был заимствован у Византии древнерусской культурой.

Подобное исследование исторического формирования древнерусской каменной архитектуры – необходимый шаг в понимании символизма объемно-пространственного решения православного храма.

К организации плана в древнерусской архитектуре, кажется невозможным применение термина «модуль», однако Е. Б. Громова в своей статье «Модуль сакрального пространства» доказывает возможность его использования и приводит исторические примеры подобной модульной схемы.

По Е. Б. Громовой, понятие модуль часто используется не только для обозначения размерной единицы функциональной архитектуры; можно назвать модулем и некий объем или здание, или отдельный архитектурный элемент, ставший образцом для повторения в других произведениях архитектуры, скульптуры или прикладной пластики в силу его особых художественных или смысловых качеств [5, с. 7-8].

Зачастую, модуль в средневековой культуре существует как мифологизированное понятие. Так, по приданию, в основу построения Успенского Собора Киево-Печерского монастыря заложен пояс варяга Шимона.

Очевидно, что, если такая важная структурная компонента архитектуры, как модуль, существует до и после средневековья, то без него не обходятся и пространственные искусства в период бурного развития христианства. Модуль, понимаемый, как матрица для развития художественной идеи или образа, берется из Святой Земли – Иерусалима и находящегося там Храма Воскресения или Гроба Господня. Священнослужители читают в форме храма образ Христа и картины Еван-

## ИСТОКИ КАМЕННОЙ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА РУСИ. СИМВОЛИКА ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

гелия, а для жителей средневековой Руси церковь приобретала образ модели мироздания, абстрагированной картины мира.

Христианская церковь вырабатывала определенную систему объемно-пространственной структуры храма и его росписей, которые аллегорически изображали библейскую историю человечества [8, с. 89].

Христианская базилика эпохи императора Константина была прямоугольной и делилась рядами колонн на несколько нефов. В то время особое распространение получила пятинефная базилика. Символика числа пять в церковном зодчестве связывается с пятью главными Церквами православного мира: Иерусалимской, Римской, Константинопольской, Александрийской и Антиохийской [3, с. 175]. Большие кафедральные храмы с пятью апсидами продолжали строиться в течение всей истории церковного искусства. Среди них можно назвать Софию Киевскую [7, с. 1-4].

На примере церковных построек той эпохи можно понять, как формировалась символика алтаря христианского храма. Среди наиболее известных сооружений IV века необходимо назвать базилику св. Петра в Риме и три знаменитых базиликальных храма на Святой Земле: у Гроба Господня, на Масличной горе и на месте Рождества Христова (I. Mango 1976: 74–75)<sup>1</sup>. Все три постройки, возведенные императором Константином на Святой Земле после обретения животворящего Креста царицей Еленой, завершаются пещерой, напоминающей о главном священном событии. Базилика в Вифлееме заканчивалась пещерой, где родился Спаситель; храм на Масличной горе – пещерой, где Христос беседовал с учениками. Иерусалимский комплекс состоял из базилики Константина на Востоке и ротонды Анастасис (Воскресения) на западе. Ротонда Анастасис обрамляла пещеру Гроба Господня.

Алтарная апсида – сердце храма, средоточие его литургической жизни – по своей символике, безусловно, связана с древними святынями. (Покровский 1984: 11). В христианской базилике апсида, в первую очередь, напоминает о страдании и погребении. Слава Воскресения, неотъемлемая от Жертвенной смерти, является вторым важнейшим значением алтарной апсиды.

В алтарной конхе могла быть представлена так называемая теофаническая компо-

зиция (Теофания – Божоявление)<sup>2</sup>, части которой могли распространяться на свод алтарного помещения (вимы). Кроме темы Божоявления в храмовой декорации возникает тема шествия святых, что дает возможность расценивать идею базиликального храма именно как идею пути ко Христу в Небесный Иерусалим.

Крестово-купольная София Киевская – идеальный пример для анализа традиционных черт древнерусского храма: собор поражал современников своими размерами, притом организация его в пространстве была гармонична. Его план в упрощенном варианте многократно повторялся вновь; в нем возможно с легкостью прочитать все законы необходимой традиционности или модульности.

Но не только план исполнен символов, но и весь интерьер способен что-то рассказать зрителю. Пространство интерьера древнерусского храма изначально находилось в специфических отношениях с внешним пространством. Внутренность храма представляла собою особый мир: "церковь есть небо земное в него же пренебесный бог вселяется" [9, с.10-11]. Этот мир стремился к обособлению от окружающего, сводя к минимуму свои контакты с внешним пространством. Сужение перспективных порталов зрительно уменьшало размеры церковных дверей, перекликаясь с евангельскими словами: "Входите тесными вратами: потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель...; тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и многие находят их" (Мтф. VII, 13–14) [4]. Эти двери ассоциировались с вратами царствия небесного, открытыми только для верных: "... пришел жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери растворились; после приходят и прочие... и говорят: господи! господи! отвори нам. Он же сказал...: не знаю вас" (Мтф. XXV, 10–12).

Узкими были и окна — вторая точка, где осуществлялся взаимный переход внешнего и внутреннего; располагались они в основном в верхней части стен, выше человеческого роста, не давая возможности видеть изнутри происходящее вокруг храма. Окна не служили смотровыми проемами (хотя эта функция

<sup>1</sup> Данную точку зрения опровергает К. Манго в своей книге о византийской архитектуре. Mango C. Byzantine Architecture. N.Y., 1976. С. 61.

<sup>2</sup> В алтарных изображениях этого периода Теофания могла быть представлена в двух видах: Новозаветная (в основном – как Преображение Господне) и Ветхозаветная (Христос в окружении небесных сил и четырех символических животных – тетраморфов – указывающих на четырех евангелистов, согласно видениям ветхозаветных пророков Даниила и Иезекииля). В некоторых случаях изображения Небесных Сил (Ангелов) распространялись на свод вимы.

стала неотъемлема для них в Новое время); они предназначались только для пропускания света, который и реально, и символически связывался с небом, то есть с Богом. Кроме того, в окне между интерьером и наружным пространством ставилась дополнительная преграда — оконница, или деревянная с небольшими отверстиями, или малопрозрачная слюдяная с довольно толстыми свинцовыми переплетами. Участник польского посольства Б. Таннер недаром отметил, что окна в отведенных послам покоях "были скорей железные и каменные, чем стеклянные и прозрачные"<sup>3</sup>[10].

Таким образом, основная черта внутреннего пространства средневекового храма — его изолированность, выделенность из окружения и противопоставленность ему. Внутри себя это пространство также тяготело к распадению на обособленные зоны, каждая из которых была наделена определенным исторически сложившимся смыслом.

Из исследования понятно, что канонизация православного храма не возникла на пустом месте, а всякий элемент церкви и храма — всесторонне осмысленный символ, аллегорически передающий картину мира.

Подобное исследование не теряет своей актуальности и по сей день, поскольку древнерусская архитектура остается объектом активного исследования в области археологии, истории и искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров, В. Н. История русского искусства: Краткий справочник школьника / В. Н. Александров. — Минск : Харвест, 2007. — 735 с.
2. Брунов, Н. Собор Софии в Новгороде / Н. Брунов, Н. Травин // Электронный журнал РусАрх. — 2006. — №2. — 335 с.
3. Бусева-Давыдова, И. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона / И. Л. Бусева-Давыдова // Иерусалим в русской культуре. — М., 1994. — 382 с.
4. Воронин, Н. Н. Зодчество Северо-восточной Руси XII–XV вв. Т.1 / Н. Н. Воронин. — М., 1962.
5. Громова, Е. Б. Модуль сакрального пространства / Е. Б. Громова // Электронный журнал РусАрх. — 2007. — № 4. — 335 с.
6. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М., 1984. — 128 с.
7. Довидова, М. Г. О происхождении базилики / М. Г. Довидова // Электронный журнал РусАрх. — 2007. — № 4. — 335 с.
8. Пилявский, В. И. История русской архитектуры: учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Л. : Стройиздат, Ленингр. отделение, 1984. — 512 с.
9. Скрижалъ. — М., 1656. — 203 с.
10. Таннер, Б.-Л. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 г. / Б.-Л. Таннер — М., 1891. — 240 с.
11. Mango C. Byzantine Architecture. N.Y., 1976. — 420 с.

<sup>3</sup> В жилой архитектуре "отгораживание" интерьера объясняется представлением об окружающем мире как враждебном и опасном (см: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1984. — С. 61).