



Храм как образ мира и человека

Выступление митрополита Волоколамского Илариона в **Московском архитектурном институте**
23 апреля 2019 года.

Уважаемый Дмитрий Олегович!

Дорогие братья и сестры!

Мне очень приятно иметь возможность встретиться с вами в этот день, который на церковном языке именуется Великим Вторником. Каждый день этой недели, предшествующей празднику Воскресения Христова, называется Великим, потому что в течение всей недели мы вспоминаем последние дни и часы земной жизни Господа Иисуса Христа.

С вами как будущими архитекторами я хотел бы сегодня поговорить о богословских основах церковного храмоздательства.

Расцвет храмоздательства на христианском Востоке и Западе относится к периоду между IV и VIII веками. Тогда же в трудах Отцов Церкви, в частности Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника, храм как здание для молитвы и богослужения получает богословское осмысление.

Храм и храмоздательство в Византии

У раннехристианской общины не сразу появились свои культовые здания. Христос совершил Тайную вечерю в обычном жилом доме, в *горнице большой, устланной, готовой* (Мр. 14:15; Лк. 22:12). Местами христианских евхаристических собраний после воскресения Христа также были горницы – комнаты в частных домах (Деян. 1:13). *Преломляя по домам хлеб, христиане принимали пищу в веселии и простоте сердца* (Деян. 2:46). Этот домашний, частный, семейный характер первохристианских евхаристических собраний был далек от торжественности храмовых богослужений позднеконстантиновской эпохи.

В период с I по III век христианское богослужение нередко совершалось в катакомбах – обширных подземельях, вырытых на глубине от 8 до 25 метров и служивших местами захоронений. Катакомбы имелись во многих городах Римской империи – как на Западе, так и на Востоке.

Катакомбы представляли собой длинные коридоры, в стенах которых в мягкой вулканической породе – туфе – одно над другим высекались места для гробниц. Для молитвенного поминовения усопших в катакомбах высекались церкви прямоугольной формы. Наиболее известны катакомбы, расположенные в окрестностях Рима. Общая протяженность подземных коридоров, входящих в римские катакомбы, составляет несколько сотен километров; в общей сложности в катакомбах насчитывается от 600 до 800 тысяч захоронений.

Вопреки распространенному представлению катакомбные церкви не служили для христиан местом, где они могли скрываться от гонений: как правило, места расположения катакомб были слишком хорошо известны. Не были катакомбные церкви и местами регулярных молитвенных собраний или торжественных праздничных богослужений. В основном катакомбные церкви использовались для поминовения усопших, в частности, тех мучеников, тела которых были в них захоронены. Гробницы мучеников нередко становились алтарями катакомбных церквей. Катакомбные церкви, а также отдельные гробницы первоначально украшались символическими изображениями, орнаментами, сюжетами из античной мифологии; затем появились изображения Христа, Богородицы, святых, событий священной истории.

Посещение катакомб по воскресеньям было традицией многих благочестивых христиан. Об этом свидетельствует блаженный Иероним:

Когда я, будучи еще мальчиком, учился в Риме, то считал долгом вместе с другими сверстниками по воскресным дням посещать места погребения апостолов и мучеников и сходить в катакомбы, вырытые в земле на значительной глубине. Войдя сюда, видишь стены, по обеим сторонам заполненные трупами мертвецов; место столь темное, что представляется, будто сбылись слова пророка: да снидут во ад живи (Пс. 44:16). Там и сям проникает сюда сверху свет, едва достаточный для того, чтобы облегчить на одно мгновение ужас, внушаемый темнотою; двигаясь дальше и снова погружаясь в тьму ночи, невольно вспоминаешь слова поэта Вергилия: «Ужас овладевает душою, страшит сама тишина»¹.

Помимо катакомб, местами евхаристических собраний в период с I по III век могли служить дома богатых римлян и, в особенности, специальные помещения в этих домах, предназначенные для собраний и деловых встреч, называвшиеся базиликами.

Термин «базилика» употребляется как в отношении небольших по размеру помещений во дворцах и частных виллах, так и в отношении зданий значительного размера, строившихся на центральных площадях крупных городов и предназначенных для политических собраний, судебных заседаний

и торговых сделок. Базилика представляет собой здание продолговатой прямоугольной формы с двускатной крышей. Вход в базилику размещался в торце здания; противоположная сторона имела форму апсиды (лат. *absida*, гр. *αψίς* – свод, арка) – полукруглого выступа. Базилика могла разделяться на несколько нефов (от лат. *navis* – корабль), имевших самостоятельные перекрытия: как правило, количество нефов было нечетным (чаще всего 3, иногда 5). Нефы имели прямоугольный план и отделялись один от другого рядами колонн, соединенных между собой арками; центральный неф был выше и, как правило, шире боковых.

Использование светских построек для христианского богослужения было широко распространено в эпоху гонений. Однако уже в этот период появляются и первые здания, построенные специально для совершения христианских богослужений. Церкви I–III веков по своему внешнему облику не отличались от окружающих светских построек; архитектурные формы христианской базилики – от форм базилики светской. Лишь войдя внутрь, можно было – благодаря настенным росписям и предметам литургического обихода – понять, что человек оказался в христианском храме. Отдельно строились баптистерии – помещения, в которых совершалось крещение оглашенных.

Кардинальный перелом в положении Церкви, наступивший благодаря Миланскому эдикту императора Константина (313 год), открыл невиданные возможности для христианского храмоздательства. В течение IV–V веков множество христианских храмов строилось на всей территории Римской империи. В 313 году Константин заложил в Риме Латеранскую базилику – основное место служения римского епископа. В 324 году на месте гробницы апостолов Петра и Павла в Риме была заложена еще одна базилика. В 326–333 годах в Вифлееме была построена базилика Рождества Христова. В 336 году завершилось строительство иерусалимского Храма Воскресения Христова на Гробе Господнем, имевшего форму базилики. В первой половине IV века христианские базилики сооружались и в других городах на Востоке и Западе империи.

Однако подлинный «бум» христианского строительного искусства начался не после Миланского эдикта, а после 381 года, когда было окончательно побеждено арианство. Именно в конце IV века, при императоре Феодосии, сооружение базилик приобрело массовый характер. Базилики строились в Италии, Галлии, Египте, Сирии, Палестине, Месопотамии, Малой Азии, на берегах Эгейского моря.

Форма базилики соответствует восприятию храма как корабля – Ноева ковчега, в котором христиане обретают спасение, двигаясь по волнам житейского моря к гавани Царства Небесного. Об этом говорится в «Апостольских постановлениях» (IV в.):

Когда же соберешь Церковь Божию, то, словно кормчий великого корабля, со всем

знанием приказывай составлять собрания, повелевая диаконам, как бы матросам, чтобы назначали места братьям, как бы пловцам, со всем тщанием и степенностью. Прежде всего, здание да будет продолговато, обращено на восток, с притворами по обеим сторонам к востоку, подобное кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, а по обеим сторонам его пусть сидит пресвитерство и стоят проворные и легко одетые диаконы, ибо они уподобляются матросам и надсмотрщикам над гребцами по бокам корабля; а по их распоряжению в другой части здания пусть сядет народ со всем безмолвием и благочинием, а женщины – отдельно, и они пусть сядут, соблюдая молчание².

Как и у корабля, у храма есть своя носовая часть (восточная апсида), и своя корма (западная часть). Символика корабля сохранилась и получила развитие в позднейших купольных храмах, где сферический купол символизирует парус, надутый ветром. Однако пропорции базилики более соответствовали образу корабля и идее движения вперед по прямой. В купольных храмах и архитектурные формы, и, в особенности, программа стенных росписей воспроизводят скорее идею кругового движения: взор зрителя не столько устремляется вперед, к алтарю, сколько движется по кругу от одного священного изображения к другому³.

Обращенность храма к востоку, упоминающаяся в «Апостольских постановлениях», – древнейшая христианская традиция. По словам Иоанна Дамаскина, «мы поклоняемся на восток не просто и не случайно», а прежде всего потому, что Бог есть духовный свет (1 Ин. 1:5), и Христос в Писании назван *Солнцем правды* (Мал. 4:2) и *Востоком* (Зах. 3:8). Кроме того, рай был насажден на востоке (Быт. 2:8); скиния Моисея имела завесу и очистилище на восток; врата Господни в храме Соломоновом находились на востоке. Наконец, «Господь распятый взирал на запад, и таким образом мы поклоняемся, устремляя к Нему взоры». Восходя на небо, Он возносился к востоку (Деян. 1:11), и во Второе Пришествие Свое Он явится с востока (Мф. 24:27). «Итак, – заключает Дамаскин, – ожидая Его пришествия, мы кланяемся на восток. Таково же и незаписанное предание апостолов. Ибо они многое передали нам без писания»⁴.

Базилика как архитектурный тип доминировала в христианском храмостроительстве на всем протяжении IV и V веков. В западном христианском зодчестве прямоугольная в плане базилика сохранилась в качестве основной архитектурной формы и в последующие столетия. На Востоке же, начиная с VI века, развивается купольная архитектура и формируется новый тип храма – купольная базилика. Этот тип, являющийся предшественником крестово-купольного храма, доминирует в храмовой архитектуре христианского Востока в период с VI по IX век. Купольная базилика VI и последующих веков представляет собой новый шаг в развитии церковной архитектуры в сравнении с базиликами IV века. Архитектурные формы купольных базилик подчеркивают сакральный характер храмового пространства, отличаются большим разнообразием, сложностью и гармоничностью.

Византийский храм, каким он сложился в IV–VIII веках, состоял из трех частей – алтаря, храма и нартекса (притвора). В трехнефных храмах алтарь занимал восточную часть центрального нефа, тогда как в северном нефе ставился жертвенник, а южный мог использоваться в качестве ризницы. Нередко ризница представляла собой отдельное от храма помещение или специальную пристройку.

Алтарь отделялся от храма преградой, которая в ранневизантийских храмах представляла собой либо низкий парапет, состоявший из резных плит, либо портик из нескольких колон, на капителях которых покоится широкая прямоугольная балка – архитрав⁵. На архитраве размещались изображения Христа и святых. В отличие от более позднего по происхождению иконостаса, в алтарной преграде отсутствовали иконы, и пространство алтаря оставалось полностью открытым для взоров верующих. Алтарная преграда нередко имела П-образный план: помимо центрального фасада, у нее было еще два боковых фасада. В середине центрального фасада размещался вход в алтарь; он был открытым, без дверей.

Посреди храма (особенно это касалось больших по размеру храмов и кафедральных соборов) устанавливался амвон – возвышение для чтеца. Именно на амвоне происходила Литургия оглашенных, включавшая чтение Священного Писания и проповедь.

Стены многих византийских храмов богато облицовывались или украшались священными изображениями. Типичным для византийского храма было сочетание мраморной облицовки с мозаикой. Мозаичными изображениями покрывались преимущественно верхние части интерьера, причем в основном изогнутые поверхности – купола, подкупольное пространство, своды, арки. Прямые поверхности стен облицовывались мрамором⁶. Для более поздней эпохи было характерно сочетание мозаики с фресками (росписями по сырой штукатурке).

Классическим и наиболее ярким примером византийской купольной базилики является храм Святой Софии в Константинополе, построенный императором Юстинианом в 537 году по проекту архитекторов Анфимия Траллийского и Исидора Милетского. Высота храма – 55,6 м. Основное пространство храма представляет собой гигантский прямоугольник размерами 77 x 71,7 м, разделенный на три продольных нефа. Центральный неф увенчан полусферическим куполом диаметром 31,5 м. Продольные нефы отделены один от другого стенами, которые наверху завершаются арочными конструкциями. Своды храма поддерживаются многочисленными колоннадами. Боковые нефы значительно ниже центрального, однако разделены на два этажа (верхний этаж предназначался для женщин). Галереи боковых нефов и нартекса представляют собой анфиладу арочных проемов.

Купольная система храма является подлинным шедевром архитектурного мастерства. Построить здание такого размера и увенчать его гигантским куполом без видимой опоры – сложнейшая задача. Вместо того, чтобы наращивать толщину стен для поддержки массивного главного купола, архитекторы изобрели систему полукуполов. Два полукуполола примыкают к главному куполу с востока и запада; к каждому из полукуполов примыкает по два меньших полукуполола. Задачу поддержания главного купола выполняют многочисленные арки и своды. В результате огромная сила давления («распор») купола дробится и сдерживается. Создается впечатление, что купол как бы висит в воздухе. Это впечатление усиливается благодаря множеству тесно посаженных арочных окон, расположенных в основании купола, из которых во внутреннее пространство храма льются лучи света.

Внутреннее убранство храма Святой Софии было не менее впечатляющим, чем его архитектурные формы. Колонны храма выполнены из мрамора и порфира разных оттенков, капители колонн украшены тонкой резьбой. Все стены храма были богато инкрустированы мрамором или покрыты мозаикой, в которой преобладали золотые тона. О сюжетах первоначальной мозаики храма Святой Софии можно судить лишь весьма приблизительно, так как иконоборцы уничтожили многие первоначальные мозаичные изображения. Изготовленные заново в послеиконобическую эпоху (IX–XII вв.), мозаики Святой Софии были в большинстве своем уничтожены турками после превращения храма в мечеть в 1453 году. Лишь некоторые мозаичные изображения, оказавшиеся под толстым слоем штукатурки, уцелели и были раскрыты в XIX веке.

Алтарная преграда храма Святой Софии представляла собой колоннаду с П-образным архитравом, поддерживаемым колоннами. Длина архитрава, включая боковые фасады, превышала 30 метров; на архитраве располагались медальоны с изображениями Христа, Пресвятой Богородицы и святых⁷.

От входа в алтарь в направлении восток-запад по центру шла колоннада, которая вела к амвону, стоявшему посреди храма. Амвон возвышался на несколько метров над полом, так, чтобы голос чтеца или проповедника был слышен на значительное расстояние. Амвон представлял собой грандиозное сооружение из мрамора, инкрустированного драгоценными камнями. По словам византийского поэта Павла Силенциария (VI в.), «как среди морских волн возвышается остров, украшенный колосьями и виноградными листьями, цветистым лугом и лесистыми холмами, так посреди обширного храма зрится высокий амвон, состоящий из мраморов, испещренный цветниками камней и красотами искусства»⁸.

Храм как образ мира

Строительство Святой Софии способствовало и развитию представления о храме как образе космоса, где купол изображает небесный свод, а все пространство символизирует населенную вселенную – мир видимый и невидимый. Связь между храмом и космосом коренится в восприятии космоса как единого литургического организма. Храм мыслится как место встречи неба и земли, ангелов и людей, которые вместе участвуют в богослужении, прославляя Господа, Создателя неба и земли; место, объединяющее в молитве и предстоянии Богу всех людей – как присутствующих за богослужением, так и отсутствующих, как живых, так и усопших. Структура храма, разделенного на несколько частей, символизирует иерархическую структуру мироздания, единство мира духовного и мира физического. Об этом говорит преподобный Максим Исповедник:

Святая Церковь Божия есть образ и изображение целого мира, состоящего из сущностей видимых и невидимых... Ведь если рассматривать церковь с точки зрения зодчества, то она, являясь единым зданием, допускает различие в силу особого назначения своих частей и делится на место, предназначенное только для иереев и служителей, которое называется у нас алтарем, и место, доступное для всех верующих, именуемое у нас храмом. Но, с другой стороны, она остается единой по ипостаси... Еще церковь показывает, что есть каждая часть для самой себя, когда существует взаимосвязь обеих частей. Ибо храм есть алтарь в возможности, поскольку он освящается, когда священнодействие восходит к своей высшей точке. И, наоборот, алтарь есть храм, действительно обладая им, как началом своего тайнодействия. Церковь же и в алтаре, и в храме пребывает единой и той же самой... Святая Церковь Божия есть также символ и одного чувственного мира самого по себе. Ибо божественный алтарь в ней подобен небу, а благолепие храма – земле⁹.

Итак, в самой структуре храма, состоящего из собственно храма и алтаря, усматривается указание на иерархическое устройство космоса (в реальности храм, как мы говорили, состоял из трех частей – алтаря, храма и нартекса, однако святой Максим трактует храм и нартекс как единое целое).

Однако еще более очевидной связь между храмом и космосом становится при рассмотрении иконографической программы внутренней росписи византийского храма. Внутреннее пространство византийского храма благодаря мозаикам, фрескам и другим священным изображениям было организовано так, чтобы воспроизводить все многообразие духовного и материального мира. Священные изображения делали пространство храма духовно насыщенным: они представляли тот идеальный мир, по образцу которого устроен тварный космос.

Храм как образ человека

Будучи образом космоса, храм одновременно является и образом человека. Об этом Максим Исповедник говорит так:

...Святая Церковь Божия есть человек; алтарь в ней представляет душу, божественный жертвенник — ум, а храм — тело. Потому что Церковь является образом и подобием человека, созданного по образу и подобию Божию. И храмом, как телом, Она представляет нравственную философию; алтарем, словно душой, указывает на естественное созерцание; божественным жертвенником, как умом, проявляет таинственное богословие¹⁰.

Представление о Церкви как образе человека и храме как образе человеческого тела не было лишь умозрительным богословским построением. Оно прямо соотносилось с архитектурными особенностями восточно-христианских храмов.

Прежде всего, связь между храмом и человеческим телом выражалась в том, что система мер, употреблявшаяся при строительстве, была основана на размерах частей тела. Основной единицей измерения был локоть – длина руки от локтя до конца среднего пальца: в Библии эта мера называется локтем или *локтем с ладонью* (Иез. 40:3–5). В качестве мер длины использовались также палец, ладонь, шаг, расстояния между различными частями тела, например, между концом среднего пальца левой руки и концом среднего пальца правой руки при разведенных перпендикулярно земле руках (сажень), между кончиками пальцев вытянутой вверх левой руки и правой стопой (косая сажень). Меры длины отличались одна от другой в разных цивилизациях: древнееврейской, египетской, римской, греческой, древнерусской. Но в основе системы мер всегда лежали части тела взрослого мужчины среднего роста (170–180 см). Византия, в частности, унаследовала древнегреческую систему мер, которая включала следующие единицы измерения: оргия, или сажень (179 см), двойной шаг (148 см), локоть (ок. 44.5 см), фут (ок. 30 см), ширина ладони (ок. 7.5 см), ширина пальца (1.85 см).

Использование системы мер, основанной на членениях человеческого тела, способствовало цельности и гармоничности архитектурных сооружений. В основе строения человеческого тела лежит принцип гармоничного соотношения между частью и целым, а также отдельных частей между собой. Принцип соотношения, или соразмерности, обозначаемый латинским термином «пропорция» или греческим «аналогия», лежит и в основе храмовой архитектуры, на что указал римский архитектор I века до н.э. Витрувий, говоря об античных (языческих) храмах:

Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно

соблюдать архитектуры. Она возникает из пропорции, которую по-гречески называют «аналогия». Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет точно такого членения, как у хорошо сложенного человека. Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и корней волос составляет десятую часть тела... голова вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до корней волос – шестую часть... ступня составляет шестую часть¹¹.

Итак, голова вместе с шеей (от уровня плеч) относится к телу как 1 к 6, лицо к телу – как 1 к 10, ступня к телу – как 1 к 6. Эта соразмерность была, согласно Витрувию, перенесена на размер дорийской колонны: ее создатели измерили след ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня относится к телу как один к шести, применили это отношение к колоннаде. Высота дорийской колонны вместе с капителью в шесть раз превышает ее толщину. Таким образом, заключает Витрувий, «дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела»¹².

Принципы античной архитектуры не были забыты в византийскую эпоху. Напротив, при строительстве византийских храмов, будь то во времена Константина, Юстиниана или в дальнейшем, использовались те же стандарты, что и в античности. Меры человеческого тела, в отличие от принятой в современном зодчестве метрической системы, в самих себе заключали скрытую гармонию. Спроецированные на архитектурное здание, эти меры придавали ему стройность и красоту.

«Божественная пропорция»

В византийской и древнерусской храмовой архитектуре широко применялся принцип, получивший со времен эпохи Возрождения название «золотого сечения», но известный уже архитекторам древнего Египта и древней Греции (в соответствии с этим принципом были построены такие сооружения, как египетские пирамиды и афинский Парфенон). Использование золотого сечения в архитектуре наряду с принципом симметрии придает зданию гармоничность и стройность, упорядочивает отдельные элементы здания и превращает совокупность элементов в единое целое.

В геометрии «золотым сечением», или «божественной пропорцией»¹³, называют деление отрезка

на две части в таком соотношении, при котором бóльшая часть так относится к меньшей, как сумма обеих частей отрезка к бóльшей части.

Арифметически данная пропорция выражается при помощи чисел 0,618 и 1,618: если отрезок разделен на две части, то соотношение между частями должно быть таким, чтобы при делении меньшей части на бóльшую получалось постоянное иррациональное число, равное приблизительно 0,618, а при делении бóльшей части на меньшую – равное приблизительно 1,618. Золотое сечение может быть построено при помощи двойного квадрата – двух квадратов, соединенных в один прямоугольник. В таком случае длинная сторона двойного квадрата будет относиться к короткой как 2 к 1¹⁴.

Принцип золотого сечения в сочетании с принципом симметрии широко распространен в органическом мире: он усматривается, в частности, в строении человеческого тела¹⁵. Как в теле человека нет случайных соотношений, так не должно быть случайных, непропорциональных соотношений и в отдельных архитектурных элементах храма. В византийском зодчестве эффект грандиозности достигался не столько за счет размеров здания, сколько за счет правильного использования принципа пропорционального соответствия. Так, например, во многих купольных базиликах, в частности, в храме Святой Софии, ширина среднего нефа относится к ширине бокового нефа приблизительно как 0,62 к 0,38, что дает золотую пропорцию. В той же – или примерно той же – пропорции в храме Святой Софии соотносятся: нижняя галерея бокового нефа и его верхняя галерея; высота храма от пола до основания креста и высота от верхней галереи до основания креста; диаметр купола и радиус примыкающего к нему полукупола; диаметр купола и высота обеих галерей; радиус полукупола и радиус алтарной апсиды; радиус полукупола и ширина четырех боковых камер (список можно продолжить).

Законы геометрической пропорции лежали в основе соотношения между длиной, шириной и высотой храма, между высотой колонн и высотой купола. Ни один размер в многоплановой архитектонике храма не был случайным: размер всякого элемента интерьера и экстерьера пропорционально соотносился с размером другого элемента.

Именно искусство пропорционального соединения разнородных элементов является главной характерной особенностью византийского храмостроительства. И именно благодаря правильным пропорциям достигался тот эффект, который столь красноречиво описал Прокопий Кесарийский, говоря о том, что длина и ширина храма Святой Софии гармонично согласованы, что в этом храме нет ничего излишнего и ничего недостающего, и что он являет «единую гармонию всего творения».

Крестово-купольный храм в Византии

Наиболее законченное выражение идея пропорционального соотношения различных частей храма нашла в византийских крестово-купольных храмах IX и последующего столетий, а также в крестово-купольных храмах Грузии, Балкан и Руси. В плане крестово-купольный храм образует либо равноконечный крест, либо крест, у которого нижний конец, соответствующий западному крылу храма, длиннее трех других концов. Верхний конец креста, соответствующий восточному крылу, завершается, как и у базилики, полукруглой или прямоугольной в плане алтарной апсидой. В тех местах, где продольный центральный неф пересекается с поперечным нефом, устанавливаются четыре опорных столба, на которых покоится купол.

План крестово-купольного храма символизирует не только крест, но и человека с распростертыми крестообразно руками (т.е. человека в традиционной для христианской древности молитвенной позе). Соотношение между западной частью центрального нефа и его восточной частью во многих случаях соответствует соотношению между нижней частью тела человека (до груди) и верхней частью (от груди до верха головы). Крылья трансепта равны по длине, что соответствует равенству длины обеих рук человека. Соотношение крыла трансепта к западному крылу центрального нефа соответствовало соотношению вытянутой руки к нижней части тела (от груди до стоп)¹⁶.

Во второй половине IX века крестово-купольный храм становится преобладающей формой храмовой архитектуры в Византии. Нередко план крестово-купольного храма представляет собой квадрат, расчлененный на девять пространственных ячеек (компарментов) четырьмя опорами купола: четыре конца креста вписаны в квадрат. По такому плану построен пятинефный храм монастыря Акаталепта в Константинополе, датируемый концом IX века.

После падения Византийской империи традиции византийского церковного зодчества в некоторой степени сохранялись в Османской империи. Турецкое мусульманское зодчество испытало на себе мощное влияние византийской архитектуры (чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить храм Святой Софии в Стамбуле и находящуюся рядом с ним Голубую мечеть). Однако подлинной наследницей Византии в плане сохранения архитектурных традиций стала Русь. Именно здесь церковное храмоздательство в период с X по XVII век достигло своего наивысшего расцвета.

Особенности церковного зодчества на Руси

Проектируя церковные здания, русские зодчие пользовались системой пропорциональностей, унаследованной от Византии. За основную меру чаще всего брался диаметр головного купола или (в более поздний период) сторона подкупольного квадрата. Размеры остальных элементов здания были связаны между собой системой кратных или иррациональных соотношений. Эти

соотношения складывались на основе унаследованной, опять же, от Византии (а через Византию – от древней Греции и древнего Египта) системы мер, ориентированной на членения человеческого тела. Для измерения использовались различные виды сажени. В Новгороде в XII веке, например, различали сажени мерную (175,6 см), малую, или тмутараканскую (142,2 см), большую (216 см) и целый ряд других. Каждая сажень состояла из четырех локтей: соответственно, локоть мерной сажени (44 см) отличался по длине от локтей тмутараканской (35,5 см) и большой сажени (54 см).

Система эта, с точки зрения современного человека, привыкшего к метрам и сантиметрам, была сложной и запутанной, однако древнерусские зодчие виртуозно пользовались ею для создания непревзойденных шедевров церковной архитектуры.

При проектировании архитектурного объекта могли использоваться две разные сажени: этот метод получил в науке наименование метода парной меры. Применение парной меры при создании архитектурного сооружения позволяло придать его структуре свойство взаимопроникновения подобий. Парная мера определяет иерархию главного и соподчиненного: главное измеряется при помощи большей меры, второстепенное – при помощи меньшей. В итоге «пространство храма определяется как единая цепь среднепропорциональных отношений: ширина храма сопоставлена с полной его глубиной и высотой подкупольного пространства; ширина подкупольного кольца – с шириной храма и высотой купола»¹⁷.

При помощи парных мер достигалось соотношение, равное «золотому сечению». Примером может послужить новгородская церковь Спаса на Нередице (1198) – здание кубического типа, почти квадратное в плане, с четырьмя столбами, на которых покоится купол. При постройке храма для измерения использовались две сажени – мерная и тмутараканская: первая относится к удвоенной первой в пропорции золотого сечения (0,618); соответственно, вторая относится к первой в пропорции «двойного золотого сечения» (0,809)¹⁸. В планировке храма «господствует прием целого и крупного счета саженьями, удвоения и деления пополам, посредством которого строятся цепи золотого сечения»¹⁹. Расстояние от подкупольного квадрата до восточной стены – 10 локтей тмутараканских, до западной – 10 локтей мерных, ядро храма вписано в круг 10 локтей мерных. Диаметр барабана и ширина подкупольного квадрата находятся в соотношении золотого сечения, диаметр и высота барабана – в соотношении двойного золотого сечения²⁰. Строгая соотнесенность размеров основных архитектурных элементов придает церкви гармоничный и законченный вид.

Если говорить об отличиях русского храма от византийского, то прежде всего надо указать на иконостас. В византийских храмах первого тысячелетия алтарь от остальной части храма отделялся прозрачной алтарной преградой. Со временем на нее стали помещать иконы, и

постепенно алтарная преграда превратилась в иконостас. Однако если в Византии в качестве наиболее традиционной, устоявшейся формы сохранился одноярусный иконостас, то на Руси стали строить многоярусные иконостасы. Многоярусные иконостасы получили широкое распространение на Руси в послемонгольскую эпоху, причем, как известно, количество ярусов увеличивалось в течение веков: к XV веку появляются трехъярусные иконостасы, в XVI веке – четырехъярусные, в XVII-м – пяти-, шести- и семярусные.

Другим видимым отличием русского храма от византийского стала форма купола, которая на Руси постепенно приобрела луковичный характер. Как мы отмечали выше, уже в Византии наметилась тенденция постепенного увеличения высоты подкупольного барабана с одновременным уменьшением диаметра купола. На Руси эта традиция продолжилась, но при этом сама форма купола также приняла иные, более «вертикализованные» очертания. Генезис луковичной формы куполов, так же как и время появления этой формы в русском церковном зодчестве, является предметом дискуссии между учеными. Некоторые датируют ее появление XIII веком, другие – значительно более поздним временем, например, рубежом XVI и XVII веков. Некоторые также полагают, что луковичная форма была навеяна формой шлема русского воина. Как бы там ни было, луковичная форма купола прочно утвердилась в русской церковной архитектуре, хотя никогда полностью не вытеснила традиционную для поздневизантийского церковного зодчества форму полусферы.

Наконец, еще одним существенным отличием русского храма от византийского были боковые приделы, которые устраивались справа и слева от главного алтаря. В византийских трехнефных храмах алтарь располагался в середине центрального нефа, а боковые нефы занимали жертвенник и ризница. В русских храмах жертвенник постепенно переместился в центральный алтарь, тогда как боковые нефы стали использоваться для устройства дополнительных приделов со своими престолами и жертвенниками. Весьма распространены были храмы с тремя приделами – одним центральным и двумя боковыми. Однако приделов могло быть и больше. В московском храме Покрова на Рву, известном под именем «храма Василия Блаженного», девять приделов. Рекордное количество приделов – 29 – имеется в Воскресенском соборе Новоиерусалимского монастыря.

Невозможно в рамках одного доклада даже бегло очертить развитие церковной архитектуры на Руси.

Это развитие было ознаменовано в петровскую и послепетровскую эпоху созданием храмов, построенных по западным образцам и генетически не связанных ни с византийской, ни с древнерусской традицией. Таких храмов немало в нашей северной столице – Санкт-Петербурге. Но и в Москве есть такие храмы, например, храм в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих

Радость» на Большой Ордынке, где я служу настоятелем. Изначально построенный в древнерусском стиле, этот храм многократно перестраивался, пока не приобрел свой настоящий вид.

В течение долгих 70 лет после революции 1917 года храмоздательство на территории Советского Союза было остановлено. Многие храмы были уничтожены, другие превратились в руины, третьи оказались перестроены до неузнаваемости.

Лишь в конце 1980-х годов строительство храмов возобновилось и с тех пор не останавливается: каждый год в Русской Православной Церкви строится или возрождается более тысячи храмов. При этом, во-первых, восстанавливается первоначальный облик тех храмов, которые в советский период не были уничтожены, но были перестроены или переоборудованы. Во-вторых, на месте снесенных храмов строятся их точные копии либо храмы, напоминающие утраченный оригинал. В-третьих, наконец, создаются новые произведения церковного зодчества, ориентированные на традиционные образцы, будь то русские или византийские, а также в некоторых случаях на образцы эпохи барокко и классицизма. Для многих новопостроенных храмов характерно сочетание различных стилей как в архитектуре, так и в убранстве.

Для современного храмоздательства характерна тенденция воспроизведения стилистических особенностей древнерусского или византийского стиля, а иногда и прямое копирование древних образцов или отдельных их элементов. Сама по себе эта тенденция, безусловно, заслуживает положительной оценки. Однако результаты творческого процесса были бы, вероятно, еще более впечатляющими, если бы, возрождая архитектурные формы древних храмов, современные церковные зодчие уделяли больше внимания изучению русского церковного искусства, в частности, законов пропорционирования, которым в таком совершенстве владели зодчие в Византии и на Руси.

Построение же правильной канонической пропорции невозможно без использования древней системы мер, основанной на членениях человеческого тела, и без использования иррациональных отношений, основанных на соотношении диагонали двойного квадрата с его стороной. Метрическая система, введенная деятелями французской революции в конце XVIII века и узаконенная большевистской властью после революции 1917 года, прекрасно приспособлена к построению светских зданий, но на ее основе трудно создать пространство сакрального характера.

Число храмов в Русской Православной Церкви в настоящий момент превысило сорок тысяч и продолжает стремительно расти. Я очень надеюсь на то, что мастерство церковных зодчих будет и дальше совершенствоваться, чему будет немало способствовать глубокое погружение в мир

византийского и древнерусского зодчества, знакомство с основами антропоморфной метрологии и законами пропорционирования, а также – что немаловажно – изучение богословских основ церковного храмоздательства.

¹ *Иероним*. Толкование на Иез 12, 11 PL 25, 375 Цитата из: *Вергилий*. Энеида II, 755

² Апостольские постановления 2, 57

³ *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971 С. 100

⁴ *Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры 4, 12

⁵ *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. С. 116

⁶ *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. С. 103–104.

⁷ *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. С. 116

⁸ *Павел Силенциарий*. Описание храма Святой Софии 660–663. PG 86, 2144 В.

⁹ *Максим Исповедник*. Мистагогия 2–3.

¹⁰ *Максим Исповедник*. Мистагогия 4

¹¹ *Витрувий*. Девять книг об архитектуре. М., 1936 С. 79

¹² *Витрувий*. Девять книг об архитектуре. С. 79

¹³ Термин «божественная пропорция» принадлежит итальянскому математику XV века Луке Пачоли; термин «золотое сечение» (sectio aurea) – его другу Леонардо да Винчи.

¹⁴ Золотое сечение есть отношение разницы между длиной диагонали двойного квадрата и его короткой стороной к его длинной стороне. Если, например, стороны двойного квадрата равны 20 и 10 см, то диагональ будет равна 22,36 см; разница между длиной диагонали и короткой стороной прямоугольника составит 12,36 см; отношение 12,36 к 20 будет равно 0,618 (а отношение 20 к 12,36 составит 1,618).

¹⁵ Части тела взрослого мужчины находятся в отношениях либо осевой симметрии, либо «золотой» пропорции. Симметричны все парные части тела или соответствующие их отрезки (правая и левая рука, правая и левая нога, голень правой ноги и голень левой ноги и т.д.). В соотношении золотой пропорции находятся, например: средний палец и ладонь; ладонь и кисть руки; кисть руки и локтевой сустав; предплечье и локтевой сустав вместе с кистью руки; расстояние от пупа до макушки и расстояние от низа стопы до пупа; расстояние от конца среднего пальца опущенной руки до низа стопы и расстояние от макушки до конца среднего пальца.

¹⁶ В хронике аббатства Сен-Трон (XI век) о новоосвященном крестово-купольном храме говорится: «Новая церковь построена, как говорят учителя, по величине человеческого тела. Алтарная часть вместе с обходами вокруг алтаря соответствует голове и шее, хор – грудной клетке, обе простертые в стороны ветви трансепта – рукам, неф – животу, а второй трансепт на западе – ногам». Цит. по: Всеобщая история архитектуры. Т. 4 М., 1966 С. 640.

¹⁷ *Шевелев И.Ш.* О формообразовании в природе и искусстве. В кн.: Золотое сечение. М., 1990 С. 34, 45–46.

¹⁸ Двойное золотое сечение (0,809) в отрезке, разделенном по принципу золотого сечения (0,618), представляет собой соотношение целого к увеличенной вдвое большей части отрезка (это соотношение равно числу 1,618, разделенному на 2). Если длина целого отрезка 80,1 мм, то при делении его в точке золотого сечения большая часть отрезка будет равна 49,5 мм; при увеличении вдвое получится число 99. Отношение 80,1 к 99 равно 0,809.

¹⁹ *Шевелев И.Ш.* Принцип пропорции. М., 1986 С. 160

²⁰ *Шевелев И.Ш.* О формообразовании в природе и искусстве. С. 49; *Его же.* Принцип пропорции. С. 160–163.