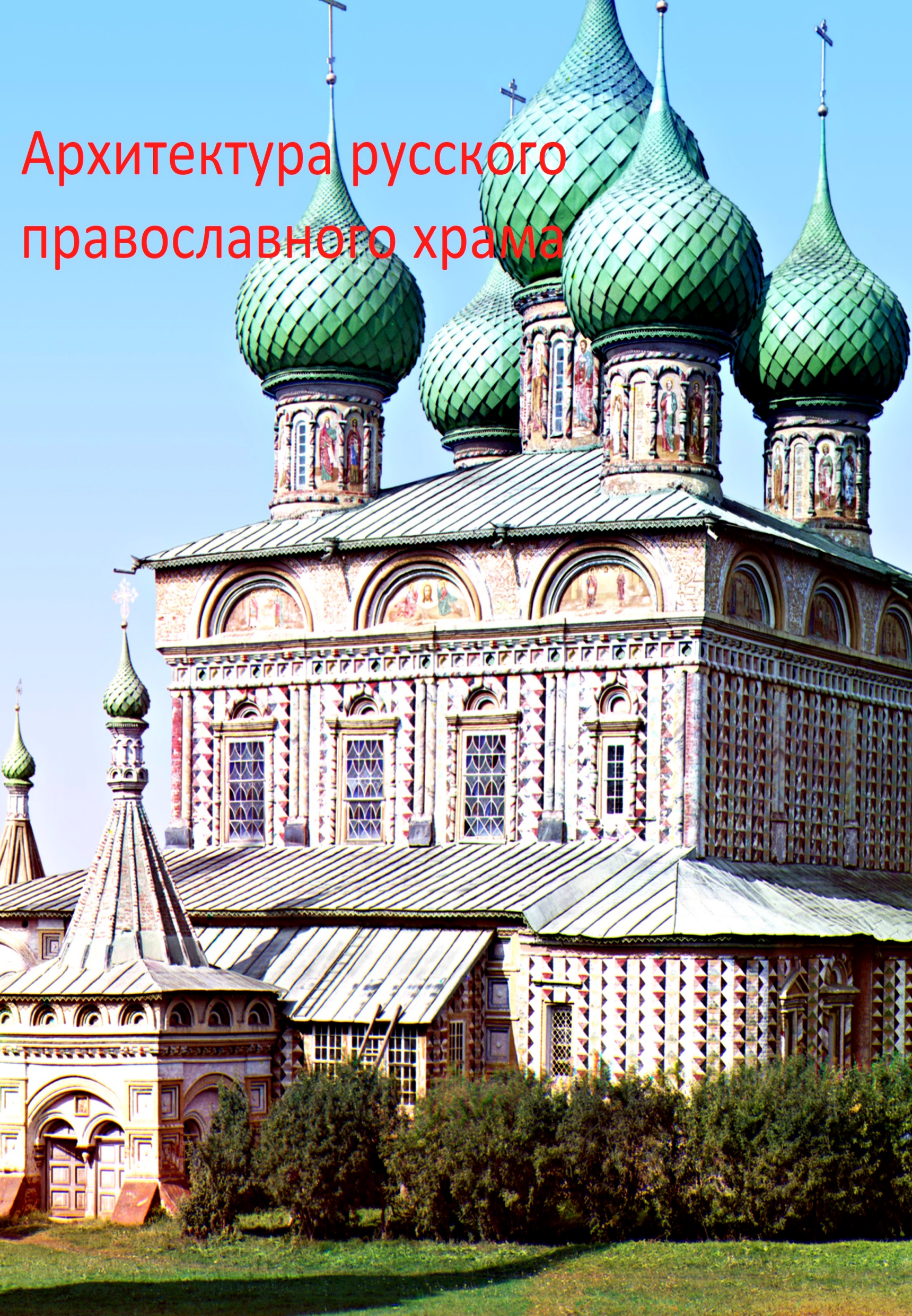


Архитектура русского православного храма



НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

АРХИТЕКТУРА РУССКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА



Под общей редакцией доктора архитектуры
А.С. Щенкова

Москва
Памятники исторической мысли
2013

ББК85.11

A87

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)

13-04-16041/13



Авторы:

Н.Е. Антонова, Т.Н. Вятчанина, К.В. Рыцарев, А.С. Щенков

Рецензенты:

доктор архитектуры И.А. Бондаренко,
кандидат архитектуры А.А. Воронов

A87 Архитектура русского православного храма / Под общ. ред.
доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники истории
русской мысли, 2013. – 528 с: ил.

ISBN 978-5-88451-320-4

Даны анализ исторической эволюции отечественного православного храмоостроения и оценка современной проблематики в этой области архитектуры. Рассматриваются вопросы формообразования во взаимосвязи с вероучением, с состоянием благочестия в ту или иную эпоху. Специальные разделы посвящены взаимодействию архитектуры храма и его окружения.

В книге использована фотосъемка

Н.Е. Антоновой, Д.В. Белоуса, Т.Н. Вятчаниной,
Н.Э. Грабаря, Р. Гурченко, Г. Климова, А.И. Комеча,
В.Ю. Несквернова, А.П. Павлова, И.А. Пальмина, П.П. Покрышкина,
Ю.В. Ранинского, А.В. Слезкина, Е. Устиновича, С.И. Шиманского, А.С. Щенкова

ISBN 978-5-88451-320-4

©Н.Е. Антонова, Т.Н. Вятчанина, К.В. Рыцарев, А.С. Щенков, 2013

Оглавление

Введение (А.С. Шенков).....	5
<i>Раздел I</i>	
Исторический очерк русского православного храмо­строения.....	7
<i>Глава 1</i>	
Некоторые общие тенденции формирования образа православного храма (А.С. Шенков).....	9
<i>Глава 2</i>	
Храм домонгольской эпохи (Т.Н. Вятчанина).....	37
Культурная ситуация на Руси в период начала храмо­строения.....	37
Софийские соборы.....	41
Храмы Владимиро-Суздальской земли и русская храмо­здательная парадигма XII в.	60
<i>Глава 3</i>	
Раннемосковское зодчество и исихазм (Т.Н. Вятчанина).....	87
Культура времени. Исихазм.....	87
Культурообразующий потенциал исихастского учения.....	91
Типология и образная концепция внутреннего пространства раннемосковского храма	94
Свет в архитектуре раннемосковского храма.....	100
Высокий иконостас.....	113
Тектоника и пластика раннемосковского храма.....	116
<i>Глава 4</i>	
Духовно-религиозная жизнь Руси второй половины XV-XVI в. и ее архитектурное отражение в традиции храмо­здания (Т.Н. Вятчанина).....	127
«Иосифляне» и «нестяжатели». Пути русской архитек­турно-иконографической традиции XV - первой половины XVI в. в свете этих духовных течений.....	128
Основные тенденции русской религиозной жизни в XV - первой половине XVI в.....	128
Некоторые «проекции» новых тенденций в благочестии на художественное мышление эпохи. . .	133
Формы взаимодействия духовных и архитектурных процессов в храмо­здании XV — первой половине XVI в.....	135
«Русское державное православие» и его отражение в национальной храмовой традиции XVI в.....	146
Державная идеология.....	146
Влияние «державного» сознания на художественное мышление эпохи.....	149
Механизм и этапы сложения элементов национального языка в официальном храмовом зодчестве XVI в.....	156
<i>Глава 5</i>	
Храмо­строение в XVII в. (Т.Н. Вятчанина).....	175
Культурно-религиозное сознание и храмо­строение первой половины и середины XVII в.....	175
Некоторые особенности культурно-религиозного сознания эпохи.....	175
Посадский приходский храм первой половины — середины XVII в. и русское общественно-религиозное сознание.....	180

Архитектурные предприятия патриарха Никона	190
«Духовная перестройка» второй половины и конца XVII века и ее «проекции» на храмовое зодчество	199
Особенности культурно-религиозного сознания времени	199
Архитектурное запечатление новых черт духовного сознания во второй половине XVII века	209
Декоративизм второй половины XVII века и его умозренческие основания	214
 <i>Глава 6</i>	
Храмы в XVIII - первой трети XIX в. (А. С. Щенков)	225
Характер церковного благочестия синодальной эпохи XVIII - первой трети XIX века ...	225
Характерные черты храмостроения	233
 <i>Глава 7</i>	
Архитектура храмов 1830-1910-х годов (А.С. Щенков)	271
Общекультурные и церковные предпосылки изменений направленности храмостроения во второй четверти XIX в.	271
Поиски новой архитектурной выразительности в середине века	278
Храмостроение и взгляды на церковное искусство в 1870-1890-е годы	284
Изменения в художественной культуре и в церковном взгляде на храмостроение в конце XIX - начале XX вв.	292
Храмостроение конца XIX - начала XX в.	301
Некоторые итоги исторического обзора русского храмостроения	322
 <i>Глава 8</i>	
Храм в русском городе XI-XX веков (А.С. Щенков)	327
Допетровский период	327
Город классицизма	355
Город середины XIX - начала XX века	372
 <i>Раздел II</i>	
Православный храм в России на рубеже XX-XXI веков	381
 <i>Глава 9</i>	
Современное храмостроение в России	385
Общекультурная ситуация и некоторые черты церковного сознания в конце XX в. (А.С. Щенков)	385
Методологические проблемы анализа современного православного храмостроения (А.С. Щенков)	394
Практика отечественного храмостроения (А. С. Щенков)	403
Иконография и тектоника храмов	403
Объемно-пространственная структура храмов	412
Характер интерьеров	416
Зарубежная практика православного храмостроения (К.В. Рыцарев)	426
 <i>Глава 10</i>	
Храмы в новых жилых районах конца XX - начала XXI в. (Н.Е. Антонова)	439
Храмы и городские вертикали в отечественных городах XX века	439
Храмы в структуре застройки новых районов	443
Храм и его ближайшее архитектурное окружение	461
 <i>Глава 11</i>	
Храмы в реконструируемых исторических кварталах (Н.Е. Антонова)	475
Храмы как композиционные доминанты в исторической части города	477
Архитектурно-пространственное взаимодействие храмов и окружения в исторических городских районах	497
Использование особенностей храмовой архитектуры в образе современных градостроительных доминант	511
Заключение (А. С. Щенков)	519

Введение

Храмовая архитектура достаточно глубоко изучена с точки зрения происхождения архитектурных форм и формально-композиционного анализа возводившихся сооружений. В этом отношении она исследована едва ли не лучше других групп архитектурных произведений, поскольку культовые постройки занимают преобладающее место среди сохранившихся монументальных памятников прошлого. В то же время содержательные особенности культовых построек, в частности - православных, взаимосвязь этих особенностей с характером композиционных решений осмыслены несравненно хуже. До недавнего времени в отечественном архитектуроведении эта тема практически не разрабатывалась. Однако было бы неверно утверждать, что богословские основы храмостроения являются в современной науке некой «terra incognita». Этой темы так или иначе касались зарубежные медиевисты (А. Грабар, Э. Пановски, О. Вульф, Е. Смит и др.) и отечественные исследователи (В.Н. Лазарев, Г.К. Вагнер, А.И. Комеч, О.И. Подобедова и др.). В последнее десятилетие количество исследований увеличилось, но в большинстве случаев это публикации, посвященные отдельным частным вопросам истории храмостроения или опытам оценки некоторых локальных явлений нового культового строительства. Такой характер публикаций естественен в период первоначального накопления материала по давно не исследовавшейся проблеме. Думается, что этот «период накопления» дает уже свои плоды, и можно произвести опыт комплексного рассмотрения этой весьма актуальной проблемы.

Монография посвящена российскому православному храмостроению. В ней выделяются две части - историческая и посвященная современной проблематике этой области архитектуры. В обеих частях рассматриваются вопросы формообразования храмов в их взаимосвязи с вероучением, с состоянием церковного благочестия в ту или иную эпоху. Специальные разделы посвящены взаимодействию архитектуры храма с его окружением, с местом в окружающей за-

стройке. В исторической части работы такой раздел относительно невелик, поскольку многое уже сказано в известных трудах по истории градостроительства, в части же, посвященной современности, этому вопросу уделено заметное внимание.

Исследованию российского материала предпослана небольшая глава о становлении христианского храмостроения вообще и о его богословских истоках, поскольку авторы признавали невозможным рассматривать отечественную ветвь культового зодчества в отрыве от ее вселенских корней. Сам отечественный материал не претендует на полноту изложения всех хронологических периодов развития храмовой архитектуры, всех ее региональных и стилистических разновидностей. Одна из важнейших задач виделась в том, чтобы обрисовать ситуацию на некоторых ключевых этапах исторического пути отечественного храмостроения, прочертив тем самым линию, пусть пунктирную, эволюции храмовой архитектуры в ее зависимости от общекультурной ситуации и, прежде всего, от состояния религиозного мировидения и церковного благочестия в ту или иную эпоху. Не менее важным авторы считали выявить те фундаментальные свойства православной храмовой архитектуры, которые были ей неизменно присущи, хотя и в разной мере, на самых разных этапах исторического пути отечественного зодчества.

Проблематика детерминированности храмостроения факторами духовной жизни той или иной эпохи представляется актуальной как для истории архитектуры, так и для истории культуры в целом. Но рассматриваемый материал важен, по нашему убеждению, и для современной практики строительства. Книга, естественно, не претендует на то, чтобы давать зодчим нашего времени какие-то конкретные рекомендации. Важно было по возможности раскрыть специфические стороны связи формы и содержания в исторически складывавшемся православном храмостроении, поскольку исторический опыт в этом отношении сам по себе поучителен, дает важные ориентиры для современной практики.

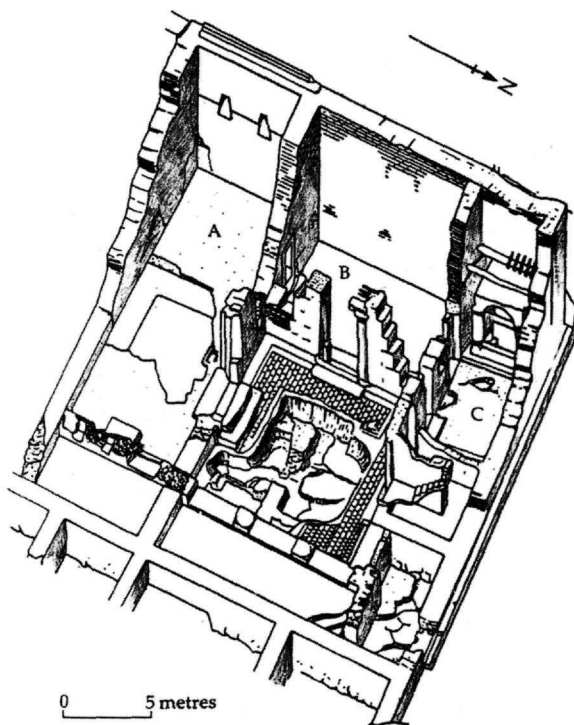
Раздел I

**Исторический очерк
русского православного
храмостроения**

Некоторые общие тенденции формирования образа православного храма

Православный храм прошел длительный путь развития. Постепенно отыскивались те средства художественной выразительности, которые позволяли создать образ, раскрывающий его сакральное содержание. Прежде чем обратиться к рассмотрению практики русского храмостроения, являющейся темой настоящей работы, необходимо кратко обрисовать те черты архитектуры храмов, которые сложились в мировой практике к моменту крещения Руси и которые первое время определяли пути отечественного храмового зодчества. Надо заметить, что при поиске средств художественной выразительности христианского храма довольно рано стали сказываться особенности религиозного мышления и мироощущения двух крупных областей христианского мира - восточной и западной. Поскольку наша задача - в исследовании архитектуры восточной ветви, мы сосредоточим свое внимание на ее характерных чертах, привлекая западный материал главным образом для того, чтобы на сопоставлении оттенить специфику восточной архитектурной традиции. В дальнейшем изложении архитектурному анализу произведений каждого рассматриваемого периода будет предпосылаться очерк тех особенностей присущего эпохе религиозного мировосприятия, которые отражались в архитектурном творчестве. Как будет показано уже в следующей главе, такое мировосприятие сознательно или подсознательно, во многом отражалось на чисто профессиональной архитектурной деятельности. В этой вводной главе, в силу краткости изложения, мы не будем пытаться раздельно представлять черты храмовой архитектуры и вызвавшие их религиозные или общекультурные предпосылки, соединяя те и другие в общем ходе изложения.

Необходимый нам краткий исторический очерк следует начать с раннехристианского периода. Раннехристианский храм окончательно сформировался как особый тип сооружений в IV в., во время активного церковного строительства, последовавшего за Миланским эдиктом (313 г.). Вскоре было запрещено совер-



Дура-Европос (Сирия). «Дом собраний», 230-е гг.

А - зала собраний (восточная часть — алтарь);

В - комната для обучения; С - баптистерий (по Milburn, 1988)

шение Литургии по домам, и Литургия отделилась от трапезы-агапы (постановление Лаодикийского собора, около 360 г.)¹. Но и раньше церкви, как специальное помещение для совершения таинств, были достаточно распространены. (Хорошо известно здание дома-церкви, найденное археологами на территории Сирии, и датируемое 230-ми годами нашей эры). С самого начала появления специальных храмовых помещений они осознавались как место особого присутствия Бога². В конце IV в. святитель Иоанн Златоуст говорил, что уже в преддверии храма тишина переносит тебя с земли на небо, а в самом храме «составляется общее торжество небесных и земных существ»³.

В раннехристианский период особенности западной и восточной традиций храмостроительства не выявлялись еще с достаточной очевидностью. Одним из господствовавших типов храма была базилика, распространенная в западных областях Римской империи, но одновременно популярная и на востоке. Среди последних следует вспомнить сирийские базилики (Брад, Турманин, Калат-

¹ Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. Вып. I. С. 143.

² Там же. С. 102

³ Собрание поучений ... Иоанна, архиепископа Константинопольского Златоустого. Т. I. М., 1881. С. 24, 173.

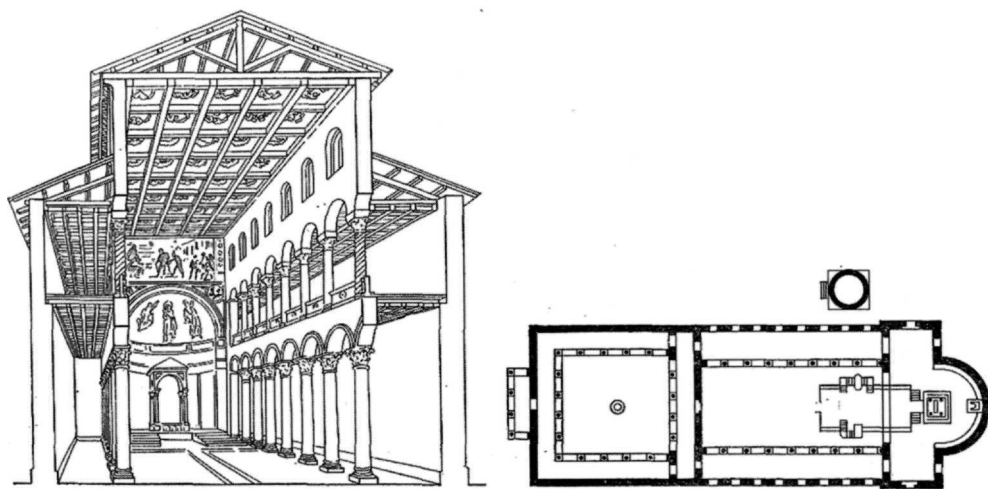
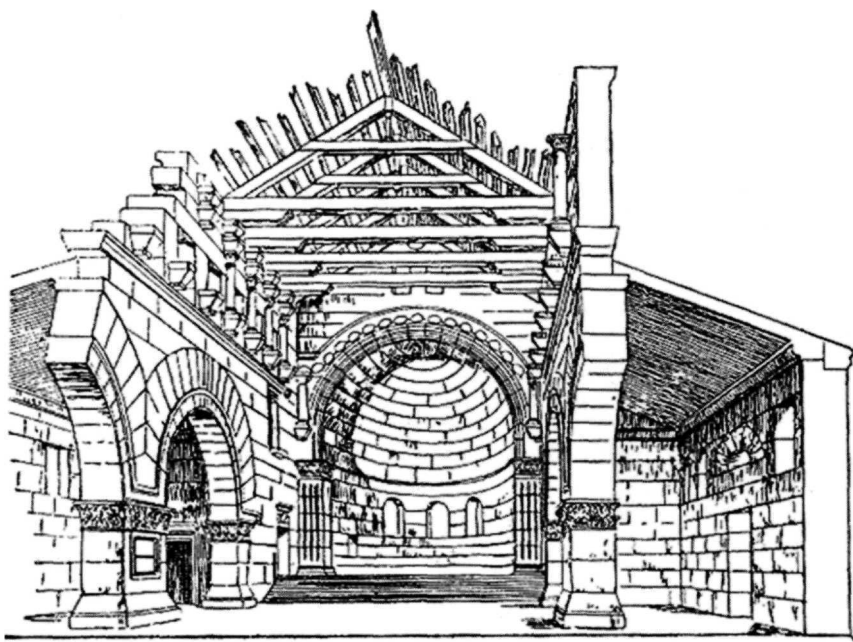


Схема интерьера и плана раннехристианской базилики



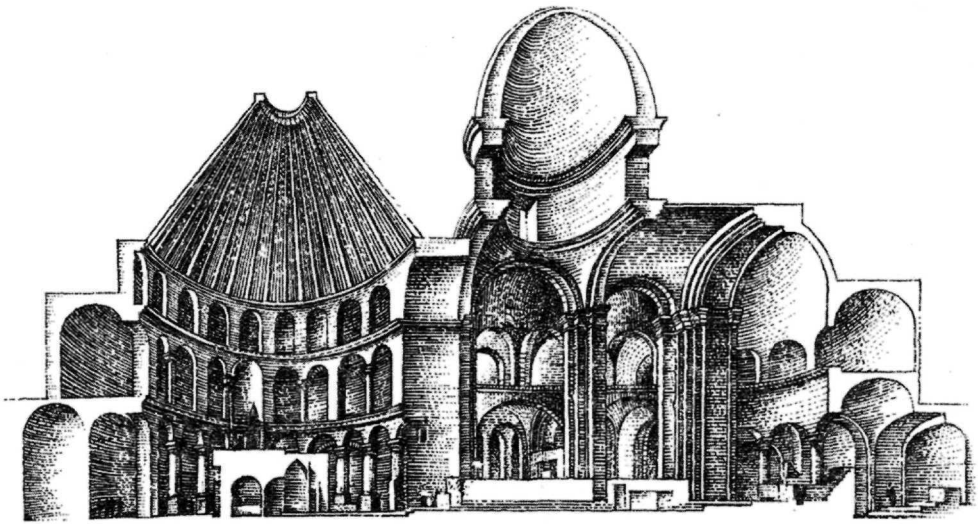
Рим. Базилика С. Мария ин Космедин. VI в.



Калб-Лузе (Сирия). Базилика (по Б. Михайлову)



Иерусалим. Базилика Введения (мечеть Эль-Акса) VI в.



Иерусалим. Храм Гроба Господня. По рис. Б. Амиго. 1596 г.

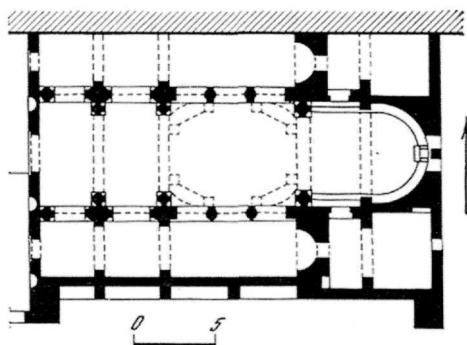
Семан и др.), базилики Иерусалима и Вифлеема, первоначальный храм Св. Софии в Константинополе.

В тот же период стали появляться, сначала на Востоке, потом на Западе круглые храмы. Среди наиболее важных надо назвать ротонду, соединенную с базиликой Вифлеема (первая треть IV в.), и примерно того же времени Святогробскую (над местом погребения Иисуса Христа в храме Воскресения) ротонду в Иерусалиме (изображенную вместе с вифлеемской на мозаике в Санта Пуденциана в Риме - конец IV в.). На Западе первый круглый храм - Сан Стефано Ротондо (468-483 гг.)⁴. Ротонда иерусалимского храма преемственно использовала круглую форму римских мавзолеев и по-своему развивала тему погребения⁵. С темой погребения и с иерусалимским храмом следует, видимо, связывать архитектуру и других круглых храмов того времени. По сравнению с базиликой круглый храм получил значительно меньшее распространение. Раннехристианская базилика характеризовалась однонаправленным развитием своей композиции от нартекса к алтарю. Кульминационным пунктом была алтарная апсида, архитектурная организация которой должна была свидетельствовать о небесном содержании этого места. О небе напоминала сферического очертания конха с золотофонными или голубыми мозаиками, а ее полукупол, открытый в сторону наоса (основного помещения для молящихся), был образом горнего мира, открытого, отверстого общине верующих.

Следующий интересующий нас период - ранневизантийская архитектура. В ранневизантийском храме появляется тенденция дополнить вектор запад -

⁴ Речь идет о собственно храмах. Христианские мавзолеи и баптистерии с круглым планом мы сейчас не рассматриваем.

⁵ Krautheimer R. Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture» // Krautheimer R. Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. N.J.; London, 1969. P. 134-139.



Калат-Курман. Церковь Алахан-монастыря. V в.
Пунктирный восьмигранник фиксирует основание шатра

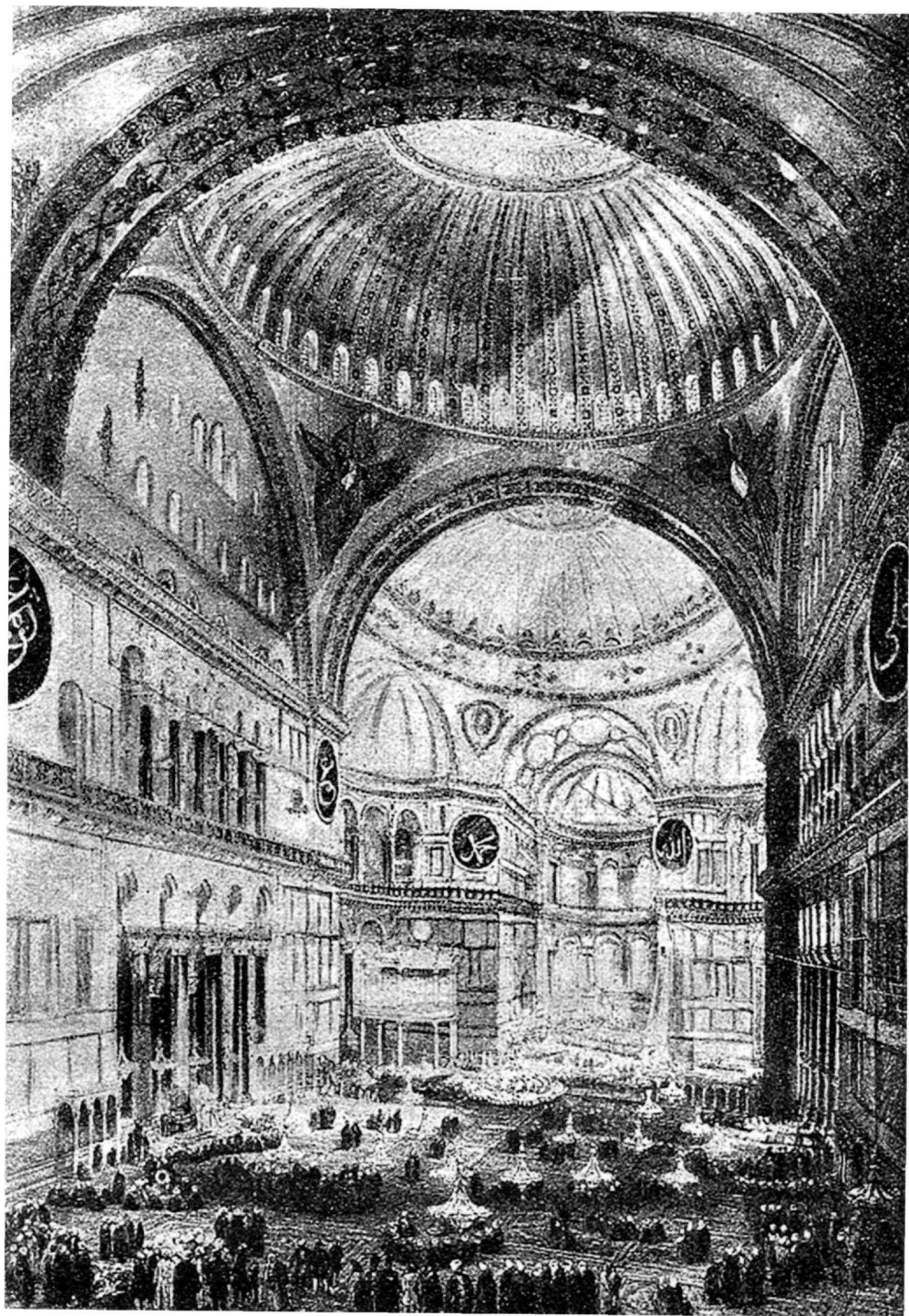
восток, заданный движением к апсиде, вектором низ - верх. В церкви Алахан-монастир (II половина V в.) пространство среднего нефа перед апсидой раскрывалось вверх с помощью восьмигранного деревянного шатра. Развитием этого типа становятся купольные базилики и самая знаменитая из них - София Константинопольская. Появление шатровой или купольной формы может быть отчасти объяснено влиянием храма Воскресения в Иерусалиме. Но место шатра или купола в базилике совсем иное, нежели в центричной ротонде Иерусалимского храма, а это значит, что для появления купольных базилик, как устойчивейшего типа храмов, требовались и другие основания. Распространенное среди исследователей (Г. Шульц, Р. Краутхеймер, А. Комеч) мнение, что выделение среднего пространства храма было связано с превращением Великого входа в особо торжественный момент Литургии, вряд ли выявляет главную причину изменений. В литургическом чине Вход - важный, но кратковременный и не самый главный момент. Великий вход, как видно из источников VI—VII вв., «знаменует вхождение всех святых..., которые предваряют великого Царя Христа, идущего на таинственную жертву». И еще он знаменует погребение Христа⁶. Все это вряд ли могло быть главной побудительной причиной создания высокого подкупольного пространства. Но после Великого входа начинается самое главное, и иерей в алтаре «стоит уже как бы не на земле, а у небесного жертвенника»⁷. Поэтому в Литургии в целом, образ неба оказывается очень важным, и христианская (особенно восточно-христианская) культура приходит к мысли об актуальности выражения образа неба в архитектуре.

Купол - это, конечно, образ неба (семантика, восходящая еще к римскому Пантеону, о сходстве купола которого с небесным сводом писал в начале III в. Дион Кассий). Сирийский источник VI в. уподоблял храм Софии в Эфесе мирозданию, а купол - небу⁸. Помещаясь вблизи конхи апсиды, ранневизантий-

⁶ Св. *Герман Константинопольский*. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995. С. 69, 71.

⁷ Там же. С. 73.

⁸ *Лазарев В.Н.* Система живописной декорации византийского храма IX—XI веков // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 109.



Стамбул (Константинополь). Храм Св. Софии (537 г.).
Интерьер. Гравюра К. Фроскатти, середина XIX в.



Стамбул (Константинополь). Храм Св. Софии (537 г.).
Интерьер. Фото конца XX в.

ский купол как бы соединялся с ней в единую оболочку, в единый образ горнего мира. (Это происходило не только в купольных базиликах, но и в менее распространенных центрических сооружениях типа Сан-Витале в Равенне). К этому времени складывается понимание самого храма как неба на земле. В частности, в середине IX в. патриарх Фотий назвал один из константинопольских храмов «другим небом». Но это понимание храма не было лишено характерной для православного мышления антиномичности: отцы Церкви фиксировали принадлежность храма и всех его элементов одновременно и к миру «сверхбытия» и к земному «бытованию»⁹. (Эту антиномию можно объяснять и комментировать по-разному. Вот, пожалуй, одно из самых простых объяснений. Храм - небо, поскольку здесь совершаются небесные таинства. Но он остается и принадлежностью земли, коль скоро люди входят сюда со своими слабостями и заботами, от которых они не в силах полностью отрешиться).

В том же IX веке в ряде текстов развертываются параллели между храмом и царским дворцом, церковь рассматривается как «новый Дворец Царя Славы»¹⁰. Это отдельная и важная для Византии архитектурная тема, отчасти связывающая образ храма со светскими дворцовыми постройками. И здесь мы снова сталкиваемся с антиномическим мышлением: храм-дворец может пониматься и как земные покои Небесного Царя, и как небесные покои, достигшие земли. Осознание особой, небесной природы храма проявлялось самым различ-

⁹ Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 126.

¹⁰ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 97.



Стамбул (Константинополь). Храм Св. Софии (537 г.). Купол



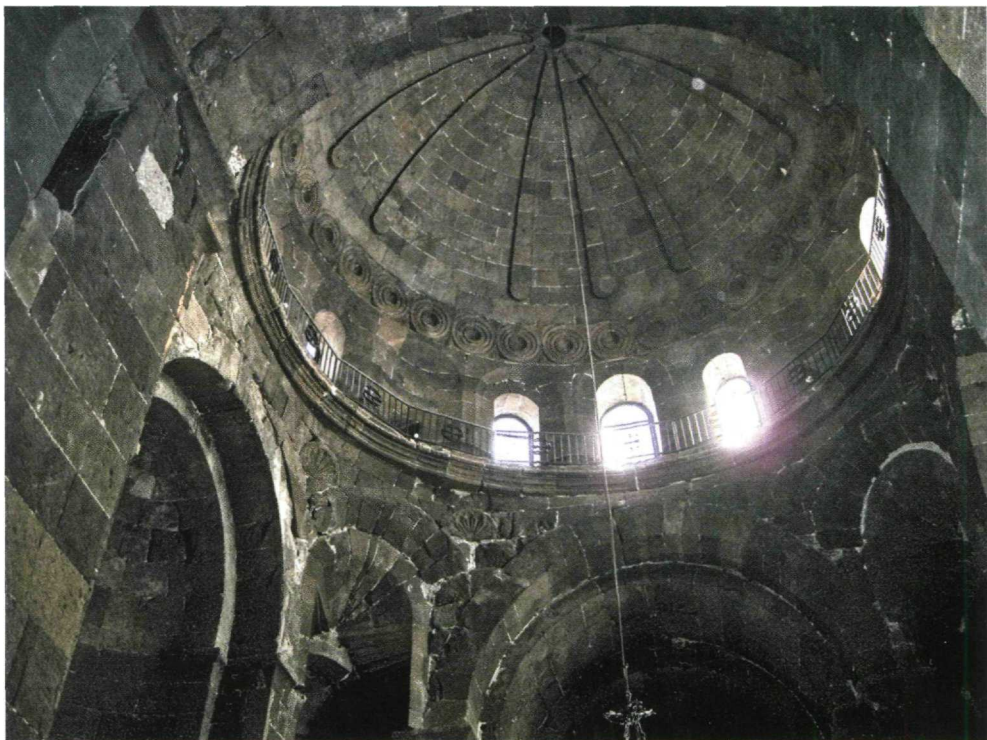
Стамбул (Константинополь). Церковь монастыря Пантократора (XII в.).
Фрагмент интерьера

ным образом. Вход в храм требовал специальных молитв, в константинопольской Святой Софии утренняя служба начиналась в притворе (нартексе), откуда потом духовенство и народ входили в наос, а духовенство через какое-то время - в алтарь¹¹. Это были ступени восхождения к горнему, к небесному. Новгородский архиепископ Антоний, побывавший в Константинополе в XII в., описывая этот чин утрени, указывает, что двери в храм назывались царскими, а в Алтарь - райскими¹².

Может возникнуть вопрос: если храм - это уже Небо, а Алтарь - это то, что иногда называют «небом небес», зачем тогда создавать еще образ неба над молящимися? Это можно объяснить следующим образом. Христианин знает, что сейчас он только прикасается к области небесного, глубина же горнего мира многослойна, до конца не постижима, может открыться ему в этой или будущей жизни лишь в меру достижения святости (апостол Павел был восхищен «до третьего неба» - 2 Кор. 12.2; а автор VI в., сирийский поэт Балаи, свидетельствовал: «Твое небо слишком высоко, чтобы мы могли достичь его. Но здесь,

¹¹ Скабалланович М. Указ. соч. С. 383.

¹² Савваитов П. Путешествие Новгородского архиепископа Антония в Царьград. СПб, 1872. С. 93.



Эчмиадзин. Церковь Репсима VII в. Купол

в церкви; Ты Сам, столь близкий, приходишь к нам»¹³). Об этом-то горнем мире и напоминает свод церковного купола. В реальном храмовом пространстве мысль молящегося устремляется одновременно и вперед, к Алтарю, и вверх, к горнему миру. И, однако, от этого в нем не происходит никакого внутреннего раздвоения, поскольку православному мышлению присуща определенная парадоксальность и диалектичность, та антиномичность, о которой уже упоминалось. Как скажет позже св. Григорий Палама (XIV в.), «всякому богословию, желающему соблюдать благочестие, свойственно утверждать то одно, то другое, если оба утверждения истинны»¹⁴.

Византийский храм был не только образом неба на земле, но и образом соединения неба и земли. Одной из иллюстраций этого служит тот факт, что в конхе, а иногда - в куполе в доиконоборческую эпоху изображалось Вознесение¹⁵, т.е. момент, когда воспринятая Богом человеческая плоть возносится в глубины горнего мира. В византийской традиции уподобление храма Небу вызвало, поскольку горний мир центричен, стремление к созданию центричной, уравновешенной композиции. Это сказалось в укорачивании базилик, а затем, в средневизантийский период - в формировании крестово-купольной схемы

¹³ Цит. по: Клеман О. Истоки. М., 1994. С. 122.

¹⁴ Цит. по: Лосский В. Паломитский синтез // Богословские труды. № 28. М., 1972. С. 197.

¹⁵ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 98.

и типа храма с куполом на восьми опорах. Иерархическое построение горнего мира (см.: «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита¹⁶) получило отражение в иерархичности и содержательной взаимосвязи храмовых пространств, все более замкнутых, все менее освещенных по мере удаления от купола. Существенно, что с позиции человека, находящегося в храме, цепочка разворачивается в обратном направлении - все больше света и пространства по мере движения к центру и вверх. Движение кверху подчеркивается ступенчатым вздыманием арок и сводов, которые, воспринимаясь в ракурсах, пересекались, перетекали друг в друга, сохраняя иерархический принцип своей взаимосвязи. Как заметил О. Вульф (а вслед за ним А.И. Комеч), вошедший в византийский храм, «сделав несколько шагов, останавливается, не будучи чем-либо побуждаем к реальному движению. Лишь взгляд прослеживает бесконечное перетекание криволинейных форм и поверхностей, идущее по вертикали (направление, недоступное реальному движению).

Переход к созерцанию есть существеннейший момент византийского пути к познанию¹⁷. Перетекание форм столь мягко и уравновешено, что не приходится говорить о динамичности композиции. Уместен, наряду с образами восхождения, образ «балдахина», спускающегося сверху и осеняющего храм (образ, связанный с пространственно-тектоническими схемами Г. Зедльмайра)¹⁸. Соединение в композиции движения и неподвижности вполне отвечает идеям и лексике богословия: «О Премудрости же, что она создает себе дом ... говорится ... что ... на все распространяется, и во всем оказывается и все объемлет ... оставаясь сама по себе и покоясь вечно и двигаясь, и ни покоясь, ни двигаясь, но, если так можно сказать, промыслительные действия в неподвижности и неподвижность в промысле неразрывно и совершенно имея.» (Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита)¹⁹. При этом следует отметить закреплённую в богословии связь темы круга с образами Божественного. Так, круговое движение души, по тому же Дионисию Ареопагиту, соединяет ее «с уникально соединенными силами в их стремлении к Единому и Тожественному Самому Себе»²⁰. Круг в иконе «Софии, Премудрости Божьей» отмечает, как указывает Прохоров, «запредельность» охваченной кругом фигуры Софии²¹.

Образы небесного сосредотачиваются, главным образом, в верхней зоне храма, там, где в куполах, парусах, на сводах (на круглящихся поверхностях) размещены иконные изображения, раскрывающие тему Неба и Небесной иерархии. Нижняя же зона только в алтарной преграде могла иметь иконные изобра-

¹⁶ Вслед за Г.М. Прохоровым мы предпочитаем не называть автора Псевдодионисием. {Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV—XV веков. Л, 1987. С. 6 и далее}.

¹⁷ Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X - начала XII в. М., 1987. С. 50; Wulff O. Das Raum-erlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis // Bysantinische Zeitschrift. Leipzig; Munchen. Bd. 30. S. 537-539.

¹⁸ Зедльмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М, 1935. С. 150-199.

¹⁹ Прохоров Г.М. Указ. соч. С. 193, 195.

²⁰ Там же. С. 20.

²¹ Там же. С. 26.



Равенна. Церковь С.-Витале (547 г.). «Дворцовые» темы в интерьере

жения, в остальном же господствовали различные облицовки, мраморные инкрустации, т.е. темы, возможные и в светской архитектуре. Знаменательно, однако, появление именно в средневизантийский период икон в алтарной преграде. В архитектуре развиваются две содержательные темы, которые условно можно назвать «созерцание» и «предстояние». Образ горнего мира, запечатленный в храме, – предмет созерцания; обращенность молящихся к алтарю (подчеркнутая алтарной преградой с иконами, мозаикой в апсиде) – реализация предстояния. Каждая тема имеет зону своего преимущественного распространения и свой главный вектор. Созерцание обращено к верхним зонам храма, предстояние разворачивается в горизонтальной плоскости и обращено к алтарю. То, что было сказано о двух векторах в связи с ранневизантийской архитектурой, сейчас можно повторить применительно к двум сформировавшимся темам средневизантийского периода: они не противоречат друг другу, органически сливаются содержательно, взаимно проникают архитектурно. Нисходящая сюжетная стенопись срастается с поднимающимися «дворцовыми» темами ордера и облицовок, живопись апсиды относится в равной мере к обеим темам, горизонтальными линиями притяжения пронизан не только нижний ярус, но и уровень хор.

Здесь уместно вспомнить, что, по критериям анализа Пауля Франкля, византийская архитектура стилистически противоречива, поскольку в ней принцип «разделения» пространств сочетается с принципом «сложения». («Сложе-

нием» Франкль называет формирование пространства из достаточно замкнутых, автономных единиц, а «разделением» - членение единого пространства легко преодолимыми, условно делящими его элементами, например, колоннами). Анализ заставляет его сделать вывод: «Византийская архитектура - это мистическое соединение противоположностей; ее основа - неспособность выбрать ни одну из полярностей»²². С этим нельзя не согласиться с одной поправкой: речь идет не о «неспособностях», а о принципиальном отказе от выбора, о неприятии альтернатив формальной логики.

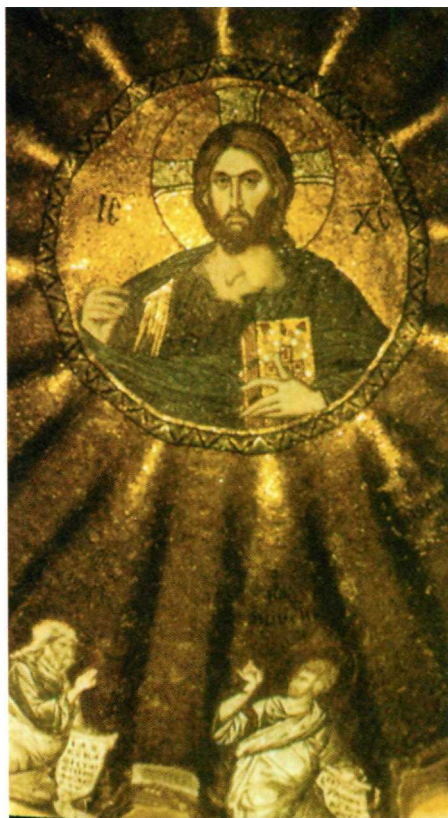
Заметим, что, по мнению Франкля, противоречия формообразования в византийской архитектуре компенсируются или прикрываются художественным эффектом, создаваемым мозаиками. Соответствующий пассаж следует процитировать: «Невыносимое соседство и смешение «сложения» и «разделения» пространства образуют более высокий синтез благодаря оптической бесплотности, уничтожающей резкие контрасты. Ибо куда зритель ни взглянет, всюду он видит краски и слабые отражения, в нижней части мерцающие мраморные плиты и колонны, в верхней - сверкающие мозаики, сглаживающие резкие грани, закрывающие своим узором плоскостные стены. Вместо материальной, телесной толщи стен и столбов художественному восприятию представляется тонкая поверхность, словно простертая в воздухе ... перед глазами зрителя как будто одни колеблющиеся на невидимых лесах ковры, которые при первом приближении к ним взлетят как облака ... создается впечатление, что стены не определяются силами, заключенными в них; кажется, что они созданы живой трепетностью воздушной атмосферы ... целое становится вибрирующей средой, над которой возносятся, как воздушные шары, высокие купола»²³. Франкль прекрасно прочувствовал особенности отношения Византии к материалу храма, то, как преодолевается вещественность ради передачи духовной наполненности храмового пространства. Но было бы ошибкой предполагать, что результатом стала зыбкая неопределенность «вибрирующей среды». Пространство сохраняло четкое зонирование и иерархию.

В средневизантийский период несколько меняется тематика настенной живописи: наиболее распространенной темой для купола становится «Пантократор» вместо «Вознесения». В.Н. Лазарев объясняет это уменьшившимися размерами куполов, куда уже трудно вписать многофигурную композицию²⁴. Но стоит обратить внимание и на то обстоятельство, что в результате тема восхождения на небо заменилась темой самого неба, с которого взирает Вседержитель. Одновременно развилась сюжетная живопись регистров, расположенных ниже купола. (По Лазареву, в барабан, паруса и конху спустились фрагменты изначальной композиции Вознесения: в конху - образ Богородицы, в барабан и паруса - фигуры апостолов. Заметим, что фигуры святых, обособившись от изоб-

²² Франкль П. Проблема Востока в раннем романском стиле // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 207.

²³ Там же. С. 206-207.

²⁴ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 98.



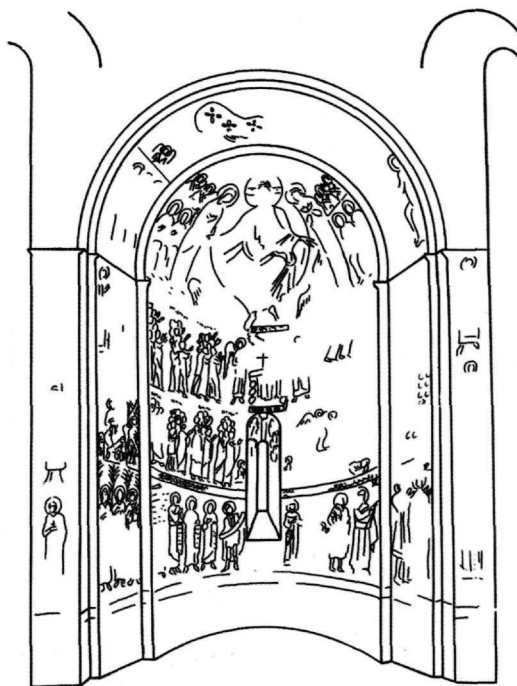
Стамбул (Константинополь).
Церковь Богородицы Паммакаристы.
Мозаика купола (XIV в.)

ражения евангельской, на земле происходившей сцены, стали являть уже небесное бытие, Небесную церковь).

В византийских провинциях мы встречаем довольно заметные отличия в построении интерьера церквей и его росписи по сравнению с ведущими типами храмов метрополии. Крестовокупольный храм получает, чаще всего, вместо четырех изящных колонн в центре массивные крещатые столбы (благодаря чему все пространство организуется по единому принципу «сложения»). Так происходит в Закавказье, на Балканах, на Руси. Получают распространение небольшие бесстолпные храмы. В провинции и, в частности, на Балканах и на Руси получают распространение фресковые росписи, покрывающие стены практически от пола до купола. Снизу могла отделяться полоса написанных полотенец в рост человека или ниже (в церкви Успения на Болотове, середины XIV в., эта полоса чуть шире одного метра). В других случаях роспись могла начинаться почти от пола (в Боянской церкви в Болгарии, XIII в., цокольная часть составляет менее полуметра). Для темы дворца места уже не оставалось, к молящимся приблизился мир святых. В образах стенописи, разделенных на горизонтальные



Фокида. Кафоликон Осиас Лукас. Начало XI в. Алтарная часть



Атени. Собор. Схема росписи западной экседры XI в. (по Т.Б. Вирсаладзе)

пояса-регистры, существовала тематическая ранжированность, прослеживалась тема восхождения к горнему. Принцип расположения сюжетов в схеме сводился к следующему. В нижнем регистре располагались фигуры святых, выше - сцены земной жизни Спасителя, еще выше - изображения ключевых для дела человеческого спасения евангельских событий. Наконец, в куполе помещался лик Пантократора. В крестовокупольных храмах сложился еще один принцип группировки тем: евангельские сцены заняли ветви креста - более важное, более освещенное пространство, тесно связанное с куполом. В угловых компартаментах писались лики святых. Тематика росписей подчеркивала иерархию пространств. Формировалась все та же картина горнего мира, но только приблизившегося к человеку. Дополнительное развитие получила и тема «предстояния» включением в систему росписей сцены Благовещения. Благовещение - начало истории человеческого спасения и в этом смысле дверь в Царство Небесное. Именно поэтому это событие стало изображаться в виде двухчастной композиции по бокам алтарной апсиды (а затем стало распространенной иконографической темой Царских врат), акцентируя значение Алтаря, связывая его с регистром евангельских тем в росписи. В указанном варианте внутреннего убранства, получившем затем развитие на Руси, мы увидим реализацию все тех же двух тем, сосуществование тех же векторов, что и в храмах византийской

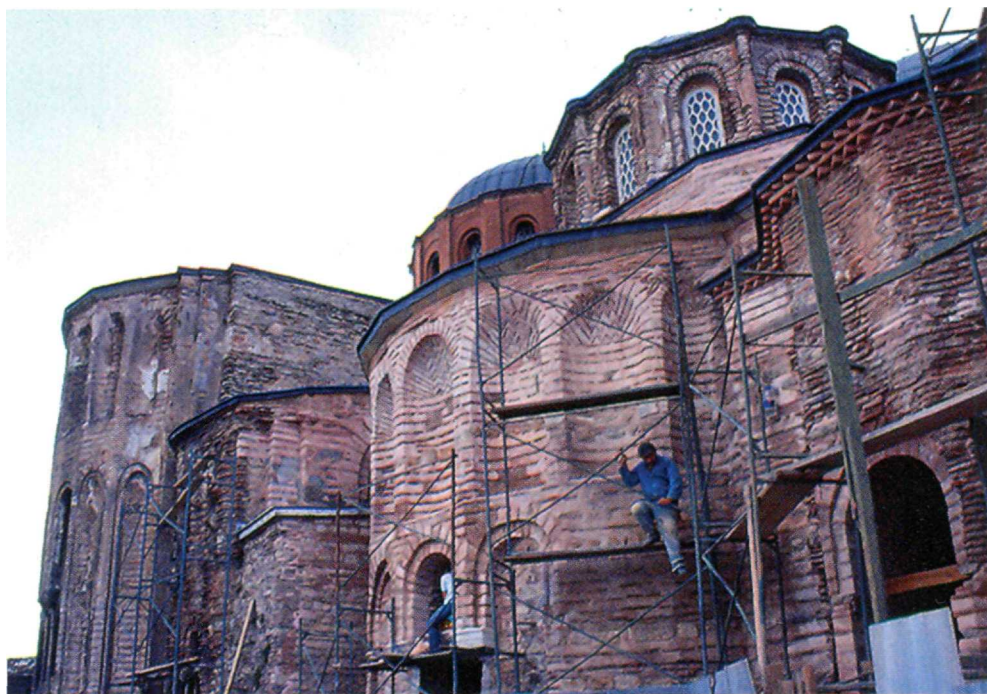


Стамбул (Константинополь). Церковь Богородицы Паммакаристы. Общий вид

метрополии средне- и поздневизантийского периода. Только тема созерцания несколько активизировалась и тесней соединилась с темой предстояния.

Разбирая интерьер православного храма, мы дошли, наконец, до того типа его убранства, который пришел на Русь. Теперь следует сказать несколько слов о внешнем виде православной церкви. Эту тему мы начнем с ранневизантийского периода. Распространено мнение, что в этот период внешнему виду храмов не уделялось особого внимания. Отчасти, видимо, это действительно могло быть так. Сакральная сфера была внутри храма, внешняя же оболочка принадлежала земному миру и потому могла существенно не отличаться от окружающих зданий. Но все-таки Дом Божий должен был быть не просто домом. Действительно, в качестве наиболее специфической черты этого типа зданий выделялись широкие и приземистые купольные формы. На некоторых церквях найдены следы внешней облицовки, придававшей сооружениям торжественность и парадность, отсутствующую в грузных необлицованных массах. Встречаются и следы утраченной позднее пластической обработки фасадов, включавшей арки, трифории и т.п.

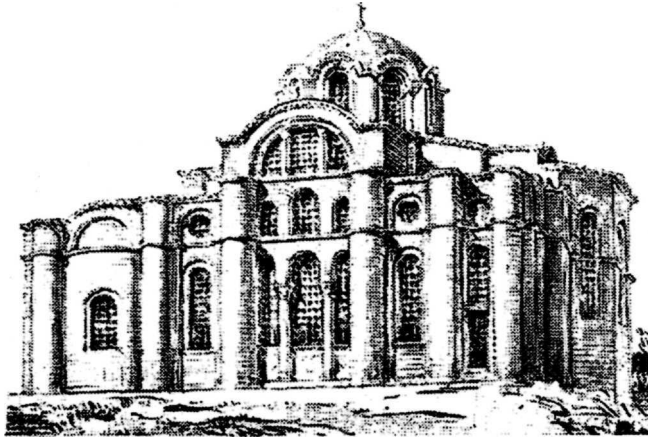
В средневизантийский период мы находим значительно большее внимание к внешнему виду храмов. Специальное оформление получают окна, изобретательно обыгрывается пластика стен. Особое значение приобретают главы храмов. При меньшем, чем в ранневизантийский период, диаметре купола в это



Стамбул (Константинополь). Монастырь Пантократора.
Восточный фасад



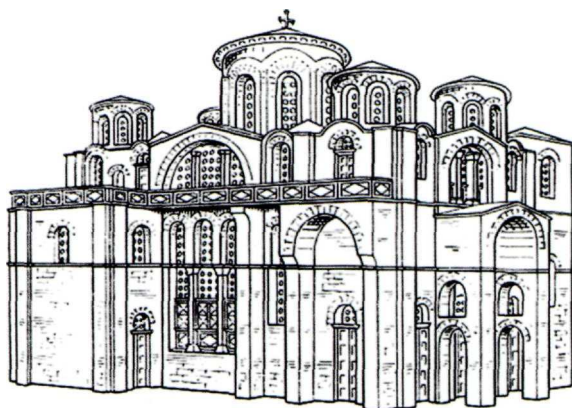
Стамбул (Константинополь).
Церковь Богородицы Паммакаристы. Апсиды



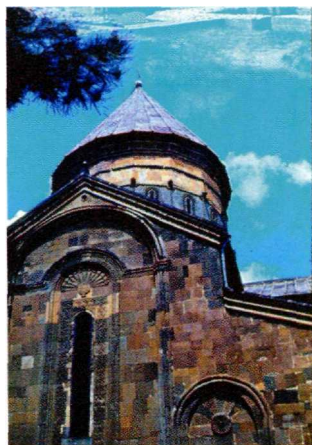
Стамбул (Константинополь). Церковь Мирелейон. X в.
Реконструкция Конанта

время ставились на более высокие барабаны. Это было нужно для лучшего освещения центральной части храма, для усиления в интерьере вертикального вектора композиции. Во внешнем же облике это заметно выделяло главу, позволяло такому специфическому знаку храма не потеряться при уменьшившемся размере купола. Но, конечно, купол не мог выполнять во внешнем облике храма только функцию информация о типе сооружения. Он должен был свидетельствовать все о той же основной идее – что здесь небо снисходит на землю. Причем, византийская архитектура дает два типа такого свидетельства. В первом глава снаружи сохраняет сферическую форму. При наиболее последовательном воплощении этого типа полусфера главы опирается на аркаду оконных завершений барабана, или, лучше сказать, вырастает из них. Ниже тема дугообразных форм подхватывается арками позакомарного венчания стен, с востока выдвигаются округлые апсиды. То «неподвижное движение» арок и сводов, которое мы отмечали в интерьере, выступает и во внешнем облике храма. Как бы от избытка переполняющей его силы, храм начинает излучать свою энергию вовне. Чаще это круглящееся движение проявляется сдержанно, не во всех возможных элементах постройки. В Мирелейон в Константинополе (X в.) сфера купола и аркада главы были дополнены только закомарами рукавов креста крестовокупольной системы, остальные покрытия прямолинейны, в церкви Гюль-Джами (XII в.) круглились все закомары и апсиды, но сферический купол покоился на горизонтальном карнизе.

Второй тип внешней организации византийского храма скрывает купол под коническим покрытием, закомары – под двускатными и односкатными кровлями, апсидам придает граненую форму или скрывает их за почти прямой стеной. Этот тип одновременно и являет, и прячет особенности храмовой архитектуры. Являет постольку, поскольку центром композиции по-прежнему остается глава, а под ней угадывается купол. Прячет, поскольку характерные черты храма даны здесь, в буквальном и переносном смысле, прикровенно. Этот тип тоже



Стамбул (Константинополь). Церковь Богородицы монастыря Липса.
Реконструкция А. Миго



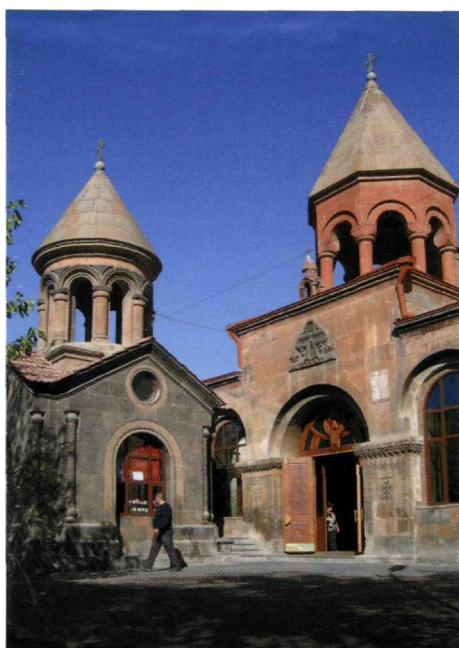
Мцхета.
Собор Свети-Цховели (1010-1029 гг.)

чаще всего реализуется «не по полной программе». В церкви Богородицы в Салониках, например, покрытия глав конические, но конусы малых западных глав опираются на арки барабанов; ветви креста имеют шипцовое покрытие, а хоры над нартексом - позакомарное. Наиболее последовательно второй тип организации фасадов реализовался в закавказской - грузинской и армянской архитектуре. Там все барабаны с коническим покрытием, все кровли скатные. Апсиды скрыты за прямой стеной, и только узкие вертикальные ниши в восточной стене отмечают трехчастную структуру алтаря. Арочная тема присутствует, впрочем, и здесь - но уже в виде декоративных аркад стен и барабанов.

Оба указанных типа осмысления наружного оформления храма находят себе параллель в аскетической литературе, в рассуждениях о внешнем виде подвиж-



Гегард. Кафолик. Начало XIII в.



Ереван. Церковь Зоравор. VII-XVII вв.

ника. О святых говорится, что наружу и «сквозь тела проникает внутренний свет их» (цитата из св. Иоанна Златоуста в наставлениях преп. Каллиста и Игнатия - XIV в.)²⁵. В то же время для окружающих подвижник во многом непостижим: он «всех видит и обсуждает определительно верно, сам не будучи ни от кого видим и обсуждаем верно, хотя у всех на виду находится» (Каллист и Игнатий)²⁶. Подвижнику полезно скрывать свои дарования: «Будь во всем смирен - в осанке, в одежде ... всячески постарайся достигнуть того, чтобы люди не хвалили тебя» (преп. Антоний Великий - IV в.)²⁷. В наружной архитектурной организации храма мы видим в принципе созвучное аскетическим идеям одновременное раскрытие и сокрытие его мистической силы и значения.

В русской практике, как мы знаем, развивался главным образом первый тип храмов, с активным выявлением круглящихся форм. С XVI в. появилось даже уширение в нижней части покрытия куполов (например, после переделки завершений - в Успенском соборе в Москве), положившее начало развитию т.н. луковичных глав. Такое покрытие не просто способствовало заметности купола, оно как бы демонстрировало его энергетическую, смысловую наполненность. И в то же время обратная кривизна, переход покрытия вверх в шлемовидную форму, препятствовала впечатлению надутости или чрезмерной материальной тяжеловесности купола.

Рисунок храмовых завершений, пластика и декор стен, все эти содержательно важные особенности храма дополняли некие общие, преобладающие черты объема храма в целом. Здесь, при существовании самых различных версий и вариантов построения, можно увидеть весьма существенную преобладающую черту внешнего облика православных храмов. В рассмотренные периоды этой чертой стала их центричность. Отчасти она присутствует уже в купольных базиликах ранневизантийского периода и позже на Балканах, с особой четкостью прорисовывается в крестовокупольных постройках и в храмах с куполом на восьми опорах. Эта центричность отражает, насколько можно понять, представление о центростремительном характере горного мира, органически связывается с центричностью построения интерьера.

Характерность этой черты явственно проступает при сопоставлении восточной и западной христианских традиций. В западном мире с раннехристианских времен сохраняется преобладание базиликального храма. В каролингскую эпоху появляются отдельные примеры центрических храмовых построек, таких, как Аахенская капелла или ораторий Жерминьи-де-Пре (обе постройки IX в.). Последняя - с экседрами, примыкающими с четырех сторон к квадрату храма, и с башней на колоннах посреди его. Но распространение получают базилики с поперечным нефом и башней над средокрестием. Вытянутая форма храма остается преобладающей. Распространенной чертой базилик становятся башни у входа в храм, прием, с которым русское храмостроение соприкоснется в XVIII столетии.

²⁵ Добротолюбие. Т. 5. М., 1900. С. 308.

²⁶ Там же. С. 361.

²⁷ Добротолюбие. Т. 1. М., 1883. С. 81-82.



Новгород. Собор Антониева монастыря (1117-1119 гг.)

В завершении главы нужно задаться вопросом, который будет в центре внимания дальнейшего изложения, но касается и тех ранних периодов, о которых говорилось выше: в какой мере то видение содержания храма, которое мы старались выявить, привлекая отзывы современников, богословские и аскетические тексты, - в какой мере это видение было присуще зодчим, строительной артели. Ответ, по-нашему мнению, складывается из двух тезисов. Во-первых, следует вспомнить замечание С.С. Аверинцева о существовании сходства в восприятии мира ученых богословов и некнижных людей средневековья «с той самой самой разумеющейся разницей, что первые понимали общее содержание своей эпохи с большой отчетливостью, а вторые довольствовались смутными и недифференцированными представлениями»²⁸. Если при этом принять, что зодчие относились не к самому необразованному слою общества, то придется признать, что они ориентировались и в доступном богословам «общем содержании» своей профессии. Во-вторых, следует иметь в виду, что мы имеем дело с каноническим искусством, ориентированным на некие модели, которые служат образцом и критерием оценки создаваемого произведения. Как отмечают

²⁸ Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 48.



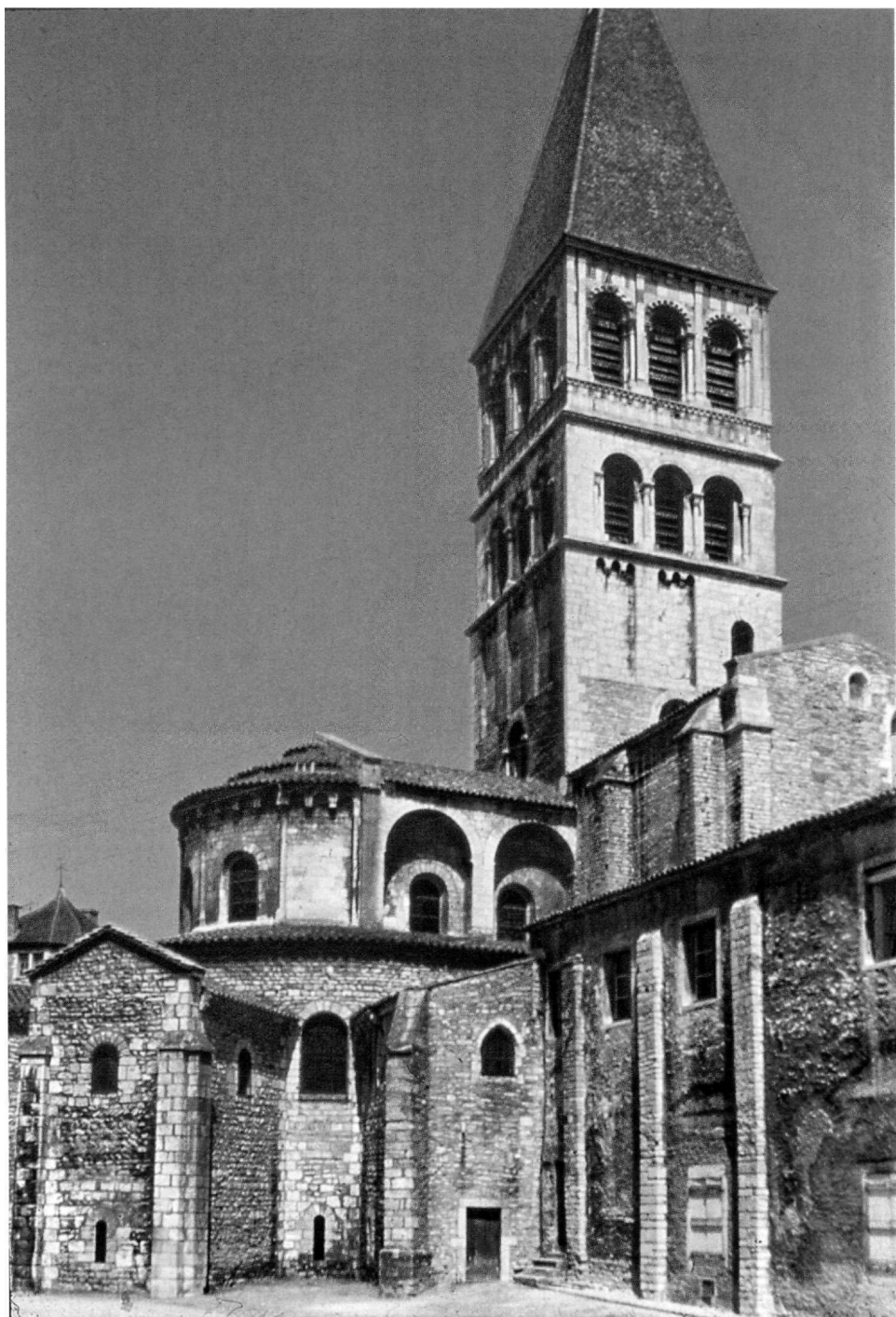
Жерменьи-де-Пре. Ораторий. (806 г.)

исследователи, основа канона - в иконографических образцах и правилах построения произведений²⁹. В области русской архитектуры мы не находим зафиксированных правил построения (кроме, естественно, технических рецептов и приемов разбивки плана и т.п.). Но при этом совершенно очевидна роль набора иконографических образцов, определяющих канонические черты структуры и, отчасти, стилистики произведения³⁰. Сложившийся канон при необходимости компенсировал недостаток богословского образования или мистического опыта отдельных мастеров, обеспечивая соответствие сооружений определенным вероучительным нормам и традициям.

Несколько забегая вперед, заметим, что организующая и регламентирующая роль канона позволяет понять и принципы работы зарубежных, инославных мастеров в области русского храмостроения. В период господства средневековой традиции они должны были подчиняться требованиям канона, но, поскольку канон всегда предполагает вариативность в конкретных воплощениях

²⁹ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

³⁰ Бернштейн Б. М. Некоторые соображения в связи с проблемой «искусство и этос» // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 191.



Турню. Церковь Сен-Фелибер. (X-XII вв.)

общей модели³¹, перед ними открывалась возможность привнесения в постройки привычных им строительных приемов и архитектурных мотивов. Дополнительная свобода появлялась в силу определенной размытости границ между архитектурным каноном, архитектурной традицией и сферой вариативного архитектурного творчества. В отдельных случаях отступление приезжего мастера от привычных форм могло, пусть не сразу, осознаться как нарушающее что-то существенное в привычной иконографии. И тогда корректировка производилась изменениями декоративного убранства памятника, отбором и трансформацией новационных мотивов при их использовании в последующих постройках. С этими проблемами еще предстоит столкнуться при последующем рассмотрении материала.

³¹ В.В. Бычков подчеркивает, что в Византии и на Руси особую роль играл именно иконографический канон // *Бычков В.В. Византийская эстетика*. М., 1977. С. 145.

Храм домонгольской эпохи

Культурная ситуация на Руси в период начала храмостроения

Как уже говорилось выше, основная задача нашей работы - исследовать храмостроение в плане его взаимодействия с особенностями духовно-религиозного сознания и типов национального благочестия в различные исторические периоды, зависимость от них архитектурного языка храмов.

Храмостроение как таковое появляется на Руси вместе с христианством; каменное храмостроение - со времени ее официального крещения при князе Владимире в конце X века. Принимает его Русь, как и само вероисповедание, из рук Византии в «готовом виде» - во всяком случае, на начальной точке своей христианской истории.

Сложно рассуждать о *духовном сознании* в его христианском понимании и вообще о духовности как таковой на Руси этого периода. Русь только начала свое знакомство с христианством. Философско-религиозная интуиция в языческом варианте, свойственная позднеантичному миру, также здесь, видимо, отсутствовала в силу неразвитости у восточных славян самой языческой культуры. «Вся духовность древних славян, - по мнению В.В. Бычкова, - выражалась в достаточно примитивных религиозных верованиях, связанных с культом природных сил и явлений»¹. Только через христианство произошло откровение для славян духовного начала в человеке и в жизни. На момент же его принятия их мировоззренческое сознание должно было определяться, по мнению того же исследователя, по преимуществу материально-телесной стороной.

Подробнее о примитивизме русского духовного сознания высказывается А. Карташев. «Оно (русское язычество. - Т.В.) только еще переступало первые пороги мифологической эволюции: переходило от чистого физического политеизма и шаманизма к воплощению обожествляемых сил природы в образах животных и, наконец, человека. Недоразвившаяся зоолатрия (от которой и до

¹ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII веков. М., 1992. С. 77.

сих пор сохранились петушки в русском орнаменте, конские головы в деревянной архитектуре, название «зайка» для солнечного луча, жар-птица в сказках) едва переходила в антропоморфизм. Неопределенные образы богов едва только начинали отливаться в несовершенные формы фетишей. До времени св. Владимира мы знаем о грубых истуканах только у руссов тмутараканских и о двух, киевском и новгородском, идолах Перуна»². (С этим последним утверждением автора трудно согласиться из-за многочисленности летописных и житийных упоминаний о сокрушении идолов в процессе христианизации страны).

Несколько в ином ключе рассматривает эту проблему Г. Флоровский. Он намечает круг «духовно-психологических апорий» становления «русского духа» при переходе к христианству. Это - «неоформленность душевной стихии», «мечтательность и воображение», чрезмерная «поэтичность», которой предстоял путь «от стихийной безвольности к волевой ответственности, от кружения помыслов и страстей к аскезе и собранности духа, от воображения и рассуждения к цельности духовной жизни, опыта и видения, от «психического» к «пневматическому»³.

В такой духовный (точнее, «бездуховный») климат приходит на Русь каменное храмостроение - приходит из Византии, художественная культура которой изошрилась за многие века своего развития в запечатлении именно духовного начала в самых разных его категориях и в самых высокоразвитых художественных формах.

Историческая «интрига» встречи этих двух столь неравных, по сути противоположных культур, давно отмечена и обсуждается в науке⁴. Архитектура оказалась «на переднем крае» этого процесса: и в миссионерской функции, и в плане быстрого культурного восприятия. Возведение храмов стало одной из существеннейших компонент процесса обращения страны в новую религию. По свидетельству летописцев, практически везде, где появлялись христианские миссионеры, все начиналось с сокрушения идолов и возведения на месте языческих капищ христианских храмов. «Тогда начал мрак идольский от нас отходить, и зори благоверия явились. .. Капища разрушались, а церкви возводились, идолы сокрушались, а иконы святых являлись»⁵. Храмостроение вменялось в одну из первейших христианских добродетелей русским князьям Владимиру и Ярославу, равно как и их потомкам. Так, митрополит Иларион в своем «Слове о законе и благодати» говорит, обращаясь к князю Владимиру: «Добрый и верный свидетель - сын твой Георгий, которого Господь создал преемником твоему

² *Карташев А.* История русской церкви.

³ *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 3-4.

⁴ *Карташев А., Комеч А.И., Бычков В.В. и др.* «Искать сближения в области догматики и нравственных понятий между христианством и древнерусским язычеством - годится к объяснению легкости обращения к христианству разве только сравнительно просвещенного меньшинства русского народа. Незрелое сознание массы едва ли даже из-за культа видело вероучение новой религии, а добраться до жизненного центра христианства и не такому только сознанию не под силу». (*Карташев А.* История Русской Церкви).

⁵ Митрополит *Иларион*. Слово о Законе и благодати. Пер. В. Дерягина // Альманах библиофила. Вып. 26. М. 1989. С. 183.

владычеству: не нарушающим твоих уставов, но утверждающим; не умаляющим хранилищ твоего благоверия, но умножающим; не на словах, но (на деле) доводящим до конца, что тобою не окончено, как Соломон (дела) Давида. Он создал Дом Божий, великий, святой Премудрости (Его) на святость и освящение града твоего и украсил его всякой красотой: золотом и серебром, и камнями дорогими, и сосудами священными - такую церковь дивную и славную среди всех соседних народов, что другой (такой) же не отыщется во всей полунощи земной, от востока до запада»⁶.

Одной из парадоксальных черт «новоначальных» русских храмов стал их грандиозный масштаб и поразительно высокий уровень архитектуры - профессиональный, художественный, семантико-образный - который (можно смело утверждать) уже больше не повторялся в зодчестве Древней Руси, и уже был редкостью в самой Византии. Для того чтобы лучше понять это явление, попробуем подробнее разобраться в особенностях религиозных настроений и потребностей того времени.

Думается, будет верно характеризовать этот период в истории русской христианской жизни (конец X - первая половина XI в.) как *апостольский*. По наблюдениям разных ее исследователей, именно так ощущали и «позиционировали» себя первые носители христианства на Руси. Эти немногие избранные относились к самой верхушке общества - сам князь Владимир, его дети и соправители, первые иерархи, крестившие русских. «Апостолоподобие» и даже «хриstopодобие» (уподобление Христу), как это видно из летописей и житий Владимира, представлялись идеалами христианского совершенства в то время⁷. Приобщение к учению, несение его в мир и просвещение язычников, обращение их в истинную веру любыми средствами - эти деяния в первую очередь почитались за верное служение Богу, за христианские подвиги. В этом свете являлась князьям-«апостолам» и храмоздательная деятельность. Храмы были вторым после книг источником и средством христианского просвещения в тогдашней миссионерской практике. Если книги поучали словом Божиим, то храмы «благовествовали» образами - наглядно и общедоступно.

Роль и статус этих храмовых образов для христианизации Руси были особенно высоки, на них возлагалась своего рода специальная ответственность. Достаточно вспомнить летописное повествование Нестора об избрании князем Владимиром религии для своего государства⁸, чтобы понять, что *великолепие храмовой архитектуры* и богослужения, причем именно в *византийском* варианте, по существу стало одним из приоритетных факторов, и даже условий обращения Руси в христианство, а не в какое-либо другое вероисповедание. Даже если подвергнуть сомнению полную историческую достоверность рассказа Нестора, то несомненен и показателен сам *образ мысли*, явленный через его свидетельства. В этот образ мысли входит понятие о красоте оформления богослужения как своего рода *гаранта истинности* вероисповедания. «Крайне невы-

⁶ Там же.

⁷ Никольский Н.К. О древнерусском христианстве // Русская мысль. М.; СПб., 1913. Кн. 6. С. 13.

⁸ Повесть временных лет, 987 г.

годно отозвались они о богослужении болгарском; не одобрили и богослужения немцев, заметивши, что в храмах немецких служб много, а красоты никакой. «Но когда пришли мы к грекам, - продолжали послы, - нас ввели туда, где служат они Богу своему, и мы не знаем: на небе ли мы находились или на земле, потому что на земле нет *такого вида и красоты* (курсив везде мой. - Т.В.), и мы не в состоянии их описать; знаем только, что *там с людьми обитает Бог* и что богослужение *греческое* лучше всех других. Забыть этой *красоты* мы не можем, ибо всякий человек, вкусив сладкого, отвращается от горького; так и мы не имамы zde быти, не хотим оставаться в древней языческой вере»⁹. Красота храма и богослужения оценивается как неоспоримое свидетельство присутствия истинного Бога. Красота греческого храма и греческого богослужения свидетельствует о присутствии истинного Бога именно у них. Раз узнав о ее существовании, никакой возврат к «горькому» прошлому невозможен и неприемлем.

Уже в этом летописном образце (исключительно весомом по своей исторической значимости) достаточно ясно обозначаются черты будущей храмоздательной парадигмы:

- первые христианские храмы Киевской Руси должны были стать *абсолютно новой данностью* (сродни священным книгам)¹⁰;

- они должны были обладать *красотой и образным подобием греческим храмам* (причем самым грандиозным и великолепным из них - ведь послы посещали Софию Константинопольскую);

- они должны были быть *программно противопоставлены всему прежде бывшему на Руси*.

Такая исходная установка помогает многое уяснить в характере русского «раннехристианского» храмоздания - в частности, почему ее создавали конкретно константинопольские мастера и почему был взят размах и уровень великолепия, уже не свойственный даже самой византийской архитектуре к тому времени. С другой стороны, в эту парадигму не укладывается связь с собственной языческой традицией, предполагаемая некоторыми исследователями¹¹, - во всяком случае, на программном уровне. Для заказчиков-христиан это было бы своего рода «оборачиванием назад», что прямо противоречит христианской истине, провозглашаемой уже в чине крещения.

Попутно хотелось бы отметить еще одно следствие, вытекающее из подобной установки, - принципиальную непричастность ранней русской храмовой архитектуры к каким-либо иным, кроме греческих, влияниям (болгарским, мо-

⁹ Повесть временных лет, 988 г.

¹⁰ Хочется привести мнение И.А. Бондаренко по этому поводу: «Высокий позитивный смысл обрела категория новизны. Формы церковного зодчества и всего ритуала были перенесены на русскую почву из Византии, казалось бы, в «готовом» виде. Но их новизна понималась не только и не столько как появление чего-то невиданного, чужестранного, сколько как признак коренного обновления Руси в смысле ее омоложения, перерождения, т.е. рождения заново. /Бондаренко И.А. Строительная культура Древней Руси в свете «Слова о Законе и Благодати» Митрополита Илариона // Христианское зодчество. М., 2004. С. 82.

¹¹ В.П. Орфинский.

равским и пр.). Они имели место в развитии русской книжности, возможно в религиозной политике, по мнению некоторых историков¹², но вряд ли могли быть востребованы русской архитектурой того времени, конкретно сориентированной в другом направлении.

Все сказанное не означает полной и внезапной отмены язычества на Руси. Оно существовало поначалу как альтернативная религия, более долгое время - в форме двоеверия. Известно, например, что в Новгороде между 1073 и 1078 годами появился волхв, пытавшийся изгнать христианство. Когда епископ вышел обличать волхва, народ встал на сторону последнего и даже хотел убить епископа. Епископ был спасен поддерживавшими его князем и дружиной¹³. Трудно точно установить время существования фундаментального двоеверия; как подчеркивал Е. Голубинский, его жизнеспособность в разных регионах была различна¹⁴. Митрополит Макарий заметил, что язычество было сильнее в северо-восточных областях страны¹⁵. Просвещенная часть общества, его верхний слой, был христианизирован довольно быстро и глубоко. Это видно по сохранившимся произведениям письменности - пастырским посланиям, летописям, по такому замечательному памятнику светской литературы, как «Завещание» Владимира Мономаха.

Софийские соборы

Общаясь к собственно архитектурному материалу по храмостроению домонгольского времени, мы полагаем наиболее целесообразным, не претендуя на полноту охвата историко-архитектурного материала, пойти по пути рассмотрения ключевых явлений, наиболее характерных для эпохи и для нашей постановки проблемы. И начать следует с явления, которое можно оценить как первый достаточно зрелый архитектурный феномен на Руси, - с Софийских храмов Ярослава Мудрого - в Киеве, Новгороде, Полоцке. Эти храмы составляют единую группу в архитектуре XI века и единое явление в истории русской культуры. Центральным памятником этой группы, ставшим образцом для двух остальных, является Софийский собор в Киеве. Хотя эти соборы имели различия в архитектурном решении, подробно исследованные А.И. Комечем, П.А. Раппопортом и рядом других ученых, мы будем рассматривать те факторы их архитектуры, которые их роднили. Главным образом это относится к храмам Софии, Киева и Новгорода, т.к. от Полоцкой Софии до нас дошло только плановое решение.

Итак, Софийский собор в Киеве был построен в 1037 году, о чем сообщает запись в Лаврентьевской летописи под 1037 г.: «Заложи Ярослав город великий, у него же града суть Златая врата; заложи же и церковь Святыя Софья, метро-

¹² Карташев, Приселков.

¹³ Голубинский Е. История Русской Церкви. Т. 1, 2-й полутом. М., 1904. С. 852-853.

¹⁴ Там же. С. 851.

¹⁵ Макарий (Булгаков). История Русской Церкви. Кн. 2. М., 1995. С. 145.

полью...». Строителями Софийского собора в Киеве, равно как в Новгороде и Полоцке, были константинопольские мастера, о чем свидетельствуют, кроме всего прочего, типично византийские строительно-технические и художественные приемы¹⁶.

Исследователи этого памятника склонны, как правило, к самой высокой оценке его места в национальной традиции, хотя мнения их довольно существенно расходятся. «Строительство конца X - начала XI в. выглядит sporadическим, - пишет А.И. Комеч, - в то время как София Киевская является масштабной и решительной модификацией русскими зодчими византийских идей, что означало рождение непрерывной и устойчивой местной художественной традиции»¹⁷. Более скромную роль национальным профессиональным «кадрам» в строительстве храма отводит П.А. Раппопорт. «Строительная техника и архитектурные формы Софийского собора не оставляют сомнений в том, что строители прибыли из Константинополя и отражают традиции столичной византийской архитектуры. Однако огромный размах произведенных работ нельзя было осуществить силами одних только приезжих мастеров, а это позволяет думать, что к делу были широко привлечены и русские строители... К окончанию строительства... киевская артель, несомненно, стала уже отлаженным механизмом, в котором наряду с греками значительную роль должны были играть и их русские ученики». «Модификацию» современных византийских стандартов в киевском храме он оставляет за греками, выполнявшими заказ с иным «социальным содержанием»¹⁸.

В.П. Орфинский, со своей стороны, считает эту «модификацию» делом рук самого киевского князя Ярослава Мудрого. Исходя из похвалы митрополита Илариона храмосздательному делу Ярослава, он предполагает, что «участие великого князя киевского в создании храма Софии не ограничивалось формированием функциональной программы, предопределившей сооружение просторных хоров и включение в структуру культовой постройки «мирских» помещений, но и охватывало художественно-образные проблемы»¹⁹. Появление архитектурных черт, отличающих киевский храм от византийских - многоглавие, высотность, «ячеистость» композиционной структуры - он считает «целенаправленной «славянизацией» образных характеристик храмов» с опорой на «довизантийские воспоминания»: языческие традиции и представления, деревянную новгородскую Софию «о 13 главах», и связывает всю программу с антивизантийскими настроениями князя в тот период²⁰.

Мы со своей точки зрения не склонны разделять русско-славянские версии создания архитектуры храма, тем более на столь высоком уровне, как художественно-образный. Во-первых, сознательная ориентация на дохристианские

¹⁶ Раппопорт П.А. Зодчество Древней Руси. Л., 1986. С. 26.

¹⁷ Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X - начала XII в. М., 1987. С. 181.

¹⁸ Раппопорт П.А. Указ. соч. С. 23, 28.

¹⁹ Орфинский В.П. Национальное своеобразие культового зодчества России // Христианское зодчество. М., 2004. С. 138.

²⁰ Там же. С. 138-139.



Киев. Софийский собор. 1037 г. Макет-реконструкция

идеи и постройки, как мы пытались показать выше, в первых христианских храмах на Руси существовать не могла. Та или иная дохристианская идея могла бы существовать в сознании русских строителей как некая норма профессионального мышления, как «умственное обыкновение», свойственное данной культуре. Именно как неосознанная норма, а не как программа, такая идея могла определенным образом отразиться на постройке. Проблема, однако, в том, что для этого нужно было бы, чтобы весь замысел, весь проект храма принадлежал русским строителям, а это кажется маловероятным. В Киеве 1010-х годов каменное строительство отсутствовало. «Мастера, строившие Десятинную церковь, давно завершили работу и, видимо, вернулись назад в «греки»»²¹. До 1030-х годов мы знаем на Руси только одну каменную постройку - небольшую Богородичную церковь в Тмутаракани²². У русских мастеров не могло быть опыта для самостоятельного возведения такого сложного и достаточно необычного сооружения, как Софийский собор. Предположение же, что пирамидальный силуэт, многоглавие и другие архитектурно-художественные характеристики храма могли быть обозначены в княжеском заказе, кажется маловероятным. Для этого князь должен был бы прекрасно ориентироваться в тонкостях только что пришедшего на Русь византийского зодчества и быть готовым сознательно противопоставить ему какую-то свою композиционную программу. В подобном предположении

²¹ Комеч А. М. Указ. соч. С. 179

²² ВИА. Т. 3. М., 1966. С. 535.

есть явная модернизация, приписывание князю наших знаний и нашего понимания проблемы.

Более логичным выглядит предположение, объясняющее новшества формы *особенностями заказа*, не содержащими собственно художественных задач, тем более что художественный аспект как таковой в средневековом искусстве еще не был выделен из общего сакрально-функционального целого. Он был составной частью (а часто и следствием) символично-образного замысла произведения. Среди этих особенностей заказа - отмечавшаяся многими исследователями потребность в обширных хорах многофункционального назначения, обширных галереях, где, помимо лестничных башен, могли располагаться столь актуальные для того периода крещальни, по аналогии с Десятинной церковью и Спасским собором в Чернигове²³.

Однако гораздо более фундаментальным для формообразования этого храма, а вслед за ним и всей Софийской «группы», мы полагаем такой сущностный фактор в программировании этого храма, как *посвящение св. Софии*. Это было и богословской основой создаваемого архитектурного образа, и адресной ориентацией на архитектурный образец, причем последнее, видимо, и было конкретизацией первого. Рассмотрим это подробнее.

Св. София Премудрость Божья знаменует собой не какое-либо отдельное лицо или персонаж христианского учения, а самую высшую и универсальную его идею. В устах современника так звучит представление о ней: «Велика есть мудрость; ведь и Соломон, прославляя ее, говорил «Я, премудрость, вселила свет и разум, и смысл я призвала. ... Мои советы, моя мудрость, мое утверждение, моя сила. Мною цесари царствуют, а сильные узаконяют правду... Любящих меня люблю, ищущие меня найдут благодать» (Притчи Соломоновы, гл. 8, ст. 12-17, цитируются в: «Повесть временных лет», 1037).

Храмовые посвящения св. Софии, как самой «просветительной» христианской категории, были характерны, как правило, именно для начального периода обращения в христианство - как знаменование нисхождения нового учения, торжества новой веры. Так было и в самой Византии, прежде всего в ее верховном храме. К моменту строительства русского митрополичьего храма для самой Византии это посвящение стало уже уникальным - более распространенным был культ Богородицы, что отразилось в строительстве Десятинной церкви. В самой Руси XI века авторитет Божественной Премудрости, как это явствует из письменных источников, был очень высок. Она прославлялась в разных видах - и в книжном учении, и в храмовом строительстве. В последнем - достаточно очевидна реминисценция с ранневизантийскими временами, а точнее - обращение как к образцу к юстиниановской Софии Константинопольской²⁴.

«Укрепився же на княжении (Ярослав) обнови град Киев и созда Церковь велику и предивну святягы Софии, сиречь Премудрости Божия, от камня по по-

²³ *Раннопорт П.А.* Указ. соч. С. 19, 22.

²⁴ См. подробнее: *Вятчанина Т.Н.* О значении образца в древнерусской архитектуре // Архитектурное наследство. М., 1984. № 32. С. 27.

добию Константинопольская, точию меньшую от нея», сообщает летопись XVII в.²⁵ То, что эта ассоциация все еще жива в источнике XVII в., позволяет предполагать устойчивость этой идеи, ее закреплённость в древнерусском сознании. Кроме посвящения, киевский храм перенимает тот особый вариант богослужебного устава, который был принят в «великой церкви»²⁶.

Как заметил еще К.Н. Афанасьев, диаметр купола Киевской Софии в четыре раза меньше Константинопольской (25 футов), в размер же константинопольского диаметра (100 футов) сделан пятинефный квадрат киевского храма. Ориентация на образец получила характерное для средневековья цифровое выражение, сама же архитектура отвечала строительной практике средневизантийской эпохи. Но стофутовый размах в разметке плана заметно превосходил обычные масштабы строительной практики греков той эпохи.

Естественно предположить, что храмовое оформление Софии Константинопольской, ее архитектурно-художественный облик, также становится предметом подражания, особенно - учитывая его «решающее» воздействие в русском религиозном выборе. Видимо, для этой стадии русского христианского сознания, еще только нарождающегося, была характерна контаминация этого храма с самим вероисповеданием. В чем же проявилось формообразующее влияние этого образца на архитектуру киевского храма? Какую сферу в его восприятии можно считать приоритетной? Ведь ни по своей объемно-плановой структуре, ни по тектонической разработке киевский храм не повторяет константинопольского образца.

Мы склоняемся к тому, что это, прежде всего, была сфера *образа*. Во-первых, трудно предположить, что на Руси, не знавшей ни каменного, ни христианского храмового строительства, был возможен дифференцированный подход к формам византийских храмов - на уровне их конструктивных, типологических, тектонических особенностей. Тем более надо учитывать, что сам заказчик никогда не был в Царьграде и мог формировать свои представления об образце (а соответственно и свой заказ) только из описаний и рассказов, т.е. в достаточно общем и сугубо образно-символическом плане. Во-вторых, сама категория *образа* в системе византийской мысли существенно отличалась от современной, прежде всего по степени своей семантической и философской нагруженности. Теория образа была одной из основ самого византийского богословия²⁷. На этом стоит остановиться подробнее.

Категория «образа» принадлежала не только и не столько к области художественно-эстетических воззрений, сколько к сфере христианской онтологии

²⁵ Синописис. СПб. 1762. С. 82.

²⁶ Дмитриевский А. Чин пещного действа // Византийский временник, 1, 3-4. 1894. С. 562; Брунов Н.И. Киевская София — древнейший памятник русской каменной архитектуры // Византийский временник. Т. III. 1950. С. 177.

²⁷ В наше время эта тема привлекает внимание историков, исследователей византийской культуры и эстетики. Наиболее близкое соприкосновение с нашей тематикой имеют работы В.В. Бычкова «Образ как категория византийской эстетики» (Византийский временник. Т. 34. 1973. С. 151-165) и В.М. Живова «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа» (Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 108-127).

и гносеологии. «Многозначный образ являлся основным элементом в системе всей восточнохристианской гносеологии», – утверждает В.В.Бычков. – В понимании византийских мыслителей не только священная иерархия, но и вся структура мироздания пронизана идеей образа. Образ – это единственный способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями "бытия" и "сверхбытия"²⁸.

Познавательной ценности «образа» придавалось приоритетное значение, по своей достоверности превосходящее даже категорию «слова»²⁹. Большую часть информации отцы и учителя Церкви получали в виде зрительных образов и только затем пытались ее изложить в понятийной форме³⁰. Считалось, что образ («отпечаток») созерцаемого предмета в непонятийной форме несет информацию в большем объеме, чем любой текст, обладая при этом наибольшей силой воздействия на душу человека, свойством ее формировать, в том числе и как средство отражения и познания Абсолютной Красоты, и как носитель спасительного воздействия на душу человеческую³¹. Отсюда проистекала особая функция художественных образов в византийском мировоззрении. Василий Великий утверждал, что прекрасное должно способствовать «незаметному» восприятию и усвоению знания, которое несет образ искусства (религиозного). Ибо эти знания трудны для восприятия без художественного оформления, как «горькое лекарство без меда»³².

Другая сторона гносеологии образа – это его *символическая* функция. В соответствии с неоплатоновской философией, входившей существенной компонентой в византийскую «картину мира», этот символизм носил практически универсальный характер. Зрительный образ интерпретировался византийскими мыслителями как материализованное отображение трансцендентной идеи, как чувственная субстанция, в которой «запечатлевается, сохраняется и передается на уровне эмпирического бытия Божественное откровение»³³. Емкий символический образ как носитель «информации» являлся основой всей иерархической системы Дионисия Ареопагита («О небесной иерархии», 1,2, 121 В). Образно-символическое отражение первопричины («неподражаемое подражание») – было важнейшим этапом на пути постижения истины.

Есть все основания отнести к той же аксиологической системе и архитектурные образы. Их создание и восприятие не было лишь формально-художественным актом. Очевиднее всего об этом свидетельствуют архитектурные произведения христианских святых, особенно в ранние периоды средневековья. Как правило, архитектурные параллели со священными образцами осуществляются через символические образы, которые кладутся в основу самых

²⁸ Бычков В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. Т. 34. 1973. С. 161.

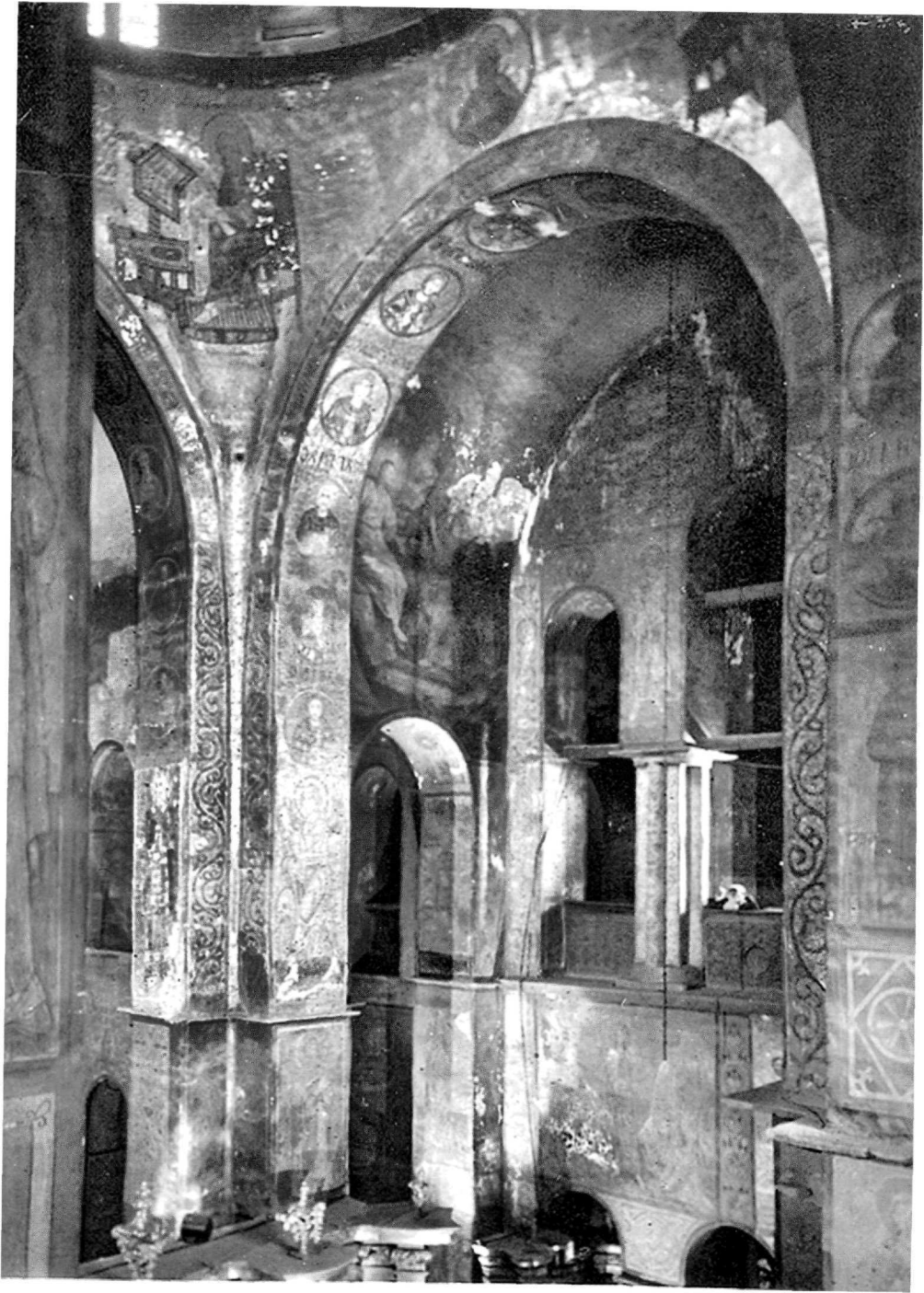
²⁹ Там же. С. 158.

³⁰ Там же. С. 157.

³¹ Там же. С. 158.

³² PG, t. 29, col. 212 В. Цит. по: Бычков В. Указ. соч. С. 157.

³³ Бычков В. Указ. соч. С. 159.



Киев. Софийский собор. 1037 г. Вид на юго-восток с северной части хор

разнообразных объемно-пространственных структур³⁴. Думается, что в этой плоскости надо рассматривать и оценивать влияние константинопольской Софии на формирование архитектуры киевской «митрополии».

Первая и самая общая образная аналогия - пространственное разделение храма на центральную часть, увенчанную световым куполом, окруженную аркадами, сверкающую мозаиками и росписями, и окружающее ее гораздо более дробное пространство боковых нефов с хорами. Очень важен огромный масштаб сооружения. Причем киевская София при гораздо меньших абсолютных размерах должна была восприниматься на Руси того времени, учитывая полное отсутствие здесь какой-либо хоть отчасти сопоставимой архитектурной среды, не менее, а то и более величественной, чем сама константинопольская София представлялась грекам.

Вполне возможно, что связь уже этих образных соотношений была достаточно многозначительной, во всяком случае, для заказчика. То, что в киевском храме эти фундаментальные аналогии были «сконструированы» при помощи типических для византийской архитектуры XI века крестово-купольных приемов, уже могло быть делом профессионального арсенала приглашенных константинопольских зодчих. Кстати, их же опыту и мастерству реалистичнее «отдать» и архитектурно-художественные стороны этого храма (равно, как и в новгородской и полоцкой Софий), включая и их местное своеобразие, т.к. приспособление к условиям места строительства, к имеющимся материалам, так же, как и конструктивное и художественно-образное осмысление задания, всегда были (и есть) «рабочими моментами» в труде квалифицированных зодчих. Другое дело - само задание, программа сооружения. Здесь интересен еще ряд наблюдений.

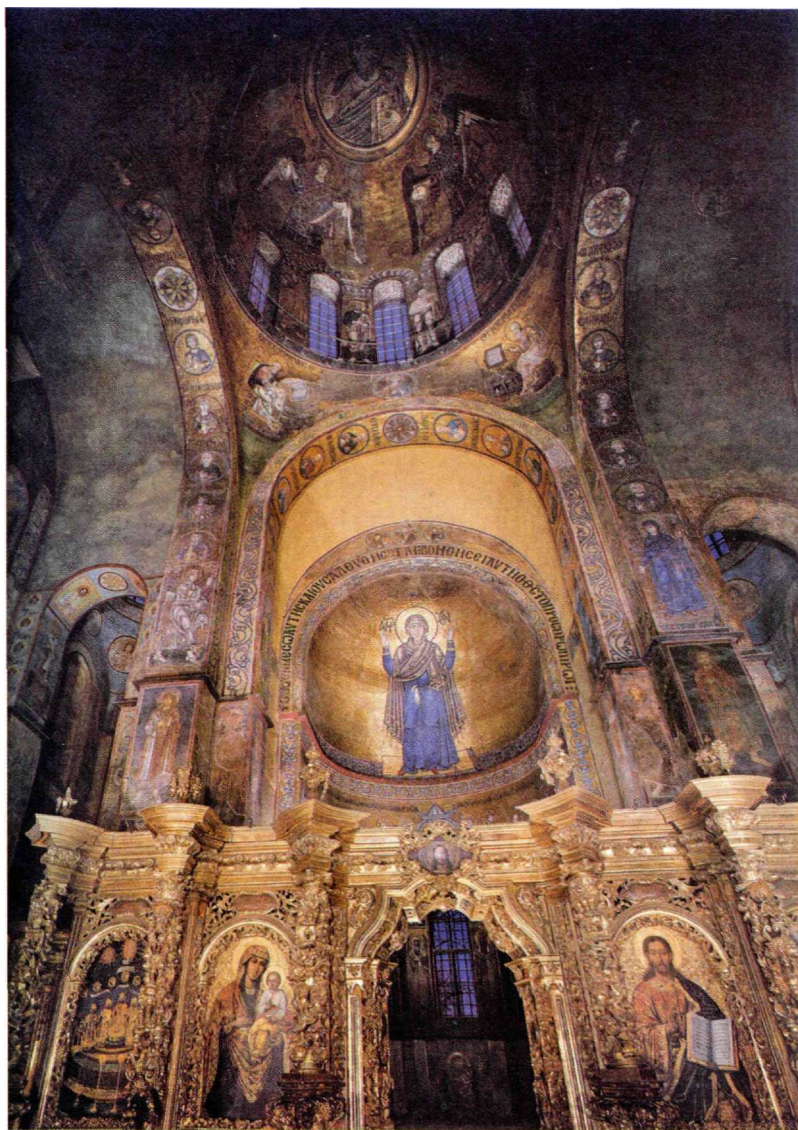
Согласно исследованиям К.Н. Афанасьева, зодчие Софии Киевской повторяют способ разбивки плана Софии Константинопольской³⁵. Причем ставилась задача, по его мнению, выстроить храм «в меру» константинопольского. Мерные соответствия по средневековым понятиям были серьезнейшим фактором «восхождения» к образцу, что, однако, судя по историческим материалам, редко понималось буквально³⁶. В данном случае, за «священную» меру был принят модуль константинопольского собора (диаметр купола) равный 100 футам (30,8 м). В этот модуль вписывается все основное здание киевского собора - длина и ширина его пятинефной части также равны 100 футам³⁷. Соответственно конструктивным возможностям крестово-купольной системы и пропорциональной разбивке храма, купол в Киеве сделали в четверть константинопольского - 25 футов. Остальной объем «наращивали» боковыми нефами.

³⁴ Вятчина Т.Н. Указ. соч. С. 28, 29 и др.

³⁵ Афанасьев К.Н. От Пантеона до Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967; Он же. Геометрический анализ св. Софии в Константинополе // Византийский временник. Т. V. 1952; Он же. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961. С. 59-60.

³⁶ Подробнее см.: Вятчина Т.Н. Указ. соч. С. 30.

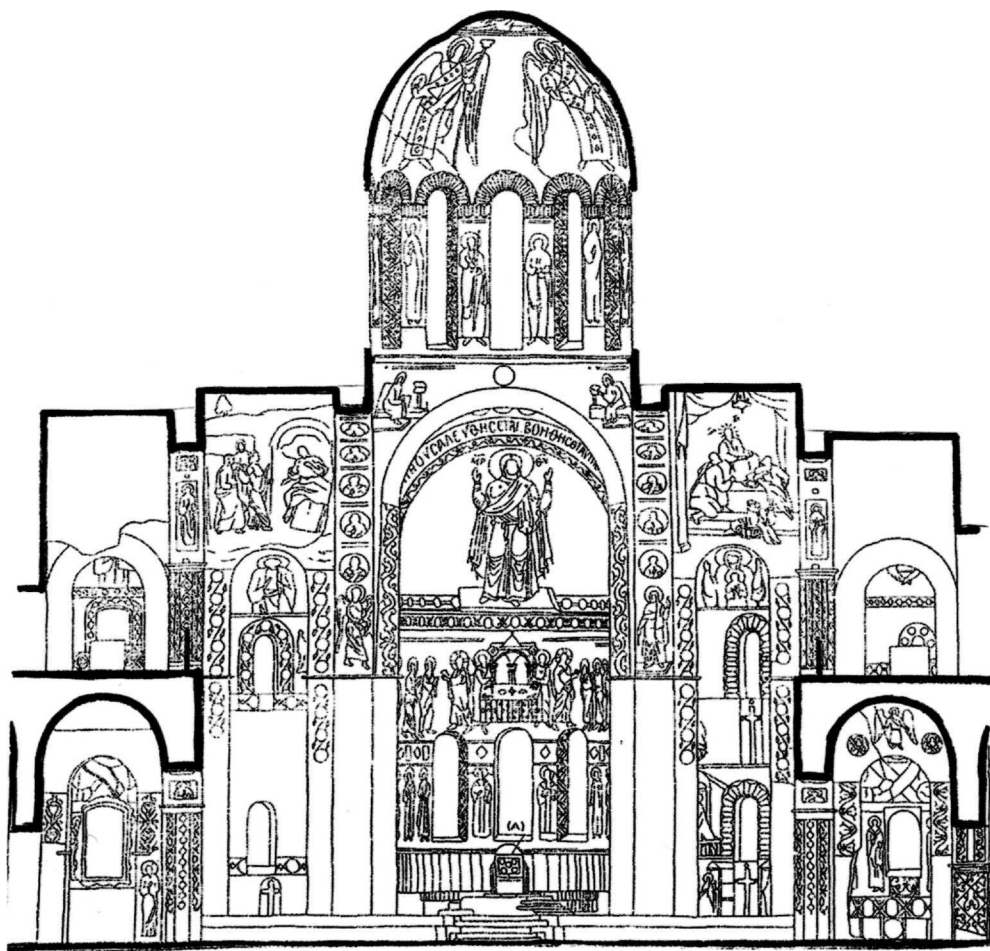
³⁷ Афанасьев К.Н. 100 футов // Средневековая Русь. М., 1976. С. 141-147.



Киев. Софийский собор. 1037 г. Центральная апсида

В результате появилась уникальная для византийского мира того времени пятиглавая храмовая композиция.

Еще одна конкретная аналогия с образцом, пожалуй, наиболее широко признанная нашими исследователями - это высокие просторные хоры, характерные для ранневизантийского периода, и конкретно для Софии Константинопольской, но уже видоизменившиеся в средневизантийской архитектуре. Устройство подобных хор в киевском соборе «через голову» современной строительной традиции Византии, несомненно, было одним из основных требований велико-

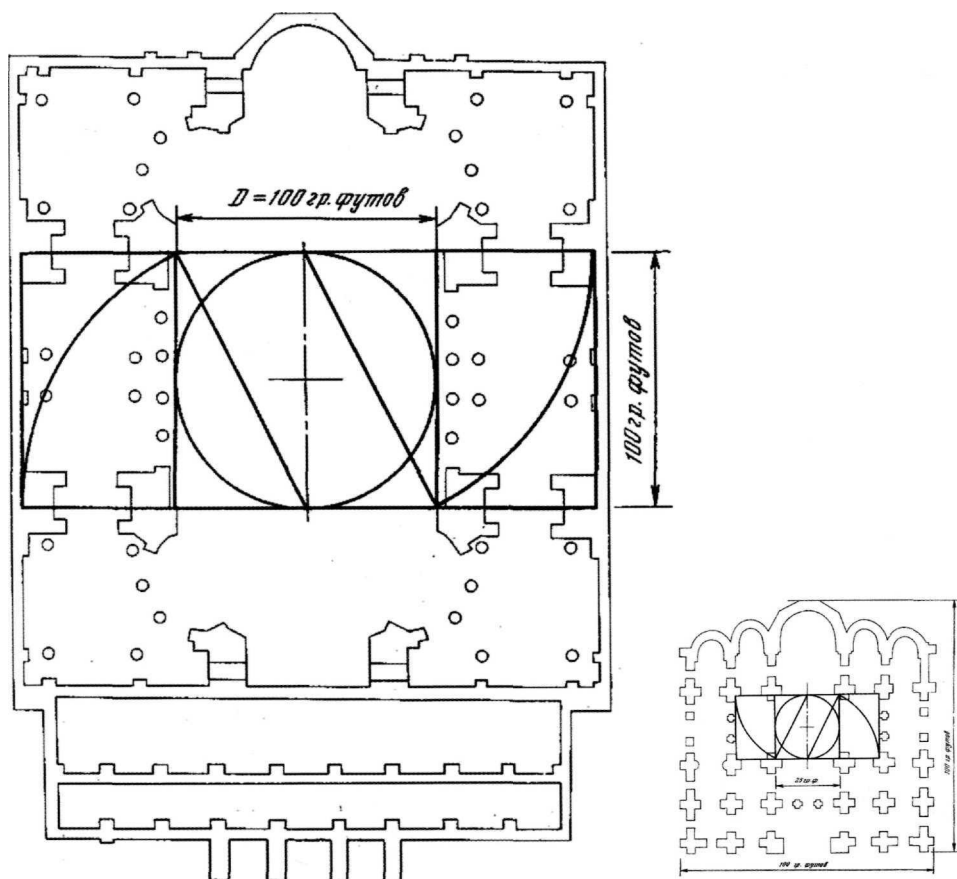


София Киевская. Разрез

княжеского заказа - другого объяснения их появлению найти трудно. Их формообразующая роль для архитектуры киевского храма достаточно велика. Ведь именно с их устройством и освещением ряд серьезных исследователей связывают уникальное многоглавие этого собора³⁸.

По этой концепции множественность глав собора имеет функциональное происхождение. Великий князь киевский в подражание византийским императорам заказывает для своего верховного храма высокие просторные хоры, обходящие его с трех сторон (кроме восточной), как место своего присутствия на богослужении и как парадные помещения для приемов. Эти помещения должны были быть светлыми. Поскольку полноценно осветить хоры через окна мешали двухъярусные галереи, над хорами были возведены купола со световыми барабанами. В наруж-

³⁸ Кочет А.И. Указ. соч.; Паннопорт П.А. Указ. соч.



Планы Софии Константинопольской и Софии Киевской (по К.Н. Афанасьеву)

ной разработке им был придан пирамидальный силуэт в качестве художественно-образного решения сложившейся конструктивно-функциональной ситуации.

Такое объяснение несомненно имеет свои сильные стороны - оно освещает профессиональный механизм архитектурно-строительного процесса. Тем не менее, генезис «ярусно-высотного» силуэта киевской Софии продолжает оставаться предметом историко-научных споров (ср. приведенную выше альтернативную гипотезу В.П. Орфинского).

Мы предлагаем рассмотреть еще один ракурс этой проблемы - взглянуть на нее с точки зрения *образца* и *образа*. Иными словами, не только с точки зрения политической программы, но и вероисповеднических интересов. Хотя надо признать, что на этой исторической стадии русского христианства церковное было очень тесно слито с политическим, прежде всего в силу того, что «апостолами» новой веры на Руси были сами ее властители. Возвращаясь к архитектуре киев-



София Константинопольская. Хоры



София Киевская. Хоры

ского храма, вернее, к характеру его завершения, можно обнаружить тот же принцип, о котором говорилось выше - «конструирование» образа константинопольского образца средствами современной византийской архитектуры. Стремительно повышающееся к центральному значительно большему по размеру куполу ярусное многоглавие киевского собора как бы воссоздает образ завершения Софии Константинопольской, где сходным образом движение архитектурных масс по малым и большим полукуполам направлено к огромному куполу. Характерно, что такая динамичность была не свойственна статичным и уравновешенным силуэтам многокупольных византийских храмов XI в. (можно вспомнить, например, церкви константинопольского монастыря Пантократора).

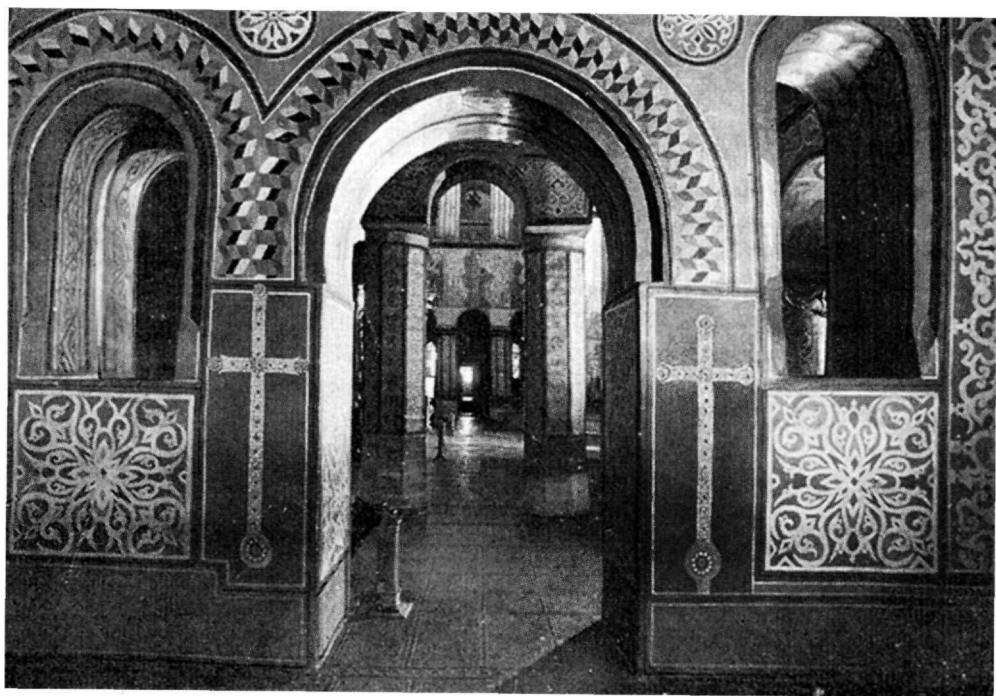


Стамбул (Константинополь).
Монастырь Пантократора

Таким образом, мы проследили одну из составляющих генезиса архитектуры собора св. Софии в Киеве. Эта составляющая имела, на наш взгляд, вероисповедническую мотивацию. На этой стадии формирования христианского религиозного сознания еще не потеряла своей актуальности необходимость в оправдании и обосновании самого выбора веры. Свидетельства этому можно найти и в литературных памятниках. Самое яркое из них - знаменитое «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, созданного в то же время. Его основная тема - противопоставление христианства (благодати) иудаизму (закону), а не только язычеству, что, видимо, сохраняло насущность из-за опасности, исходившей от хазар. Известно, что Русь этого времени была удивительно веротерпима, здесь мирно сосуществовали группы различных вероисповеданий. Участие архитектуры в утверждении христианского выбора - это убеждение осязаемыми образами, это реализация той самой *парадигмы красоты*, свойственной среде обитания истинно Божественного, которой руководствовался русский дух в своем религиозном самоопределении. Как писал Д.С. Лихачев, «храмы, покоровшие живой истинной красотой» послужили «главным аргументом» в самом выборе веры Владимиром Святославичем³⁹. У этой «красоты» на тот момент, судя по всему, был свой адрес. Его «живое» воспроизведение в русской земле (и даже землях) - через основную богословскую идею и главные образные уподобления - вырисовывается как одна из обязательных и действенных составляющих обращения Руси. Поэтому мы склонны считать ориентацию первых русских Софийских храмов на великую константинопольскую церковь не только и не столько политическим, или даже церковно-политическим актом, сколько актом исповедания веры.

«Информационная», семантически весомая функция образа, в частности храмового, позволяет нам, опираясь на его содержание, сделать еще ряд наблюдений и заключений относительно «модели веры», характерной для эпохи, и ее отражения в архитектуре. Какие же моменты можно выделить в качестве со-

³⁹ Лихачев Д.С. Тысячелетие культуры // Альманах библиофила. Вып. 26. С. 9.



София Киевская. Вид из северной галереи

держательных для архитектурных образов русских Софийских храмов, достаточно единых по своей сути?

Первое, что отмечают исследователи этих храмов (равно как и простые посетители) - это впечатление сложности внутренней структуры, ее многосоставность, обилие столбов, компартиментов, внутренних проходов - и по горизонтали, и по вертикали. Сложность структуры дополняется множественностью функций храмового пространства, служившего, помимо своего прямого назначения (отправление

богослужебных обрядов), многим другим функциям: тут находились мастерские по переписке книг и иконному письму, залы для княжеских приемов и т.п. В литературе не раз появлялись даже сравнения интерьеров Софийских соборов с городом. Иными словами, создавался образ некоего *макрообразования*.

Образная структура этого макрообразования имеет определенные характеристики.

Во-первых, это *космологичность*. Символика архитектурных форм, дополненная живописными «комментариями», являет образ всей вселенной - земли, неба, «неба небес».

Во-вторых, это *иерархичность*. Вселенная, явленная в храме, - это образ Божественного мироздания. Оно имеет свой центр - сакральную зону, куда сходятся все «пути». Эта зона имеет форму вытянутого по вертикали пространственного



София Новгородская. Вид с южного крыла хор

креста, осененного световым куполом, с главным символично-образным и художественным акцентом на оформлении его восточного рукава - центральной апсиды, где размещались алтарь и важнейшие христианские изображения («лик храма», как ее называет Прокопий Кессарийский, описывая Софию Константинопольскую)⁴⁰. Идея креста подчеркнута четкой пространственной «обводкой» линиями вынесенных плит, лежащих в уровне основания хор. Иерархия пространства имеет и горизонтальное, и вертикальное развитие. В последнем в Софийских храмах особое внимание привлекает устройство хор - места присутствия князей, т.е. власти земной. Они высоко подняты, особенно в Софии Новгородской (на высоту 10 м), и выведены в уровень, который в иерархии храмового пространства соответствует пребыванию небожителей. Надо отметить, что в уровне хор сосредоточена и более богатая архитектурная разработка. Здесь больше всего света, т.к. над хорами помещается большая часть куполов и окон, здесь же сосредотачиваются наиболее декоративные элементы: аркады, ниши, вариативные формы опор, а также игра пространств. Положение хор относительно центрального пространства создает для находящихся на них ситуацию «парения» над всем происходящим в храме - в том числе и в алтаре, и на амвоне. Известно, что князья сами не спускались к причастию, чашу приносили на хоры⁴¹.

⁴⁰ *Прокопий Кессарийский. О постройках. I, 1.24-25. Цит по: Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М, 2000. С. 143.*

⁴¹ *Комеч А.И. Указ. соч.*

В целом в храме создается образ, трактуемый храм не столько как «дом Божий», сколько как «Царство Божие» со всей той полиструктурностью, полифункциональностью и четкой иерархической ранжированностью, которые свойственны «государственным» образованиям. Один из основных семантических аспектов этого образа - разработка темы власти: «земная» власть помещается в зоне «небесного», Божественного. На языке архитектуры - это своего рода демонстрация ее божественного происхождения.

Тема «Царства» видимо обладала особой актуальностью в этот период, причем в разных ее аспектах.

Первый и самый очевидный — наглядно являть образ Царствия Небесного новообращенным восточным славянам. В принципе, эта символика является канонической для любого христианского храма. В первом же Софийском храме в Киеве (равно как и в его «дочерних» версиях в Новгороде и Полоцке) можно предположить программное его воплощение - в силу его особой миссионерской роли и ответственного статуса (главного собора новообращенного государства).

Второе - это тема Христианской Империи и особенность той христианской парадигмы, которую Киев воспринимает от своей духовной митрополии и конкретно (через образец) от юстиниановской эпохи. Ко времени императора Юстиниана, как известно, происходит законодательное закрепление начатой Константином Великим христианизации Империи, оформляется теория «симфонии» духовной и мирской власти. Это было провозглашено в Шестой новелле Юстиниана, по которой власть императора - столь же Божественного происхождения, что и священство, это «два величайших дара Божиих ... из одного источника исходящих» и Богом поставленных начальствовать, соответственно, над всем мирским и духовным. Если же служение иерейское и императорское совершаются оба должным образом, неущербно, то воцаряется «общая гармония» между «делами людскими» и «вещами Божественными»⁴².

Эта «симфония», как часть всей «политической теологии» Византии⁴³, заключала в себе определенную парадигму религиозного сознания, которую С. Хоружий определил как установку «освящения» (в отличие от установки «обожения», ориентированную на бегство из «падшего» мира, которой были ведомы первые христиане и которая была продолжена в монашестве и исихазме). По мнению исследователей этой проблематики в христианской истории (А.В. Муравьев, И. Мейендорф, Г. Флоровский, С. Хоружий), корни этой парадигмы уходят в до-юстинианово и даже до-константиново сознание. Она типична для «мифологического, магического, символического сознания, иначе говоря, для языческой религиозности, откуда и передалась Православию». «...С христианизацией Империи неизбежно возникали предпосылки возврата, нового внедрения римско-языческих установок, видевших в Империи и власти священное начало. И этот возврат произошел»⁴⁴.

⁴² Цит по: Хоружий С. Исихазм в Византии и России // О старом и новом. СПб., 2000. С. 212.

⁴³ Meyendorff J. Byzantine Theology. Historical trends and doctrinal Themes. Mowbrays, 1974.

⁴⁴ Там же.

В этом пункте обнаруживается «точка пересечения», взаимного соответствия византийского сознания с восточнославянскими ментальными установками накануне христианизации с их развитым культом родовой власти. Не спешило русское сознание расставаться с этим культом и после крещения Руси. Об этом ясно свидетельствует все то же «Слово...» митрополита Илариона. Как известно, одна из самых значительных его частей посвящена возвеличиванию русских князей, причем похвала возносится не только князьям-христианам, но и их славным языческим предкам⁴⁵. Идея иерархически устроенного Царства, где тесно сплетена власть Божественная и власть земная, не могла не импонировать принимающим христианство русским князьям. Эта идея существовала и в языческие времена, но не в «формате» Царства, а на уровне отдельных родов. По мнению И.А. Бондаренко, «образование союзов родов и больших племенных союзов заставляло выстраивать единую властную пирамиду во главе с великими князьями и великими богами. Но эта пирамида оставалась гораздо менее цельной и стройной, нежели та, что утвердилась с принятием монотеистической общечеловеческой христианской религии. ... Принципиально важным было официальное принятие христианства на государственном уровне»⁴⁶. Митрополит Иларион возводит это в отдельную княжескую добродетель, сообщая при этом, что «если кто и не с любовью, то со страхом перед повелевшим крестились, *ведь было благое дело его со властью сопряжено* (курсив мой. – Т.В.)»⁴⁷. Это уже прямое выражение вероисповеднической установки: вера сопряжена с властью – и то, и другое от Бога⁴⁸. Эта установка, с одной стороны, происходила из реалий собственного опыта, с другой стороны, получала обоснование в Византии. Надо учесть при этом, что новеллы Юстиниана были тогда уже известны на Руси.

Тем большую объяснимость обретает программное обращение Ярослава Мудрого в его храмах к юстиниановой архитектуре, запечатлевшей в наиболее зрелых формах и образах парадигму Христианского Царства.

Еще одна сторона архитектуры Софийских храмов, так или иначе связанная с темой Царства, в данном случае Царствия Небесного – это ее общий гимнографический характер. Вся внутренняя разработка, архитектурная и художественная, киевского и новгородского соборов (полоцкий, к сожалению, ее не сохранил) имеет характер радостного, жизнеутверждающего прославления. В храмах нет ни одного «некрасивого», особо не украшенного уголка – будь то на хорах или под хорами, в галереях или на лестницах. Несмотря на ярко выраженную иерархичность и пространственное «неравенство», дробность в решении интерьера, никто из присутствующих в храме не остается обделенным глубиной красотой окружения, где бы он ни находился. Средствами архитектуры и искусства реализуется идея своего рода «божественной демократии»: в Царствии Небесном все прекрасно и каждому – и царю, и нищему – уготована своя прекрасная обитель. Понятие о красоте здесь связано с богатством и художе-

⁴⁵ Макаров А.И. Нравственные воззрения Илариона Киевского // Альманах библиофила. Вып.26. С. 80.

⁴⁶ Бондаренко И.А. Указ. соч. С. 75.

⁴⁷ Митрополит Иларион. «Слово ...». С. 183.

⁴⁸ Бондаренко И.А. Указ. соч. С. 76.

ственной изощренностью, оно лишено всякого аскетизма или суровой простоты. Недостаток в дорогих материалах и мозаиках в Новгороде, по сравнению с Киевом, компенсируется за счет обилия фресковых росписей, восстанавливающих эффект царственного великолепия и светлой восторженности.

Такой образный настрой в архитектуре прямо отражает тональность нового религиозного чувства. Исследователи уже отмечали религиозный оптимизм, присущий новокрещенным русичам⁴⁹. «Как видно из летописи и из сочинений его современников, при Владимире и при сыне его Ярославе русское христианство было проникнуто светлым и возвышенным оптимизмом мировой религии. .. Сочинения Илариона и другие произведения той же эпохи без диссонанса рисуют нам тогдашнее вероучение в более или менее одинаковых жизнерадостных тонах»⁵⁰. Общий духовный подъем, радость духовного возрождения сопровождали начальную (неофитскую) стадию христианства не только на Руси. Так было и в Болгарии X века (см. например, у Космы пресвитера). Подобные же настроения наблюдались и в Чехии при дворе князя Вячеслава.

Отчасти этот религиозный оптимизм проистекал из взгляда на спасение: оно получалось через крещение, покаяние и милостыню. Крещение и покаяние, по утверждению Н.К. Никольского, в «Слове о законе и благодати» и в «Повести временных лет» под 1015 годом являются с чертами, близкими к адаптационизму, т.е. божественному усыновлению человека чрез крещение его»⁵¹. Как следствие такого взгляда на спасение, принятие христианства должно было являться началом торжества, радости и веселья. Духовная радость никак не связывалась в эти времена с аскетизмом, но, напротив, с полнотой жизнеощущения. Богатство, щедрая милостыня, непрерывные роскошные пиры для всех, «меценатство» великих князей служили ее выражением и предметом хвалебных описаний. Воспоминаниями о веселых пирах и богатырском удалестве при дворе князя Владимира Красна Солнышка полон весь былинный эпос. И конечно - это строительство богатых, великолепных церквей и соборов для своих городов. «Это были самые восторженные песни начавшегося духовного возрождения» - так оценивает исследователь литературу эпохи князей Владимира и Ярослава⁵². Такие же гимны слагались в этот период и в архитектуре, самыми торжественными и ликующими из которых были Софийские соборы.

Влияние первых русских соборов на дальнейшее развитие русской храмовой архитектуры трудно переоценить - от них она «есть и пошла». Многие самые существенные их черты будут унаследованы от них в последующих храмовых постройках (прежде всего княжеских) в самом Киеве и особенно в Новгороде, и в других русских городах, а также начавшим вскоре складываться каноническим типом национального храма. Здесь начал свое формирование и эстетический идеал русского храмоустройства, будучи порожденным при этом взаимодействием факторов иного происхождения, в том числе и вероисповед-

⁴⁹ Никольский, Флоровский.

⁵⁰ Никольский Н.К. Указ. соч. С. 12.

⁵¹ Там же. С. 13.

⁵² Там же. С. 14.

нического. Именно в Софийских соборах были явлены многоглавие, «высотность» силуэта, известная «экстерьерность», масштабность внутреннего пространства, система пропорционирования и ряд других архитектурных качеств, так или иначе разрабатывавшихся впоследствии в национальной традиции.

И все же эти соборы остались уникальным и неповторимым явлением в истории русского храма. Никогда больше не повторялась их структура, а София Киевская оказалась непревзойденной по сложности своей композиции во все последующие века⁵³. Никогда больше не воссоздавался в таком виде образ Божьего града, Царства - со всем его богатым великолепием и сложной дифференцированной структурой. Мы связываем эту архитектурную уникальность с уникальностью исторического момента - в первую очередь, с состоянием религиозного сознания, т.к. речь идет о храмах. Следствием его «начальности» была не только незрелость и несамостоятельность. Оно было исполнено также качеств, которые довольно быстро уходят с опытом, - детской восторженности, нового свежего мироощущения в его гармонии, где все «расставлено по своим местам»; жизненного полнокровия, еще не стесненного познанием трудностей предстоящего духовного пути, страданиями и самоограничениями. Более того, положение новообращаемых требовало, кроме силы власти, еще и силы убеждения, определенных «рекламных» действий, что ставило самую «высокую планку» перед духовными лидерами, в том числе и в архитектурной деятельности. Такое духовное настроение и религиозный запрос стали тем началом, которое смогло заново оплодотворить уже устоявшиеся византийские архитектурные схемы (даже не выходя за пределы традиции), внести в них новое содержание и стимулировать новое формообразование.

Очень скоро, буквально в том же столетии, начинается отход от этого духовного настроения. Жизнелюбивый, почти гедонистический христианский идеал постепенно сменяется идеалом аскетическим, монашеским. Абсолютно полярная религиозность развивается и набирает авторитет в пещерах киево-печерского монастыря. Естественно, что смена духовных идеалов сопровождается и радикальными переменами в храмоздательных установках. Храмовая схема упрощается - она постепенно сводится к одноглавому, 4-столпному типу с более цельным пространством и позакомарным тектоническим решением по всем фасадам. При этом и в XI веке, и в начале XII века сохраняется крупномасштабность храмовых построек. Переориентация архитектурной традиции немало связана и со сменой авторитетных образцов. Освященным образцом, главным храмом-святыней в национальной традиции становится вновь построенный Успенский собор Киево-Печерского монастыря (1073-1077 гг.) - монументальный трехнефный храм, единственная глава которого на метр превосходила своим диаметром центральную главу Софийского собора⁵⁴. Его появление на русской земле почиталось актом особого Божьего Промысла о ней - его построение, как свидетельствует Киево-печерский патерик, было «делом рук» самой Богородицы.

⁵³ *Комеч А.М.* Указ. соч. С. 317.

⁵⁴ Там же. С. 268.

Храмы Владимиро-Суздальской земли и русская храмоздательная парадигма XII века

Расцвет зодчества северо-восточной Руси XII века, а именно при князьях Андрее Боголюбском и Всеволоде Большое Гнездо, относится, условно говоря, к концу второго века христианства на Руси. Процесс сложения русского христианского храма продолжался. Храмоздательная парадигма этого зодчества и ее архитектурно-художественное воплощение приобретают уже иные черты, соответствующие новым историческим условиям и их меняющимся духовным и культурным запросам. Задаваясь по-прежнему вопросом о духовных корнях этой архитектуры, о тех воззрениях, которые воплотились в ее языке, обратимся к особенностям русского вероисповедания этой поры.

По сравнению с первой, «неофитской» стадией оно приобретает новые черты. Уже к концу XI в. начинается отход от духовного настроения предыдущего этапа. Монастыри и монашество постепенно становятся главной религиозной силой на Руси, а Киево-Печерский монастырь - ее центром. Отсюда к XII в. распространяется по русским храмам богослужебный устав, заместивший собой, по-видимому, принятый ранее устав Великой церкви (Софии Константинопольской). Им стал пришедший из Византии Студийско-Алексиевский устав⁵⁵.

Начиная с середины XI в. Студийский устав на Руси употреблялся в редакции, записанной в 1034 г. константинопольским патриархом Алексием для основанного им монастыря Успения Богородицы. Введен он был около 1051 г. в Киево-Печерском монастыре его настоятелем св.Феодосием Печерским. Причиной предпочтения Алексиевской редакции устава явилось обстоятельство, имевшее чисто монастырскую мотивацию - она единственная содержала дисциплинарную часть, сделавшейся необходимой из-за значительного увеличения числа насельников обители. У Киево-Печерского монастыря «*перешли вси монастыреве уставъ*»: порядки монастыря стали образцовыми для других монастырей, а Устав перешел и в городские и кафедральные храмы. Отсюда же в XI-XIII вв. выходили многие русские игумены и епископы.

Здесь формируется и наиболее почитаемый религиозно-нравственный идеал русского общества этой эпохи - идеал *иноческий*. Подвиг аскета-отшельника, «отвергшегося» всех мирских благ и посвятившего себя постоянной молитве и покаянию, представляется если не единственным путем спасения души, то, во всяком случае, самым авторитетным из них. Количество монастырей на Руси быстро умножается. Среди князей распространяется обычай принятия схимы - как правило, на смертном одре⁵⁶.

Однако реалии тогдашних нравов за стенами монастырей были далеки от этого нравственного идеала. И это, прежде всего, касается княжеской жизни, вступившей в фазу постоянных и кровопролитных междоусобиц. Они сопровождались не только коварством, жестокостью и другими чуждыми христиан-

⁵⁵ Желтов М.С., прот. Сергей (Правдолюбов). Богослужение Русской Церкви, X-XX вв.

⁵⁶ Цит. по: Хлебников Н.И. Общество и государство в домонгольский период русской истории. Спб, 1872. С. 459-460.



Боголюбов. Церковь Покрова на Нерли (1165 г.)

ству качествами, но порой и явным святотатством - разорением храмов, грабежом святынь. Так, например, в 1169 г. войска Андрея Боголюбского и других князей, его союзников, напали на Киев и, взяв его, в продолжение трех дней грабили не только жилища киевлян, но и храмы — Софийский, Десятинный и другие, равно как и монастыри, похитив из них иконы, ризы, книги, колокола и церковную утварь, а некоторые - даже сожгли⁵⁷.

Тем не менее, князья оставались основными носителями и блюстителями христианских порядков на Руси. Они же были здесь и первыми канонизированными святыми (св. Владимир и св. Ольга, свв. Борис и Глеб, св. Андрей Боголюбский). Каким образом такие противоположности сочетались в духовном со-

Вот, например, как рассказывает летопись о духовных настроениях и смерти князя Ростислава: «В 1168 году Ростислав, отправляясь из Новгорода, чувствовал себя больным. Его сестра Рогнеда просила его остановиться, чтобы умереть в Смоленске, в церкви, которую он сам создал. Он отвечал ей на это: „не могу здесь лечь, повезите меня к Киеву, если умру на пути, то положите меня у св. Феодора; если же Бог отдаст мне эту болезнь, то постригусь в Печерском монастыре у отца нашего Феодосия". Чувствуя приближение смерти, он сказал своему духовнику, священнику Симеону: „ты воздашь ответ Богу за то, что удержал меня от пострижения", и, обратившись к игумену, он примолвил: „поставь мне, игумене, хорошую келью, потому что боюсь напрасной смерти; пусть устроит меня Бог и ваша милость"». Цит по: *Макарий (Булгаков)*. История Русской Церкви.



Владимир. Успенский собор (1158—1189 гг.). Вид с юго-запада

знании того времени? Чтобы понять это, попробуем разобраться в *критериях праведности*, провозглашаемых в эту пору.

Летописные и другие письменные источники предоставляют нам обильный материал такого рода. Так, «Повесть об убиении князя Андрея Боголюбского» гласит: «Сы благоверный и христолюбивый князь Андреи от млады верьсты Христа возлюбивъ и пречистую его Матерь, смыслъ бо оставивъ и умъ, яко полату красну душу украсивъ всими добрыми нравы, уподобися царю Соломону, яко домъ Господу Богу и церковь преславну святыя Богородица Рождества посреде города камену создавъ Боголюбомъ и удиви ю паче всихъ церкви... Князь же Андреи бе городъ Володимеръ *сило устроилъ*, к нему же ворота золотая доспе, а другая серебромъ учини, и доспе церковь камену сборную святыя Богородица, пречюдну велми ... Посемъ же иныи церкви многы камены постави различныи и монастыре многи созда, на весь бо церковный чинъ и на церковники отверзълъ бяше Богъ сердечне очи. Не помрачи ума своего пьянствомъ, и кормитель бяшетъ чернцемъ и черницамъ, и убогымъ, и всякому чину яко възлюбленныи отецъ бяшетъ, паче же милостынею бяше милостивъ, слыша Господа глаголюща: «Аще створите братьи меньший моей, то мне створите» и паки Давидъ глаголетъ: «Блаженъ мужъ милуя и дая весь день, о Господе не поткнется». Мужество и умъ в немъ живяше, правда же истина с нимъ ходяста. И иного добродейания много в немъ бяше, и всякъ обычаи добронравень имейше: в ночь въходяшетъ в церковь и свищи въжигивашетъ сам и, *видя* образъ



Владимир. Дмитриевский собор (1194-1197 гг.)

Божий, на иконах написанъ, взирая, яко на самого творця; и вси святые написаны на иконахъ видя, смиряя образъ свои скрушеномъ сердцемъ и уздыханье от сердца износя, и ислезы от очю испущая, покаянье Давидово приимая, плачася о гресехъ своихъ, възлюбивъ нетлененая паче тленьныхъ и небесная паче времененныхъ и царство съ святыми у вседержителя Бога паче притекущаго сего царства земного, и всею добродетелью бе украшенъ, вторымъ мудрымъ Соломонъ бяшетъ же» (Ипатьевская летопись, 1175 г.)⁵⁸.

Иными словами, за особые княжеские христианские добродетели почитались: *храмостроение; милостыня, особенно церковнымъ служителямъ; «добродеяние» в качестве мужества, ума и правдолюбия; «добронравие» в качестве смирения, покаяния и боголюбия*. В лоне нашей темы нас более всего будет интересовать первое, а именно - тот смысл, который придавался храмостроению, и особенности самой храмоздательной парадигмы.

Роль *храмоздательной деятельности* русских князей XII века выходила за рамки одной только набожности и заботы о благоуукрашении своих городов. Значительно ослабела ее миссионерская суть, столь актуальная для предшествующего периода. Теперь храмовое строительство более чем когда-либо оказалось связанным с внутренней и отчасти внешней политической борьбой, с борьбой за власть. В конкретном случае Владимиро-Суздальского княжества - с борьбой за общерусское единовластие. В качестве особенности темы власти в этот период - а вслед за ним на несколько веков русской истории вперед - устойчиво формируется сугубая *религиозность* ее идеологии. Позиция Церкви в русской государственности к этому времени была уже достаточно сильна и законодательно закреплена. Более того, через византийскую церковную юрисдикцию Русь была напрямую связана с «внешним» христианским миром. Это расширяло, с одной стороны, политический и идеологический круг ее жизненных интересов. С другой стороны, зависимое положение от Константинопольской патриархии, актуализировало - а в этот исторический период просто обострило - национальный вопрос в церковно-политической жизни. Проблема своих русских архиереев на Киевском митрополичьем столе появилась еще во времена Ярослава Мудрого (митрополит Иларион), вспыхивала и угасала на протяжении всего последующего столетия (например, история поставления Климента Смолятича) и стала особенно острой в удельной борьбе XII в., в частности у Андрея Боголюбского. Его борьба за поставление собственного кандидата, причем не в киевские митрополиты, а во владимирские, могла иметь прямой выход на его храмостроение - на формирование, в том числе, его храмоздательной парадигмы.

Князь Андрей, значительно преуспев, как известно, в борьбе с Киевом за перенесение общерусского центра с юга на север - в свое Суздальское княжество, и сознавая себя уже фактическим великим князем, хотел видеть возле себя и митрополита. Не имея возможности перевести к себе киевского митрополита, он решил создать новую митрополичью кафедру. Его кандидатом был некий Феодор,

⁵⁸ ПСРЛ, 2 т. Изд. 2-е. СПб. 1908. С. 580-595.

белый (женатый) священник. Он обладал начитанностью, красноречием, острым полемическим интеллектом, «дерзкой» энергией и честолюбием⁵⁹. Князь Андрей провел его в положение «нареченного епископа Ростовского и Суздальского» и, надеясь на каноническую эрудицию Феодора и его напористость, отправил его в 1155 г. как ходатая к патриарху об открытии у себя независимой от Киева митрополии и вместе как нареченного у себя кандидата. Однако патриарх отказал князю Андрею, мотивировав свой отказ ссылкой на каноны, которые «совершенно запрещают изменять пределы митрополий и епископий»⁶⁰. Феодор и стоявший за ним князь не покорились. Феодор стал самовластно пользоваться чином «нареченного» повелителя Ростово-Суздальской епархии.

Каков был «догматический» портрет Феодора? Присмотреться к нему в свете нашей темы имеет смысл прежде всего потому, что в годы его владычества и княжеского «фавора» (между 1155 и 1169 гг.)⁶¹ как раз и появились все основные храмовые сооружения Владимира и, следовательно, есть основания полагать его участие в их «программировании».

Одним из самых волновавших русскую церковь в это время догматических вопросов был вопрос о посте в среду и пятницу, если на них приходится праздники. Феодор - в полном согласии с князем и, напротив, в противоречии с греческими епископами - занял активную антиаскетическую позицию, допуская в эти дни мясо и другие скоромные продукты⁶². Из послания патриарха Луки к Андрею Боголюбскому также явствует, что Феодор, будучи сам женат, *отрицал монашество*, как необходимое условие для архиерейства, а иногда - и вообще как таковое. Позиция Феодора была демонстративной. Как отрицатель черноризцев и представитель немонашеского меньшинства епископата он носил белую скуфью или даже полный белый клобук, за что получил прозвище «Феодорец белый клобучек». Интересно при этом, что, по мнению историка церкви, свободомыслие его не выходило из границ фактически существовавшего и допускавшегося тогда церковью - несмотря на запрещение брака для епископов 48 правилом Трулльского собора (691 г.), исключения из него встречались и в более поздние времена⁶³.

Такая решительная и демонстративная антивизантийская настроенность приближенного к владимирскому князю архиерея, как и его последовательное неприятие аскетизма вполне могли отразиться и в смелой по своей новизне программе владимирских храмов.

Храмостроение Андрея Боголюбского, по существу, тоже было частью его церковно-политической борьбы (гораздо более успешной) за преобладание и государственное доминирование северо-восточных земель. Язык храмоздания

⁵⁹ Никоновская летопись так изображает его нелицеприятный портрет: «Бе же сей дерзновенен зело и безстуден. Не срамляше бо ся ни князя, ни боярина. И бе телом крепок зело, и язык имея чист, и речь велеречиву, и мудрование козненно. И вси его бояхуса и трепетаху, никтоже бе можаше противу его стояти». Цит. по: *Карташев А.* История Русской Церкви. 1959.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ *Макарий (Булгаков)*, митр. Указ. соч. Т. 3. Глава V.

⁶² *Хлебников Н.* Указ. соч. С. 456^57.

⁶³ Цит. по: *Карташев А.* История Русской Церкви. 1959.

изначально обладал огромным идеологическим авторитетом и политическим весом. Как отмечает один из русских социологов XIX века, построение храма само по себе было вещью статусной для города еще с родоплеменных времен. Города, имевшие культовые центры, имели гораздо более высокое политическое значение, нежели не имевшие такового⁶⁴. Храм был своего рода сакральным аргументом этого статуса. Христианская традиция в ее воспринятом от Византии варианте укрепила и расширила храмовые «полномочия», выведя их на абсолютно новое качество, в том числе вероисповедническое, чему свидетельством стало храмовое зодчество Киевской Руси и особенно его Софийская группа. Однако политическое раздробление Руси с сопровождавшим его нравственным «откатом», ясно осознаваемым в свете уже проникших в духовное сознание новых религиозных установок, вновь актуализировало проблему сакрального авторитета и нравственного оправдания, особенно в борьбе за удельное первенство. Инструментарий уже имелся, требовалось его обновленное осмысление.

Анализ исторического материала - письменного, архитектурного и археологического - обнаруживает два главных вектора такого рода осмысления храмового строительства: в *национальном* и *библейском* ключе. Начнем со второго как еще почти не освещенного в науке, хотя будем подразумевать теснейшую взаимосвязь обоих аспектов.

Читая летописные тексты этого времени, часто встречаешься с именами библейских персонажей и особенно царей Давида и Соломона. Образ второго фигурирует, как правило, в текстах, связанных со строительством храмов. Особенно часто уподобление царю Соломону возникает в сказаниях о церковном строении Андрея Боголюбского. В нашей исследовательской литературе долгое время было принято считать эти уподобления литературной метафорой. Однако при ближайшем рассмотрении этих ветхозаветных аллюзий, особенно под нашим углом зрения, проступает целый семантический пласт, содержащий определенную информацию по исследуемым нами мировоззренческим «моделям». Здесь можно отметить два момента.

Первый - более общего характера - это *образ духовной самоидентификации* эпохи и прежде всего ее правителей. Полный нравственных противоречий и крайностей строй жизни древнерусских князей с его запутанными и жестокими родовыми отношениями, особенно во время междоусобиц, и одновременно устремленный к святым идеалам, находил, по всей видимости, прямое созвучие в ветхозаветных образах. Библия, как известно, вся полна подобными проблемами, получавшими при этом священное разрешение и оправдание. Сходными с ветхозаветными в чем-то были и сами тогдашние отношения с Богом, в которых было много предметного и «договорного». Об этом свидетельствуют многие черты отношения к святыням, в частности прямая борьба за них; стремление подробно регламентировать бытовые отправления, подобно Моисеевым законам (например, «Ответы Новгородского епископа Нифонта на вопросы черноризца Кирика»); наконец, отношение к храмовзданию, о котором подробнее

⁶⁴ Хлебников Н. Указ. соч. С. 387.

ниже. Вряд ли это было внешнее влияние иудаизма, исходившее, скажем, от хазар. Все заставляет думать более о внутреннем соответствии, об определенной «ветхозаветной» стадильности духовного развития самой домонгольской Руси.

Надо отметить, что, хотя весь корпус Библии еще не был полностью переведен в XI–XII вв., библейские книги, особенно исторические части, были довольно хорошо представлены в славянских переводах – включенных в Толковую Палею и др. Д.С. Лихачев так пишет об этом: «Значение переводов из Библии было для русской литературы очень велико. Чрезвычайно пестрый и в идеологическом, и в художественном отношении состав библейских книг, созданных в разное время на протяжении более тысячелетия, включал произведения самых разнообразных жанров, начиная с философской лирики и кончая воинской повестью. Библейские книги заключали в себе обильные фольклорные мотивы, сказочные сюжеты, полулегендарную историю еврейского народа, проповеди, космогонические мифы, биографические повествования, богословские трактаты, лирические песнопения и т.д.»⁶⁵. Огромной популярностью, судя по собственно русской литературе, пользовалась Псалтирь. Она, видимо, была буквально на устах. Об этом можно косвенно судить по такому произведению, как «Моление» Даниила Заточника, в котором Псалтирь пародируется, «сбивается на скоморошьи гусли»⁶⁶. Это возможно, как правило, только с очень употребительными и с хорошо освоенными вещами⁶⁷.

Упомянутое выше *отношение к храмозданию* было еще одной библейской чертой, видимо, разделяемой русской религиозной ментальностью той поры. Популярность царя Соломона как мудреца и особенно как строителя храма в русской письменности того времени весьма велика – и в апокрифической литературе, и в собственной летописной. Как уже упоминалось выше, особо акцентирована эта «соломонова» линия в текстах, описывающих храмовые постройки Андрея Боголюбского. В одной только приведенной выше «Повести об убийнии. ...» князь четыре раза сравнивается с Соломоном, а два его храма – Рождества Богородицы и Успенский – с Соломоновым храмом. Такие уподобления встречались и раньше и, как правило, в отношении самых престижных храмов (например, в отношении возведения Ярославом Мудрым храма Софии в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона). Но счесть это на сей раз традиционной метафорой мешает, во-первых, настойчивость ее проведения, во-вторых, конкретность описания и перечисления того, в чем именно состояло это подобие.

Эти описания, посвященные храмам Боголюбского, выглядели следующим образом: «...уподобися царю Соломону, яко домъ Господу Богу и церковь преславну **святыя Богородица Рождества** посреде города камену создавъ Боголюбомъ и удиви ю паче всихъ церкви; подобна тое Святая Святыхъ, юже бе

⁶⁵ Лихачев Д.С. Переводная литература в развитии литературы домонгольской Руси.

⁶⁶ Айналов Д.В. Два примечания к «Слову» Даниила Заточника // Изв. ОРЯ. С. 1908. Т. XIII. Кн. 1. С. 361.

⁶⁷ Лихачев Д.С. Великое наследие // Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Т. 2. Л., 1987.

Соломонъ царь премудрый создалъ, тако и сии князь благоверный Андреи и створи церковь сию и память собе и украси ю иконами многоцѣнными, златомъ и каменѣмъ драгымъ, и жемчюгомъ великимъ безцѣннымъ, и устрой ю различными цатами и аспидными цатами украси и всякими узорочьи, удиви ю светлостью же, некако зрети, зане вся церкви бѣше золота. И украсивъ ю и удививъ ю сосуды златыми и многоцѣнными, тако яко и всимъ приходящимъ дивитися, и вси бо видивше ю не могутъ сказати изрядныя красоты ея, и златомъ и финиптомъ, и всякою добродетелью, и церковнымъ строеньемъ украшена и всякими сосуды церковными, и ерусалимъ златъ с каменѣи драгими и репидии многоцѣнными, кандѣлы различными *извну* церкви от верха и до долу, и по стенамъ, и по столпомъ ковано золотомъ, и двери же и ободверье церкви златомъ же ковано. Бѣшетъ же и сень златомъ украшена от верха и до Деисиса и всею добродетелью церковною исполнена, измечтана всею хитростью!»

Или описание **владимирского Успенского собора**: «.. и доспе церковь камену сборъную святѣя Богородица, пречюдну велми, и всими различными виды украси ю от злата и сребра, и 5 вѣрховъ ея позолоти, двери же церковныя трое золотомъ устрой. Каменѣмъ дорогымъ и жемчюгомъ украси ю многоцѣннымъ, и всякими узорочьи удиви ю, и многими поникадѣлы золотыми и серебряными просвети церковь, а онѣбонъ от злата и сребра устрой, а служебныхъ *сѣсудъ* и рипидьи и всего строенья церковнаго златомъ и каменѣмъ драгимъ и жемчюгомъ великимъ велми много, а трие ерусалимъ велми велиции, иже от злата чиста, от каменѣя многоцѣнна устрой: и всими виды и устройеньемъ подобна быста удивлению Соломонове Святая Святыхъ. И въ Боголюбомъ, и въ Володимире городе верхъ бо златомъ устрой и комары позолоти и поясъ златомъ устрой, каменѣмъ усвети, и столпъ позлати, и изовну церкви и по комаромъ же поткы золоты и кубькы, и ветрила золотомъ устроена постави, и по всей церкви и по комаромъ около».

В.В. Бычков так оценивает эти русские «экфрасисы»: «Самой архитектуре здесь почти не уделяется внимания (хотя описывается храм!). Об архитектурных элементах (пять куполов, три двери) мы узнаем только потому, что они были украшены золотом и драгоценными камнями. Фактически храм для автора... не произведение архитектуры (он не чувствует еще специфических особенностей этого вида искусства, не осознает его самостоятельности и символической значимости), но скорее огромное произведение ювелирного или декоративно-прикладного искусства». Из этого ученый делает вывод, что «именно произведения ювелирного искусства... выступали для средневекового человека источником эстетических переживаний»⁶⁸.

Вряд ли с этим можно однозначно согласиться, потому что легко обнаруживается другой, гораздо более объяснимый источник не только «эстетических переживаний», но и самих этих «экфрасисов» - библейское описание храма Соломона. «И построил Соломон храм и кончил его... И обложил Соломон храм внутри чистым золотом, и протянул золотые цепи пред давиром, и обложил его

⁶⁸ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М., 1992. С. 132, 135-136.

золотом. Весь храм он обложил золотом, весь храм до конца, и весь жертвенник, который пред давиром, обложил золотом... И пол в храме обложил золотом во внутренней и передней части. Для входа в давир сделал двери из масличного дерева с пятиугольными косяками. На двух половинах дверей из масличного дерева он сделал резных херувимов и пальмы и распускающиеся цветы и обложил золотом; покрыл золотом и херувимов и пальмы. (3 Цар. 6, 14-33)... И сделал Соломон все вещи, которые в храме Господа: золотой жертвенник и золотой стол, на котором хлебы предложения, и светильники... из чистого золота, и цветы, и лампадки, и щипцы из золота, и блюда, и ножи, и чаши, и лотки, и кадильницы из чистого золота... И принес Соломон посвященное Давидом, отцом его; серебро и золото и вещи отдал в сокровищницы храма Господня» (3 Цар. 7, 48-51).

Еще ближе к нашим летописным описаниям подходит образец пересказа этого библейского сюжета, представленный в «Хронике Георгия Амартола», хорошо известной тогда на Руси и конкретно - в северной Руси. Соответственно тексту «Хроники...», Соломон начал строить храм «на горе», его стены были украшены золотом: «Позлати выпрынята стены вся и помост сътворив паки дъски златы», «и златом от Суфира позлати дом... и стены и верхи и двери, и одверья». Здесь развивается и «каменная» тема: «яко мраморы красными и различными церкви украшена... и каменя исполнена, драгое камение и различное и всякого камения честнаго премного...» Названы также медные «столпы», обложенные «златыми дъсками перста в толшее», драгоценная утварь, светильники и пр. Интересно также место о том, что Соломон «каменным оградом сию [церковь] окружи, град же велий красный сверши и *от белых камней* всю и помости...»

Судя по археологическим исследованиям Н.Н. Воронина, эти тексты стали образцами не только для «экфрасисов», но и для самих андреевских построек - в постройках Владимира и Боголюбова действительно широко применялся прием оковки золоченой медью порталов и барабанов куполов, полы из медных плит, в порталах Успенского собора висели двери, «писанные золотом». Более того, в тексте «Хроники...» есть архитектурные подробности, не использованные в русских «экфрасисах», но реально существовавшие в постройках Боголюбова: наличие белокаменных стен, белокаменная вымостка двора перед дворцом с тесаными из белого камня желобами-«трубами», белокаменный «холм», сооруженный, по исследованиям ученого, в основании церкви на Нерли и др.⁶⁹

Такая действенная актуализация этой библейской параллели вряд ли могла быть побуждаема только соображениями литературной гиперболизации или даже княжеской «горделивой мыслью последовать мудрому библейскому царю»⁷⁰. Все данные говорят за то, что в ней была заложена более глубокая программная установка, ставшая частью всей храмовоздательной парадигмы влады-

⁶⁹ Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. Том I (XII столетие). М., 1961. С.338-339.

⁷⁰ Там же.

мирского князя. Ее символический смысл может быть понят из контекста самого священного сюжета.

Главным священным смыслом Соломонова храмостроительства было полное исполнение обетования Бога об израильском народе. Это было последнее «из всех благих слов Его, которые Он изрек чрез раба Своего Моисея» (3 Цар. 8, 56). Господь вывел свой народ из египетского плена, привел после 40-летнего странствия по пустыне в Землю обетованную, дал овладеть ею. Последним, заключительным деянием должно было стать строительство храма Единому Богу, до тех пор им была дана для молитв, жертвоприношений и хранения Ковчега Завета только «походная» скиния. Не по человеческой воле (даже самой праведной) мог быть возведен этот храм - ни царю Саулу, ни даже царю Давиду не дано было сделать это. Но дал Господь при этом Давиду такое обетование: «И Я устрою место для народа Моего, для Израиля, и укореню его, и будет им спокойно жить на месте своем, и не будут тревожиться больше, и люди нечестивые не станут более теснить его, как прежде... И Я успокою тебя от всех врагов твоих. Когда же исполнятся дни твои, и ты почнешь с отцами твоими, то Я восставлю после тебя семя твоё... Он построит дом имени Моему, и Я утвержу престол царства его на веки».(2 Цар. 7, 10-13). «Я дам ему покой от всех врагов его кругом: по сему имя ему будет Соломон. И мир, и покой дам Израилю во дни его. Он построит дом имени Моему, и он будет Мне сыном, и Я ему отцом, и утвержу престол царства его над Израилем навек» (1 Пар. 22, 9-10).

Вряд ли, наверное, можно было найти в Библии место более созвучное чаяниям русского князя! Особая богоизбранность строителя храма и обетование Бога за его храмосоздательные труды «покой от всех врагов» и «утверждение престола царства навек». Надо учесть, что в своей самодержавной политике Андрей Боголюбский был столь же упорным, сколь и одиноким, опережающим свое время. Его политика, как показала история, была более, чем дальновидной, но действительно преданных и равных ему по силе единомышленников у него было крайне мало, что отчетливо являет история его трагической смерти. Упоование на покровительство свыше и готовность «зарабатывать» его было, судя по всему, мощной компонентой его собственной духовной жизни. Священное Писание подсказывало пути к осуществлению... Буквальное восприятие текстов Священного Писания как руководства к действию было характерно и для него, и для эпохи в целом.

В эти рамки укладываются и строительные уподобления. Основные параметры библейских «экфрасисов» - это описания материалов (видимо, подчеркивается их исключительная «чистота» по древнеиудейским понятиям), расположение, размеры, святые изображения, отделка. Именно по этим направлениям и обнаруживаются реальные соответствия между ними и княжескими постройками. При ближайшем рассмотрении среди них обнаруживаются и такие характерные декоративно-пластические качества владими́ро-суздальских храмов, как резьба («И на всех стенах храма кругом сделал резные изображения... внутри и вне» - 3 Цар. 6, 29), включая ее конкретные мотивы (херувимы, львы, пальмы, цветы и т.п.); новый, более ценный, строительный материал - белый камень,

вместо прежнего кирпича-плинфы; множество драгоценной отделки и др. Сказано также и про собиравшиеся отовсюду мастера «всяких способных на всякое дело» («И приказал Давид собрать пришельцев, находившихся в земле Израильской, и поставил каменотесов, чтобы обтесывать камни для построения дома Божия» - 1 Пар. 22, 2).

Несмотря на конкретность библейских уподоблений, храмоздательная программа Андрея Боголюбского и его преемника Всеволода Большое Гнездо реализовывалась по христианским канонам. Превалирующая ее часть имела *национальное* содержание. В понимании владимирских князей это была направленная антивизантийская и антикиевская церковно-политическая ориентация, о чем уже упоминалось выше. Выражалось это в первую очередь в отходе от свойственного им государственного культа св. Софии в пользу Богородичного (введение праздника Покрова на Руси, написание богослужебных текстов, прославление иконы Владимирской Божьей Матери и др.), связанного более с собственно русскими священными событиями, свидетельствами проявления Промысла Божия *непосредственно о Руси*.

Первейшее из них - *Великая Успенская церковь Киево-Печерского монастыря*, создание которой было, по киево-печерскому Патерику, «делом рук» самой Богородицы. Священной данностью в этом храме были мера и начертанный на земле план. Именно иконографическое и пропорциональное подобие этому образцу ложится в основу воздвигаемой во Владимире «альтернативной» митрополии - Успенского собора. Соответственно средневековому обыкновению конкуренция имела два вектора воплощения: противопоставление и подобие. Это наблюдается в данном случае и по отношению к храму Софии в Киеве (и даже в Константинополе). Противопоставление было сильнее в постройке Андрея Боголюбского, взявшего за основу другую храмовую иконографию, подобие - в перестройке собора Всеволодом, который, сделав собор пятинефным и пятикупольным, восстановил архитектурную преемственность с митрополичьим храмом.

Во внутреннем пространстве прослеживается трансформация хор - места присутствия князя. Их роль в пространстве храма и в его формообразовании, с одной стороны, сокращается (занимают только западную часть), что может быть связано с ориентацией на монастырский храм; с другой стороны, сохраняется во многих прежних функциях (в т.ч. миссионерской - как место приглашения иноверных гостей князя) в видоизмененном виде - большие окна вместо куполов, высотность за счет понижения уровня пола и др.

К намеренной антигреческой настроенности владимирских князей можно отнести и достаточно демонстративное обращение к «латинским» мастерам со всеми связанными с этим шагом радикальными архитектурными привнесениями - тектоническими и декоративными. Несмотря на богословскую борьбу с католиками того времени, общий антагонизм еще не набрал силу (прошло всего 100 лет со времени официального разделения) и инерция единого религиозного сообщества, в том числе в художественной сфере, еще сохранялась. Греко-романский синтез в соединении с молодой русской традицией, уже набравшей собственные самобытные качества - скульптурность объема храма,

закомарная «всефасадность», свобода размещения во внешнем пространстве, отработанность внутривпространственной структуры - оказался в данном случае исключительно органичным и плодоносным.

Самым радикальным следствием этого синтеза было то, что *«заговорили» храмовые фасады*. В отличие от византийских (и соответственно ранних русских) фасадов, представлявших собой как бы «изнаночную» сторону храмового образа, основной символический и эстетический смысл которого был сосредоточен на разработке интерьера, владимирские храмы получили равнозначное семантическое и художественное решение *«внутри и вне»*⁷¹. Пластическое осмысление и активную проработку получил тектонический образ общей мировоззренческой «картины мира», характерной для христианской философии в целом и для ее восприятия на этом историческом этапе. И в этом немалую роль играли архитектурные мотивы и элементы, привнесенные из храмовой архитектуры западного мира. С другой стороны, целую программу, подлежавшую прочтению и символическому истолкованию, явила собой скульптурная резьба фасадов. Рассмотрим подробнее обе эти позиции.

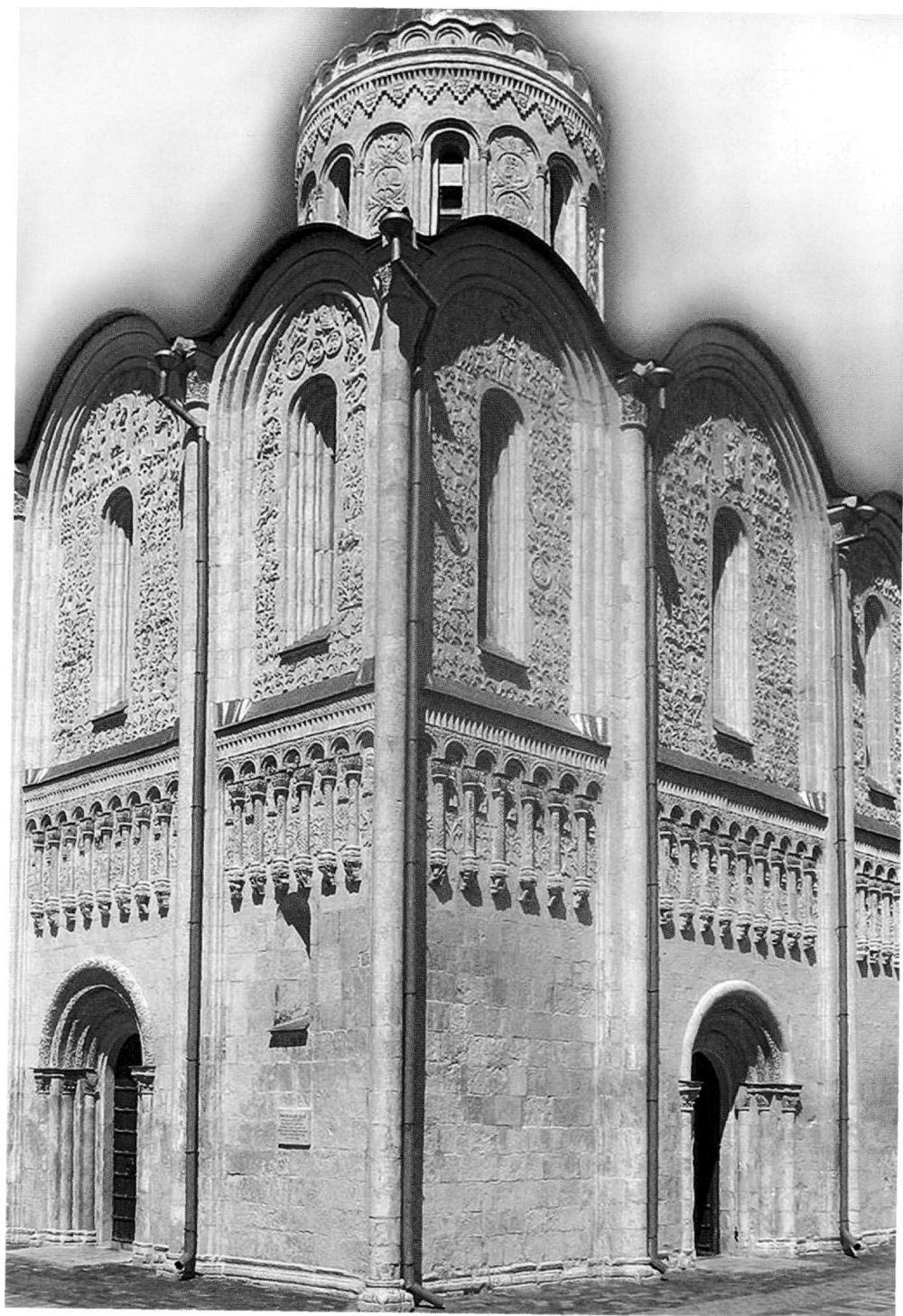
Общехристианская тема проявляется, прежде всего, в том, как интерпретирована тектоническая идея построения храма. Ведущая тектоническая тема русского храма этой эпохи - соединенный со стеной стоечно-арочный каркас, выраженный пилястрами и архивольтами закомар. Рассмотрим, как в этой структуре интерпретируются на владимирских фасадах такие базисные для языка архитектуры темы, как взаимодействие сил тяжести и сопротивления материала, соотношение «каркас - стена».

Сразу бросается в глаза, что взаимодействие и, тем более, противоборство природных сил предельно сглажено. На пилястрах место встречи арок с опорами никак не отмечено. Пилястры плавно, непрерывной линией переходят в полукружия закомар, образуя монолитную подковообразную форму верхней части прясла. Каркасная роль пилястры ослаблена ее двух или трехслойностью, уступчатыми переходами к стене. По существу, каркасная идея «нарисована» на фасаде тонкими колонками на пилястрах, капители которых отмечают и украшают на фасаде места пребывания реальных конструктивных нагрузок. Основа структуры показана, но сила ее не декларируется.

В то же время фасад - это сфера собственно стеновой тектоники и ее разработку во владимирских храмах отличает имманентная выразительность: постепенное, художественно оформленное облегчение кверху, белокаменная фактура, скульптурная и резная пластика. Стена предстает во всем богатстве собственных «творческих потенциалов»: и каменной массы-заполнения каркасной «решетки», и конструктивно-несущего объема, имеющего свою глубину и пластику («перспективные» откосы окон, порталов), и художественного материала-массы, порождающего архитектурный декор.

Подобная система взаимоотношений структурного каркаса - «скелета» здания и стеновой массы - своего рода его «плоти», целиком лежит в лоне христи-

⁷¹ 3 Цар. 6, 29.



Владимир. Дмитриевский собор. Вид с юго-запада

анского понимания структуры Бытия. Предметы чувственного мира имеют в своем основании Божественные идеи. Этот идейный скелет стоит за всем материальным, чувственным бытием, структурируя и формируя его. При этом чувственные формы, облекающие «плотью» этот идейный «каркас», во-первых, бесконечно многообразны, во-вторых, имеют свое собственное бытие с внутренне присущими ему свойствами и развитием. Так, на рассматриваемом нами архитектурном языке пилястры фасадов четко и реалистично отражают конструкцию сооружения, продолжая вовне ее внутреннюю структурную идею. Но, в то же время, они с не меньшей реальностью являются частью стены - внешней оболочки храма. А эта система имеет свои законы существования, в том числе - эстетические. И пилястра, будучи элементом несущего каркаса, вступает в активное художественное взаимодействие со стеной, причем индивидуализированное на каждом участке ее разработки: профилировка пилястры в нижнем и верхнем ярусах фасада, в закомарах различна. Несколько ослабленная этим взаимодействием каркасная идея восстанавливается на новом уровне - декоративной колонкой.

Вектор разрешения основного противоречия несомых и несущих частей здесь направлен в сторону бесконфликтности. Тема органического слияния, непротиворечивого сосуществования физических сил явно превалирует в тектонике фасада. Такая художественная позиция полностью соответствует христианской метафизике. Ведь храм - это образ мира горнего. А мир дольний, по учению апостолов и святых отцов, «поврежден» после падения прародителей. «Вся тварь совокупно стенает и мучится поныне» (Послание к Римлянам, 8, 19-20). Это повреждение выражается, прежде всего, в конфликтном состоянии природы, где с тех пор господствует закон борьбы за существование. Бог (по книге Бытия) сотворил мир «добрым зело», в райской гармонии. Познание же истины - это не только познание мира таким, как он есть, но и таким, каким он должен быть⁷².

Подобный тектонический образ владимирских фасадов свидетельствует и о тогдашнем понимании соотношения категорий веры и разума. Рисунок конструктивной, каркасной основы являет здесь естественное знание (знание по разуму), но оно не утверждается и не декларируется как единственная сила. Наоборот, выявление сосуществования других сил, возможность обратного истолкования и даже момента «чудесного» в преображении материала (например, резьба по камню) свидетельствует о понимании относительности опытного знания, о вере в Божественные Откровения и Преображения, и, в конечном счете, в то, что все держится «в Руце Божией»⁷³.

Особенно прозрачно этот момент «чудесного», неприродного является в трактовке аркатурно-колончатого пояса. Кроме того, что это место сосредото-

⁷² Зеньковский В. Основы христианской философии. М., 1992. С. 90.

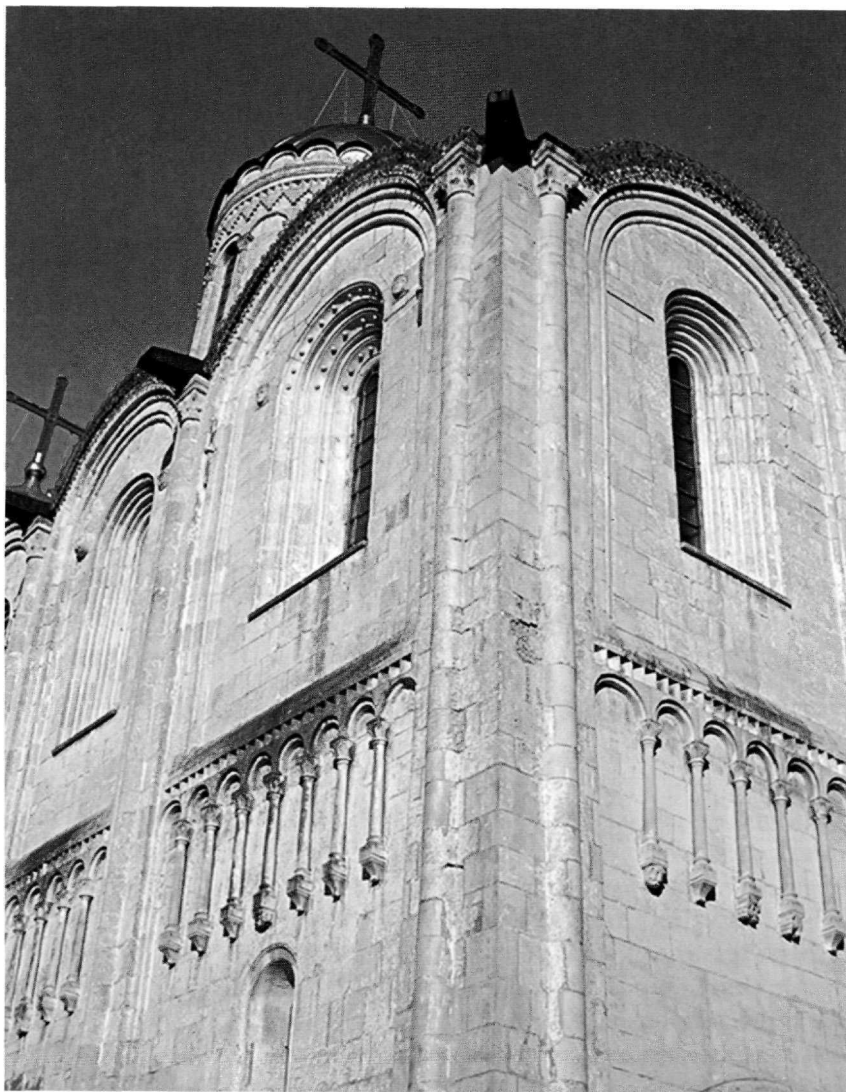
⁷³ У святителя Григория Паламы (XIV век) есть обширные рассуждения о природе и назначении знаний. Приведем краткую выдержку: «Стоящая перед нами последняя цель - это обещанные Богом будущие блага, богосыновство... откровение небесных сокровищ, их приобретение и наслаждение ими, а знания внешней науки, как мы знаем, привязаны к веку сему». (Св. Григорий Палама. Триады. М., 1995. С. 74).



Боголюбов. Церковь Покрова на Нерли. Фрагмент фасада

ния самой изысканной белокаменной резьбы на владими́ро-суздальских храмах, характерно, что его колонки не имеют твердой опоры - только рельефные консоли: головки и фигурки разных существ. Это удивительная архитектурная метафора - «парящая», свисающая свыше аркада.

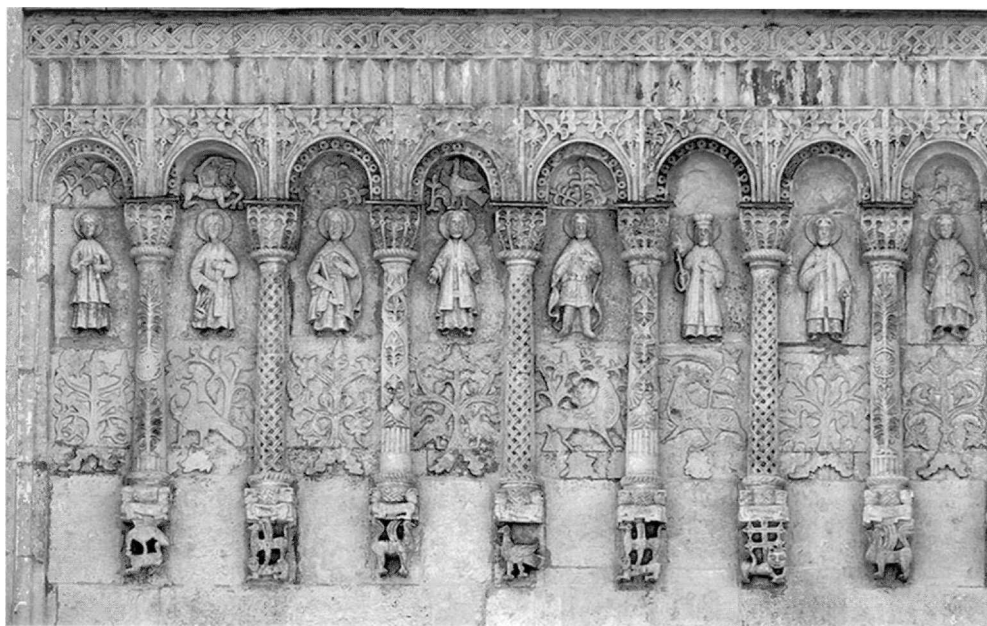
Еще одна тектоническая особенность владимирских «экстерьеров», которую можно соотнести с особенностями мировосприятия, - это «органический» характер формообразования. Создается впечатление, что строение тектонического образа фасада имеет в своей основе не физико-механические законы, а законы органической природы. Элементы архитектурного декора существуют на стене подобно ветвям на стволе или членам в теле, подчиняясь логике органического роста. Их появление в том или другом месте фасадов как бы обуславливается не столько определенным функционально-математическим расчетом, сколько некой органической потребностью, присущей телу храма. В самом материале стены нет никакой пассивности. Стена храма подобна своеобразному организму, порождающему из себя пластические формы - и выпуклые, и заглубленные, и динамично пронизывающие ее насквозь. Это сообщает архитектуре свойства живой материи. В то же время достаточно редкая для Древней Руси облицовка белокаменными квадратами парадоксальным образом подчеркивает «каменность» фактуры стены. Попытка соотнесения этого тектонического феномена с идеями христианской метафизики выводит нас в концепцию творения -



Владимир. Успенский собор. Аркатурно-колончатый пояс

ту силу жизни, «дыхание жизни», сообщаемое всему тварному, «пламень вещей», по выражению Исаака Сирина, который исходит непосредственно от самого Бога. Это «дыхание», «пламень» всегда налицо в своих проявлениях, но остается непостижимым в своей основе.

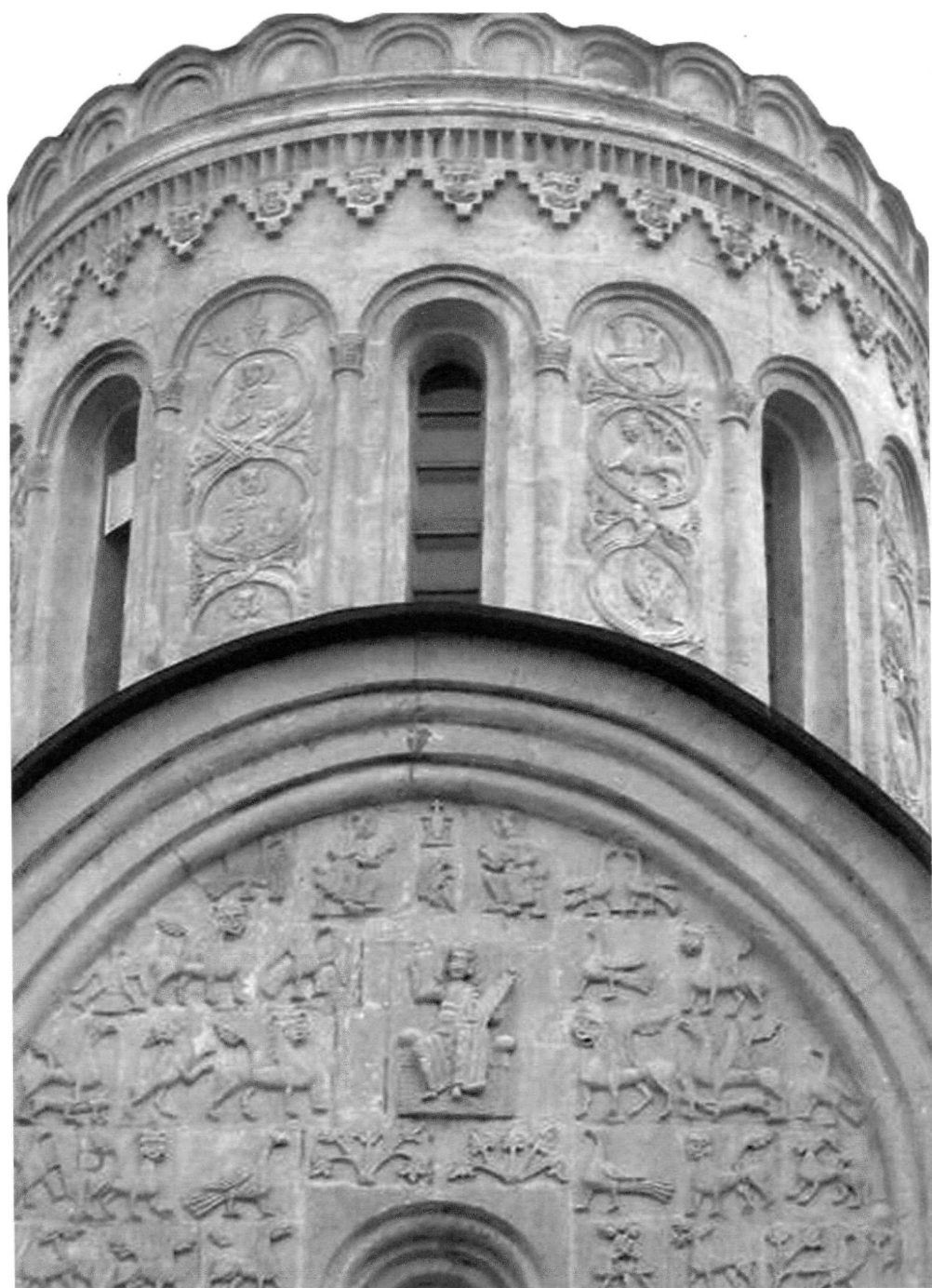
Образ **внешнего скульптурного убранства** владимиро-суздальских храмов носил более программный характер и изображал «картину мира» такой, какой ее мыслили непосредственно создатели храмов. Именно здесь зримо заявлена библейская тема. В храме Покрова на Нерли на трех фасадах изображена в центре фигура пророка Давида, в Дмитриевском соборе в центре композиций



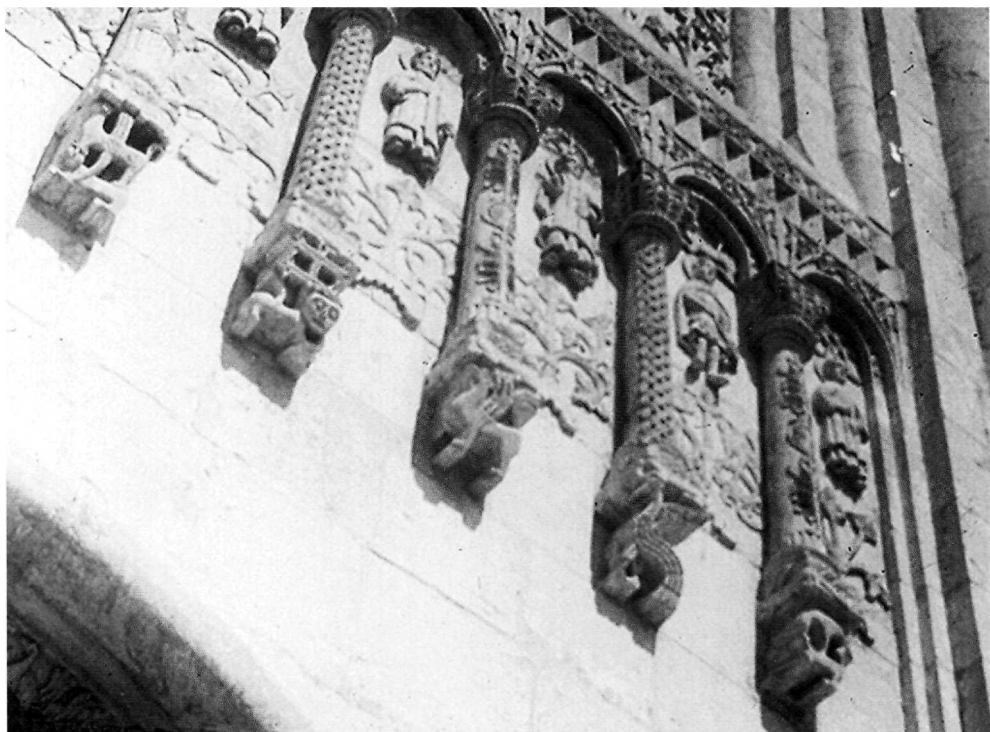
Владимир. Дмитриевский собор. Аркатурно-колончатый пояс



Боголюбов. Церковь Покрова на Нерли. Фрагмент фасада



Владимир. Дмитриевский собор. Фрагмент фасада



Владимир. Дмитриевский собор. Аркатурно-колончатый пояс

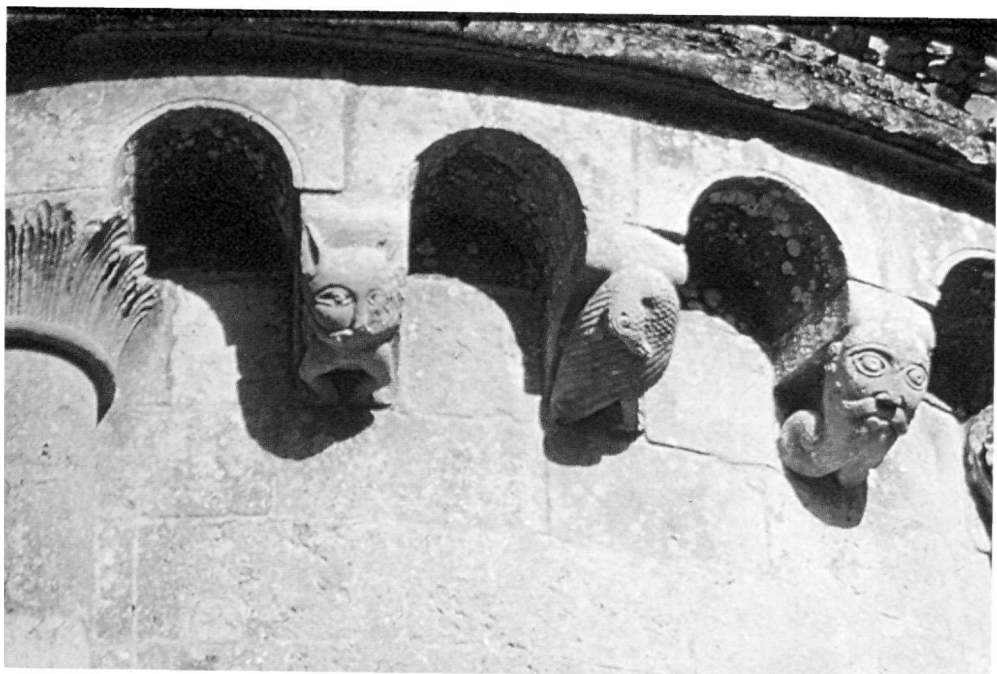
изображен, по разным версиям, или пророк Давид, или царь Соломон. В целом, по мнению исследователей, резьба фасадов являла преимущественно картину земного мира, Божьего мира на Земле. Библейские цари поставлялись в центр композиции как авторы похвальных песней Премудрости Божией, восхваляющих мудрое устройство сотворенного мира (особенно псалмы 145, 146, 148, начинающиеся словами «Хвали, душе моя, Господа»)⁷⁴.

Рельефы Дмитриевского собора включали изображения ангелов, святых воинов, мучеников. Наряду с этим – светские сцены, в частности, знаменитый семейный портрет князя Всеволода. Здесь же мифологические и апокрифические картины, посвященные теме мироустройства, места человека в мире. Это – подвиги Геракла, «Вознесение» Александра Македонского. Зооморфные мотивы рельефов связаны с византийской переработкой античных тем, или собственно с христианской символикой. Встречаются кентавры, львы, олени, овцы⁷⁵.

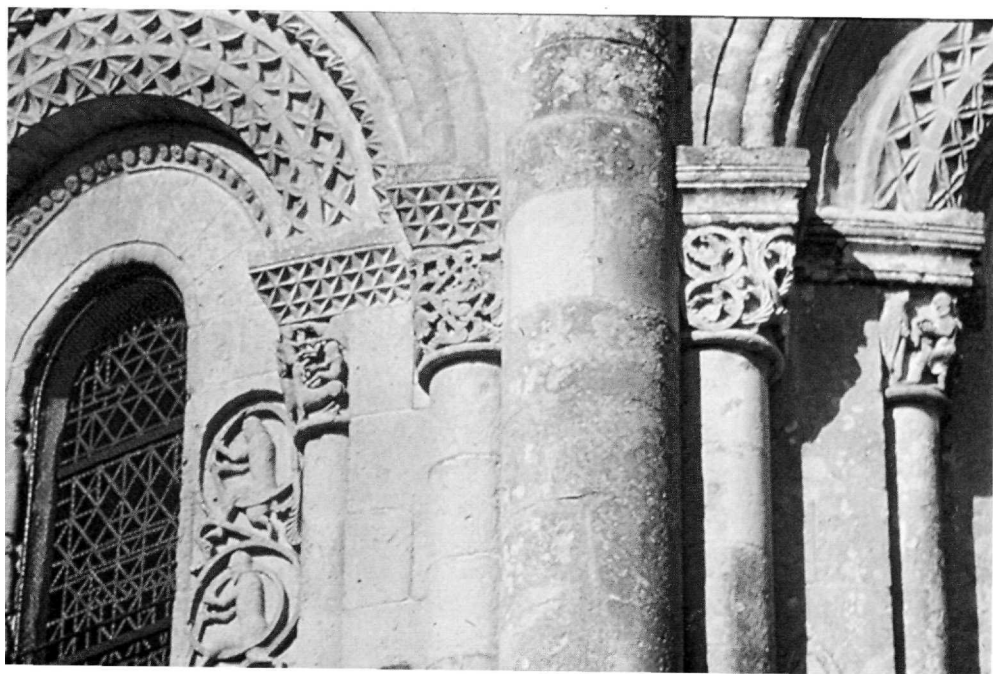
В отношении некоторых сюжетов наблюдается тенденция превращения языческой космогонической идеограммы в символическую образность христиан-

⁷⁴ Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964; *Он же*. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV XV веков. М., 1980.

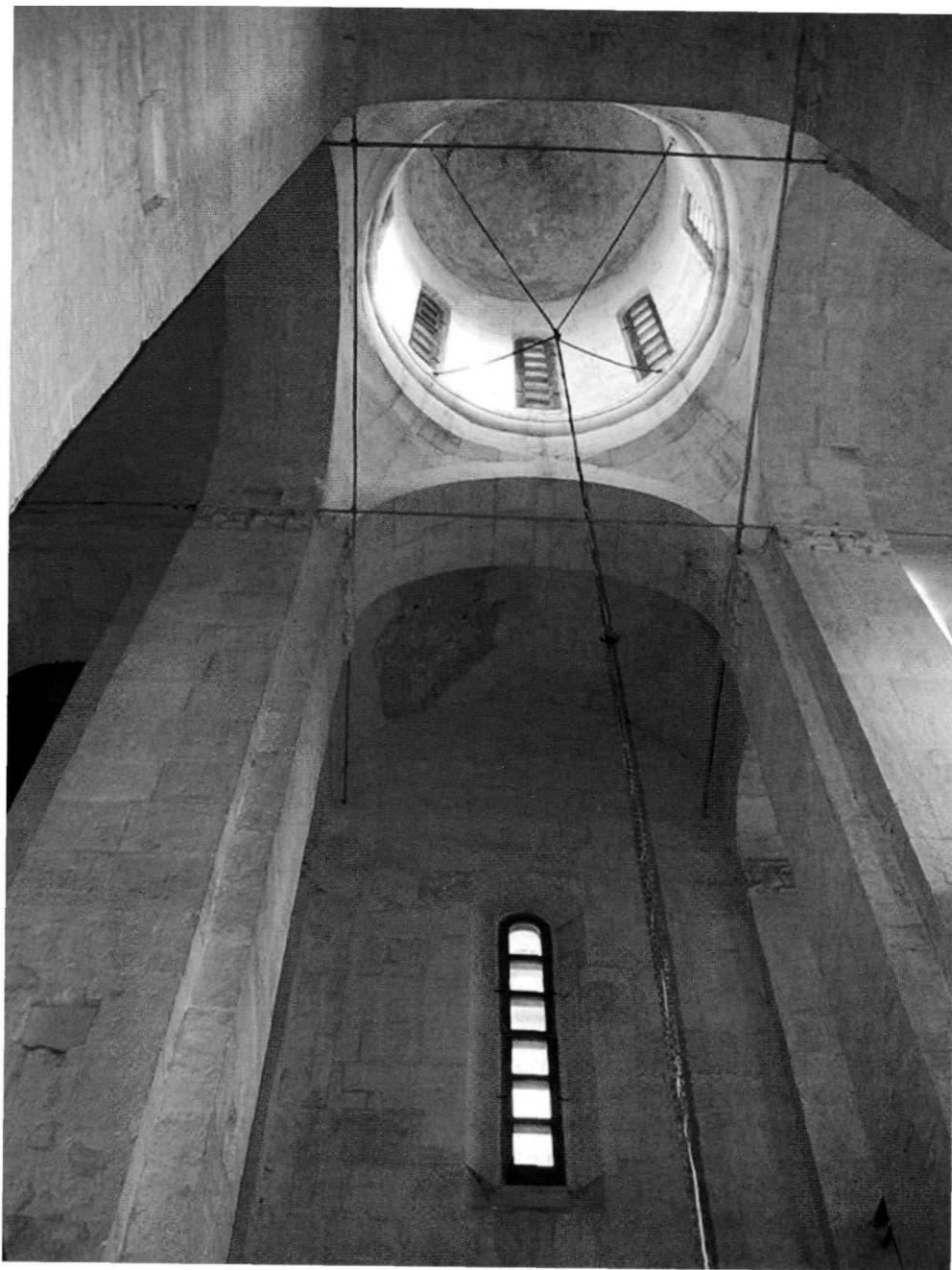
⁷⁵ Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. С. 246-296.



Ольнэ. Кладбищенская церковь. (Ок. 1135 г.) Аркатурный пояс



Ольнэ. Кладбищенская церковь. Окно апсиды



Боголюбов. Церковь Покрова на Нерли. Фрагмент интерьера



Владимир. Успенский собор. Фрагмент интерьера

ства⁷⁶. Г.К. Вагнер, в частности, говорил о трансформации древнего понимания макрокосмизма, о создании во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре образа «храма - неба на земле»⁷⁷. Происходившее переосмысление языческих мотивов было, видимо, вполне органично для периода двоеверия, еще вполне живого как на Руси XII века, так и на романском Западе, чей пластический опыт прямо использовался во владимирских храмах.

И происходило это не с целью воспроизведения или продления жизни старого, а, по Вагнеру, с целью «возвеличения новой борьбы»⁷⁸, при «сознательном использовании языческого наследия для выражения новых исторических идей и замыслов»⁷⁹.

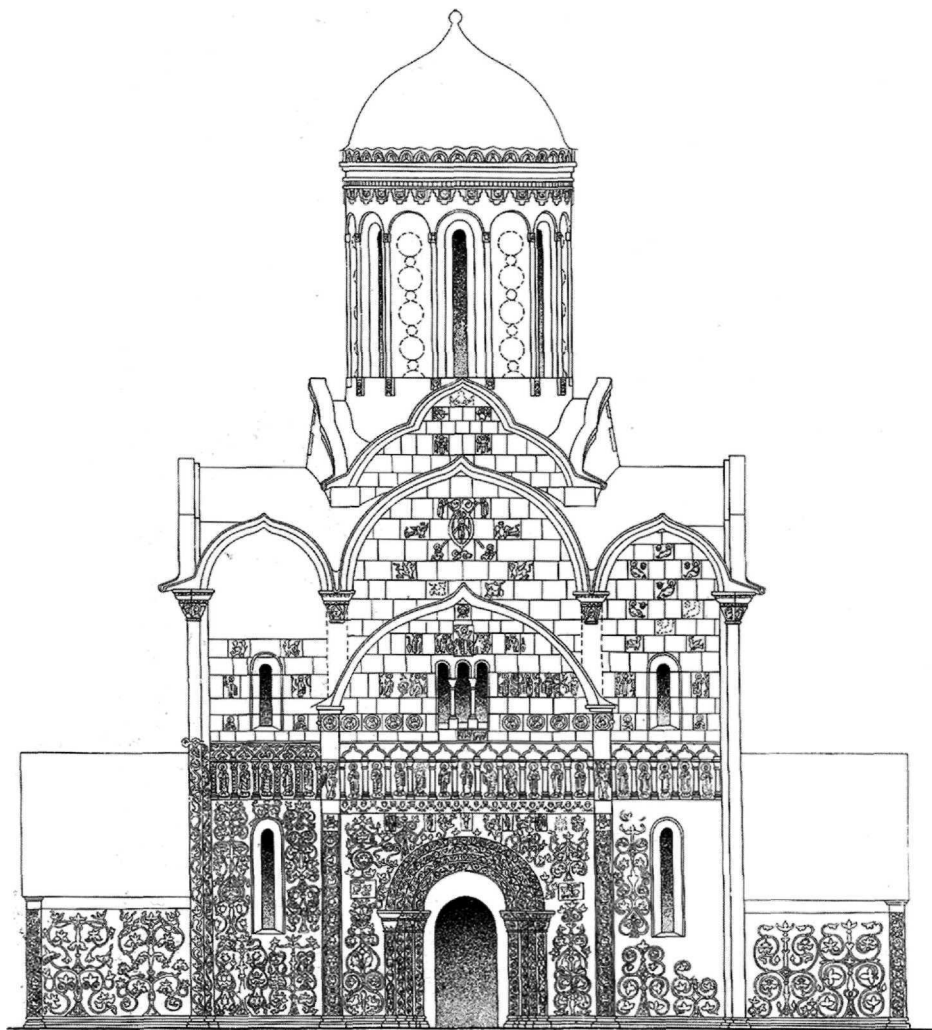
Здесь нет необходимости подробно разбирать содержание этой скульптуры. Нужно отметить только два обстоятельства. Во-первых, все эти картины мира, во всей его земной сложности, с его порывами к светлomu и несвободе от темного, помещены снаружи храма, почти ничто из этого мира не входит в сакральное пространство интерьера. Это пространство свободно от тем «земного». Внутри из скульптурного убранства оказываются только фигуры львов в основании арок, но это, как уже упомянуто, символы, входящие в церковную эмблематику. Во-вторых, характерно, что наиболее богатое рельефное убранство владимирских храмов XII века принадлежит великокняжеским храмам, отражая

⁷⁶ Ухова Т.Б. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии // Средневековая Русь. М., 1976. С. 248.

⁷⁷ Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV веков. М., 1980. С. 24.

⁷⁸ Цит. по: Ухова Т.Б. К вопросу о сущности... С. 251.

⁷⁹ Вагнер Г.К. От символа к реальности... С. 24.



Юрьев-Польский. Георгиевский собор (1230-1234 гг.).
Западный фасад, реконструкция Г.К. Вагнера

заботу своих строителей о решении земных проблем и их вписывании в историческую и эсхатологическую перспективу (перспективу конца земной истории). В митрополичьем же Успенском соборе, даже после более поздней всеволодовской перестройки, декор значительно более сдержанный и лаконичный. Последний из владимиرو-суздальских храмов, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, выражал во внешнем своем убранстве не только картину земного мира, но и мира небесного, включая в свое содержание деисусный чин - образ молитвенного предстояния святых Царю Небесному. Здесь справедливым оказывается утверждение Г.К. Вагнера о том, что владимиру-суздальская скульптура выражает идею храма, как неба на земле⁸⁰.

⁸⁰ Там же.



Юрьев-Польский. Георгиевский собор. Северо-западный угол

Уникальное скульптурное убранство храмов княжества оказалось одним из способов выражения русского христианского представления об образе мира, об историческом предназначении земной жизни человека, причем выражения, возникшего в условиях сложного диалога с язычеством и двоеверием.

В результате всех приведенных наблюдений вырисовывается достаточно цельная *идейная и художественная парадигма*, бывшая как бы духовно-культурным «каркасом» северо-восточного зодчества XII века. Храмоздание, соответственно ей - это особый богоданный и богоизбранный образ служения Богу и своему народу. Прообраз его дан во всех подробностях в Ветхом Завете,



Юрьев-Польский. Георгиевский собор. Фрагменты фасада

в строительстве храма Соломона. Качество богоизбранности - своего рода критерий истинности этого храмоздательного «служения». Явления этой богоизбранности продолжают и в отношении Руси. Они исходят от самой Богородицы: это было при строительстве Успенской Великой церкви в Киеве, это было и во владимирской земле через чудеса от Владимирской иконы (в Боголюбове, во Владимире). Эти чудеса - знаки божественного избрания, и владимирский князь через них как бы приемлет на себя «эстафету» библейского храмостроителя.

На основе этого духовно-культурного «каркаса» рождаются различные архитектурные и художественные явления. Формальные элементы и их источники во многом оказываются «производными» ведущей храмоздательной парадигмы. Они еще не устоялись в рамках определенной традиции. Зодческие и другие явления искусства возникают как художественный «слепок» с неповторимого сочетания исторических и ментальных факторов и представляют собой часть большого исторического процесса сложения русского христианского храма во множестве его составляющих: национального, универсально-христианского и ситуативно-исторического характера.

Глава 3

Раннемосковское зодчество и исихазм

Культура времени. Исихазм

В данной главе объектом рассмотрения выбрана раннемосковская архитектура - одна из самых важных ветвей в храмостроении страны, постепенно возрождающейся после страшного батыева разгрома. Эта архитектура рассматривается нами во взаимодействии с аскетическим движением, признаваемым как самое характерное явление средневекового православия (в первую очередь русского). Это движение - исихазм. Запечатленная в нем православная монашеская культура оказалась близкой Руси конца XIV - начала XV в. несмотря на то, что в это время сохранялись черты язычества, оставалось, пусть в ослабленном виде, двоеверие. Иным, однако, стал общий «баланс сил», и это запечатлено в характере искусства того времени. Многие историки, богословы, искусствоведы, филологи отмечали, что исихазм был одним из самых влиятельных духовных течений для формирования русской средневековой культуры¹. Раннемосковское зодчество - это зодчество периода наибольшего расцвета исихазма на Руси при св. Сергии Радонежском и его последователях.

Следует остановиться на вопросе о том, каким образом состояние русского духовного сознания в этот период могло оказаться связанным со столь сложным мистическим явлением, как исихазм. Это сознание к концу XIV в. приобрело совершенно новую по сравнению с домонгольским временем окраску со своими достаточно отчетливо выраженными особенностями. Прежде всего, надо отметить появление определенной вероисповеднической самостоятельности. Обретению ее более всего способствовало тяжкое испытание татаро-монгольским игом. «Русич XIII века, - пишет В.В. Бычков, - сам мог быть в душе почти язычником, но при столкновении с внешней враждебной силой иной духовной ориентации он осознает себя приверженцем... единственно истинной религии - истинным христианином, а все враждебное обозначает как «неверное», «пога-

¹ Г.М. Прохоров, о. Иоанн Экономцев, В.Н. Лазарев, Д.С. Лихачев и др.

ное»... Русичи времен татаро-монгольского нашествия ... связывали весь комплекс своих высокопатриотических чувств с понятием «вера христианская», а своих национальных героев, особенно погибших от руки завоевателей, возводили в ранг борцов за веру, мучеников и святых»². В русской духовности, судя по литературе тех лет («Слова» епископа владимирского Серапиона, «Послание» черноризца Якова и др.), особенно заостряется нравственно-покаянный аспект. «Земное» бессилие перед вражьем наваждением поворачивает народное сознание в сторону осмысления его как Божьей кары и необходимости духовного пути избавления. «Любовь и Бог - мечта человека» (ПЛДР, 461). Эти слова черноризца Якова, обращенные к князю Дмитрию Борисовичу, не были высокой абстракцией - они обретали конкретно-жизненное наполнение.

В жизни нации начиналась новая фаза осознания веры - более глубокого, более духовного, укрепленного опытом страданий. Оно более всего нашло себя в форме аскетизма, мистического аскетизма. По-видимому, аскетизм был наиболее созвучной формой не только внутреннего, но и внешнего состояния Руси этого «лихого» периода. «В сосуде скудельном рождается благодать». Немного наивный, «детский» этап собственно русского христианства, выражавшийся, в частности, в почти гедонистическом увлечении внешней роскошью культа, сменился более духовно зрелым отношением к богопознанию, хотя еще достаточно «молодым» и истовым. Расширилось как бы пространство души человека - «госпожи» плоти. Недаром одним из самых излюбленных чтений на Руси стала вновь переведенная на славянский язык «Диоптра» - диалог Души и Плоти, где достаточно мудрая и сильная Плоть наставляет еще наивную Душу в деле управления собою³.

Под влиянием новых и духовных, и жизненных обстоятельств постепенно формируется новый этический и эстетический идеал. Тем временем прекрасная «старая» Русь лежала в руинах, и возникало естественное желание вернуть ей былую красу, прежде всего церковную. Понятно, что это «восстановление» шло сквозь призму уже нового понимания художественной формы, соответствующего обновленному религиозному сознанию.

Можно смело утверждать, что исихазм по своей весомости и влиятельности был не менее значим для средневекового православия, чем схоластика для Запада. (Связь средневековой архитектуры Запада с особенностями католической схоластики убедительно представлена в работе Э. Панофского «Готическая архитектура и схоластика»⁴). Естественно, напрашивается вопрос: насколько исихазм как система религиозной мысли и как духовное устроение влиял на мысль храмоздательную?

Исихазм был исконно византийским течением, особенно ярко проявившим себя в богословских спорах XIV века, но, как это ни парадоксально, выявившим себя в храмоздании более наглядно, чем в Византии, именно в русской архитектуре. На это были определенные исторические причины. В Византии усто-

² Бычков В.В. Русская средневековая эстетика... С. 152.

³ Прохоров Г.М. Памятники...

⁴ Panofsky E. Gothic architecture and Scholasticism. N. Y., 1957.

являвшаяся давняя строительная традиция затрудняла реакцию на обретавшие актуальность богословские построения. Сам исихазм был вынужден вести острейшую борьбу с варлаамитами, учением прокатолического и прогуманистического толка, так что многие богословские труды исихазма были написаны как полемические. Проблемы теологические перерастали в остро политические при дворе гибнущей византийской государственности, где многие обращали свои взоры на Запад, в том числе и к Ватикану. Это, собственно, и вызвало к жизни активную реакцию традиционной ортодоксии, особенно выступление Григория Паламы с богословским обоснованием исихазма. Нельзя забывать, что над Византией «тяготел груз» античного прошлого, и оно все больше отождествлялось с ее национальными интересами в противовес «глобальным», общеправославным интересам⁵. Между ними нужно было делать выбор, и этот выбор породил новую борьбу. В результате складывалась сложная, конфликтная обстановка, в которой должно было реализовываться религиозное течение, проповедовавшее тишину и покой («исихия» - *гр.* тишина, молчание).

На Руси таких проблем не было. В послемонгольский период здесь сложились условия, которые, несмотря на общее неблагополучие и скудость (а может быть, благодаря им), явились плодотворной почвой для восприятия этого духовного течения. Атмосфера послемонгольского национального возрождения, сопутствовавшего ему религиозно-духовного подъема, создавала самую благоприятную почву для органичного восприятия исихастских умонастроений. Сочетание аскетизма с общественным служением, развитость и авторитетность этого монастырского движения, ясность монашеского идеала - эти и другие компоненты исихастского движения совпадали здесь с национальными историческими интересами и органично привились русскому сознанию⁶.

Некоторые исследователи связывают удивительную бесконфликтность и полноту усвоения исихазма с тем, что глубокие корни были пущены на Руси еще протоисихастскими учениями, в частности мистическим учением Симеона Нового Богослова (XI в.). Эта духовная тенденция пришла на Русь буквально вместе с крещением, черты протоисихастского учения явственно проступают и в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона, в деятельности преподобного Антония Печерского, основателя киевской Лавры, связанной прямой традицией с главным центром и древней родиной исихазма - Афоном⁷.

Самым же существенным на тот период нам представляется совпадение основного вектора национального интереса Руси, охватившего и духовную сферу, - центростремительного, «соборного» (в отличие от уже дробного и центробежного византийского) с той проповедью тотального единства в Боге, которая была стержнем исихастского православия. Это выразилось и в большей

⁵ О. Иоанн Экономцев. Православие. Византия. Россия. М., 1992, С. 189-190.

⁶ Успенский Л. Исихазм и расцвет русского искусства // Богословие иконы Православной Церкви. Переславль, 1997.

⁷ Там же. С. 190.

цельности исповедания самого православия на Руси того времени⁸. Именно искусство стало выразителем этой синкретичности.

Своеобразнейшей особенностью духовной жизни средневековой Руси (до конца XV века) было отсутствие собственных богословских трактатов. О знакомстве русских с теорией и практикой исихазма можно судить в основном по переводной литературе⁹. Объяснение этому феномену пытался найти не один историк. Отчасти это могло быть естественным следствием общей неполемической ситуации: нет полемики - нет и нужды в вербализации¹⁰. Но некоторые исследователи впрямую задаются вопросом: «Не является ли это поразительное явление - «интеллектуальное молчание» Древней Руси - родственным и даже естественно вытекающим из явления исихазма - под знаменем и печатью которого происходило развитие всей русской духовности того времени?»¹¹ Что не «в слове полемиста, но в песнопении, молитве, образе, в повседневной монашеской практике жил исихазм на Руси», что исихазму более адекватен «символический образ, а не дискурс богослова», - весьма обоснованно считают другие исследователи¹².

Действительно, одним из наиболее адекватных видов выражения исихастской концепции оказалось на Руси именно искусство. Причем его функцию никак невозможно свести к «иллюстрированию» - повторяем, собственных трактатов на Руси не было. Скорее наоборот: произведение искусства могло влиять на догматический трактат. Известно, например, что несколько позднее Иосиф Волоцкий, в своем богословии Троицы не раз обращается к авторитету образа «Троицы» Андрея Рублева¹³.

Искусство своими наглядными средствами являло, раскрывало, свидетельствовало то знание, которое «добывалось» в аскетическом подвиге молчания, знание принципиально бессловесное, адекватнее всего выражаемое через образную реальность. Прежде всего, это относится к иконописи того времени, о которой уже много в этом ключе сказано и написано¹⁴. Явственность иконного во-ображения (т.е. запечатление мистического в видимом образе) сообщала иконописи особую гносеологическую ценность. Замечено, что в это же время меняют свой образный строй и пластика, и храмовое зодчество. Ряд подобных

⁸ Вероятно, это до известной степени осознавалось и в самой Византии. Первый исихастский патриарх в Константинополе Исидор (1347-1349) любил Русь и говорил, что «святейшая митрополия Киевская и вся Русь, обладающая обширнейшим уделом и правящая многочисленным народом, прославляющим имя Божие, приемлет особенную честь от святой Божией церкви» (РИБ. Т. VI. Прил. 9, стлб 41-42).

⁹ См. подробнее о славянских переводах учительной и исихастской литературы: *Прохоров Г.М.* Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе // ТОДРЛ. Т. 23. 1968. С. 103.

¹⁰ Характерна в связи с этим большая популярность на Руси (судя по переводам) творений стоявшего вне полемики Григория Синаита по сравнению с трудами Григория Паламы.

¹¹ Иеродьякон *Роман*. О богословии иконы в Древней Руси // Преп. Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1994. С. 11.

¹² *Бобков К.В., Шевцов Е.В.* Символ и духовный опыт православия. М., 1996. С. 129.

¹³ *Иосиф Волоцкий*. Просветитель; см. также: *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI-XVII веков. М., 1992. С. 234.

¹⁴ *Филиндаш Л.* Исихазм и его влияние на византийскую и русскую живопись XIV-XV веков / Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2006.

новшеств уже выделен и проанализирован искусствоведами и историками архитектуры¹⁵.

Учитывая то обстоятельство, что исихастское умозрение, в конечном счете, стало ядром национального русского типа благочестия, нам представляется насущным подробнее вникнуть в его суть, основные ценности и «способ действия» (*modus operandi*), чтобы иметь более квалифицированную возможность оценить существо, манеру и глубину влияния его на художественное и, прежде всего, зодческое сознание.

Культурообразующий потенциал исихастского учения

Если попытаться выделить в этом учении некие важнейшие для формирования культурного сознания тенденции, то можно очертить три основных вектора.

1) Во-первых, это **мистицизм**. Рационализму в познании противопоставляется путь мистический - не постепенное, систематически-аналитическое приближение к истине, а мгновенное таинственное явление, «откровение» ее очищенному уму; не дробная совокупность малых истин, а единство, целокупность, неделимость истины. Православный мистик стремится постичь мир прежде всего в его *единстве*, а не множественности, ибо Божественная энергия единяет столь дробный и множественный в своих формах земной мир. *Эта единяющая, центростремительная, соборная тенденция учения представляется нам фундаментальной.*

Характерно отсутствие всякой структурности в интерпретации самого Бога в исихастском учении. Бог не разделен на три лица, так же как нельзя сказать, что три лица Троицы «составляют» Бога. Напротив, каждое божественное лицо содержит всю полноту Бога¹⁶. Также и множественность божественных энергий, изливающихся в мир, в пределе - соединяющихся с человеком, не свидетельствует о наличии структуры в Боге, энергии суть сам Бог во всей полноте.

2) Вторая тенденция - это **антропоцентризм** в его религиозном варианте.

Следует отметить, что именно антропологический аспект сразу ставит это учение в центр культуроведческих споров вокруг художественно-философских проблем этой эпохи - эпохи Предвозрождения. «Понимание культуры немыслимо без учета ее антропологических представлений», - пишет известный русский медиевист Г.М. Прохоров, отмечая далее особый интерес к человеческой личности, «возбужденный на Балканах исихастскими спорами и ставший свойственным эпохе «Восточноевропейского предвозрождения» и «Православного возрождения»¹⁷. Мимо этой проблемы по существу не прошел ни один серьезный исследователь «рублевской» эпохи, хотя, надо признать, Г.М. Прохоров -

¹⁵ Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV вв. М., 1980; Ильин М.А. Архитектурное пространство храмов рубежа XIV-XV вв. // Древнерусское искусство XIV-XV вв. М., 1984. С. 115-116 и др.

¹⁶ Мейендорф И. Указ. соч. С. 347-348.

¹⁷ Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV-XV вв. Л., 1987. С. 63.

один из немногих на сегодняшний день, кто связывает антропологические воззрения этого времени с исихазмом¹⁸. В основном в русской, особенно советской, науке этот вопрос решался с позиций влияния европейского гуманизма. Однако сам материал русской культуры и искусства этого времени оказывает слишком упорное сопротивление «предвозрожденческим» концепциям европейского образца. «Мешает» прежде всего то, что русское искусство - и шире, русская культура - не становились *светскими*, что было внутренним стержнем, в частности, итальянской художественной культуры всей этой эпохи¹⁹. Решение проблемы человеческой личности оставалось целиком в лоне религиозного сознания - не по форме, а по сути. Православный путь осмысления этой проблемы - раскрытие темы «обожения» человека. Это происходит в русле ортодоксальной традиции: человек, наполняясь Божественными энергиями, может становиться богом - по благодати, а не по природе²⁰. Это прямо выводит нас в исихастскую антропологическую концепцию, имеющую органичные и адекватные параллели в русской художественной культуре и, в частности, в архитектуре того времени.

Как уже упоминалось, на это время приходится формирование и расцвет *раннемосковского зодчества*. Эта историческая синхронность в развитии двух явлений средневековой культуры - духовной и художественной - вряд ли была случайна. Такие совпадения «в чисто фактической сфере времени и места» ставят естественный вопрос об их взаимосвязи и уже не раз подвергались анализу в искусствоведческих исследованиях, западных и отечественных, среди которых одно из самых ярких остается за Эрвином Панофским²¹. Какого рода была эта связь - вопрос до сих пор спорный и однозначно не решаемый. Тем не менее, уже достаточно обосновано, что в средневековой культуре она существовала и имела определенные уровни взаимодействия. Она была, пользуясь умозаключением Э. Панофского, более конкретной, чем простой «параллелизм развития», но более общей, чем те отдельные влияния, которым неизбежно подвергались живописцы и архитекторы со стороны духовных советчиков²².

Это особенно актуально в отношении храмового зодчества - и в целом, в силу его непосредственного участия в религиозном делании, и конкретно для русского зодчества этого периода, которое практически заново возникало «из пепла» традиции. Трудно предположить непричастность его обновлявшегося языка к церковным умунастроениям и церковной «проповеди», тем более учитывая их определяющий для того времени общественно-идеологический статус. С другой стороны, общность этого языка свидетельствует о системном обновлении культуры, а не о частных вариациях, что соответственно предполагает воздействие общих семантических факторов. Какова их природа и могла ли иси-

¹⁸ К таковому можно отнести о. И. Экономцева, недавно вышедшую книгу К.В. Бобкова и Е.В. Шевцова «Символ и духовный опыт православия» (М., 1996) и ряд исследований по живописи.

¹⁹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 53.

²⁰ Там же. С. 31.

²¹ Panofsky E. Gothic architecture and Scholasticism.

²² Там же. С. 20.

хастская парадигма быть источником этих формообразующих факторов? Каким образом и какими средствами мог происходить и получать воплощение процесс взаимодействия богословско-религиозного и архитектурного сознания в это время?

Думается, что преимущественной областью такого взаимодействия была сфера *символико-художественной образности*. Категория «образа» в системе восточно-христианских установок была не просто художественно-эстетической категорией, как это стало характерно для более позднего времени. Она в не меньшей степени принадлежала сфере онтологии и гносеологии, причем имела весьма высокий статус. Приоритетное значение придавалось *познавательной* функции «образа», по своей достоверности превосходящее даже категорию «слова»²³. Существовала разработанная Дионисием Ареопагитом концепция образа, в которую исихазм сделал существенные привнесения. Теоретически они касались преодоления четкой для концепции Дионисия Ареопагита оппозиции между образом и архетипом, между «вещественным и ноэтическим», между божественной истиной и ее телесным символом, а практически сказались на развитии символической и художественной образности этого времени в сторону большего «реализма» (в тогдашнем понимании) и онтологической конкретности²⁴.

Максимальному культивированию образных средств выражения способствовали, со своей стороны, и особенности исихастского мистицизма, принципиально бессловесного. Символический образ становится единственно возможным языком молчания. «Мистицизм как уверенность в существовании вневременного и символизм как прозревающее знание незримого очам... нуждаются друг в друге»²⁵. Именно в символико-образной форме отражали в своем творчестве разные грани мистических путей и откровений иконописцы того времени - прежде всего, Феофан Грек и Андрей Рублев²⁶. Думается, что и архитектурные произведения, возникавшие в «ареале» этого умозрения, тоже следует исследовать в этом ключе - т.е. в плане превалирования символико-образной формы выражения.

Образную выразительность храмовой архитектуры можно рассматривать в плане иконографическом и художественном. Богословское учение, и в частности исихазм, могло наиболее прямо выражать себя через иконографические построения. Оно задает свой символико-образный ряд и мыслится в категориях,

²³ Бычков В.В. Образ как категория византийской эстетики. С. 158.

²⁴ Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 120—121.

²⁵ Там же. С. 115.

²⁶ Интересно, что образный символизм иконописцев получает в некоторых исследованиях конкретную богословскую привязку: Феофана Грека более связывают со взглядами Григория Синаита, а Рублева - с паламитским богословием. {Голейзовский Н.К. Исихазм и русская живопись XIV-XV вв. // Византийский временник. Т. 29; Васильев А. Андрей Рублев и Григорий Палама // Журнал Моск. Патр. 1960. № 10.) Полемику по этому вопросу, а также фундаментальное исследование см.: Филиндаш Л.В. Исихазм и его влияние...

которые имеют план и иконографического, и конкретно архитектурного выражения.

Относительно путей распространения богословских истин в обществе хочется привести мнение С.С. Аверинцева. Он отмечал сходство в восприятии мира ученых богословов и некнижных людей русского средневековья «с той самой разумеющейся разницей, что первые понимали общее содержание своей эпохи с большей отчетливостью, а вторые довольствовались смутными и недифференцированными представлениями»²⁷. Вряд ли художники и зодчие были самыми «темными» представителями нации, тем более если вспомнить, какую оценку получали иконописцы - «преславный мудрец, философ и зело искусный» Феофан Грек ((ПЛДР 4, 444), «святой и преподобный» Андрей Рублев.

Типология и образная концепция внутреннего пространства раннемосковского храма

Четыре хорошо известных памятника раннемосковского зодчества сохранились до наших дней. Это два звенигородских храма - собор Успения «на Городке» (1399 г.) и Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря (1405 г.), Спасский собор Андроникова монастыря в Москве (1420-е гг.) и Троицкий собор Троице-Сергиевой обители (1422-1423 гг.).

Типологически эти храмы - четырехстолпные, одноглавые, трехапсидные, небольшие по размерам. Хотя их архитектуру никак нельзя считать «революционной» в русской традиции, эти храмы, тем не менее, обладают рядом новых черт - и в типологии, и в иконографии, и в тектоническом решении - которые являются общими для них всех, и позволяют объединить их в одну группу. Эти черты и явились привнесением в имевшуюся традицию. Именно на этом уровне будет достовернее всего соотноситься с другими явлениями культуры.

Наиболее «программным» архитектурным произведением - программным именно в духовно-богословском плане - нам представляется *Троицкий собор*. Это обусловлено, прежде всего, его историческим значением - главный собор прославленной обители и мартирий одного из самых почитаемых русских «исихастов» преп. Сергия Радонежского. Об этом же свидетельствует и сама архитектура храма - главным образом, наибольшим и намеренным отходом по ряду важных параметров от архитектуры домонгольских прототипов²⁸. Даже те композиционные и тектонические несовершенства, которые не раз отмечали исследователи его архитектуры²⁹, само ее некоторое «косноязычие» находят свою логику и объяснение в свете исихастских установок, что мы и попытаемся показать далее.

²⁷ Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 48.

²⁸ Огнев Б. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. № 12. М., 1960.

²⁹ Там же; см. также: Ильин М.А. Архитектурное пространство храмов... С. 115-116 и др.

Доминирующей конструктивно-типологической особенностью, характерной для этой группы памятников и привнесенной ею в московскую иконографическую традицию, общепризнанна *система ступенчато повышающихся к куполу подпружных арок*.

Как известно, в традиционной крестово-купольной структуре подпружные арки, несущие барабан и купол, обычно делались ниже (реже вровень) крестово-образно расходящихся цилиндрических сводов центральной части храма. Так были сооружены киевские, владимирские, полоцкие, новгородские³⁰ храмы XII-XIV вв. В раннемосковских храмах подкупольные подпружные арки выкладываются *выше* уровня цилиндрических сводов, образуя ступенчатый подъем к купольной части.

Появление этого конструктивного приема в русском зодчестве известно в конце XII века. Его тогдашний вариант лучше всего известен нам по церкви Параскевы Пятницы в Чернигове. Возможно, он применялся в других черниговских храмах того же мастера, в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском (по мнению Н.Н. Воронина, Г.К. Вагнера), с другими конструктивными модификациями - в башнеобразных храмах Смоленска и ряде других сооружений предмонгольского времени³¹. Возможно также влияние сербской традиции, что довольно убедительно предположил в свое время Б. Огнев. Иными словами, в раннемосковских храмах этот прием был не «изобретен», а использован как уже известное «языковое» средство. Это вполне укладывается в стереотип творческого мышления Средневековья, в принципе негативно настроенного в отношении нового «изобретательства» и ориентированного на уже освященные временем и традицией формы: новое должно быть освящено авторитетом старого, в то же время и от старого нельзя отказываться без достаточных оснований. Другое дело, что на уже известном «языке» слагаются новые смысловые структуры. Но и в этом случае принципам зодческого мышления, подобно богословскому, была не свойственна «революционность». Основные символы и духовные сущности оставались неизменными, речь шла о «перетолкованиях», обновленных трактовках. Это был общекультурный принцип, который надо учитывать. С этих позиций открывается принципиальная разница в истолковании одних и тех же конструктивных приемов в разных исторических контекстах.

В раннемосковском зодчестве, начиная с Успенского собора Ивана Калиты (начало XIV в.), в отличие от домонгольского периода, система ступенчато повышающихся арок приобретает качество последовательной архитектурной системы в определенной иконографической и тектонической интерпретации. Такая стилевая оформленность художественного явления свидетельствует о том, что система обретает устойчивые содержательные основания.

Сразу заметим, что эта система не привносила каких-либо существенных выгод ни в работу конструкции крестово-купольного храма, ни в технологию

³⁰ Подъяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А., Постникова Т.М. Реставрация памятников архитектуры. М., 1988. С. 215.

³¹ См. подробнее: Подъяпольский С.С. Церковь Михаила Архангела (Свирская) в Смоленске.

строительства³². Более того, она влекла за собой определенные технологические трудности (например, усложнение кладки, прежде всего в остроугольных стыках, связанное с применением эксцентрического построения арочных элементов вместо прежних концентрических). На этом основании можно заключить, что ведущим фактором применения ступенчато-арочной структуры выступают *об-разные* задачи.

Каковы же были принципиальные образные привнесения этого конструктивного варианта в архитектуру русского храма?

Классическая схема пространственного греческого креста со световым акцентом в средокрестии получает ярко выраженное вертикальное объемно-пространственное развитие. Раньше пониженные подкупольные арки как бы отчленяли боковые ветви креста от центрального «колодца», внося в общее пространственное построение определенную самостоятельность отдельных компартиментов. Эти компартименты (включая угловые и периферийные) складывались в иерархически организованную композицию. Повышение подпружных арок существенно меняет принцип пространственной организации: образующийся ступенчатый подъем к куполу динамизирует и объединяет всю композицию, размывая границы отдельных компартиментов, создает единый центростремительный и одновременно вертикально направленный поток пространственного движения. В это движение вовлекается практически все пространство храма, чему способствуют как небольшие размеры храма, так и применяемый в раннемосковском храмостроении четырехстолпный конструктивный вариант. Отдельные компартименты при этом утрачивают пространственную самостоятельность и объединяются в общую более слитную композицию. Откровенно акцентируется вертикальная ось в общем решении центрального компартимента и всего храма. *Вертикализм* и *центричность* становятся преобладающими тенденциями в тектоническом осмыслении внутреннего пространства храма.

Поиски архитектурных решений, реализующих эти тенденции, начались, как уже говорилось, еще в предмонгольские времена. О.М. Иоаннисян считает ее даже «тенденцией развития национального типа храма», причем «определяющей и генеральной» в XIII в., возрожденной и развитой московской архитектурой после татарского разгрома³³.

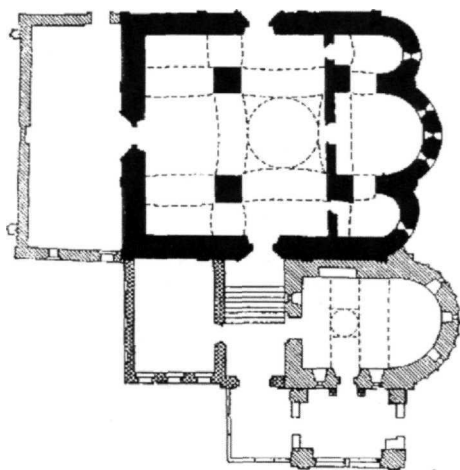
Художественно-смысловое наполнение такого рода модификации крестово-купольного интерьера видится, во-первых, в активизации фактора *единства* и *целостности* тектонического образа интерьера. Эта тенденция могла развиваться под непосредственным влиянием исихастского сознания. Именно единящая, центростремительная, соборная тенденция была фундаментальной для исихастского учения. Основой свойственного ему мистицизма было понятие о единстве и неделимости истины (в противовес схоластической дробной совокупности

³² Подьяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А., Постникова Т.М. Реставрация памятников архитектуры. С. 215.

³³ Иоаннисян О.М. XIII век в истории древнерусского зодчества. Основные тенденции развития архитектурного процесса.



Сергиев посад. Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры. 1422-1423 гг.



Сергиев посад. Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры. 1422-1423 гг. План

малых истин) и о мгновенном таинственном ее откровении во всей полноте очищенному молитвенным подвигом уму, а не постепенном, систематически-аналитическом приближении к ней.

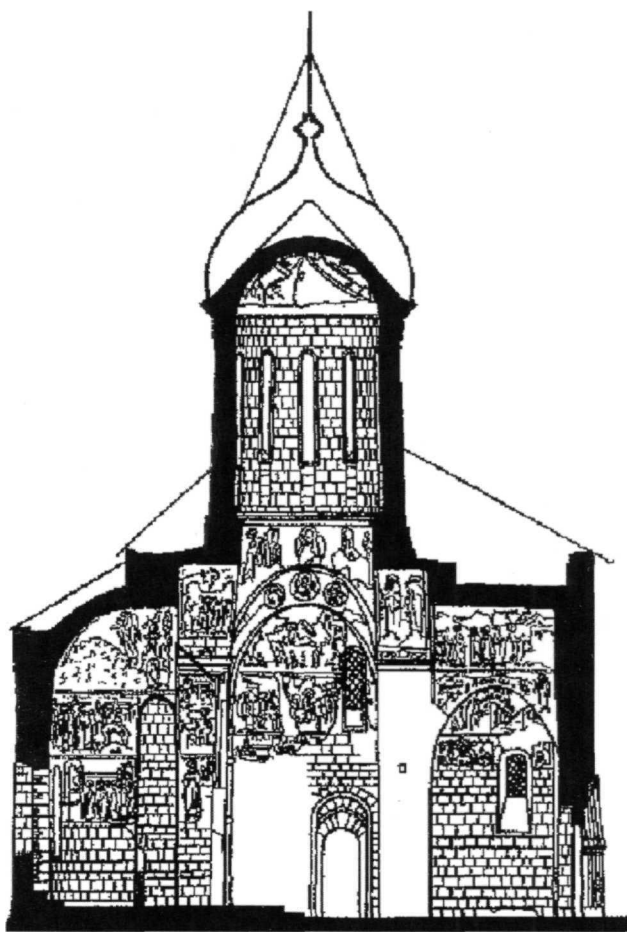
Другой смысловой фактор модификации храмового интерьера видится в привнесении в него *новой образной идеи*. Ее можно охарактеризовать как *идею восхождения*. Система ступенчатых арок формирует образ своего рода сводчатой «лестницы», причем «лестницы», недоступной для физического, но лишь для «невещественного» восхождения.

Этот образ находит достаточно буквальные аналогии в структуре исихастского и конкретно русского духовного сознания того времени. «Поступенное» возрастание в духовных добродетелях, восхождение с одного уровня духовной жизни на другой было основным структурным принципом практики исихазма. Как пишет один из исследователей исихазма, «исихастский опыт в своем содержании есть опыт духовного процесса, построенного как «лестница», иерархия ступеней, возводящая подвижника к исполнению Богообщения в обожении. Каждая из ступеней несет особые задачи и особое устройство, особый образ деятельности сознания и всех человеческих энергий»³⁴. «Ступенчатая» структура духовного восхождения в исихазме представляет собой достаточно целостный внутренний «органон» со своим «комплексом принципов и методик организации, проверки и истолкования опыта»³⁵.

О том, что именно таковой являлась структура русского религиозного сознания нашего периода, особенно в лоне т. н. «школы Преподобного Сергия», и в частности, о бытовании конкретного символического образа «лестницы» как духовного восхождения, отчетливее всего свидетельствует состав монастырских библиотек того времени. Две книги характеризуют нравоучительную направленность этой «школы», являясь в своем роде даже ее «определителем».

³⁴ Хоружий С. Исихазм в Византии и России // О старом и новом. СПб., 2000. С. 25, 32.

³⁵ Там же. С. 31.



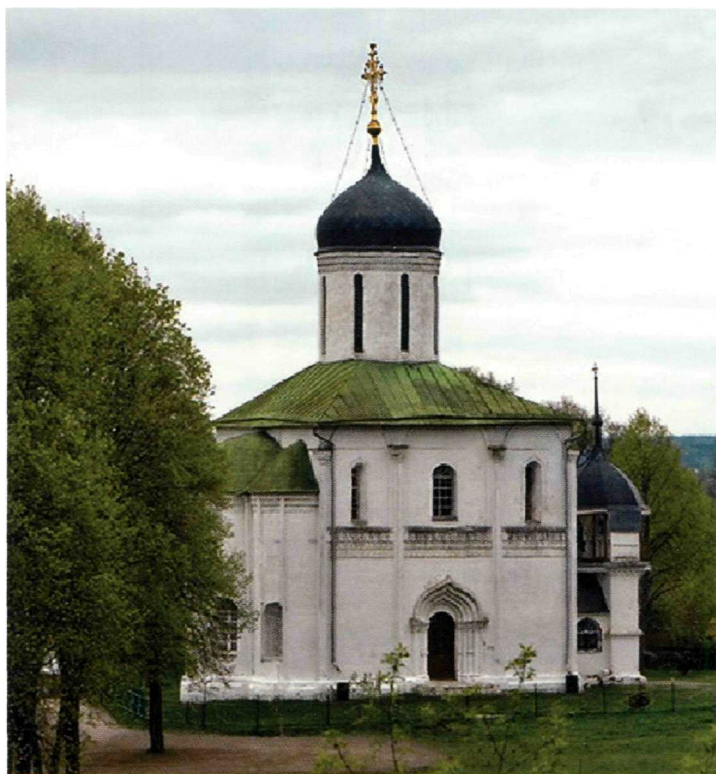
Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры: разрез (до производства реставрационных работ)

Это - «Лествица» Иоанна Лествичника и «Душеполезные поучения» Аввы Дорофея³⁶. Списки с этих книг сохранились в наибольшем количестве - по 12 списков с каждой в одной только Троице-Сергиевой Лавре³⁷. То же чтение содержат библиотеки и других монастырей, основанных преп. Сергием или его ближайшими учениками - Спасо-Андроникова, Саввино-Сторожевского, Высоцкого, Симонова. Миниатюры некоторых списков запечатлевают образ духовного восхождения через вполне конкретное изобразительное уподобление лестнице, перекинутой из дольного мира в горний. Это, прежде всего, иконография «Видения Преподобного Иоанна Лествичника»³⁸.

³⁶ Архим. *Иннокентий Просвирнин*. Троице-Сергиева Лавра. М., 1987. С. 33.

³⁷ Списки «Лествицы» - РГБ. Ф. 304/1. № 155, 156, 157, 158, 167, 168, 169, 170, 171, 183, 184, 185; «Душеполезных поучений» - РГБ. Ф. 304/1. № 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 180, 181, 185.

³⁸ РГБ. Ф. 304. № 162. Л. 8 об.



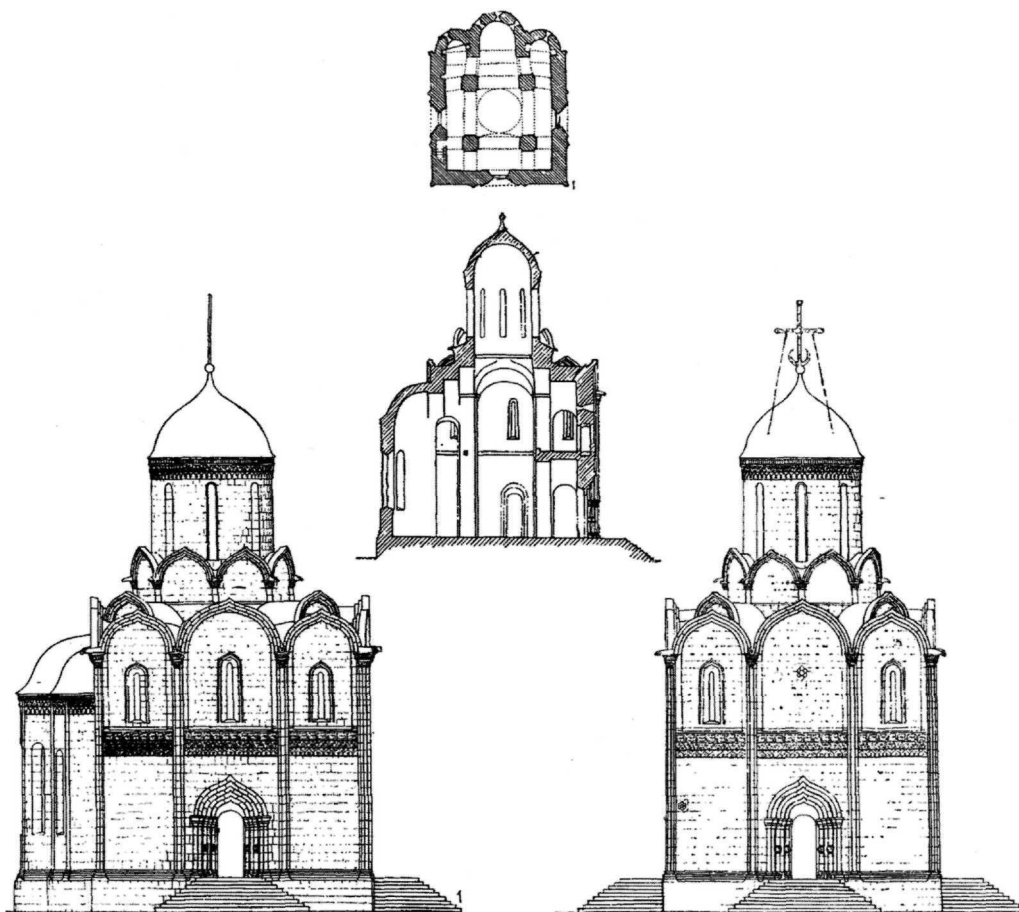
Звенигород. Успенский собор на Городке. 1399 г.

Основной целью восхождения по духовной «лестнице» в исихазме было узрение Бога, который есть Свет. На языке архитектурных форм это получает буквально-наглядную интерпретацию: ступенчато-арочное, пирамидальное по своей организации «восхождение» имеет четко выраженную цель - *световую главу*. Учитывая более чем фундаментальное значение категории света для богословия исихазма, представляется необходимым отдельно остановиться на анализе световой организации храма.

Свет в архитектуре раннемосковского храма

Световое оформление храма, его символический образ и интерпретация все были одним из существенных компонентов христианского, и в частности православного, храмостроения. Одновременно категория света всегда была и одной из центральных в святоотеческих учениях и подвергалась самой пристальной богословской проработке.

В частности, свет - это главная категория православного мистицизма - в качестве божественной эманации, божественной энергии. Прежде всего это от-

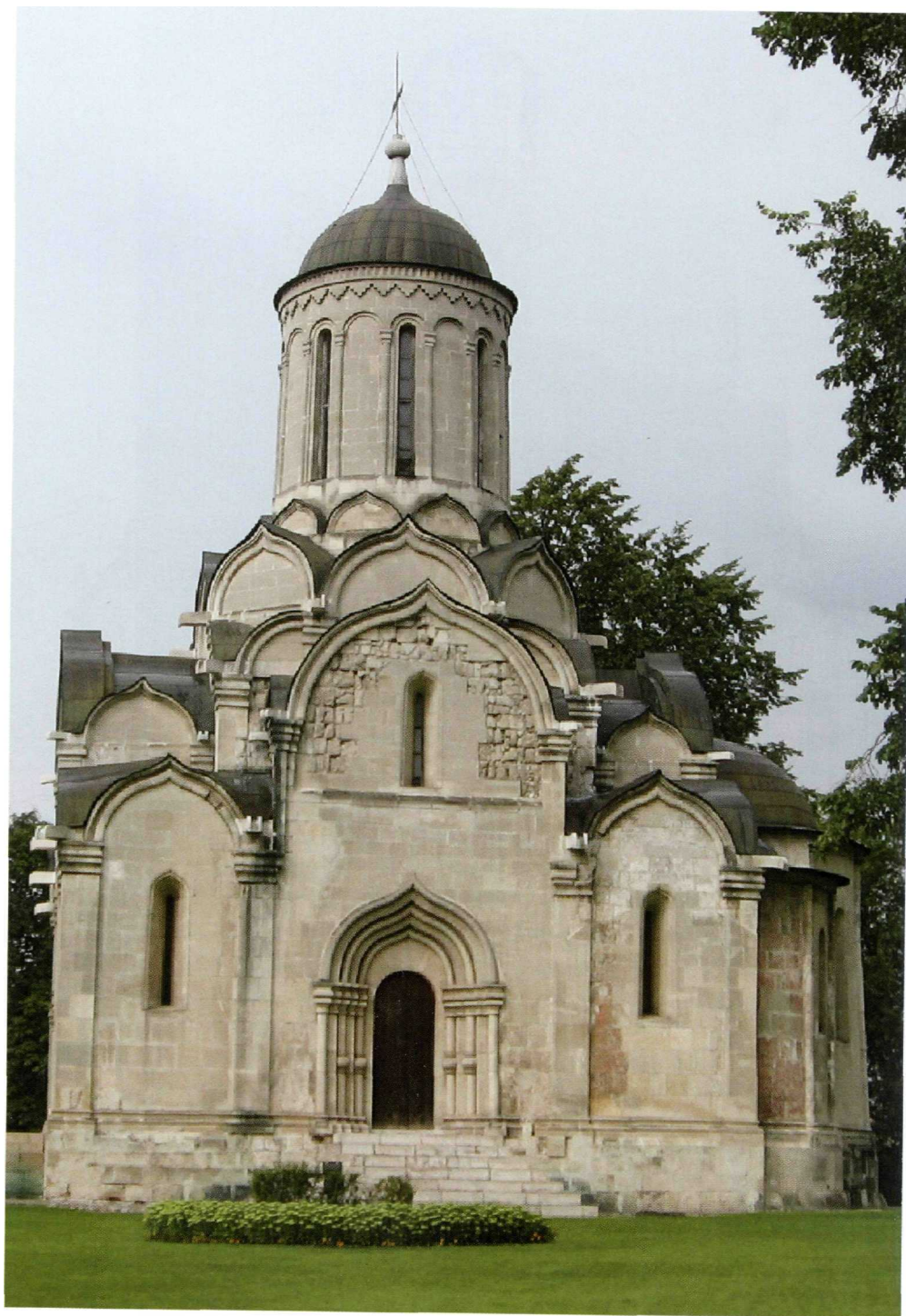


Успенский собор на Городке. План, разрез, реконструкция

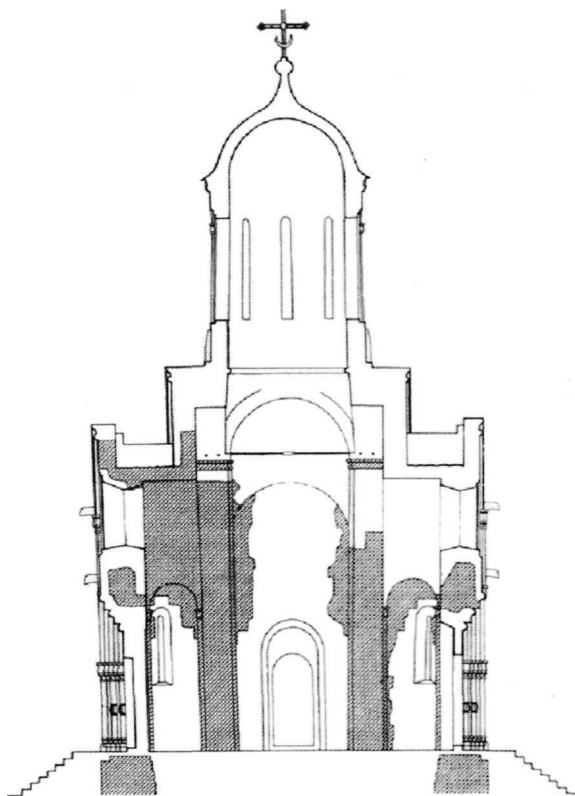
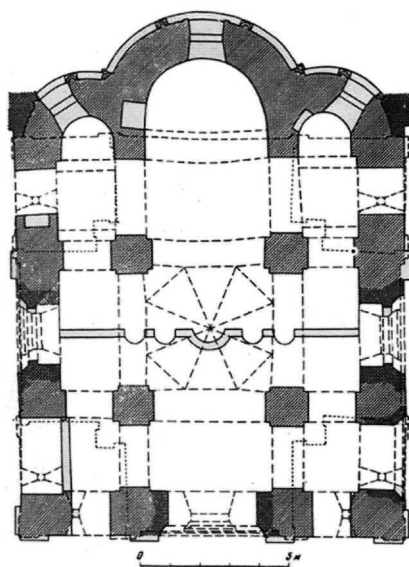
носятся к учению исихазма. Богопознание - реальное и прижизненное - бывшее главной целью исихастского делания, осуществлялось посредством явления молящемуся божественного («невещественного») Света. Этот свет и открывал человеку истину - самого Бога, полное познание мира и «оббживал» не только его душу и разум, но и само тело. Достижение этого состояния и есть главная установка исихастской мысли и опыта.

Восточно-христианское искусство имело свою богатую традицию запечатления «сверхприродных» световых представлений. Об их восприятии и символическом толковании в изобилии свидетельствуют экфрасисы, прежде всего византийские³⁹. Природа этого мышления была образной, «иконной» в своей основе. Так, византийский поэт X в. Иоанн Геометр призывал духовным взором «зреть в

³⁹ «С преизбытком наполнен он светом, - пишет Прокопий Кессарийский о константинопольском храме св. Софии. — Ты сказал бы, что место это озаряется солнцем не извне, но что блеск



Москва. Спасский собор Андроникова монастыря. 1420-е гг.



Спасский собор Андроникова монастыря. План, разрез



Звенигород. Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. 1405 г.

рождается в нем самом (курсив здесь и далее мой. – Т.В.): такое изобилие света разливается по всему святилищу». Прокопий подробно описывает световое устройство центрального купола: «Над ними (арками. – Т.В.) поднимается по кругу кольцевидное сооружение, откуда всегда появляется первая улыбка дня, ибо оно, думаю мне, вознеслось превыше всей земли. И сооружение это прерывается через короткие промежутки, нарочно сохраняемые лишь настолько, чтобы те места, где оно, казалось бы, отделяется от здания, служили проводниками вполне достаточного количества лучей света». Художественно-символическая цель подобного устройства определяется им так: «...Вследствие легкости барабана кажется, что купол не покоится на твердом строении, но, словно золотая сфера, спущенная с неба, прикрывает это место» (*Прокопий Кессарийский. О постройках. I. 1. 24-25. Цит. по: Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 143).*

образах» храмового искусства «умопостигаемый мир». Самым непосредственным образом это касалось и художественного запечатления категории света.

С.С. Аверинцев раскрывает его суть следующим образом: «...византийцы отлично умели различать чувственный свет и «свет невещественный», но важно понять, что последний отнюдь не был для них без-образной абстракцией, пустым иносказанием..., что этот невещественный свет действительно светился, сиял, играл лучами! ... Коль скоро свет незримый некоторым образом все же бывает зрим..., тогда и зримый свет, чувственный свет может вполне законно восприниматься как «не-только-чувственный», как «икона» незримого»⁴⁰.

Одним из основных «теоретиков» света доисихастского периода был Дионисий Ареопагит⁴¹. Исихастское богословие, особенно в лице Григория Паламы, внесло ряд существенных добавлений и даже коррективов в существовавшую концепцию света.

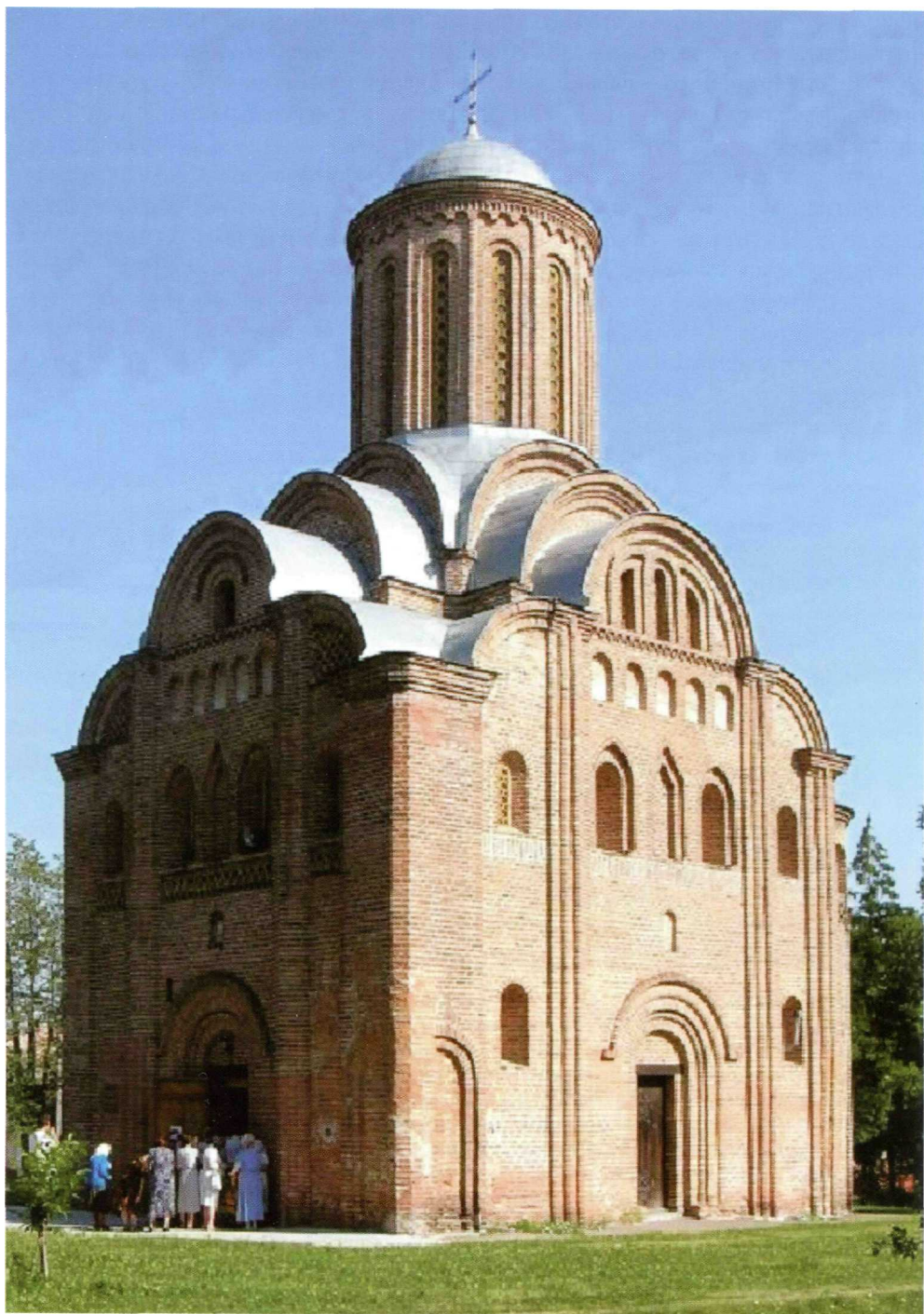
Одним из таких серьезных привнесений в концепцию Божественного света была разработка исихастами понятия о его имманентной самоценности и *физической реальности*. Если прежнее святоотеческое богословие в лице Дионисия Ареопагита утверждало, что нетварный «обоживающий свет» можно увидеть только внутренними духовными очами, то Григорий Палама считал, что его можно лицезреть и *физическим* зрением, как это было с апостолами. Другой особенностью было то, что в отличие от традиционного святоотеческого богословия, исихазм акцентирует спасительное свойство нетварного Божественного Света как *основного* и даже единственного источника возможности встречи с Богом в земной жизни. Сугубая *светостремительность* становится генеральным структурным вектором всего исихастского учения.

Далее, исихазм вносит существеннейшие коррективы в представления об *иерархическом* восприятии Света. В традиционной ортодоксальной богословской мысли того времени превалировала идея о всеобщей иерархичности. Она же про-низывала и световую концепцию. Так, по дионисиевскому богословию иерархично устроена сама природа света: свет естественный - духовный свет - Божественный нетварный свет. Не менее иерархичны способы передачи и восприятия

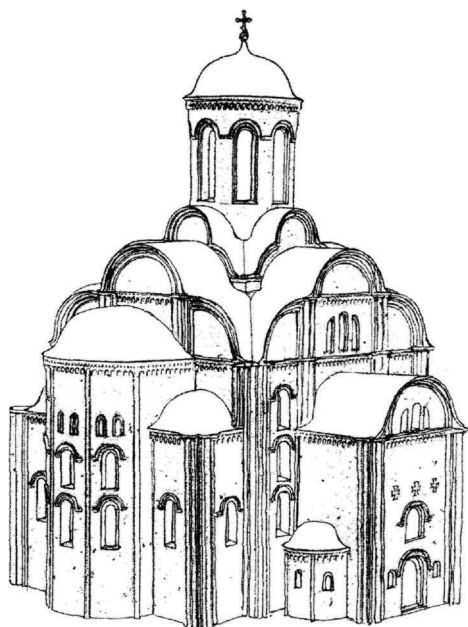
В сходных образах, но в более мистическом ключе, с конкретными богословскими уподоблениями храма небу, а света - Христу, описывает в X в. византийский поэт Иоанн Геометр храм Спасителя и храм Студийского монастыря. В частности, о втором он пишет: «Вижу пред собою *невещественные* огни, горящие перед дверью, и лампаду, возженную светом Божиим, и подражание небу эти чертоги». (Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. С. 144). Ярko характеризую художественный микрокосм «объединенных в одно красот Вселенной», он переходит к описанию световой части «неба»: «Взгляни вверх на часть золотой сферы, испускающей великий свет, к которой сходятся все цвета камней, как бы слагающих единое завершенное тело - звездное и всецветное, повисшее вверх». Это - престол Христа. Поэт предлагает созерцать это «подражание Вселенной» духовным взором: «Если же ты горишь желанием к небесному, то зри в образах и умопостигаемый мир. Если существует некое слияние противоположностей всего мира дольного и горнего, здесь оно!» (Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. С. 131).

⁴⁰ Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 46-47.

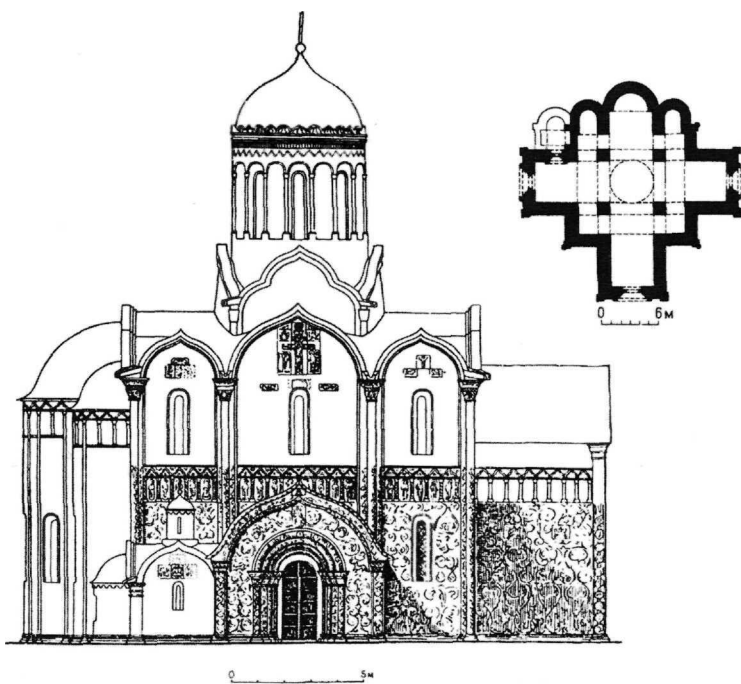
⁴¹ Дионисий Ареопагит. О небесных иерархиях.



Типологические предшественники раннемосковских храмов конца XII - начала XIII в.:
а) церковь Параскевы Пятницы в Чернигове, около 1200 г.



б) Свирская церковь, реконструкция С.С. Подъяпольского, 1180-1197 гг.



в) Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, реконструкция Н.Н. Воронина, 1230-1234 гг.

«фотодосии» (*греч.* - букв, «светодаяние») ⁴² - Божественной «информации», передаваемой с одного уровня иерархии на другой, через разные символы и другие «посредничества» соответственно возможной мере восприятия человека ⁴³. Григорий Палама утверждает возможность *непосредственного*, в обход всех иерархий, контакта человека с нетварным Божественным Светом. Противоречие, возникавшее с непререкаемым авторитетом «Ареопагитик», он снял следующим образом: иерархии Дионисия отражают действительность, существовавшую до Христа; воплощение упразднило необходимость посредников. ⁴⁴

У категории Божественного света была и своя образная характеристика. Она явствует из описаний святых. Например, «протоисихаст» Симеон Новый Богослов (кстати, любимый автор Григория Паламы) так описывал свое лицезрение невещественного света:

...Но приходит, лишь захочет
Как бы в виде светоносном
Облака и, став недвижно,
Над главой моей лучится
Полнотою светолитья,
Понуждая ум и сердце
К ликованью, к иступлению... ⁴⁵

Итак, основными качествами световой концепции исихазма можно считать:

- 1) светостремительность;
- 2) «единственность» света в качестве источника богоприобщения;
- 3) зримую субстанциональность Божественного света;
- 4) деакцентировку иерархий и посредничеств в «светодаянии»;

Все эти качества богословской идеи принципиально могут иметь план архитектурного выражения. Более того, пожалуй, именно архитектура располагала возможностями создания наиболее реалистического светового символа в заданных его параметрах, т.к. свет в качестве физической энергии является одним из ее основных «строительных» материалов.

Если под этим углом зрения взглянуть на раннемосковский храм, то в его световом решении можно заметить ряд черт, обнаруживающих связь с этой символической концепцией.

Во-первых, как мы уже отмечали, это конструктивное решение храма, реализующее идею «восхождения». Это восхождение устремлено не просто абстрактно ввысь, а к светоносной главе (в отличие, скажем, от шатрового храма), которая является не только подчеркнутой целью, но и завершением, конечной гармонизацией этого архитектурного движения. Архитектурное движение в данном случае получает ту же цель, что и духовное - *свет*, и разрабатывается оно именно в плане «светостремительности». Ту же идею проецирует и компо-

⁴² Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 97.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Мейендорф И. Указ. соч. С. 344.

⁴⁵ Simeone le Nouveau Theologien. Hymnes. Т. 2. Р., 1971. Р. 36; цит. по: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 46.

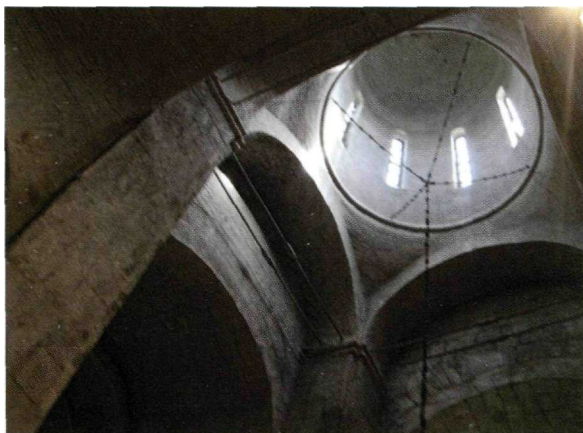


Сергиев посад. Свет во внутреннем пространстве Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры

зиционное решение внешнего объема раннемосковского храма. Сдержанная пирамидальность форм, выраженная в ярусах закомар и кокошников, являет образ того же движения к той же цели. Все завершение храма как бы становится своеобразным «постаментом», достаточно динамично разработанным, для светонесной главы.

Иными словами, акцентируется символическая значимость купольной главы как главного подателя света. Это оформляется не только структурно-композиционными приемами, но и увеличением ее пропорциональных размеров, а иногда и количества световых проемов в барабане (как, например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры).

Особый интерес представляет также то, что это сопровождается изменением «оконной» концепции храма. Так, по сравнению с владимирскими предшествен-

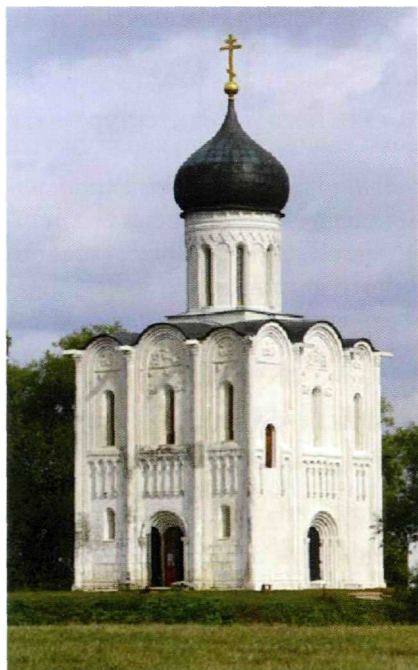


Москва. Интерьер Спасского собора Андроникова монастыря

никами и в значительной мере «образцами», раннемосковские храмы лишены регулярного верхнего ряда окон. Исключением является только княжеский собор Успения на Городке - храм в раннемосковской группе наиболее «архаичный» в смысле близости к владимирским «образцам». В остальных храмах расположение окон на фасадах храмов (за исключением наиболее сакральных частей - апсид и купола) как бы теряют системность. В каждом из раннемосковских храмов вопрос размещения окон как бы решается заново. Сходное решение получают окна соборов Саввино-Сторожевского и Спасо-Андроникова монастырей: центральное в верхнем ярусе и два боковых в нижнем ярусе прясел на всех трех фасадах. Что же касается размещения окон в Троицком соборе, то здесь наблюдается «бессистемность» не только в положении, но и в количестве окон на фасадах. Это относится и к размеру окон - вместо последовательного нарастания высоты окна снизу вверх, как это было во Владимире, мы наблюдаем совершенно произвольный ее выбор.

Такой «сбой» в оконном освещении храмового пространства имеет свой художественный эффект - *повышение концентрированности световызлучения из купола и акцентирование его значимости как основного и единого источника света*. Оформляется и подчеркивается центральная вертикальная световая ось. Это особенно явно выражено в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры. Утрированная высота барабана в общем пропорциональном строе храма, охарактеризованная рядом авторов как архитектурно-композиционное несовершенство этого сооружения⁴⁶, увеличенное количество оконных проемов в барабане (10 вместо обычных 8) в сочетании с намеренным «подавлением» количества оконного света через уменьшение числа и размеров окон и сбивчивое расположение по фасадам очевидно формируют подчеркнутую светоносность главы, которая вполне отвечает исихастской мистической концепции света.

⁴⁶ Огнев Б. Указ. соч.; Ильин М.А. Архитектурное пространство храмов рубежа XIV-XV вв. С.115-116 и др.



церковь Покрова на Нерли



Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры

Расположение окон на фасадах:

Другой «эффект» измененной оконной концепции - визуализация самой *субстанции* света. Форма откоса, достаточно традиционная, собирает и «фокусирует» солнечный свет так, что лучи не рассеянными, а концентрированными «энергийными» потоками пронизывают интерьер. Благодаря сокращению количества окон и размеров проемов и их произвольному размещению, эти потоки становятся различными: конусовидными, «оплотненными»⁴⁷.

Характерно, что устроенное таким образом окно существует только для подачи света, как источник чистого света, и не несет никакой информации о внешнем мире. Храм - не просто дом, а дом Божий, а на языке исихастов - дом «обожженный», преображенный. Все земные субстанции, из которых зиждется храм, тоже претерпевают своего рода преображение. Солнечный свет, проходя сквозь храмовое окно, перестает быть внешней физической энергией, а как бы становится «телесным символом» нетварной божественной энергии.

Если сравнить новые тенденции светового решения в раннемосковских храмах с теми «коррективами», которые вносит Григорий Палама в теорию света Дионисия Ареопагита, то мы можем наблюдать очевидное внутреннее соответствие в векторах движения богословской и зодческой мысли.

⁴⁷ Характерно, что в иконописи, особенно поздней, встречаются изображения явления Бога святому именно в виде такого конусовидного, «оплотненного» луча (например, икона Сергия Радонежского с житием среднего южного столба Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры).

- Мы уже отметили общий как для исихастской идеи, так и для образной структуры храма момент *«светостремительности»*.

- Очевидно, что усиливается тенденция *акцентирования световой доминанты*: в богословии - как реальности присутствия Бога, в архитектуре - как «телесного символа» той же реальности.

- Объяснимой становится тенденция *концентрации и централизации* источников света в куполе как основном, «едином» подателе света, если ее поставить в ряд с тем богословским акцентом на «единственность» Божественного света в качестве средства богоприобщения, который делали исихасты.

- Проявляется *субстанциональная реальность* света, его *мистическая са-моценность*, что может составлять семантическую параллель паламитскому акценту на физическую реальность Фаворского света.

- Тот же параллелизм достаточно отчетливо прослеживается и в характере интерпретации *иерархической* идеи - и богословы, и зодчие пересматривают иерархическую концепцию «светодаiania» в сторону ее «упрощения», а, по сути, более *антропоцентричного* толкования. Григорий Палама утверждает, как уже говорилось выше, возможность непосредственного, в обход всех иерархий, контакта человека с нетварным Божественным Светом.

Параллельно в русском храмовом зодчестве этого периода можно отметить такой новый момент в его «световой» концепции как отход от иерархичности «космологического» толка. Такого рода иерархичность как раз наглядно запечатлена во владимиро-суздальских храмах XII в. Небольшие и редкие окна в нижнем ярусе, сплошной опоясывающий ряд высоких окон в верхнем ярусе и, наконец, «прозрачная» ротонда купола создавали иерархически четкую ярусную световую систему, развивающуюся кверху и к центру. Центризм и четко выраженная ярусность художественной системы, по мысли Г.К. Вагнера, были характерными художественно-структурными признаками ее космологизма⁴⁸. В световой концепции того времени это выражалось в поступательном нарастании светоносности в храмовых уровнях символического «земного» неба и «неба небес», что было в прямом согласии с богословской идеей последовательной передачи световой «информации» с одного уровня на другой. В общем космологическом, иерархически организованном «образе мира», создаваемом храмом⁴⁹, свету, так же, как живописным и скульптурным образам, были назначены определенное место и определенная система взаимоотношений с другими его элементами.

Как мы уже проследили выше, в раннемосковском храме вся эта система претерпевает существенную трансформацию. Отказ от четкой ярусности в организации световых потоков, художественно-образная трактовка купола как основного символически значимого источника света видоизменяют иерархическую идею. Свет, льющийся из-под купола, образно как бы лишается промежуточных «уровней передачи», превращается в единый поток, пронизывающий

⁴⁸ Вагнер Г.К. От символа к реальности... С. 35.

⁴⁹ Там же. С. 21-24.

по вертикали весь храм, и «адресуется» непосредственно человеку, находящемуся в нем. Надо заметить, что этот эффект получает сильную поддержку «в лице» высокого иконостаса, вошедшего в интерьер русского храма именно с этого периода. Не только содержательно⁵⁰, но и чисто композиционно он отрывает от наоса свет алтарных окон.

Эта тенденция в переориентации световой концепции непосредственно на человека и его внутреннюю устремленность, на «микрокосм» вместо «макрокосма»⁵¹ вполне укладывается в лоно того общего процесса «антропоцентризации», который протекал в религиозной жизни православного мира этого периода и коего исихазм был носителем и проповедником⁵².

Высокий иконостас

Наряду с новой концепцией светового решения одним из самых принципиальных привнесений в рассматриваемое время стало оформление в интерьере храма *высокого сомкнутого иконостаса*. Троицкий собор был, как известно, первым храмом с заранее «запроектированным» иконостасом такого рода⁵³.

Формирование на Руси начала XV века многоярусного иконостаса в том виде и с той конкретной иконографической программой, которые утвердились в русской традиции, было вполне определенным родом завершения длительной и разнонаправленной в своих дальнейших путях исторической эволюции алтарной преграды в христианском храме. По мнению Л.А. Успенского, это был вклад именно *исихастского богословия* в литургическое творчество и православное искусство, видимое выражение и утверждение духовных постулатов исихастского православия по основным возбужденным эпохой спорным вопросам⁵⁴. В самом кратком и общем виде суть этих постулатов можно определить как утверждение, во-первых, *исторической реальности* церковного домостроительства в противовес развитию более отвлеченных и абстрагированных представлений на эту тему в «прогуманистическом» богословии, и, во-вторых, онтологического, «евангельского» *реализма образа* в ответ на ожившие в это время (в том числе и на Руси) иконоборческие ереси. И то, и другое исходило в исихастском богословии из догмата о реальности Боговоплощения.

В иконостасе первое из этих утверждений было наглядно выражено в по-ярусном представлении в иконостасных чинах, причем представлении «личностном», всех исторических этапов домостроительства спасения рода челове-

⁵⁰ Гуляницкий Н.Ф.

⁵¹ Вагнер Г.К. Указ. соч. С. 107 и др.; Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. М., 1996.

⁵² Арх. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. М., 1996.

⁵³ Об изначальном замысле иконостаса в архитектуре Троицкого собора см.: Балдин В.И. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры // Архитектурное наследие. № 6. М., 1956. С. 35.

⁵⁴ См. его работы «Исихазм и гуманизм. Палеологовский расцвет» и «Исихазм и расцвет русского искусства» (Богословие иконы Православной Церкви. Переславль, 1997. С. 265-330).



Сергиев посад. Иконостас. Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры

ческого: соответственно (сверху вниз) *ветхозаветной Церкви* и ее основных периодов - *дозаконного* (от Адама до закона Моисеева), в лице ветхозаветных праотцев, и *подзаконного* (от Моисея до Христа), в лице ветхозаветных пророков со свитками пророчеств о Боговоплощении; далее *новозаветного*, изображающего исполнение того, что предвозвещено в верхних рядах, в тех событиях земной жизни Христа и Нового Завета, которые празднуются Церковью «как своего рода главные этапы промыслительного действия Божия в мире»⁵⁵, и, наконец, *деисуса* - молении Церкви за мир в грядущем Суде Божиим. Деисус в лице Богородицы, Предтечи, Апостолов, Ангелов и святых перед центральной фигурой самого Христа, и являет «результат Боговоплощения и Сошествия Святого Духа, исполнение Новозаветной Церкви, то есть осуществление того, что показано в трех верхних рядах иконостаса»⁵⁶. Этот чин представляет эсхатологический аспект Церкви, выражает порядок будущего века. Характерно и важно, что в исихастском осмыслении этот чин иконостаса стал разворачивать традиционный трехчастный деисус в целый ряд изображений заступников, обращенных ко Христу, как Судии Второго Пришествия. Л. Успенский, исходя из общего масштабного акцентирования этого чина и его центрального положения в иконостасе, предполагает здесь богословский акцент на реальность Суда Божия и его непосредственную связь с реальностью таинства Евхаристии, которое про-

⁵⁵ Там же. С. 320.

⁵⁶ Там же.

исходит на амвоне, непосредственно перед образами этого чина⁵⁷. В целом же иконостас, по мысли исследователя, представляет «образное доказательство историчности спасения, исключаящее всякое отвлеченное представление»⁵⁸, наглядно показывает «нарастание во времени того, что творится в сотрудничестве (синергии) Бога и человека»⁵⁹, являя «онтологическую связь между Таинством и образом»⁶⁰.

Мы кратко вникли в богословский смысл высокого иконостаса с тем, чтобы получить более конкретное представление о семантических основаниях той достаточно радикальной пространственной трансформации, которую он повлек за собой в интерьере храма. По существу, иконостас визуально заместил образы самой сакральной части храма – алтаря. Это свидетельствует об исключительной весомости семантики произведенных изменений и в богословском плане, и в плане оформления литургической практики, наиболее полно отражавших актуальный духовный запрос.

В этот семантический комплекс оказываются вовлеченными и архитектурные средства. Наиболее «изобразительно», по нашим наблюдениям, в нем участвует поток света, льющийся из-под купола. Зрительно он локализуется непосредственно над верхними рядами иконостаса и прямо включается в его образный и содержательный контекст⁶¹. Это как бы еще один, причем самый значимый «чин» иконостаса, зримо являющий Божественный Свет – первоначало и завершение всего Божественного домостроительства. Этот световой поток в контексте иконостаса приобретает откровенно образное, «иконное» звучание. При этом его зримая реальность как нельзя лучше соответствует всему строю исихастского символического мышления – строю своего рода «мистического реализма», «живого» символизма.

Что касается собственно архитектурной внутрипространственной композиции храма, то она претерпевает качественную трансформацию – именно в связи со столь радикальным переосмыслением алтарной преграды. Главным вновь обретенным качеством внутреннего пространства храма становится его видимая «двустолпность». Это повлекло за собой пропорциональное перераспределение пространств – прежде всего, увеличение ширины западного поперечного нефа, а следом и ряд других композиционных изменений, связанных с визуальным «изъятием» из композиции храмового интерьера пространства апсид, канонически завершавших главную западно-восточную ось⁶².

⁵⁷ Там же. С. 329.

⁵⁸ Там же. С. 328.

⁵⁹ Там же. С. 327.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Особая смысловая и композиционная связь купола с иконостасом уже отмечалась в литературе. Ср.: «В интерьере Троицкого собора композиционная разработка этой оси («Спас в силах» в иконостасе и Вседержитель в куполе. – *Т.В*) вылилась в достижение гармонической связи двух визуально контрастных, но символически близких частей – иконостаса и купола» (*Гуляницкий Н.Ф.* О внутреннем пространстве в композиции раннемосковских храмов // *Архитектурное наследие.* № 33. М., 1985. С. 215).

⁶² Подробный их анализ см. в указанной статье Н.Ф. Гуляницкого.

Во внешней разработке объема храма можно выделить три рода тектонических изменений:

- переосмысление общих пропорций храма и перестановка композиционных акцентов;
- новый образ завершения;
- изменения в тектонической концепции фасада.

К первому относится значительное пропорциональное увеличение роли венчающей части в общей объемной композиции храма. Этому способствует, прежде всего, конструктивный вынос купола вверх и «пирамидальная» организация завершения вокруг него в соответствии с новым вариантом перекрытия. Это приводит к доминированию венчающей части в композиции вообще, и значительному акцентированию композиционной роли купольного элемента, в частности.

Далее, как известно, существенные изменения привносятся в разработку завершения. Ступенчатое строение завершения храма снаружи получает принципиально новое для русской традиции тектоническое оформление. Это *-ярусная повторяемость венца закомар*: два или три ряда закомар, пирамидально сходящихся к барабану с куполом. Эта тектоническая форма оказалась настолько емкой по своему художественно-символическому содержанию, что становится одной из самых устойчивых иконографических формул русского храмовоздания на протяжении как минимум трех столетий. Попробуем выделить некоторые «духовные» составляющие семантики этого образа.

Прежде всего, это упоминаемая выше идея *духовного восхождения*. Ее ступенчатая структура прочитывается и в этой форме. Об этом свидетельствует сама ярусность системы закомар. Однако пластическая разработка этой идеи, в отличие от пространственной, привносит несколько иные художественно-семантические особенности.

Через подобную тектоническую форму объективируется еще ряд черт, свойственных исихастскому сознанию. Например, появление таких элементов как диагональные кокошники, присутствующих практически во всех храмах нашей группы. Они задают образу перекрытия, кроме ступенчатой, еще и *круговую* характеристику: диагональные кокошники «срезают» углы кубического объема храма, «прибарабанные» - прямо оформляют круговое движение. В такой архитектурной организации возникает аналогия тем построениям богословской мысли исихастов, которые предпочитали круговое движение всем прочим его типам.

Далее, как уже отмечалось выше, новый вариант завершения храма представляет собой пластическое оформление световой концепции. Мы уже говорили выше о композиционной разработке темы «светостремительности»: центрально-вертикальная динамика пирамидально (или же конусовидно) расположенных закомар композиционно акцентирует световую главу храма. К тем приемам создания «светостремительности», которые мы уже обсуждали, можно добавить еще стрельчатую форму закомар, также новую для русской традиции:

она придает дополнительную «целенаправленность» общей динамике композиции.

В целом надо заметить, что влияние световой концепции на тектоническое осмысление храма и, в частности, на разработку венчающей части представляется более всеобъемлющим. Идея света в разных своих «ипостасях» доминирует не только на символическом уровне. Она захватывает и эстетическую, и художественную сферу. Такое ее качество, как *светозарность*, мы полагаем вообще одним из ведущих эстетических критериев храмового зодчества этой школы. Самым непосредственным образом это проявляется в оформлении венчающей части храмового сооружения.

Чтобы лучше пояснить нашу мысль, напомним, что в наружном архитектурном решении (в отличие от интерьерного) свет мыслится исходящим уже как бы изнутри храма⁶³. И именно венчающая часть является его носителем. Это «просвечивающий», с тонкими гладкими (т.е. с невыявленной массивностью) простенками барабан, как бы «парящий» в небе; и, что еще важнее, это обилие *золота*, покрывающего купол, конхи апсид и все сложно конфигурированное покрытие храма с рядами «пламенеющих» закомар. Символика золота как символа нетварного Божественного света в средневековой художественной системе хорошо известна⁶⁴. Золотое сияние «верхов» храма как бы противопоставлено господствующей снаружи стихии природного света, и образно символизирует иную, сверхъестественную природу «самосвечения» храма. Позолоченная венчающая часть, по существу, является главным и почти единственным украшением архитектурного объема раннемосковского собора. Ее подчеркнутое масштабное и композиционное выделение свидетельствует, на наш взгляд, о сугубой ценности качества «светоносности» в эстетико-художественных основаниях этой школы зодчества, что может являться наиболее прямым свидетельством заложенной в творческое сознание исихастской парадигмы.

Другой аспект образования этой формы - *художественно-языковой*, и он касается характера художественного языка искусства этого времени в целом. Интересную информацию в этом отношении содержат исследования Д.С. Лихачева по русской письменности этого периода. Они относятся к вопросу «второго южнославянского влияния», а конкретнее - к сути проникшей на Русь книжной реформы Евфимия Тырновского и литературного стиля, связанного с ней. Сам патриарх Евфимий Тырновский был учеником исихаста Феодосия Тырновского. В числе прочих особенностей литературного стиля этого течения была одна, «чрезвычайно сильная», по словам исследователя: сочетание богословского «абстрагирования» с повышенной до экзальтации эмоциональностью, экспрессией. Это сочетание получило отражение, в первую очередь, в обильном употреблении синонимов и тавтологии. Повторение и нанизывание синонимов «оставляет у читателя ощущение значительности того, о чем идет

⁶³ Шенков А. С., Вятчина Т. Н. Иконография и тектоника православного храма. (Опыт содержательной интерпретации архитектурных форм). М., 1996.

⁶⁴ Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранней византийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 46.

речь, делая стилистический акцент на том, что синонимически повторяется. С другой стороны, «нагромождение синонимов... не только абстрагирует изложение - оно до предела усиливает его экспрессивность и эмфатичность»⁶⁵. Архитектурная стилистика явно свидетельствует, что это качество языкового мышления было общим для культуры того времени: в частности, повторяемость декоративных закомар и кокошников, которая становится художественным средством акцентирования и привнесения особой экспрессии в самую значимую часть архитектурного образа храмового сооружения.

Определенным изменениям подвергается и сама *природа тектонических связей*. Ведь, строго говоря, тектонически-правдивые закомары тоже утрачивают свою однозначную «правдивость». Это касается, прежде всего, буквального соответствия между объемно-плановой структурой и фасадной разработкой: в ряде раннемосковских храмов оно, как известно, нарушается (Успенский собор на Городке, Троицкий собор) - закомары не соответствуют реальным очертаниям сводов, положение пилястр на фасадах утрачивает соответствие положению внутренних столбов.

Что могло повлиять на это достаточно серьезное нарушение традиционной храмостроительной логики, причем явно не вынуждаемого никакими особыми техническими или ландшафтными обстоятельствами?

Рассмотрение этого явления сугобо с точки зрения формально композиционной, как это было, например, фундаментально проделано П.Н. Максимовым⁶⁶, хотя и раскрывает особенности творческих приемов, но не проясняет его качественного содержания. В определенной степени внутренние основания для такого обнаруживаются в области смысловых трансформаций - новых особенностей символического образа храма в частности и художественного мышления в целом. Показательно в этом отношении, что самые явные нарушения тектонических соответствий характерны именно для Троицкого собора - храма, как уже говорилось, наиболее программного в раннемосковской группе и обладающего самыми существенными привнесениями в структуру символического образа.

Здесь схема фасада (особенно это касается южного и северного) напрямую никак не отражает планировочных и пространственных изменений, оказавшихся столь важными для интерьера, - она остается трехчастной и симметричной, сохраняя традиционно сложившуюся логику и семантику крестово-купольной структуры. Создается впечатление непричастности внешнего решения храма к решению внутреннего пространства. Фасады строятся по собственной композиционно-формальной логике - трехчастность, симметричность, причем равновеликость боковых прясел носит достаточно намеренный характер. Об этом в немалой степени свидетельствуют смещения порталов и купола с центральной оси боковых фасадов, что произошло явно в результате приспособления их симметричного решения к реалиям интерьера. Если бы порталы

⁶⁵ Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV - начало XV в.). М.; Л., 1962. С. 56-57.

⁶⁶ Максимов П.Н. Творческие методы древнерусских мастеров. М., 1975.

боковых фасадов были размещены по их центральным осям, то они бы оказались точно напротив внутренних столбов.

Если сравнить, как решались сходные архитектурные ситуации в домонгольском храмостроении, например, в церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1198 г.), то отчетливо прослеживается качественная новизна раннемосковского решения. И там, и там налицо крупная диспропорция между расширенным западным поперечным нефом и гораздо более узким восточным. Новгородские мастера «ничтоже сумняшеся» следуют за реальной конструктивной основой храма, сильно сужая восточное и расширяя западное прясла боковых фасадов. При этом портал и купол располагаются строго по оси центрального прясла. Московские же мастера предпочитают «бороться» за симметрию боковых фасадов, приспособлявая к этой идее прочие элементы композиции. В таком подходе просматриваются иной художественный принцип, начатки нового художественного мышления.

Это - начало эмансипации фасадного решения от строгой привязки к конструкции. Схема фасада начинает существовать как самостоятельная иконографическая единица. Это, в свою очередь, воздействует на характер тектонической связи - ослабевает связь с внутренней структурой, увеличивается потенциал художественной свободы в его решении. Связь как бы теряет свою однозначно «физическую», материальную форму, становится более *умозрительной*. Фасад явно «приспособляется» не только к конструктивным реалиям, но и к характеру художественно-символического образа храма, к его новым содержательным акцентам.

Какой же из них можно было бы счесть наиболее фундаментальным? Думается, что в большой мере они являлись гранями одного и того же, основного для эпохи, духовного и культурного процесса - процесса *антропоцентризма*, причем в том его варианте, которое представляло исихастское богословие.

Следует отметить, что сильно развитый антропологический аспект исихастского учения сразу ставит его в эпицентр культуроведческих споров вокруг художественно-философских проблем этой эпохи - эпохи Предвозрождения. Г.М. Прохоров отмечает особый интерес к человеческой личности, «возбужденный на Балканах исихастскими спорами и ставший свойственным эпохе «Восточноевропейского предвозрождения» и «Православного возрождения»⁶⁷. Мимо этой проблемы, по существу, не прошел ни один серьезный исследователь «рублевской» эпохи, хотя далеко не все связывают антропологические воззрения этого времени с исихазмом. В отечественной науке этот вопрос решался в основном с позиций влияния европейского гуманизма. Однако сам материал русской культуры и искусства этого времени оказывает слишком упорное сопротивление «предвозрожденческим» концепциям европейского образца. «Мешает» прежде всего то, что русская культура не становилась *светской*, что было внутренним стержнем, в частности, итальянской художественной культуры этой эпохи⁶⁸. Решение проблемы человеческой личности оставалось целиком в лоне религиоз-

⁶⁷ Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV-XV вв. Л., 1987. С. 63.

⁶⁸ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 53.



Фасадное решение восточного прясла:
церковь Спаса на Нередице. 1198 г.; южный фасад

ного сознания. Ярчайший художественный феномен этого периода - русская иконопись - очевидно являет русский путь осмысления этой проблемы - по существу общей для Запада и Востока проблемы «обожения» человека. В русле ортодоксальной традиции: человек становится богом по благодати, а не по природе⁶⁹. Это прямо выводит нас в исихастскую антропологическую концепцию.

Исихазм дает альтернативный гуманистическому взгляд на проблему личности, столь же акцентируя и выдвигая ее на первый план, но без расщепления целостности религиозного сознания. Человек, соответственно этому учению - венец

⁶⁹ Там же. С. 31.

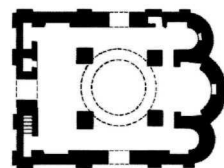
и царь творения, в нем сосредоточено все творение - духовное и материальное. Душа любит тело и пребывает с ним в неразрывном единстве. На этом единстве зиждется и догмат Боговоплощения. Человек ставится на центральное место в мироздании в деле спасения - через него спасается природа и цивилизация в качестве его среды обитания и творчества. В антропологической концепции исихастов для нас также важен особый акцент на *индивидуализацию* дела спасения.

С этой точки зрения многие рассматриваемые здесь модификации храмовой архитектуры получают смысловые объяснения.

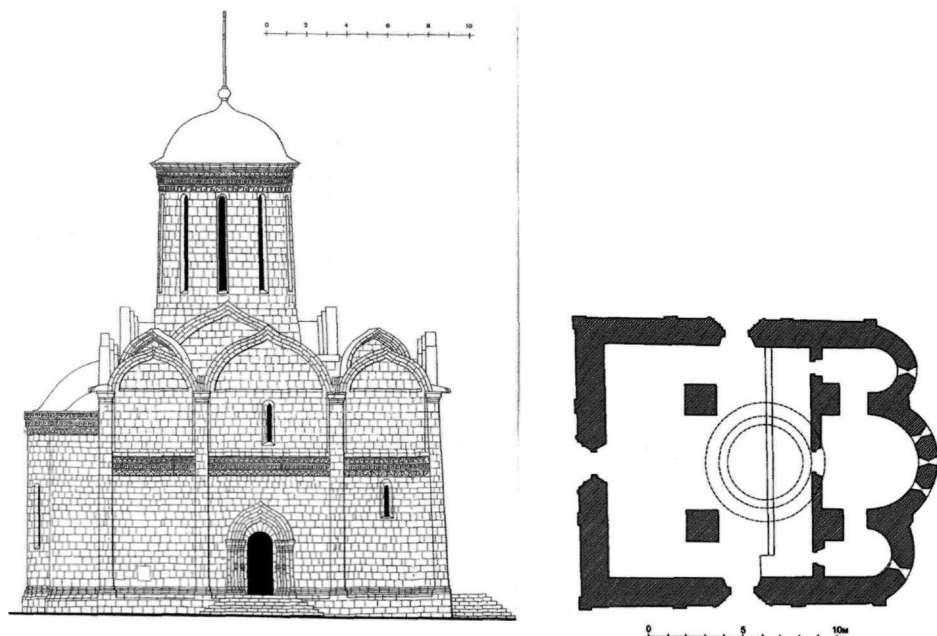
В символической интерпретации интерьера явно прослеживается антропоцентрическая общность богословской и архитектурно-пространственной концепции в ее *толковании человека как вместилища Царства Небесного*. В интерьере собора это реализуется путем создания образа сугубой внутренней созерцательности. Формируется среда, идеально сомасштабная индивидуальному, личностному молитвенному началу, предельной созерцательности. Один из приемов ее создания - зрительное сокращение оси запад-восток и остановки всякого движения вдоль нее, что во многом является следствием появления высокого иконостаса. Входящий в собор через западный портал практически сразу оказывается «обездвиженным» видением достаточно крупномасштабного для такого помещения иконостаса и переводится из состояния активно-динамического в состояние покоя и созерцания.

Западно-восточная ось в христианском храме, как известно, символизирует путь спасения, горнего восхождения человеческой души. Архитектура имеет силу запечатлевать разные интерпретации этого пути. Достаточно сравнить романские и готические базиликальные храмы с их подчеркнутой динамикой движения к алтарю, византийские и домонгольские русские храмы с их сложным взаимодействием горизонтальной и вертикальной осевой динамики, чтобы оценить ту намеренную простоту и однозначность образа предстояния и неподвижного созерцания, которым наделено внутреннее пространство раннемосковского храма, особенно при наличии высокого иконостаса. Благодаря «стене» иконостаса продольная осевая динамика получает мощный поперечный противовес, сообщающий пространственной композиции статические качества. Дальнейшая деятельность энергии вступившего в храм переключается из плана внешнего в план внутренний. «Обратная перспективность» живописного пространства иконостаса усугубляет обращенность молящегося на себя, на свой внутренний мир. Содержание этого пространственного образа свидетельствует о той же самой семантической переориентации, которую мы уже наблюдали на примере световой концепции - с «макрокосма» на «микрокосм», с космологического аспекта на антропологический.

Другая грань общей антропологической направленности - более «телесного» характера - находит отражение в области *тектонико-пластической*. Переосмыслению в духе исихастского антропологизма в раннемосковской тектонике поддается не только идея космологизма («макрокосма»), но и принцип органич-



Церковь
Спаса на Нередице;
план



Фасадное решение восточного прясла:
Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры: северный фасад; план

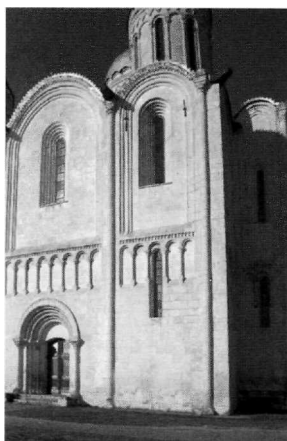
ности, в целом присущий древнерусскому храмовому фасаду⁷⁰. И здесь в выборе выразительных средств русская мысль развивается параллельно европейской - она обращается к *идеи ордера*. Проявляется исконная соотнесенность ордерной формы с антропоморфным началом. Лопатки соборов Троицкого и Саввино-Сторожевского монастырей, например, обладают гораздо большей выраженностью рациональной конструктивно-тектонической логики, чем аналогичные колонки их владими́ро-суздальских прообразов, о чем писал еще Н.И. Брунов⁷¹. Они имеют почти весь обязательный набор ордерных элементов, более классические пропорции и несут реальную нагрузку в виде профилей закомар, «что позволяет их называть пилястрами, а профили закомар - архивольтами. Это - признаки зарождения в русской архитектуре начала XV в. ордерной системы, начинающей вырабатываться из старинной русской системы лопаток и закомар»⁷². В контексте подобного развития художественного мышления как раз становится принципиально значимой и симметрия фасадов, и стремление к системно-целостному осмыслению фасада по собственной «фасадной» логике.

Другое дело - особенности пластической интерпретации этой новой для Руси тектонической системы. В этом как раз наблюдается принципиальная «выключенность» русского зодчества из общеевропейского художественного про-

⁷⁰ Подробнее см.: Шенков А.С., Вятчина Т.Н. Указ. соч. С. 66.

⁷¹ История русской архитектуры. М., 1956. С. 85.

⁷² Там же.



а



б

Ордерная тема
разработки стены:

- а) Успенский собор
во Владимире;
- б) Троицкий собор Троице-
Сергиевой лавры;
- в) Рождественский собор
Саввино-Сторожевского
монастыря;
- г) фрагмент фасада Рож-
дественского собора
Саввино-Сторожевского
монастыря



в



г

цесса - гуманистического по своему содержанию. В отличие от последнего, раннемосковская трактовка ордера исполнена *идеи отрицания его телесно-чувственной и рациональной самооценности*. Даже по сравнению с владими́ро-суздальскими образцами, можно отметить, что в московских храмах происходит как бы «очищение» фасадов от их классицизирующих тенденций: от колончатого и скульптурного декора, от активной пластической проработки всех проемов, от принципа рядоположенности - то есть от рационально-чувственного арсенала художественных форм⁷³. Единственным орнаментальным украшением раннемосковских соборов является ажурный резной пояс, а художественной доминантой - светоносная, золоченая венчающая часть.

⁷³ В нашей науке не раз были отмечены разного рода ритмические и пластические «огрехи», ставшие особенно явными в Троицком соборе. «Храм выглядит приземистым, тяжелым, чему способствуют и слабо выраженные пилястры (как бы приколотенные доски), низкие очертания

Раннемосковская пластическая концепция ведома принципиально иной эстетической и семантической установкой – идеей *аскетизма*.

Аскетизм был одним из фундаментальных оснований исихастского учения как форма практической реализации «прорыва» в область Духа. Трактовке этой установки в исихазме придается характер не столько «отрицательный», в смысле лишения чего-то, сколько конструктивный – как освобождение, добровольное стяжание духовной свободы от власти «принудительных законов природы» во имя творчества бессмертных и нетленных моральных ценностей⁷⁴.

«Телесным» идеалом аскетизма является отнюдь не пластически полновесная форма, а, напротив, легкая, преображенная, пронизанная светом материя, избавленная от тяжести и косности земных субстанций. Человек, преображаясь в подвиге молитвенного молчаливства, не теряет своего тела и своей индивидуальности, но теряет прежние косные черты своей материальной и душевной субстанции. «Как во грехе помыслы срастаются с вещественностью, тяжесть греха как бы пропорциональна телесному отяжелению, ...так и очищенная от греховных помыслов душа может существовать только в тонком ... теле, пронизанном светом, в теле, как бы освященном изнутри», – комментируют один из постулатов исихазма его исследователи⁷⁵. А Григорий Синаит рисует такой образ: «Земное тело будет нетленное, без мокрот и дебелостей, быв неизреченно претворено из душевного в духовное, так что будет и перстно, и небесно... Духом здесь воскресил и плоть, разуму подчинив, соделал световидною и не-как-огненною»⁷⁶.

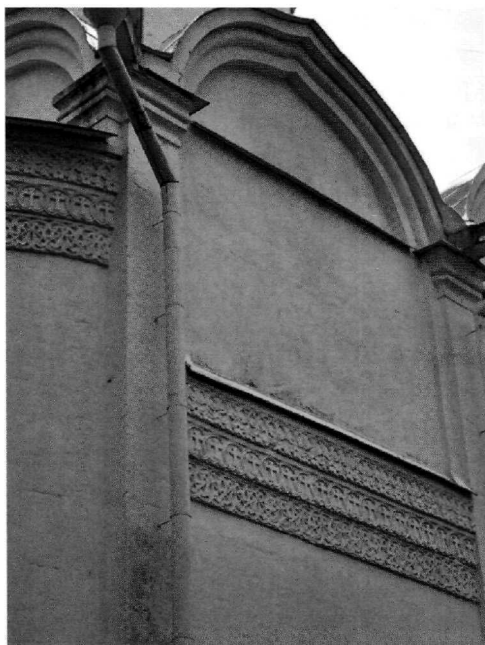
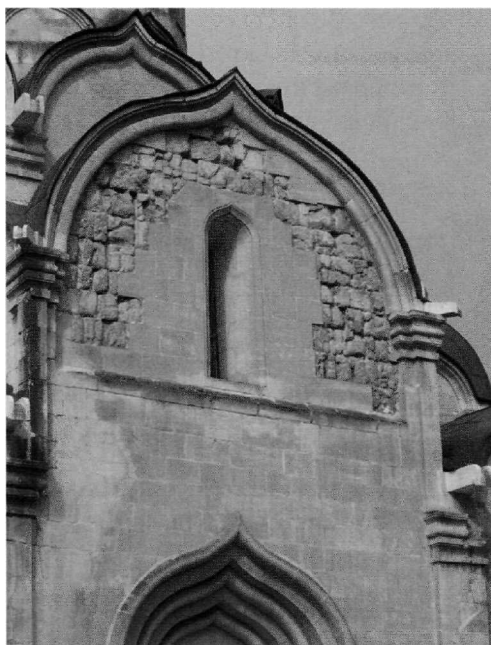
Архитектурные аналогии такому представлению о телесном начале можно обнаружить в пластической концепции стены раннемосковского храма. Среди них – новые черты в трактовке традиционного для русского храмового фасада облегчения кверху массы стены, особенно в решении верхних закомарных ее частей. Происходит поярусное отступление толщи стены, причем каждый уровень этого отступления фиксируется появлением нового профиля как следа бывшего слоя «плоти». Последний уровень в раннемосковском храме – закомары.

закомар и даже резной пояс, – писал, например, М.А. Ильин, – ... Он кажется достаточно архаичным по своим грубоватым и тяжелым формам» (*Ильин М.А. Архитектурное пространство храмов рубежа XIV-XV вв. // Древнерусское искусство XIV-XV вв. М., 1984. С. 115-116 и др.*). Ему, как правило, противопоставляется Успенский собор на Городке как более совершенный и изысканный в плане архитектурного мастерства. Нам же, напротив, более «архаичным» представляется как раз звенигородский собор, если в этот термин вкладывать общепринятый смысл «подражания древним формам, старинной манере» (Большой толковый словарь иностранных слов. Т. 1. Ростов-на-Дону, 1995. С. 150). Как один из самых ранних и самых «светских» московских храмов, Успенский собор сохраняет наибольшую близость к «классически» красивым владимиро-суздальским прототипам. По мере дальнейшего развития этого типа на московской и, главным образом, монастырской почве, все больше вступает в силу иное аскетическое видение формы. Отсутствие классического совершенства в Троицком соборе мы склонны считать не столько недостатком зодческого мастерства, сколько *сознательным отказом* от прежнего эстетического идеала.

⁷⁴ Арх. Киприан (*Керн*). Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 370.

⁷⁵ Бобков К.В., Шевцов Е.В. Указ. соч. С. 117.

⁷⁶ Добротолюбие. 1889. Т. 5. С. 136.



Фрагменты прясел Спасского собора Андроникова монастыря (слева)
и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (справа)

Из этих «высвобожденных» из косной каменной массы уступов образуются профили закомар, которые складываются в перспективно-ступенчатую композицию, вторящую перспективному portalу. Эти «ступени» преобразуются в легкую динамичную форму закомар, получают стрельчатую («некако огненную») форму и золотое («световидное») покрытие. Они становятся венцом «тела» храма и являют собой сугубо «духовную» архитектурную форму, не имеющую никакого применения в светской архитектуре. В камне как бы «разыгрывается» тема преодоления косности плоти и постепенного («поступенного») преобразования ее в тело духовное. Полученная «преображенная» форма, как уже отмечалось выше, многократно, «тавтологически» повторяется в венце закомар и кокошников.

Нельзя не оговориться, что все эти «отступы» стены, имея вполне конкретный конструктивный смысл, применялись и в зодчестве других школ. Но, как показал Э. Панофски, архитектурная форма в средние века столь же *работала*, сколь и *говорила*. «Здесь мы имеем дело не с «рационализмом» в смысле чистой функциональности, - пишет он в отношении готического собора, - и не с «иллюзией» в смысле «искусства для искусства» в понимании современной эстетики, а с тем, что может быть названо «визуальной логикой»⁷⁷. Один и тот же конструктивный прием в зависимости от тектонической подачи «говорил» о разном. Во владимирском зодчестве, например, мы имеем другой вариант тектонической разработки сходного конструктивного приема, возникший в ином

⁷⁷ Panofsky E. Op. cit.

идейном контексте⁷⁸. Это можно уподобить своего рода символической «закодированности» определенной сакральной информации в тектоническом образе, сродни священному тексту или священному изображению. О ее общем содержании можно привести слова Максима Исповедника (автора, весьма читаемого и почитаемого и византийскими, и русскими исихастами): «Православный храм... изображает... процесс очищения и возрождения во Христе человека и всего творения в целом...»⁷⁹

С антропологическими воззрениями эпохи мы склонны связывать и еще ряд конкретных архитектурных качеств, появившихся в это время в храмовом зодчестве. Самое непосредственное влияние на русское храмоздanie оказала исихастская концепция индивидуализации дела спасения. Вся система пропорционирования храма изменилась в раннемосковском зодчестве в сторону соизмеримости с человеком⁸⁰. Изменяется сам метод пропорционирования по сравнению с владими́ро-суздальскими храмами. Понижается четверик, первый ярус фасада (в то время как размеры портала остаются прежними), что несколько сближает пропорции храма с гражданским зодчеством. В модульную систему пропорционирования храма вводится новый более мелкий модуль, модуль второго порядка, равный толщине подкупольного столба. Им определяется множество членений фасада и интерьера, а в Троицком соборе эта мера вообще была принята за единственный модуль построения всей композиции здания и приравнивалась 177 см, т.е. среднему росту человека. Этот модуль ограничивал монументальность здания, определял его сомасштабность человеку⁸¹.

В целом антропологическая составляющая становится «точкой схода» целого ряда разнородных явлений религиозно-художественной мысли этого времени. В поле ее воздействия попадают и структурно-композиционные, и тектонико-пластические, и масштабно-пропорциональные, и символично-образные характеристики храмового зодчества ранней Москвы.

Подытоживая вышеприведенные наблюдения, можно сделать заключение, что в архитектуре раннемосковского храма получают запечатление основные идеи исихастского учения, его приоритетные векторы и структурная организация - в той мере, в какой это привилось русскому религиозному сознанию. В результате этих «запечатлений» складывается *обновленная иконографическая формула*, которая стала основным иконографическим «изводом» московского зодчества на протяжении всего XV века.

⁷⁸ См.: Вятчанина Т.Н. Тектоника трех Успенских соборов // А.С. Щенков, Т.Н. Вятчанина. Указ. соч. С. 65-72.

⁷⁹ Цит. по: Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983. С. 19.

⁸⁰ Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство. М., С. 54-74.

⁸¹ Там же.

Глава 4

Духовно-религиозная жизнь Руси второй половины XV - XVI в. и ее архитектурное отражение в традиции храмоздания

На вторую половину XV - первую половину XVI в. приходится такой мощный исторический процесс, как *укрепление централизованной государственности* на Руси. Это же время принадлежит периоду, который исследователи русской духовной культуры¹ оценивают как достаточно целостную эпоху *расцвета древнерусской святости* - с середины XIV до середины XVI в. - от преподобного Сергия Радонежского до его канонизированных учеников преподобных Нила Сорского и Иосифа Волоцкого (Корнилий Комельский, Даниил Переяславский, Александр Свирский, Антоний Сийский и др.)² - Условно концом этой эпохи можно считать разгром «заволжских» скитов в 50-е гг. XVI в. (хотя черты эпохи продолжают прослеживаться вплоть до Смутного времени). Именно она дала России целый сонм святых подвижников, часто связанных между собой узами ученичества и учительства. Это было время формирования национального типа святости и духовного исповедничества со своими приоритетами и противоречиями, задавшего надолго вперед тон всей религиозной жизни нации. Оба эти процесса - и государственный, и духовный - требовали архитектурного оформления.

Заметим, что в сознании этого времени храмостроение было весьма серьезным мерилом деятельности - и епископской, и княжеской. В житиях и летописях эта сторона их деяний, как правило, особо отличается. Например, в житии XV в. святителя Евфимия, архиепископа Новгородского, храмоздание поставлено в один ряд с такими добродетелями, как щедрая милостыня, посылаемая в святые места (Царьград, Афон, Иерусалим). Подробный перечень церквей и монастырей, возведенных и украшенных владыкой, сопровождается поэтическим призывом

¹ А. Клибанов, Г. Федотов, Г. Флоровский, Г. Прохоров и др.

² «В течение 80 лет (с 1420 по 1500 гг.) представилось 50 святых, впоследствии канонизированных» (Цит. по: *Успенский Л.* Исихазм и расцвет русского искусства // Богословие иконы православной церкви. Переславль, 1996. С. 295).

составителя жития Пахомия Логофета: «Прииде к великому храму Премудрости Божией и возведи окрест очи свои, и тамо видиши пресветлыи храмы святых яко звезды горы стоящи, иже от него созданные. Аще и не гласом - вещьми же вопиют... сия архиепископ Евфимие дарова ми». Интересно, что и щедрую милостыню, и храмостроительство Г. Федотов выделяет как типические черты образа именно русского святителя (в отличие, скажем, от греческого)³.

В Москве храмоздanie вновь активизировалось лишь с 50-х гг. XV в., так как вся вторая четверть этого столетия была омрачена жестокой распрей между Василием Темным и Дмитрием Шемякой в борьбе за московский стол, истощавшей и силы, и средства Московского княжества. Зато с середины XV века здесь начинается храмостроительный процесс, год от года набиравший мощь и ставший одним из самых судьбоносных для древнерусской архитектурной традиции. Стремительный количественный рост церквей и соборов, увеличение их масштаба, появление новых иконографических схем, переосмысление традиционных тектонических систем, новые акценты в творческих принципах, наконец, разнонаправленность в путях самой архитектурной традиции - все это характеризует его развитие в этот период.

Это исторически совпадает с тем самым этапом яркого оживления русской духовной жизни, о котором говорилось выше: от непосредственных учеников Сергия Радонежского до Макарьевских соборов середины XVI века. Духовно-религиозная жизнь Руси не только активизировалась, но и усложнилась, дифференцировалась, в ней появились противоборствующие тенденции, по сравнению с гораздо более синкретичным в духовном отношении предыдущим периодом.

Попробуем более конкретно соотнести между собой духовные и архитектурно-художественные процессы этого времени.

«Иосифляне» и «нестяжатели».

Пути русской архитектурно-иконографической традиции XV - первой половины XVI в. в свете этих духовных течений

Основные тенденции русской религиозной жизни в XV - первой половине XVI в.

Господствующим духовным направлением в русской религиозной жизни XV в. оставался исихазм - в том его виде, как он сложился среди подвижников круга преподобного Сергия Радонежского. Можно смело утверждать, что он «отлился» в своего рода национальный тип благочестия и святости. Исихастский идеал молитвенника-отшельника нашел свое наиболее полное воплощение в монашестве, озаменованном в этот период новой для Руси чертой - тягой к пустынножительству. Прямым культурным следствием распространения «пу-

³ Там же. С. 112.

стынек» и скитов стало появление на Руси большого количества новых монастырей⁴, включая самые отдаленные ее земли; иными словами, происходило стремительное расширение ее духовной географии.

С другой стороны, тот же духовный идеал в виде своего рода тайноподвижничества входит составной частью и в образ русских церковных иерархов, особенно святителей. Часто в летописях упоминаются вериги под богатой ризой, ночные молитвенные бдения, уходы в затвор. Цель их политического служения всегда имела очевидную духовно-национальную окраску, в системе ценностей святость ставится выше политического успеха.

Наиболее завершенное воплощение русский духовный идеал обретает в образе и личности преп. Сергия Радонежского. Он стал его живым символом. «Преподобный Сергий... представляется нам гармоническим выразителем русского идеала святости, - пишет об этом Г.Федотов, - несмотря на заострение обоих полярных концов ее: мистического и политического. Мистик и политик, отшельник и киновий совместились в его благодатной полноте»⁵. Однако надолго этот баланс в русской духовной жизни не удержался и уже в XV веке ученики Сергия «направятся в разные стороны».

Именно эти две стороны русского духовного идеала - мистика и социальное служение - легли в основу того раздвоения дальнейших путей русского благочестия, которое было определено исследователями как «трагедия древнерусской святости»⁶. Речь пойдет о т.н. «иосифлянах» и «нестяжателях». В этом отношении характерно, что духовная генеалогия и Нила Сорского, и Иосифа Волоцкого восходит непосредственно к Сергию Радонежскому⁷. Однако, несмотря на общий духовный корень, пути русского благочестия в лице этих двух святых и их учеников серьезно разошлись.

Надо отметить, что в трудах Иосифа Волоцкого и Нила Сорского русское богословие, наконец, «заговорило». Нам это дает возможность более полного сравнения словесного и «вещественного» выражения тогдашнего духовного опыта. А поиски форм этого выражения и начавшаяся рефлексия по этому поводу вообще стали общекультурной приметой этого времени⁸.

Суть же сугубо религиозно-богословской ситуации второй половины XV в., как это явствует из источников, состояла по существу в спонтанном оформлении

⁴ «Если с XII по XIV век на Руси было около 90 монастырей, то в следующее столетие (с 1340 по 1440 г.) их было основано 150. Ученики пр. Сергия еще при его жизни основали 50 новых монашеских общежитий» (Цит по: *Успенский Л.* Указ. соч. С. 112).

⁵ *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. М., 1990. С. 153.

⁶ *Федотов Г.П.* Указ. соч. С. 185 и ел.; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 17-24; *Бобков КВ., Шевцов Е.В.* Символ и духовный опыт православия. М., 1996. С. 194-223; *Клибанов А.И.* Духовная культура средневековой Руси. М., 1994. С. 102-104.

⁷ Иосиф был учеником Пафнутия Боровского, начинавшего свой путь под игуменством ученика Сергия Никиты; Нил же Сорский был одним из самых непосредственных восприемников духовно-мистической традиции преп. Сергия через северных подвижников и, прежде всего, через его ученика Кирилла Белозерского.

⁸ *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика.

и своеобразном противоборстве на Руси двух теологических линий: апофатической и катафатической⁹.

На Руси линия мистического богословия исповедовалась и была развита «заволжскими» подвижниками. Скитская жизнь, учрежденная Нилом Сорским порождала живую святость. Хорошо известны их религиозно-практические установки - молитвенно-созерцательный подвиг, уход от мира, нестяжание, пустынножительство. Однако в условиях тогдашней жизни на Руси однозначная ориентация на такие установки таила ряд опасностей.

Во-первых, такой духовный путь был по своему «элитарным». В полноте он был осуществим лишь в особых условиях и уже потому был практически недоступен народному благочестию.

Во-вторых, полное отрешение от всех земных благ, дел и целей, буквальная нищета имели своей обратной стороной полное выпадение из социальной жизни. А это входило в достаточно резкое противоречие и с реалиями тогдашней исторической обстановки на Руси, и, что еще важнее, с состоянием русского мирянского благочестия, которое в своих недрах еще сохраняло инерцию языческого сознания. Сугубо мистический путь представлял реальную опасность для такого сознания - здесь таилась угроза отрыва от догматического знания, которое вело к духовным провалам и «лишениям». Народное благочестие нуждалось более в христианском просвещении и формальном структурировании. В этом деле, как правило, далеко не последнюю роль играли вопросы оформления культа. А именно в этих вопросах позиция нестяжателей была последовательно аскетической: «И нам сосуды златы и сребряны и самые священные не подобает имети, такожде и прочая излишняя, но точия потребная церкви приносить», - говорит Нил Сорский. Достаточно отрицательным было и общее отношение к искусству: «Не лепо чудитися делу рук человеческих», - повторяет он вслед за Пахомием Великим¹⁰.

«Требуемые» духовные функции приняло на себя и стало развивать благочестие Иосифа Волоцкого. Его духовный путь, также как и ведомой им паствы, - это путь христианского просветительства, социального служения, строжайшего практического соблюдения норм и форм христианской жизни и обрядового благочестия, а в области «теории» - катафатического познания (т.е. познания обла-

⁹ Апофатическая и катафатическая теологии характеризуются принципиально противоположными установками в области богопознания. Апофатическое (*греч.* αποφατικός - отрицательный) богословие утверждает исходную невыразимость Бога в позитивном знании и ориентировано на сверхразумное познание: единственный достоверный источник знаний о Боге - это узрение истины в мистическом акте откровения. Выражена Его трансцендентная сущность может быть только путем последовательных отрицаний Его атрибуций и обозначений. Эта теологическая парадигма восходит в своем генезисе к Дионисию Ареопегиту, который трактовал богопознание как «таинственное богословие».

Катафатическое (*греч.* καταφατικός - утвердительный) богословие, напротив, ориентировано на рационалистическое, позитивное богопознание. Основывается оно на принципе «аналогии бытия» (*analogia entis*), согласно которому постижение Творца возможно посредством познания творения. В силу трансцендентности Бога все утверждения о нем мыслятся неизбежно метафорическими. Эта богословская традиция восходит к Григорию Нисскому, Иоанну Дамаскину.

¹⁰ Цит. по: Федотов Г.П. Указ. соч. С. 171.

сти Божественного через земные проявления и земные аналогии, опираясь на то, что Бог сам открыл о себе людям). В последнем для нас особенно важна его «эстетическая» направленность, поскольку одной из центральных категорий позитивного богопознания была категория Красоты (по принципу, обозначенному на Западе как «*analogia entus*» - красота творения отражает совершенство Творца). Через созерцание прекрасного, через творение прекрасного человек приобщается к первообразной Красоте, которая есть сам Бог. В таком богословском ракурсе красота сама по себе приобретает символическую значимость. Она оказывается средством богопознания, причем гораздо более соединенным с телесной материей (земная красота суть отражение небесной) и доступным обыденному сознанию, чем мистическое созерцание. Такой путь как бы теряет однозначно «вертикальную» направленность восхождения к Богу. Напротив, он предполагает движение через «горизонтальное» освоение мира в его телесности и материальности. По «Ареопагитикам», к которым не раз апеллирует Иосиф Волоцкий, божественная красота не утрачивает «единства своего в раздроблении своем, чтобы сраствориться со смертным срастворением, возвышающим их горе и соединяющим их с Богом»¹¹. Красота сама по себе придает высшую значимость каждому элементу мира и присутствию человека в нем.

Прямым следствием подобной духовно-богословской установки явилась особая забота Иосифа и «иосифлян» прежде всего об украшении культа: о строительстве и украшении храмов, об иконописи, о церковном искусстве вообще. Их, в отличие от нестяжателей, не пугала роскошь культа. Напротив, все это имело оправдание и особый смысл в лоне религиозного чувства красоты: как прославления Бога, привлечения к Богу, приближения к Нему. А в контексте происходящей в это время борьбы с «иконоборческой» новгородской ересью приобретало особо заостренный религиозный смысл. «И аще убо в Ветхом завете покланяхуся иже от рук человеческих сътвореной церкви, и прочим божественным вещем, иже сам Бог повеле во славу свою сътворити, то колико паче ныне подобаесть в новой благодати почитати и поклонятися иже от рук человеческих написаному на иконе образу Господа нашего Иисуса Христа. ... Благоизволи благодать Божия святых ради икон, и честнаго и животворящаго креста, и прочих божественных и освященных вещей к нам приходити. ...И от вещнаго сего зрака възлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чутше, но вид и зрак красоты божественнаго оного изображения»¹².

Такое радикальное расхождение по вопросу оформления культа не могло не сказаться на путях художественной традиции этого времени. Немаловажное значение имел в этом случае фактор социальной востребованности. Как известно, в этом споре исторически победили «иосифляне». «Правда» Иосифа Волоцкого и его последователей оказалась весьма востребованной в русском обществе этого времени: и в высших кругах, и в народной среде.

¹¹ Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб. 1855. С. 106.

¹² *Иосиф Волоцкий*. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон // *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология*. М., 1993. С. 37, 38.

Что касается художественной культуры, то можно смело утверждать, что дальнейшее развитие ее генеральных линий, особенно официальной, пошло в лоне иосифлянской концепции. (Исключением, в определенной мере, была «заволжская» архитектура. Многие храмы северных монастырей, сама белозерская школа, представляют, по мнению исследователей¹³, своего рода альтернативную линию основному направлению архитектурного развития Московского государства. Однако в рамках данной работы нет возможности рассмотреть это «исключение»).

Не случайно в постановлениях Макарьевских соборов середины XVI в., в частности в Стоглаве, а также в возражениях митрополита по делу дьяка Висковатого, в пунктах, касающихся регламентации церковного искусства, не раз приводятся буквальные цитаты из «Послания иконописцу» Иосифа Волоцкого¹⁴. Это прямо говорит о том, что богословская позиция Иосифа стала официальной - в том числе и в вопросах искусства.

Однако в такой социально-политической востребованности этого духовного течения таились и свои опасности, со временем нанешие немалый ущерб русской духовной культуре. Мы имеем в виду те трансформации и даже извращения, которые претерпевали изначальные духовные установки Иосифа Волоцкого по мере погружения в массовое религиозно-мифологическое сознание, с одной стороны, и в политические страсти, с другой.

На архитектурной жизни Руси это отражалось неоднозначно. Так, например, хорошо известно, какое огромное влияние оказала на архитектурные идеи Московского государства концепция старца Филофея «Москва - Третий Рим». Старец Филофей был иосифлянином и суть его послания к царю отражала духовный настрой и религиозное мышление именно этого церковного направления. Однако, «дойдя» до архитектурного воплощения, идеи старца претерпели радикальную трансформацию в своем богословском содержании - и во многом именно благодаря этой трансформации они и потребовали архитектурного воплощения. Изначальная идея этого послания имела эсхатологическую окраску и ее смыслом было стремление напомнить царю о близком конце времен, дабы повысить его духовную бдительность и ответственность как царя последнего православного Царства. Но, как показывает история, смысл ее в контексте политической жизни последующего периода стал меняться практически на противоположный, оказавшись в значительной мере пищей для царских амбиций и национального самовозвеличивания. Всего парадоксальнее то, что именно в этом преобразованном виде, и во многом благодаря ему, идея «Москвы - Третьего Рима» и стала давать мощные импульсы архитектурному развитию. Особенно это сказалось на последующем архитектурном оформлении центра Москвы, а вслед за ним и на развитии общерусской храмовой традиции.

¹³ Подъяпольский С.С. и др.

¹⁴ Успенский Л. Московские соборы XVI века // *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.* М., 1993. С. 323-325; Голейзовский Н.К. Послание иконописцу и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV-XVI вв. // *Византийский временник.* XXVI. М., 1965. С.220.

Некоторые «проекции» новых тенденций в благочестии на художественное мышление эпохи

Победа иосифлянства открывала дорогу самым разнообразным процессам и в национальных формах благочестия, и в путях художественного развития. Новые повороты и акценты в духовных установках русского православия ставили новые проблемы, порождали «неучтенные» явления и как бы давали благословение развитию таких процессов, которые в других духовных условиях вряд ли бы его получили. Художественное творчество, и в частности храмоздательство, как активный компонент религиозного мировидения и социальной жизни участвовали в них самым непосредственным образом.

Так, например, *социальная направленность* религиозной деятельности иосифлян имела своей оборотной стороной эффект своего рода «приземления» благочестия. Это стало выражаться не только в превалирующем развитии обрядовости, отмеченном многими исследователями русской церкви, но и в нарастающей тенденции к развитию частного, «обыденного» момента в благочестии, в отличие от более возвышенного его характера в предыдущие периоды. Так, в целом характерное для средневекового сознания стремление осмыслить жизненные события через «небесные» параллели – покровительство определенных святых патронов, заступничество чудотворных икон, соотнесение с евангельским событием (или с соответствующим церковным праздником) – оценить их как деяния Божьего Промысла, приобретают в обыденном мышлении все более конкретный, дифференцированный характер. Это имело непосредственный выход в храмоздательство, т.к. одним из самых распространенных путей «реализации» такого сознания было возведение обетных или благодарственных храмов, а чаще – приделов. Выбор их посвящений складывался в целые программы, отражающие, правда, не столько суть мира горнего, сколько ход определенного земного события¹⁵. Прямым следствием этого принимающего все более стабильный характер явления стала эволюция многопридельного храма и его объемно-пространственной композиции, ставшая одним из самых крупных архитектурных процессов XVI века. Одной из признанных вех этого процесса был собор Покрова на Рву¹⁶.

Самое радикальное влияние на художественное мышление нашего исторического периода оказал такой фактор нового благочестия, как его *религиозно-эстетическая* установка. Расширение духовного статуса Красоты, в том числе земной, признание ее самодовлеющей символической ценности прямо давало

¹⁵ Одно из самых показательных в этом отношении свидетельств – сообщение Никоновской летописи об освящении каменных приделов собора Покрова на Рву: «священы церкви приделы..., которые ставлены на возвешение чудес Божиих о Казанском взятее, в которые дни Божия помощь и победа была православному царю над бусурманы...» // ПСРЛ. Т. XIII. С. 320.

¹⁶ Подробно об этом см.: Баталов А.Л. Идея многопрестольности в московском каменном зодчестве середины – второй половины XVI в. // Русское искусство позднего Средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 103–141; Он же. Труды по истории и теории архитектуры. К интерпретации архитектуры собора Покрова на Рву (о границах иконографического метода) // Иконография архитектуры. М., 1990. С. 15–37.

благословение поистине огромным художественным последствием. Прежде всего - росту роли чисто эстетического фактора в образном мышлении. Такая культурная ситуация по своей философской подоплеке приближалась к ренессансной, что отчасти объясняет последующий художественный успех форм итальянского Возрождения в русском зодчестве. Что касается храмовой архитектуры, то с этой духовно-эстетической установкой мы связываем корни таких тенденций ее последующего развития, как а) нарастание чистого декоративизма, лишённого внутренней семантической нагрузки и, главное, б) поиск принципиально новых форм на художественно-структурных уровнях: иконографическом, тектоническом.

Существенные перемены в русское религиозное сознание привнесла и ярко выраженная *догматическая* ориентация иосифлянского благочестия. Кроме общего христианского просветительства и упорядочения структурно-обрядовой стороны церковной жизни, такая ориентация внесла большую долю *рационализма* и *дидактизма* в церковное мышление. Появление письменного богословия и религиозной полемики со свойственными им риторскими потребностями способствовали упрочению и развитию этих новых качеств. Вкупе с общей эстетизирующей направленностью в культовом сознании это стало порождать новое для русской культуры явление *аллегоризма*, уже прямо связанное со стилем художественного, точнее художественно-символического мышления. К середине XVI в. дидактика и аллегоризм настолько проникли в искусство, в частности в иконографическое творчество, что это вызвало рефлексию и стало предметом особого рассмотрения и регламентации на Макарьевских церковных соборах. Г. Флоровский, а вслед за ним Л. Успенский и др. исследователи, сформулировали этот сдвиг в художественном сознании на примере иконописи как смену фундаментальных духовно-образных принципов: «иератического реализма» на «декоративный символизм»¹⁷. Такая существенная перемена в характере символическо-образного мышления не могла не внести свои изменения и в творческие принципы храмоздателей. Очевиднее всего они проявились на уровне канонического мышления, к чему мы еще вернемся ниже.

Уже эти достаточно схематично представленные факторы и связи выявляют взаимодействие духовного и художественного сознания, их тесную взаимозависимость, «безбарьерность» в русском позднесредневековом менталитете. Какими были конкретные формы этого взаимодействия?

¹⁷ Флоровский Г. Указ. соч. С. 27; Zubov В.П. Труды по истории и теории архитектуры. С. 28; Успенский Л. Указ. соч. С. 337-343.

Формы взаимодействия духовных и архитектурных процессов в храмоздании XV — первой половине XVI в.

В предыдущей главе мы наметили те «зоны» в архитектуре храмов, которые наиболее очевидно аккумулировали и запечатлевали богословские идеи. Это, прежде всего, *структура иконографического образа*. Одной из самых непосредственных сфер соприкосновения духовного и архитектурного «делания» в русской культуре этого времени была сфера *канонического и иконографического* творчества. В связи с этим хотелось бы согласиться с определением понятия канона как «образа духовной структуры художественного произведения»¹⁸. Для средневековой культуры была, как известно, характерна установка на стабильность такого рода «образа». Однако каноническое творчество при этом постоянно эволюционировало или трансформировалось и именно при этом условии существовала и развивалась живая художественная традиция. «Несмотря на свое основное свойство - быть откровением формы, канон впитывает всю целостность как ментальной, так и духовной атмосферы эпохи»¹⁹. В этом отношении каноническое творчество по своему характеру ближе всего подходит к богословскому - при неизменности изначальных постулатов идет развитие и новое осмысление разных их сторон и форм выражения, открывающихся с позиций проблематики эпохи. Изменения в структуре духовной жизни общества неизбежно влекут за собой изменения и в духовной структуре - т.е. в канонической форме - художественной традиции.

Механизм этого канонического движения уже обсуждался в литературе²⁰. Его нельзя охарактеризовать как некую равномерную поступательную эволюцию, происходящую на абстрактном ментально-духовном уровне и постепенно обновляющую художественные «одежды». Процесс носит более драматичный, скачкообразный характер и участие в нем художественного начала имеет во многом определяющее значение. Вехами канонического развития становятся, как правило, отдельные выдающиеся художественные произведения, сумевшие в акте именно художественного гносиса уловить и воплотить весь «многослойный» духовный запрос времени - от конкретики практических потребностей исторического момента до самоидентификации в лоне вечных категорий. В таких произведениях-«вехах» происходит то самое «откровение формы», идеально соответствующей всем пластам символического содержания, которая и обретает статус канонической. В дальнейшем она постепенно усваивается, варьируется традицией - до следующего духовного и художественного импульса.

¹⁸ Федоров Д. В. Смысл музыки: его анализ на основе эстетики П. А. Флоренского и русской философско-религиозной традиции. Автореф... канд. искусствоведения. М., 1999. С. 24.

¹⁹ Там же.

²⁰ Не затрагивая общетеоретического пласта литературы, отметим такие относящиеся непосредственно к материалу древнерусской архитектуры работы, как: Баталов А. Л. Новация и традиция (к вопросу о роли заказчика в сложении архитектурной формы в московском каменном зодчестве второй половины XVI в.) // Проблемы истории архитектуры. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Суздаль, 1991; М. 1990. С. 158-160; Федоров Д. В. Указ. соч. С. 20-25.

Как показывает история, новый иконографический образ мог приходиться из самых разных источников - и «изнутри» собственной живой традиции, и «извне» чужого художественного видения, и из уже «отмершей» старины, и из арсенала опережающих собственное национальное развитие иноземных новшеств, быть плодом постепенного вызревания или «шоком» незнакомого художественного эффекта. Важнее самой формы и даже ее художественного источника было ее символическое оправдание. Во всяком случае, именно такой спектр решений в иконографических поисках являет нам столетие между серединой XV и серединой XVI вв.

Как же конкретно реагировала архитектурная иконографическая мысль эпохи на ее духовные «новшества»? Начнем с констатации изменения в самом характере канонического творчества, в его творческом принципе.

С конца XV в. нарастание рационализма и дидактизма в русском религиозном сознании прямо сказывается на характере канонического творчества. Иконографические искания приобретают более отчужденный от молитвенного «действия», рациональный характер. Как правило, начинает превалировать изначальная религиозная *идея*, диктуемая уже не столько духовным опытом, сколько целями более мирского характера - национально-государственного, церковно-политического или, напротив, частно-семейного. Достаточно рационально, программно осмысливается форма ее символического воплощения, часто с акцентом на более новые композиционные решения, нежели на внутривидовые переосмысления (так происходила, в частности, эволюция многопридельных храмов)²¹. В художественной задаче акцент смещается: это уже не столько продолжение на художественном уровне духовного гносиса, сколько «иллюстрирование», узнаваемое запечатление этой априорной идеи. Как следствие этого в храмовоздательной традиции появляется один очень существенный симптом - особая *тяга к образцам*. Образец - конкретный, авторитетный в качестве носителя определенной идеи - становится одним из главных средств программирования символического образа и иконографии храма, а цитирование архитектурных форм - средством формообразования.

Последовательная апелляция к образцам и свободное оперирование ими, нарастая со временем, начинают замещать собой традиционное каноническое творчество. Язык образцов приобретает в храмовоздании XVI в. большую идейную конкретность, доходящую порой до «публицистичности». Об этом свидетельствует почти весь ход архитектурного развития Московской Руси в этот период, особенно та его линия - стержневая и определяющая для официального храмовоздательства - которая была связана с ориентацией на новые Успенский и Архангельский соборы Московского Кремля.

Подобный принципиальный поворот в характере иконографического творчества способствовал объективному «раскрытию» традиции для восприятия внешних художественных влияний, т.к. вовне перемещается структурный «центр тяжести» в самом символическом мышлении. Естественным следствием

²¹ Баталов А.Л. Идея многопрестольности...

этой «экстравертности» должен был явиться и больший иконографический радикализм. Это и произошло с русской архитектурной традицией конца XV – начала XVI в. Итальянские версии храмовых иконографических схем, появившиеся в этот период, создали то самое диалектическое поле, в котором пошло дальнейшее живое движение русской иконографической и вообще архитектурной мысли. Механизм вхождения и разработки итальянского потенциала в этом отношении можно проследить по истории строительства и дальнейшего архитектурного «бытования» в традиции двух храмов, давших начало двум иконографическим линиям в русском храмоздании: Успенского собора в Кремле и храма Вознесения в с. Коломенское.

История возведения *московского Успенского собора* явственно запечатлела подробности момента того самого иконографического «скачка», о котором говорилось выше. Начинается это мероприятие – на уровне замысла и первой версии осуществления – еще в русле теократической инерции. Настало время, и сооружается митрополичий кафедральный собор «всея Руси» после долгого, тянувшегося еще с XIV века борения за перенос митрополичьей кафедры в Москву²². Его берет в свои руки митрополит Филипп, который выступает, судя по источникам, основным заказчиком нового собора²³. Он сам организывает сбор средств и ведет весь ход строительства²⁴. Закладка собора происходит в 1472 (6980) г.²⁵

Комплекс символических идей, воплощаемых в архитектуре этого храма, по существу, был сведен к единственному, хотя и емкому, средству выражения – указанию на образец, а именно – Успенский собор во Владимире²⁶. Архитектурная идея состояла в том, что образец должен был быть повторен и превзойден, и через эту архитектурную метафору утверждались преемственность и превосходство московской кафедры и новой столицы по отношению к Владимиру – «перейти и превзойти» славу прежней столицы²⁷.

Характер осуществления этого архитектурного замысла в первом «митрополичьем» его варианте был достаточно буквальным и количественным. Повторение было достаточно полное. Как показывают исследования (К.К. Романова, Г.К. Вагнера, Н.С. Шеляпиной, В.И. Федорова, В.П. Выголова) собор

²² Бондаренко И.А. Стольный город Владимир и царствующий град Москва // Архитектура в истории русской культуры. Вып.2. М., 1998. С. 186.

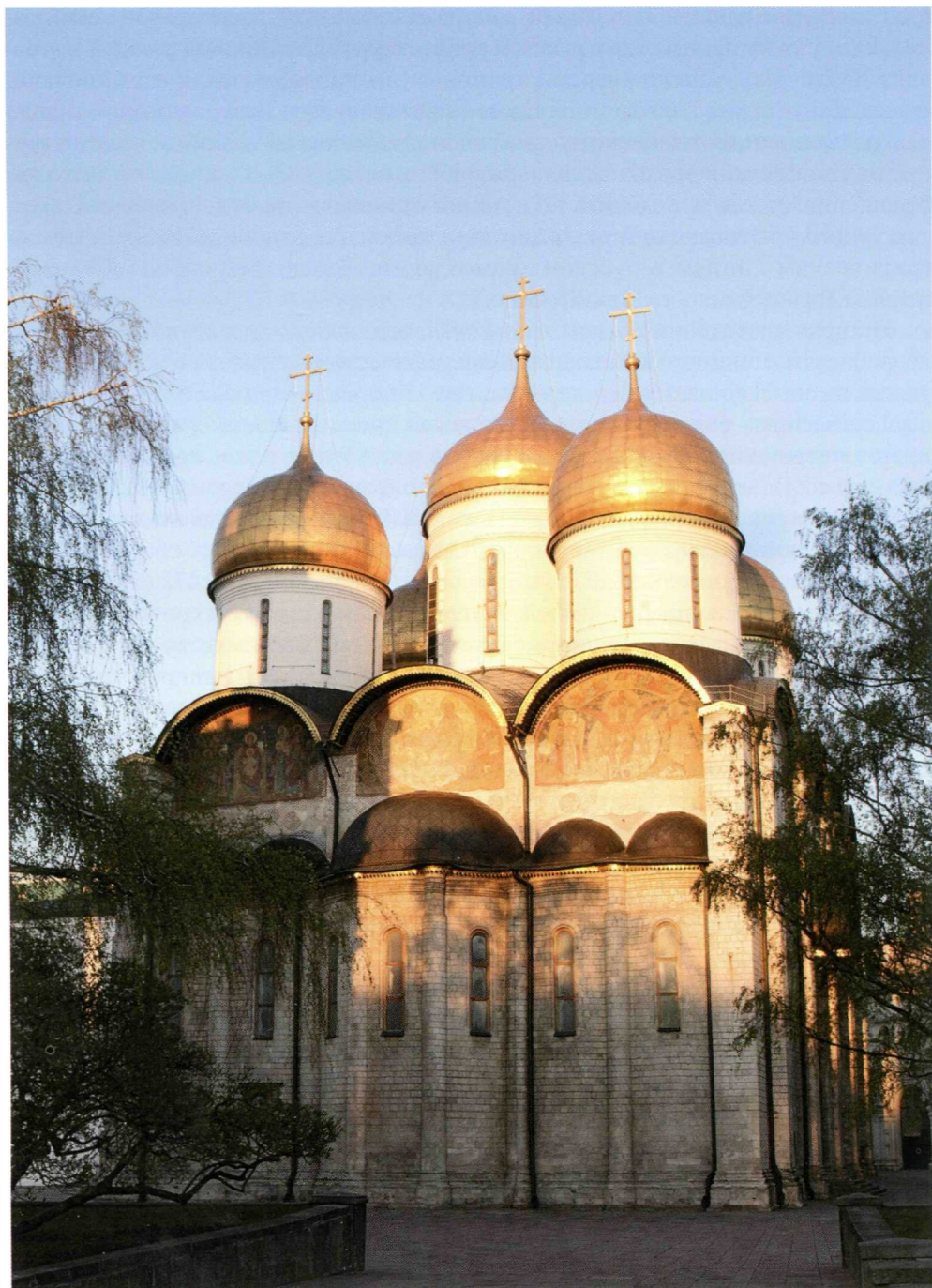
²³ Выголов В.П. Архитектура Московской Руси середины XV века. М., 1988. С. 182.

²⁴ Там же. С. 184–186.

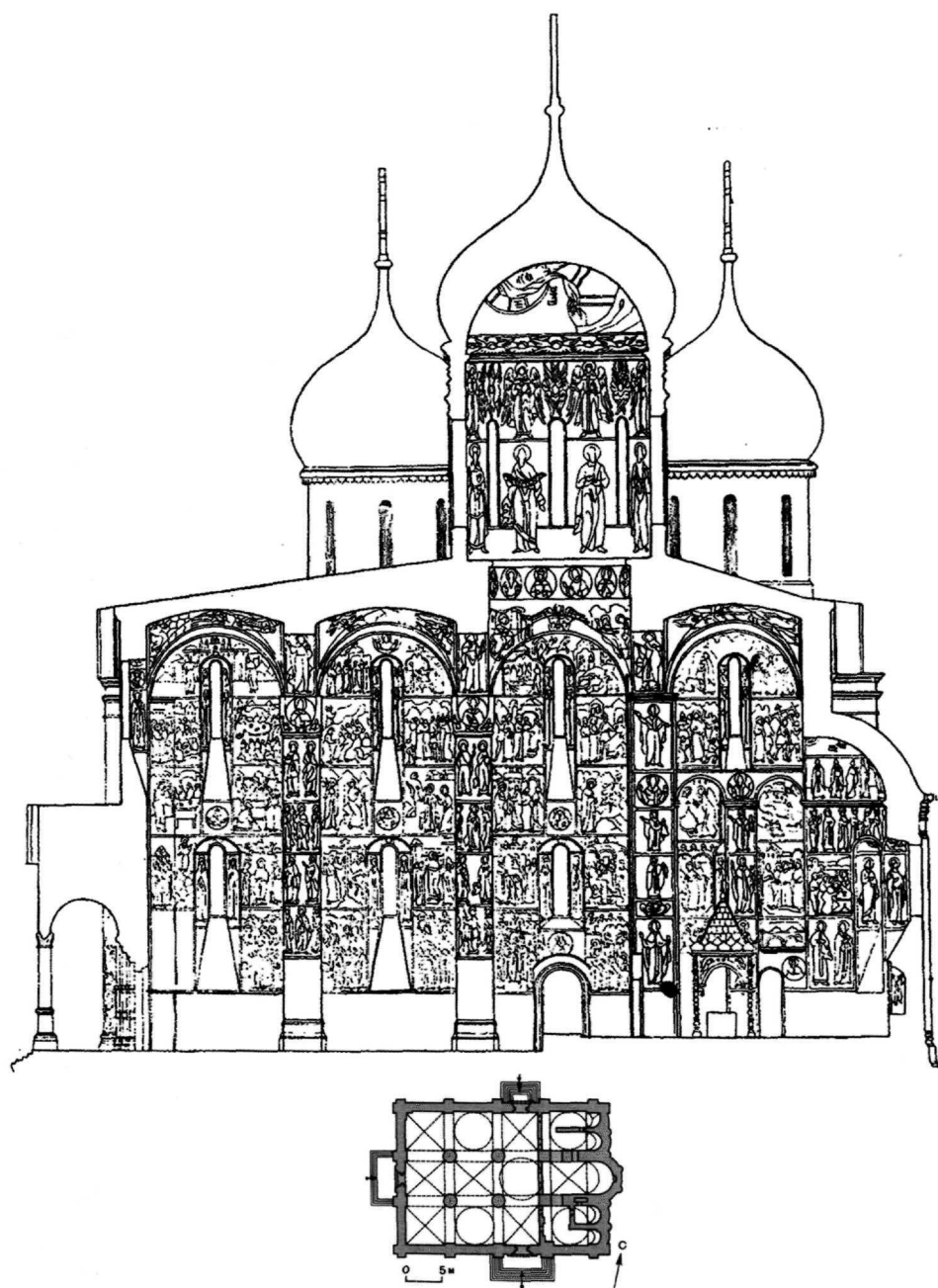
²⁵ «Того же лета месяца априля хотениемъ и многимъ желаниемъ пресвященнаго митрополита Филиппа всеа Руси, съ благоволениемъ же и повелениемъ благовернаго и христоролюбиваго великого князя Ивана Васильевича всеа Руси, бысть начало зданию церкви пресвятыя владычица наша Богородица на Москве», – так открывается летописный рассказ «О здании церкви пречистыя Богородица Московские митрополитомъ Филиппомъ» (ПСРЛ. Т. XXV. С. 293–296).

²⁶ «По многу же преже видя того храма превелика зело и высока и чудна велми делом, пресвященныи митрополит Филиппъ зело духомъ горяше и желаниемъ одръжимъ хотяше в ту же меру видети храмъ созданъ пречистей Богородици на Москве, иде же бяше целбоносный гробъ иже в святыхъ отца нашего преосвященнаго митрополита Петра чудотворца и прочих митрополитъ Руских, призываетъ же еще преже того мастери каменосечци и посылаеть их в град Володимерь видети тоя церкви и меру сняти с неа» (ПСРЛ. Т. XXV С. 293).

²⁷ Бондаренко И.А. Указ. соч. С. 190.



Москва. Успенский собор Кремля



Успенский собор Кремля; разрез, план

Кривцова и Мышкина достаточно точно следовал и планировочной, и объемно-пространственной структуре образца. Превосходство же мыслилось в чисто количественных категориях²⁸. Как известно, этот собор рухнул, а митрополит Филипп умер, не дожив до катастрофы. Вместе с собором «рухнул» и старый иконографический подход. Невозможность влить «новое вино» в «старые мехи» была исторически явлена, и новый собор - именно такой, какой требовался - был возведен уже светским заказчиком (великим князем) и мастерами абсолютно иной художественно-стилистической ориентации. Здесь принцип превосходства был реализован на качественном уровне, не только в художественном и техническом отношении, но и в смысле большего соответствия обновленным духовным запросам, что будет подробнее рассмотрено ниже. Здесь же отметим, что все качества архитектуры Аристотеля Фиораванти - рационализм («все в кружало да в правило»), ренессансный эстетизм, новая образность интерьера («высота, звонность и пространство») - были сразу же положительно оценены современниками, в том числе и самим Иосифом Волоцким²⁹.

Что касается иконографического подобия традиционному образцу, то оно было здесь соблюдено в откровенно формализованном виде. Были сохранены чисто внешние признаки старой канонической структуры в том виде, в каком она была представлена в образце, а вся ее внутренняя суть, как известно, была изменена, «переведена» на язык иностранного художественного менталитета³⁰.

Сближение в определенных качествах между тогдашним русским и западным благочестием создавало почву и для более радикальных «вторжений» в русскую храмовую иконографию. Самое крупное из них демонстрирует *храм Вознесения в селе Коломенское*.

Здесь мы имеем дело не с преобразованием старой канонической формулы, а с откровенным привнесением новой формы в русское каменное храмостроение. Действительно, появление в великокняжеском селе первого каменного столпообразного шатрового храма - причем одного из самых совершенных в московском храмостроении - до сих пор остается явлением, «трудно поддающимся расшифровке», по словам С.С. Подъяпольского. Мало что дали попытки объяснить это той или иной эволюционной теорией национального происхождения шатра, по признанию одного из ее авторов³¹. Поистине существенный вклад в эту «расшифровку» сделал сам С.С. Подъяпольский, установив авторство итальянского зодчего Петрока Малого и ведущую роль специфики заказа³².

Вопрос, тем не менее, нельзя считать закрытым, особенно с иконографической точки зрения. Столь решительное иконографическое новшество в храмо-

²⁸ «Церковь же обложив... Володимерския шире и доле полуторою саженью», «а възвели высоко, полоторою сажению выше Володимерские святыя Богородица» (ПСРЛ. Т. XX. Ч. 1. С. 297, 300).

²⁹ ПСРЛ. Т. XXV. С. 324. См. также: *Бондаренко И.А.* Указ. соч. С. 187.

³⁰ См. подробнее: *Шенков А.С., Вятчина Т.Н.* Об иконографии и тектонике православного храма. (Опыт содержательной интерпретации архитектурных форм). М., 1996. С. 70.

³¹ *Ильин М.А.* К изучению церкви Вознесения в Коломенском // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 355; ПСРЛ. Т. XXV. С. 293-356.

³² *Подъяпольский С.С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1983. С. 34-50.

вом деле в любом случае должно было иметь определенную моральную и духовную подоплеку. В.П. Орфинский, например, рассматривает появление в этом храме шатровой иконографии как намеренную, собственно национальную альтернативу со стороны Василия III господствовавшему до сих пор «византийскому сценарию» развития русской храмовой архитектуры³³. «Подобно отцу, - пишет ученый, - молодой Василий III поначалу тяготел к ретроспективным тенденциям, ориентированным на «византийский сценарий» развития отечественной архитектуры (подтверждение тому, в частности, - повышение в начале XVI в. престижности Успенского собора в Москве, ставшего образцом для новых храмов), а конец своего правления ознаменовал ломкой этого сценария - возведением церкви Вознесения в Коломенском, ориентированной на иные, не византийские приоритеты»³⁴. Источник этой формы, по его мнению - русские надпрестольные сени (как ранее утверждал и М.А. Ильин)³⁵, а также древние русские деревянные шатровые храмы и крепостные башни³⁶. Для нас сугубый интерес в его концепции представляет, в частности, то, что вдохновителем царского патриотизма он считает Иосифа Волоцкого и «проиосифлянски» настроенных иерархов - митрополита Даниила и епископа Вассиана Топоркова. «Не преступай, царю, заповеди, еже положиша твои прадеды: великий Константин, и блаженный святой Владимир, и великий богоизбранный Ярослав и прочий блаженный корень святой еже и до тебя», - призывал его и известный старец Филофей³⁷. Тем не менее, современные сторонники национального генезиса шатровой иконографии единодушно признают не эволюционную природу и «самопроизвольное распространение», а момент «нового рождения» шатрового типа в каменном храмостроительстве Руси именно с легкой руки заказчика и итальянского исполнителя с «опорой на иностранные образцы»³⁸.

В русле нашего взгляда на вещи интересно проследить, как сочетались в комплексе возведения коломенского храма черты и тенденции, присущие «новому благочестию», о которых говорилось выше.

Во-первых, обращает на себя внимание характерное присутствие в замысле этого столь «судьбоносного» для русской традиции храма, *частного, лично-семейного* начала. Храм строился как моленный о даровании ребенка (хотя и наследника престола) и как «сельский» (хотя и царский). Происходит своего рода «интимизация» общего духовного уровня храмостроительной мысли, с одной стороны, и встречное возвеличивание «земного» чаяния, с другой стороны. И то, и другое мы уже отмечали как характерные тенденции тогдашнего рус-

³³ Орфинский В.П. Церковь Вознесения в Коломенском как ключевое звено в истории изучения русского храмостроительства // Архитектура в истории русской культуры. М., 2001. Вып. 3. С. 65-66.

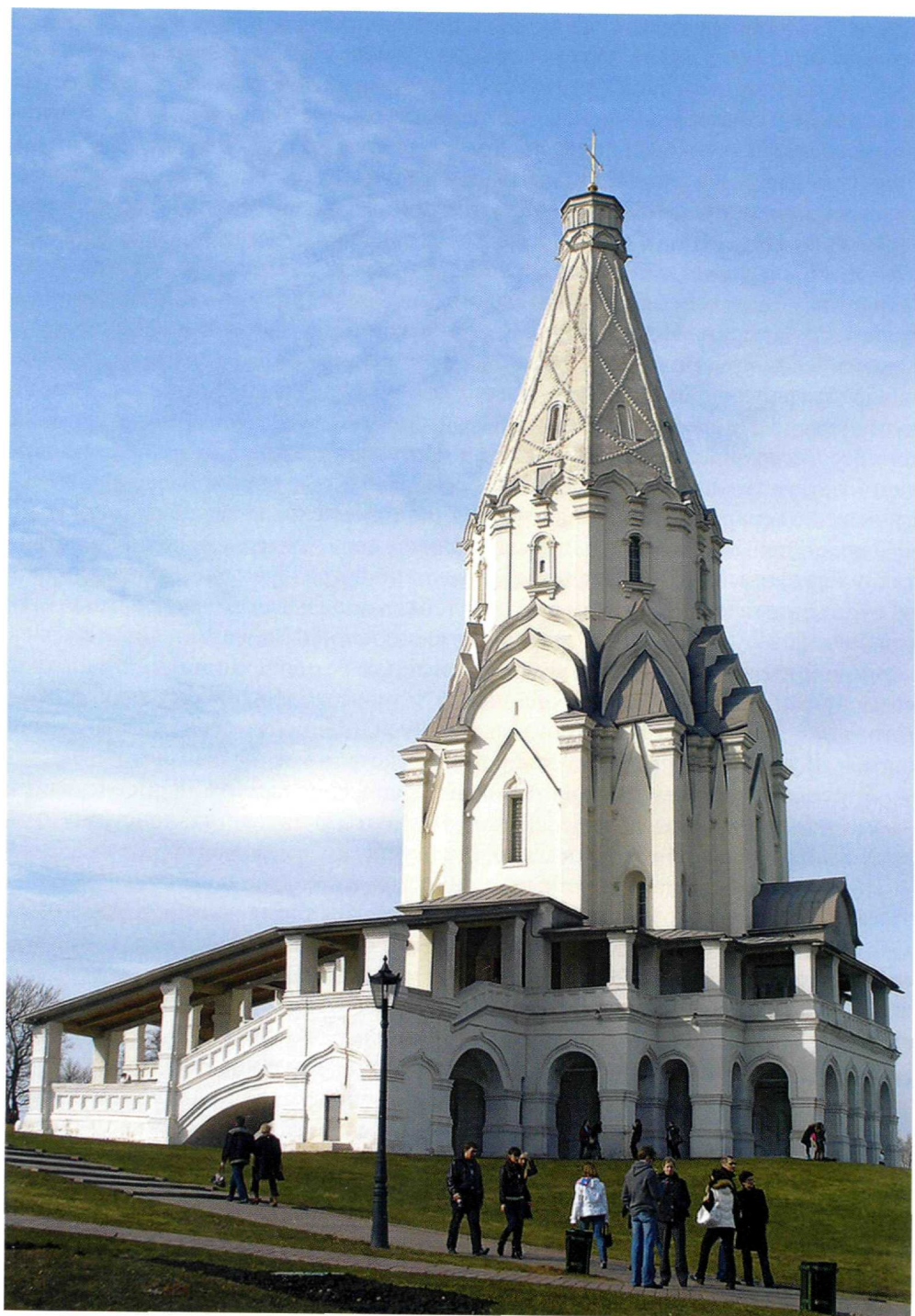
³⁴ Там же.

³⁵ Ильин М.А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М., 1980. С. 38-41.

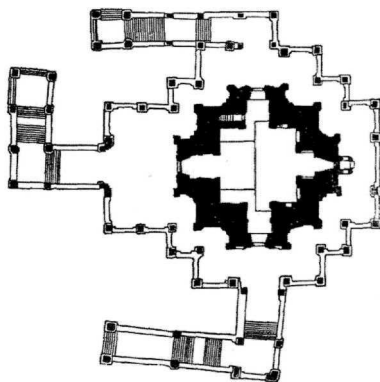
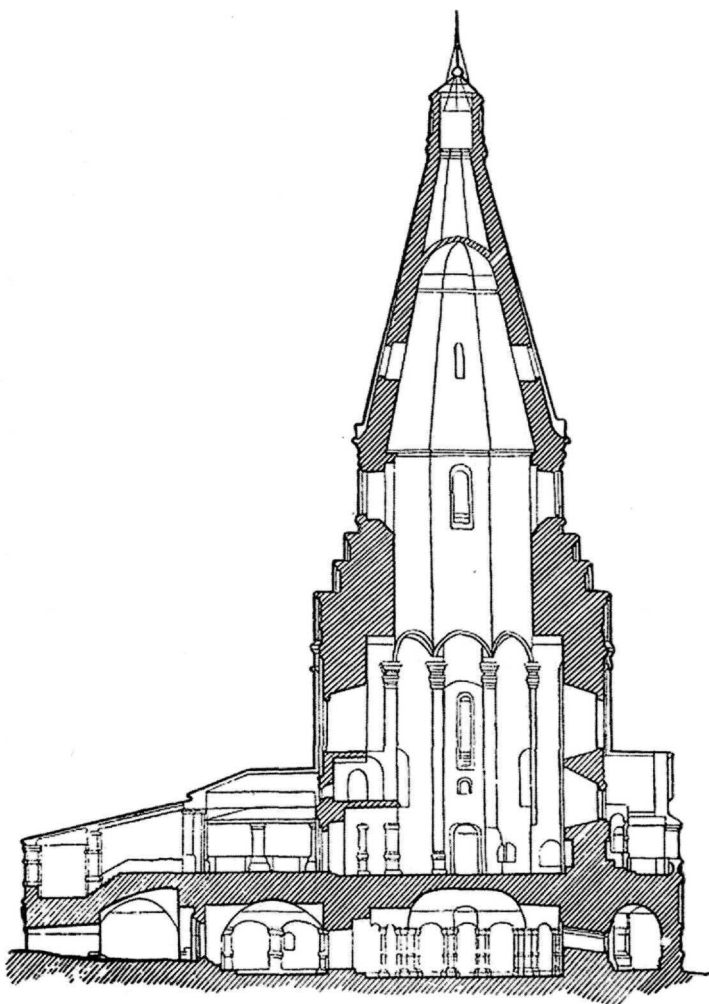
³⁶ Орфинский В.П. Указ. соч. С. 66 и далее.

³⁷ Цит. по: Ольшевская Л.А. Иосифляне // Отечественная история. История России с древнейших времен до 1917 г. Энциклопедия. М., 1966. Т. 2. С. 372.

³⁸ Бондаренко И.А. Градостроительное мышление средневековой Руси: традиции и идеалы. Дисс. ... докт. архитектуры. М., 1997. С. 91.



Москва. Церковь Вознесения в с. Коломенское. 1532 г.



Церковь Вознесения в с. Коломенское: разрез, план

ского благочестия. Надо думать, что в данном случае снятие, благодаря этому, сугубой официозности со статуса храма могло способствовать большей свободе и смелости в его художественном замысле.

Второе, что можно заметить в характере храмоздательного мышления - это тенденция нарастающего *аллегоризма*. Можно видеть, что аллегорически, через вселенскую параллель, осмысливается «патриотическая» идея «Москва - третий Рим», причем в зодческой мысли - художественно-метафорически, даже с определенной долей конкретности: «римский» статус требует «римского» оформления. (В коломенском храме этот принцип соблюден, по вольному или невольному совпадению, буквально - зодчий Петрок Малый был призван из Рима). Носитель собственно национального содержания - «образец», «образцовая» каноническая форма, но она требует переработки в «новоримском» духе.

Как следствие этой установки (и в полном согласии с иосифлянским богословием) в храмоздательной мысли резко возрастает ценность чисто художественно-эстетического содержания. А это, в свою очередь, дает моральный простор для формально-эстетических поисков (в том числе и на иконографическом уровне) и, тем паче, для восторженного приятия их совершенных ренессансных решений. К моменту строительства Вознесенского храма «искушение» новым художеством уже произошло. Но в отличие от кремлевских соборов, в Коломенском русское храмовое зодчество знакомится не с классицизирующим, а с художественно-стилизаторским направлением итальянского зодчества того времени - с определенного рода ренессансной архитектурной «фантазией» на тему «варварской» средневековой архитектуры³⁹, в основу которой был положен, судя по всему, заказанный великим князем исконно русский шатер⁴⁰. Осмелимся высказать предположение (пока весьма гипотетическое), что эта «фантазийность» могла распространяться и на образную интерпретацию самого посвящения Вознесению Господню, трактованную в художественных критериях ренессансной изобразительности через идею своего рода взлета. Архитектурный образ подсказывается самим характером, «сюжетом» посвящения и архитектурным воплощением ее становится столпообразная, шатровая, динамично устремленная вверх во всех своих деталях тектоническая форма. Такого рода предположению дает почву, прежде всего, тогдашняя профессиональная ситуация в самой Италии, когда зодчие стали увлекаться уже не столько классическими идеалами, сколько тем, что «несло в себе больший зрительный интерес, влекло к неизведанным еще эмоциям, рождало движение глаза, мысли, уводило вдаль, в конце концов, несло в себе элемент какой-то интригующей загадки»⁴¹. С другой стороны, импульсом для поиска могло стать развивающееся религиозное воображение в русском художественно-символическом сознании. Встреча двух сходных тенденций, хоть и из разных «измерений» - русской символично-аллегорической и итальянской художественно-стилизаторской, - заслуживает,

³⁹ Подъяпольский С.С. Указ. соч. С. 49.

⁴⁰ Орфинский В.П. Указ. соч. С. 74-75.

⁴¹ Каплун А.И. Пути развития итальянской архитектуры в XV-XVI веках // Всеобщая история архитектуры. В 12 т. М., 1967. Т. 5. С. 46-49.



Ферапонтово. Фрагменты фасадов Рождественского собора

на наш взгляд, пристального внимания как имевшая самые серьезные последствия для дальнейшей русской архитектурной иконографии.

Такая чисто художественная свобода иконографического творчества сама по себе была совершенно не свойственна русской традиции, ведомой в основе своей принципом «иконографического реализма»⁴². Поэтому дальнейшее развитие шатровой линии в русской храмовой архитектуре пошло по пути насыщения этой формы, с одной стороны, духовно-символическим, с другой – архитектурно-традиционным содержанием⁴³. В контексте обновленного, более рационального духовно-символического мышления, содержательной основой, судя по всему, стала умозрительная параллель с конкретной общехристианской святыней – храмом Гроба Господня в Иерусалиме⁴⁴. Наиболее полным ее воплощением в этом качестве в архитектуре XVI в. стал собор Покрова на Рву.

Выше было обращено особое внимание на иконографию крупной архитектурной формы. Однако не менее чуткой к этим же изменениям была и тектоническая сторона храмовой архитектуры. Однако специфика декоративных и тектонических решений рассматриваемого времени такова, что ее целесообразней рассмотреть в следующем разделе главы.

Общая религиозно-эстетическая тенденция нового «иосифлянского» благочестия способствовала развитию чистого украшательства, декоративизма в тектонической разработке храмовых фасадов. Это проявляется уже в собственно московских памятниках конца XV в., бывших еще вне итальянского влияния, – таких как Духовская церковь в Троице-Сергиевом монастыре, церковь Ризположения в Кремле, Рождественский собор Ферапонтова монастыря и др. В этих хра-

⁴² Успенский Л. Московские соборы XVI века. С. 337.

⁴³ Баталов А.Л. Новация и традиция (к вопросу о роли заказчика в сложении архитектурной формы в московском каменном зодчестве второй половины XVI в.) // Проблемы истории архитектуры. Ч. 2: Архитектура в контексте истории культуры. М., 1990. С. 160.

⁴⁴ Вятчина Т.Н., Баталов А.Л. О значении и использовании иерусалимского образца в русской архитектуре XVI-XVII веков // Архитектурное наследство. М., 1988. Вып. Т. 5. 36.



Орнаментальные пояса Троицкого собора и Духовской церкви Троице-Сергиевой Лавры

мах достаточно очевидна тенденция отхода от (1) эстетики аскетизма и (2) символического реализма, бывших ведущими в соборах раннемосковского исихастского периода. Приведем лишь одну показательную деталь, сделавшую «полярными» в этом отношении два территориально соседствующих храма - Духовскую церковь и Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Немало способствовала развитию декоративизма смена строительного материала в русском храмоздании с середины XV в. - расширение применения кирпича вместо белого камня, в том числе и в отделке фасадов. Кроме всех очевидных строительных достоинств этого нововведения, ему сопутствовали неизбежные изменения и утраты в характере пластической и тектонической выразительности, связанные с комплексом собственных онтологических свойств и с утратой технологических возможностей резьбы по камню. Здесь было важно только проиллюстрировать начавшийся процесс отрыва декоративных мотивов от семантики архитектурной формы.

«Русское державное православие» и его отражение в национальной храмовой традиции XVI века

Державная идеология

После победы «иосифлян» церковная жизнь страны усваивает официальный характер и государственный размах. В исследовательской литературе, посвященной этому времени, была и отчасти остается в силе тенденция рассматривать этот церковно-государственный союз в негативном ключе с точки зрения его влияния на развитие русской культуры - как времени формализации традиции, официозности, оскудения в определенном смысле живого творческого начала (Д. Лихачев, Г. Флоровский, Л. Успенский и др.). Хотя эти моменты действительно имели место в культуре XVI в., они почти не распространяются на архитектуру - точнее, распространившись, возымели иное, во многом позитив-

ное действие. Слияние церковного и государственного сознания оказалось как раз благоприятной почвой для ее развития. Оно не только способствовало оживлению и расширению храмового зодчества, но и, порождая новые запросы, стимулирует многие внутренние процессы в нем самом.

Все исследователи русской духовной культуры XVI в. единодушны в своей оценке его как времени реформаторского, противоречивого и переходного и в то же время монолитного и едино направленного по своей исторической целеустремленности. Централизация, «соборность», создание единого порядка и единой системы во всех сторонах русской жизни стали самой насущной заботой и русских царей, и русской церкви. На это сосредотачиваются все духовно-культурные силы нации. Особенность исторической окрашенности этой ситуации состояла в том, что слияние интересов духовной и государственной жизни нации было естественным и ненасильственным, коренилось в синхронности их исторической устремленности и взаимно «осеяло» и ту, и другую сторону - в политику привносился духовный контекст, а в жизнь церкви - государственное миссионерство. Русское государство мыслилось как православное Царство, его политический статус осеялся вселенской религиозной миссией, его история осознавалась как проявление Божьего Промысла о человечестве. Этот органический синтез церковного и державного сознания наложил отпечаток на все культурные явления и предприятия этого времени - на их масштаб, силу дерзновения и самую суть. Все пришло в движение - философская мысль, литература, живопись, архитектура; все формы и принципы - традиционные, канонические и нетрадиционные, неканонические - были задействованы и утверждались (или, наоборот, отвергались) ради насыщения их новым жизненно важным духовным содержанием, которое со своей стороны насущно требовало оформления и выражения. Сила процесса была такова, что к середине века вызвала интеллектуальную рефлексия, доходящую до самоотрицания, - мы имеем в виду регламентирующие постановления «Стоглава». Однако ни остановить процесс, ни даже ограничить его по существу «Стоглав» не только не смог, но и сам стал памятником ему же⁴⁵.

Из всего потока культурных явлений, порожденных этой общей исторической ситуацией, хотелось бы выделить одну из главных культурных задач, имеющую наиболее непосредственное отношение к храмовому зодчеству - задачу «национализации» духовной культуры, «национализации» самого вероисповедания (понимая под этим не столько национальное обособление, сколько реализацию ясно осознанной национальной задачи). Эта идея, как нам представляется, была внутренней пружиной тогдашнего духовно-культурного «действия» в разных его аспектах. В церковной жизни программнее всего она проявилась в деятельности митрополита Макария по канонизации целого сонма русских святых подвижников (причем некоторые из них были почти его совре-

⁴⁵ О значении и оценке в исторической науке «Стоглава» см.: *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 24-26; *Успенский Л.* Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // *Философия русского религиозного искусства.* М., 1993. С. 318-349; *Андреев Н.* О «деле дьяка Висковатого». Там же. С. 292-317.

менниками - например, преп. Александр Свирский и преп. Даниил Переяславский), составлению их житий и акафистов и включению их в Великие Четьи Минеи наряду с общеправославными святыми.

Тем же национализирующим пафосом было проникнуто и политическое творчество Руси: идеи «Москва - Третий Рим» и «Москва - второй Иерусалим» помещали концепцию русской государственности в национально-религиозное русло. Интересно, что идея «Москва - третий Рим» сама по себе обладала двойственной природой, неся в себе двуединство конфессиональной и политической сторон⁴⁶. С одной стороны, она подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. С другой стороны, Константинополь в свое время воспринимался как второй Рим, т.е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность - в Византии видели мировую империю, наследницу римской государственной мощи. Москва, через Византию, осознавала себя преемницей и римского достоинства. Причем оба аспекта - теократический и имперский - были равнозначны, а в царствование Ивана Грозного второй даже стал особо акцентироваться. «Христос божественным своим рождением Августа кесаря прославив в его же кесарство родитися благоизволи, и его и тем воспрослави и распространи его царство, и дарова ему не токмо римскою властью, но и всею вселенною владети»⁴⁷.

Получая таким образом духовные основания для исторического самоопределения, светская мысль укреплялась в этом направлении. Об этом свидетельствуют распространившиеся в это время «Сказания»: о князьях владимирских, о Вавилонском царстве, о «белом клобуке», повествующие о давней и промыслительной связи Руси с истоками мировой истории. Степень их актуализации была такова, что ими как аргументами «пользовалась русская дипломатия, отстаивая престиж Русского государства»⁴⁸.

Для художественной традиции в этом плане было важным, в частности, то обстоятельство, что в качестве авторитетных образцов в соборных уложениях середины века, кроме традиционных греческих, стали указываться и русские: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев (курсив мой. - Т.В.) и прочий пресловущии живописцы, а подписывать Святая Троица. А от своего замышления ничтож претворяти»⁴⁹. «Художественным заданием», инспирированным этой идеологией, стала, прежде всего, выработка собственного *национального художественного языка*, а для храмового зодчества - *национального языка храмовой формы*.

⁴⁶ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва - третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 237-238.

⁴⁷ Послания Ивана Грозного / Подг. текста Д.С. Лихачев и Я.С. Лурье. М.; Л., 1951. С. 200.

⁴⁸ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. С. 131.

⁴⁹ Стоглавый Собор. М., 1890. С. 168.

Роль храмового зодчества в идеологических и художественных декларациях этой эпохи была ведущей - прежде всего по причине его общедоступности. «Невербально» и «неизобразительно» архитектура брала на себя функцию воплощения самых насущных идей своего времени самым видимым языком. Самым очевидным носителем отмеченного выше процесса в русском храмовом строительстве XVI в. стало официальное зодчество - т.е. городские и монастырские храмы, выполненные по царскому заказу, или другими заказчиками, но в русле его требований. Это, во-первых, хорошо известное в русском архитектуроведении храмовое строительство, прошедшее по всей Руси, по образцу кремлевских соборов - Успенского и Архангельского. Во-вторых, это «иерусалимские» строительные мероприятия Москвы середины и второй половины XVI в. (собор Покрова на Рву и Святая Святых в Кремле).

Обратимся к рассмотрению духовных основ первого из этих явлений, его механизма и художественного содержания.

Мы уже отмечали, что централизация, «соборность», создание единого порядка и единой системы во всех сторонах русской жизни стали основной заботой русских царей и русской церкви. Это достаточно прямолинейно отразилось на культурно-художественных формах, в которые стала облекаться эта «забота». Как писал Д.С. Лихачев, «в XVI веке русская культура идет по пути создания крупных обобщающих предприятий»⁵⁰. Это «Стоглав», «Домострой», «Лицевой летописный свод» Грозного, «Великие Минеи Четьи» митрополита Макария, «Степенная книга» и др. Политический смысл этих предприятий заключался в культурном «обобщении» и «уничтожении областничества» в культуре⁵¹. В официальной архитектуре это «обобщение» приняло, в частности, форму выработки единой столичной формулы храма, единого тектонического языка с целью «приведения к общему знаменателю» разнообразия местных русских школ. Роль этой «формулы» взяли на себя конкретные сооружения - новые московские Кремлевские соборы. А основным методом проведения этой культурной политики в храмоздании стал уже упоминавшийся нами *метод ориентации на образцы*.

Почему именно такой метод и именно эти образцы - всегда считалось очевидным и само собой разумеющимся в нашей науке и получало самые простые объяснения: метод традиционный, а образцы авторитетные. И хотя это действительно было во многом именно так, все же имелось некоторое противоречие. Ведь по существу и то, и другое, если задуматься, скорее противоречило традиции, чем продолжало ее, скорее нарушало привычные нормы авторитетности, чем соответствовало им. К моменту строительства итальянцами Ивана III новых кремлевских соборов московская традиция была ведома принципиально иным иконографическим и тектоническим типом храма (раннемосковским), сложившегося, как мы попытались показать в предыдущей главе, как органичный плод

⁵⁰ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы. С. 133.

⁵¹ Там же.

господствующего тогда типа духовности. Этот иконографический тип разошелся по центральной и северной Руси вместе с расширением «духовной географии», входя в строительный обиход и постепенно обрстая различными местными модификациями. Весь символично-художественный образ пространства и пластического решения раннемосковского храма имел мало общего с тем образом, на который как на общенациональный символ была сориентирована храмовая архитектура XVI в. А ведь именно в нем (раннемосковском) и был запечатлен тот тип национальной святости и национального благочестия, который был канонизирован к середине этого столетия. Архитектурный же образ нового Успенского собора со всеми его ренессансными пространственными и тектоническими новшествами, строго говоря, стал скорее антиподом собственно русской традиции, нежели ее «обобщением» (как это замышлялось, когда начинал строиться собор Кривцова и Мышкина по образцу древнего владимирского). Авторитетность московских соборов тоже была не совсем каноничной, если исходить, к примеру, из более поздних формулировок того же «Стоглава» – эти образцы не были ни «древними», ни «греческими». А по происхождению своего архитектурного языка – просто конфессионально враждебными. Тем не менее, они были приняты за общерусскую храмовую формулу и по-своему успешно внедрены в национальную традицию. Причем это «приятие», судя по словам современников, было вполне убежденным. Так, особый ревнитель чистоты православного символизма в искусстве и «оппозиционер» всем новшествам в церковном искусстве дьяк Висковатый называет «съборную церковь Богородичну Московскую» «оком православия» и приводит ее как авторитет в вопросах устройства храма⁵².

Почему так произошло, что эти италиянизированные и «десемантизированные» с традиционной точки зрения храмы были допущены в качестве национального символа, отчасти объяснимо сменой духовных установок в русском благочестии.

Постепенная и все более очевидная смена мистико-аскетического идеала на «социальный» идеал приводила к существенному смещению акцентов в интерпретации дела спасения. Теперь проповедовались не столько индивидуальное внутреннее молитвенное делание, сколько дела милосердия и христианского благочестия на ниве социального служения, упорядочения христианских норм жизни, борьбы с еретиками за чистоту вероисповедания.

Эти духовные трансформации отразили существование и перераспределение в культурно-религиозном менталитете Руси этого времени двух глубинных установок, в целом свойственных восточно-христианскому религиозному сознанию. Пользуясь терминологией С. Хоружего, назовем их «парадигмой обожения» и «парадигмой освящения»⁵³. Их формирование относится еще к раннехристианским временам, а точнее ко времени образования христианской империи, т.е. по-

⁵² Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон Диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // «Материалы Славянские». Чтения в имп. обществе истории и древностей российских. 1858. Т. 2. С. 8.

⁵³ Хоружий С. Исихазм в Византии и России // О старом и новом. СПб., 2000.

явлению власти и государства, признавшими себя христианскими. В связи с этим потребовалось осмысление Империи и власти как священного начала, их сакрализация. В результате в Византии была создана известная теория «симфонии» духовной и мирской власти, имеющих равно Божественное происхождение, гармонии Священства и Царства, что наиболее четко было выражено в Шестой новелле Юстиниана⁵⁴. По сути своей эта теория заключала в себе религиозную установку на «сакральное санкционирование и закрепление тех или иных явлений, вещей, сторон земного миропорядка»⁵⁵. Это существенно противоречило представлениям о христианском подвиге, сложившимся к тому времени на основе опыта первохристианских мучеников и усвоившим установку на аскетизм и бегство из «падшего» мира, где мирская власть – лишь часть его⁵⁶. По существу произошло внутреннее раздвоение христианского сознания, сложилось две почти полярных мировоззренческих парадигмы, различавшихся не только по отношению к власти и государству, но и к сфере обряда, церковной практики и глубже – к миру и человеку. Обе эти линии сосуществовали в православном мировоззрении, достаточно сложно переплетаясь и напряженно взаимодействуя, играя крупную роль в его истории, в том числе и на Руси. Исихастская традиция была прямым продолжением и развитием раннехристианской «парадигмы обожения», в то время как иосифлянское благочестие более ориентировало культурно-религиозное сознание на «парадигму освящения».

По мнению Хоружего, обе парадигмы обладали определенным комплексом собственных характеристик, имевших соответственное воздействие на формирование качеств культуры⁵⁷. Эти типы духовного сознания различались по общим мировоззренческим параметрам. «Установки обожения и освящения соотносятся как динамическое и статичное мировосприятие, как линейная и циклическая модель времени, как типы мышления, построенные на преобладании временного или пространственного дискурса»⁵⁸. Если исихастская парадигма ориентирована в целом на динамику *преображения* (претворение из низшего в высшее), то с установкой освящения более связано стремление духовно *квалифицировать* (отделить благообразное от бесчинного) и сакрально *закрепить*, что предполагает более статичный, иератический подход к миру и человеку.

По наблюдению того же исследователя, черты, которые отвечают «освящению», отчетливо прослеживаются в структурах русской культуры XVI в.: «духовный динамизм сменяется консервацией духа, утверждается статично-иератическая модель сакрализованного космоса и сакрального Царства, ... происходит «догматизация» обряда (Стоглав)»⁵⁹. И что особенно интересно для нашей темы, устанавливается явное доминирование пространственного мышления над

⁵⁴ Там же. С. 212.

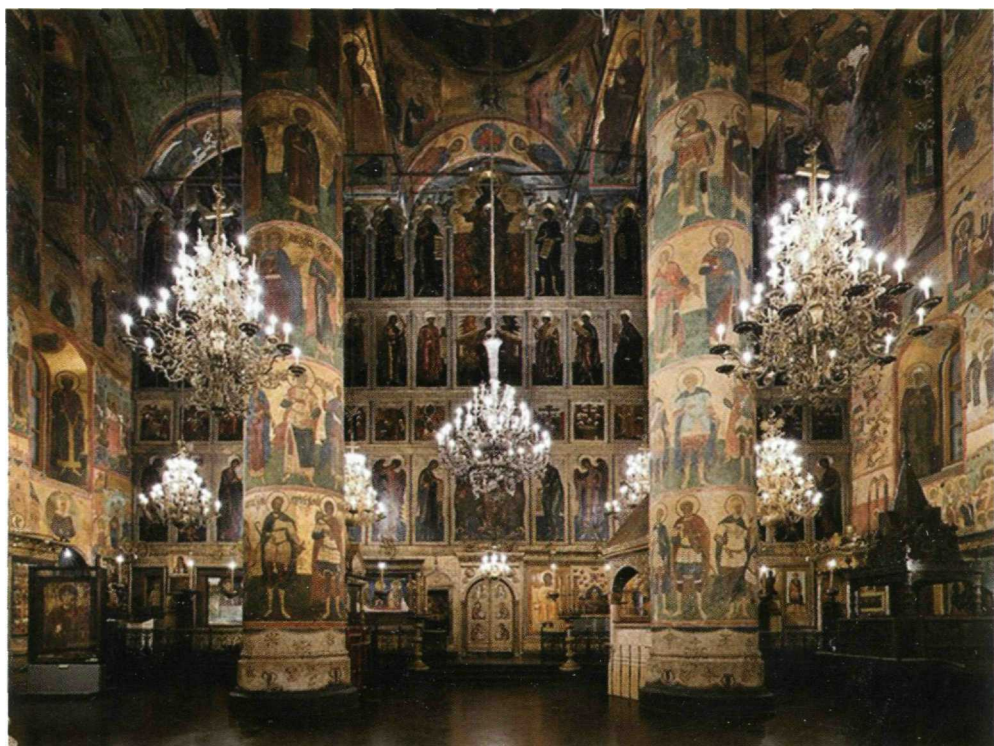
⁵⁵ Там же.

⁵⁶ «Мирской град стал христианским, но антитеза не снимается... Именно из христианской империи начинается бегство» (Флоровский Г.В. Византийские Отцы V-VIII вв. Gregg. Int. Publ. 1972. Р. 140, 141).

⁵⁷ Хоружий С. Указ. соч. С. 224, 225 и др.

⁵⁸ Там же. С. 225.

⁵⁹ Там же.



Москва. Успенский собор Кремля. Интерьер

временным, которое лингвисты усматривают даже в языке⁶⁰. В это же время, кстати, происходит и безостановочная географическая экспансия русских пространств.

Все это не могло не сказаться на *смене образных приоритетов* в храмо-строении. Запечатления теперь требовала «духовная модель», обладающая принципиально иными «параметрами». Теперь ее определяют не мистическая созерцательность, а торжественное, благочестивое предстояние; не динамика личного духовного «прорыва», а соборное молитвенное прославление; не Церковь, безмолвствующая в молитве, а Церковь державная, торжествующая и «воинствующая». Меняет направление и вектор «духовного задания»: не столько «вглубь себя», сколько «вширь мира».

В первую очередь это должно было сказаться на преобразовании *пространственного идеала*. Исходя из упомянутых выше особенностей возобладавшего типа мышления, это преобразование в самом общем виде должно было включать как количественный момент - общее масштабное увеличение, расширение внутреннего пространства храма, так и его качественную трансформацию - изменение его статико-динамических, иерархических и других концептуальных характеристик. Что касается более конкретной образности, то здесь можно го-

⁶⁰ Там же.

ворить о таких оппозициях по отношению к предшествующему «идеалу», как камерность и обширная пространственность, келейность и дворцовость, мистическая «озаренность» и победная залитость «небесным» светом.

Подобному духовно-образному запросу времени сполна ответил пространственный образ нового *московского Успенского собора*, о чем уже упоминалось выше. Более того, в отношении этого храма можно говорить даже об избыточности художественного «предложения», которая возникла из встречи с принципиально другой культурой и с которым русская традиция в дальнейшем обходилась уже соответственно собственным потребностям.

Действительно, в Успенском соборе:

- обилие пространства;
- равновысотность и равновеликость слагаемых компартиментов (за исключениями более сложного характера структуры алтарной части);
- равномерная насыщенность внутреннего пространства светом, при которой купола и окна почти уравниваются по своему светонесущему значению (уравниваются и все купола между собой: имеют почти равный внутренний диаметр и расположены на одной высоте со всеми сводами);
- ярко выраженная тенденция чистой, «зальной» пространственности.

В результате в интерьере создается образ, наделенный:

- а) статической «кубичностью», при отсутствии какой бы то ни было вертикальной или какой-либо другой динамики;
- б) отсутствием иерархических соотношений - и пространственных, и световых;
- в) эстетической самоценностью пространства.

Если общая объемность и статичность образа были полностью созвучны новому пространственному «идеалу», то превалирующему эстетизму еще только предстояло внедриться в русское зодческое сознание. Что касается отказа от иерархии внутренних пространственных соотношений в храмовом интерьере, то это оказалось наиболее чуждым строю русского духовно-художественного сознания. Однозначная зальность храмового пространства, «эффемерные» круглые колонны вместо столпов-устоев слишком резко нарушали привычные и понятные русской душе нормы ее духовного обихода.

С не меньшей радикальностью изменялись художественные требования и к *тектонико-пластическому языку* возводимых храмов. «Симфония» священства и царства на Руси, развитие ее нового православно-имперского статуса («Москва - Третий Рим») требовали соответствующего уровня представительности в его оформлении. Ни аскетизм архитектурной пластики, сложившейся в раннемосковской школе, ни умеренный декоративизм других местных школ XV века, ни возврат к средневековой пластике владимиро-суздальской школы не могли удовлетворить новому запросу - в том числе и потому, что эти «языковые» системы имели иные семантические основания. Сакрализация русского царства как определенного миропорядка неизбежно направляла художественный поиск в русло более «земной» эстетики со всем комплексом ее внутренних установок - в первую очередь рационально-чувственных. От пластики храмо-

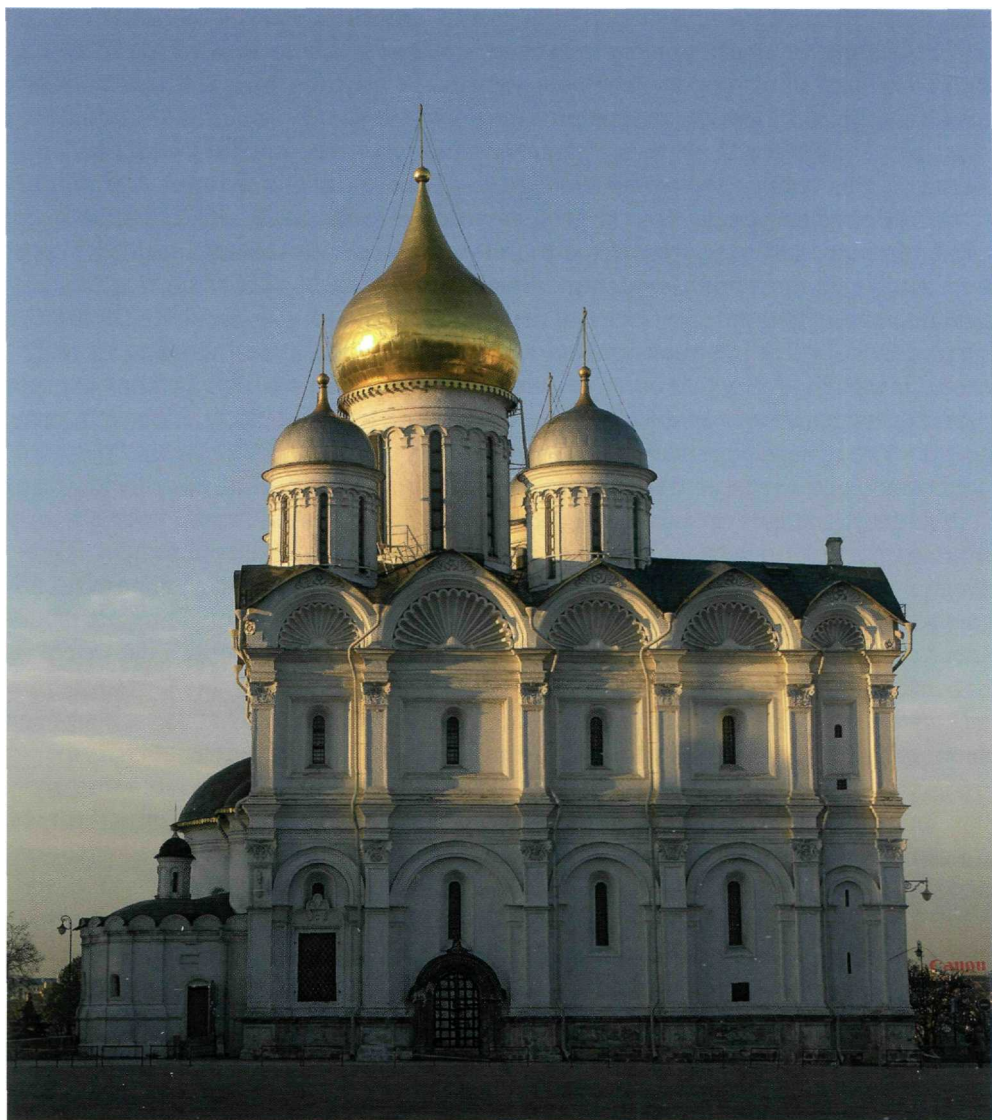
вых фасадов теперь требовалась, с художественной точки зрения, яркость и репрезентативность, с семантической - знаки своего рода духовно-национальной избранности одновременно с включенностью во «вселенский» контекст, а онтологически - соответствующая общей духовной парадигме концепция мира и человека. В конце XV в. этому запросу наиболее полно удовлетворяла, опять же с большим художественным «авансом», пластическая разработка фасадов *нового Архангельского собора* Московского Кремля. Оставляя за дальнейшим изложением более подробное рассмотрение тектонических особенностей этого храма, отметим лишь те их черты, которые наиболее прямо отвечали новому духовно-культурному «заданию».

Это, во-первых, художественная *новизна* и «*беспрецедентность*» подобного фасадного решения в русской традиции. Это сообщало ему искомое качество «эксклюзивности», появившееся в национальном сознании. Художественное инакомыслие не воспринималось еретичным (во всяком случае, у нас нет исторических сведений об этом), т.к. соблюдалась каноничность храмовой типологии, что по меркам того времени, видимо, было гораздо более существенным. С другой стороны, через ренессансный архитектурный «язык», применяемый для украшения святыни Руси, как бы происходило ее включение в европейский контекст, символическое расширение ее культурного ареала.

Другим существенным фактором были чисто *эстетические* качества этой архитектуры. Четкая построенность ордерной формы, сочная пластика, изысканность декоративных элементов, общая яркость и богатство эстетического образа не только радовали глаз и веселили душу, но и наилучшим образом оформляли своей пышной классической красотой действующие сакральные ценности - давали им своего рода эстетическую санкцию.

И, конечно, русское зодческое сознание не могло не подвергнуться воздействию той «картины мира», которую являл тектонический образ Архангельского собора. Во многом это касается, на наш взгляд, ее антропологического содержания, хотя и с большими оговорками. Те представления о человеке и его отношениях с миром и Богом, которые были характерны для исихастского периода русской духовной культуры (и, соответственно, для их художественного запечатления), стали претерпевать существенные изменения. По наблюдению того же С. Хоружего, схематично говоря, «*энергийный*» образ человека, характерный для исихастского мировоззрения, когда человек представлялся своего рода сгустком различных энергий, положительных и отрицательных, способных к волевому претворению, преобразованию (или преображению) из низших в высшие, стал замещаться образом «*эссенциальным*», т.е. представлением о человеке как суммы сущностей - благих и дурных, одни из которых подлежат культивированию, а другие - отсечению⁶¹. Очевидно, что вторая установка обладает рядом принципиально иных качеств, чем первая, и требует иных выразительных средств. Кроме уже отмеченной выше общей смены динамических характеристик на статические, для нее характерна более жесткая ранжированность, большая резкость

⁶¹ Там же. С. 230-232.



Москва. Архангельский собор Кремля

противопоставлений, цикличность. В приложении к тектоническому мышлению - это тенденция четкого выявления границ формы (или ее зон), заострение художественных оппозиций и повторяемость единообразных художественных «формулировок» вместо характерного для предыдущей тектонической концепции плавного перетекания одного тектонического уровня в другой и склонности к внутренней, «послойной» разработке художественной формы. Ярким образцом тектонической разработки такого рода тенденций (правда, в несравненно более гуманистически «продвинутой» форме, чем подготовленность русского восприя-

тия этого периода) как раз и стали ярусные, ордерные фасады Алевиза Нового со всеми характерными признаками ордерной системы: четким, художественно-программным противопоставлением вертикалей и горизонталей, пластически подчеркнутым оформлением границ фасадного «поля» - внешних (антаблемент под закомарами, угловые пилястры) и внутренних (деление на ярусы, ордерные «ячейки», филенки), строгой и точной повторяемостью ордерного «раппорта» в пределах тектонических зон. И хотя во всем остальном эти фасады несли сплошные различия с русской храмовой традицией - и семантические, и формальные - подобный ряд концепционных соответствий, пусть еще только наметившихся, создали тот содержательный фундамент, на котором был во многом сформирован в XVI в. *новый тектонический «идеал»* русского храмового фасада. На основе этого фундамента пошло дальнейшее взаимодействие архитектуры Архангельского собора (и не только его, но и других итальянских храмовых построек) с русской архитектурной мыслью.

Эти духовно-художественные параметры стали основаниями той «системы координат», которая возобладала в развитии генеральной линии русской храмовой традиции в XVI в. Ее главным носителем, как уже говорилось выше, стало официальное зодчество, и, в частности, соборное строительство по образцу кремлевских соборов. В силу этого процесс формирования национального «языка» храмостроения оказался тесно связанным с процессом адаптации западной «классической» художественной информации русским менталитетом. Эту художественную ориентацию, как уже не раз отмечалось, катализировал необычайно высокий идеологический статус построек - носителей этих форм.

Механизм и этапы сложения элементов национального языка в официальном храмовом зодчестве XVI в.

Условно говоря, в этом процессе можно выделить две стороны. Первую можно охарактеризовать как типологическую, включая в это понятие также конструктивный, иконографический и пространственный аспекты. Из кремлевских соборов с ней был связан, главным образом, Успенский собор, архитектура которого являла новые принципы и закономерности формообразования, преобразовывавшего традиционную каноническую храмовую структуру. Форма, иконографически подобная традиционной, была получена в другой, ренессансной, системе архитектурно-профессионального мышления: инженерно-конструктивного, пространственного, тектонического. Вторую сторону можно охарактеризовать как тектонико-пластическую, и она обязана большей частью влиянию фасадов Архангельского собора, являвшему новые, классически ордерные возможности внешнего тектонического осмысления характерного для Руси крестово-купольного храма.

Адаптация архитектурных свойств указанных образцов традицией и «переплавка» их в собственный национальный язык проходила в несколько этапов. Казалось бы, распространение появившихся авторитетных образцов должно

было происходить через освоение, в первую очередь, их новейших художественных качеств. Однако на практике все пошло иначе, порой в противоположном направлении.

На деле первым самым сильным впечатлением, поразившим русское художественное сознание, было, судя по всему, впечатление общей исключительности новых храмов. Весь «фонд» антично-ренессансных форм был воспринят не художественно, а *эмблематично* - как «персональная» знаковая система высокого идейного достоинства их носителей. Никакое специфически художественное или ренессансно-классическое содержание итальянских форм не воспринималось. Идейный фактор превалировал над формально-художественным, был ведущим и движущим, а второе было производным от первого, особенно на ранних этапах. Ориентация на кремлевские образцы, стимулируемая разного рода и уровня духовно-политическими идеями, носила *знаковый* характер. Чисто зрительные реминисценции оказывались превалирующими, в то время как было совсем незаметно стремления перенять ни рациональные строительные качества Успенского собора, ни ордерную логику Архангельского.

Что касается последнего, то русский зритель в XVI в. вряд ли вообще отдавал себе отчет в том, что перед ним «ордерный фасад» (судя по письменным источникам, об ордере на Руси еще не было известно). Он видел свои реалии, и, прежде всего, те черты, которые отличали эти фасады от русских построек, а по существу - от единственно понимаемой им архитектуры. А это был новый предметный набор декоративных деталей: карнизы, архивольты, классические профили, капители и порталы с растительной орнаментикой, филенки, круглые окна, раковины и пр. Это была, кроме того, общая неканоничность в разработке фасада, когда мощный антаблемент отрезал закомары с куполами от «тела» здания, разрушая тем самым привычное единство поля прясел и закомар русского храма с их криволинейной соподчиненностью и образуя новые геометрические соотношения и замкнутые автономные ячейки⁶².

Именно такое восприятие московских соборов отразилось в провинциальном строительстве Василия III - например, в таких храмах, как Спасо-Преображенский собор Хутынского монастыря под Новгородом (1515 г.) и Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле (1506-1516 гг.).

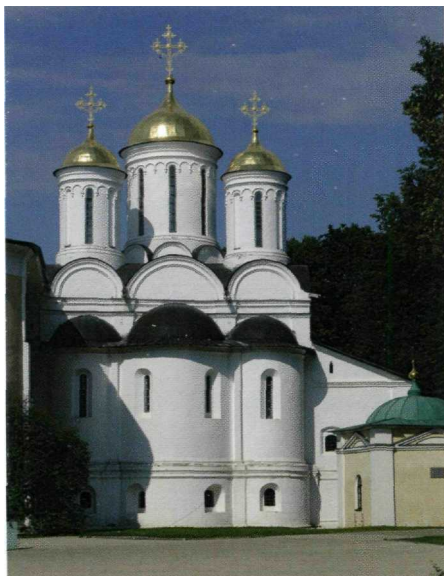
Собор Хутынского монастыря был явно «программным». В основе его возведения лежали и духовные мотивы (преподобный Варлаам Хутынский был особо почитаем царем и в монашестве царь даже принял его имя), и прозрачный политический подтекст - оставить на новгородской земле знаки московского приоритета. Принцип подобия московскому Успенскому собору здесь, судя по всему, был программным при создании его архитектурного образа. Как же воплощалось это подобие? При внимательном анализе архитектурных аналогий в новгородском соборе очевиден их внешний, «назывной» характер. Повторяется 6-столпие, 5-главие. Фасады Преображенского собора повторяют основную «тему» московских (арки закомар, опирающиеся на большие пилястры), непри-

⁶² Подробнее см.: *Вятчина Т.Н.* Архангельский собор Московского кремля как образец в русском зодчестве // *Архитектурное наследство.* № 34. 1986. С. 215-223.



Новгород. Спасо-Преображенский собор Хутынского монастыря. 1515 г.

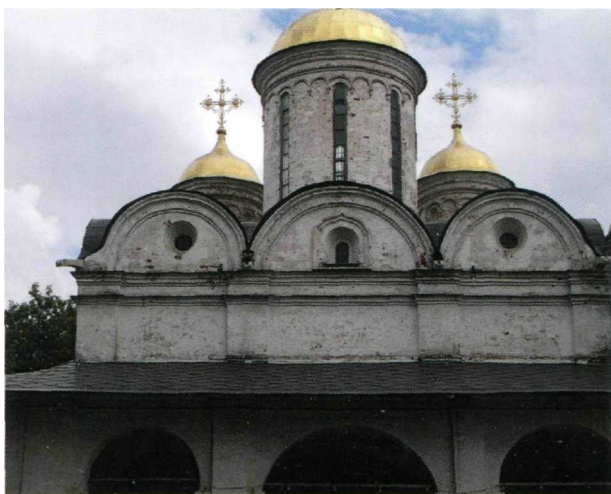
вычную, «неканоничную» равновысотность прясел. Почти равен московскому и основной модуль разбивки плана: в Успенском соборе - 22 фута (6,5 м), в Преображенском - 21 фут (6,12 м). На этом совпадения заканчиваются. Во всем остальном зодчий Хутынского собора возводит традиционный крестово-купольный храм, игнорируя все конструктивные новшества Фиораванти. И все же конструктивная основа собора испытывает определенное воздействие образца, хотя и сильно опосредованное. Заметна тяга к наглядной узнаваемости образца, и за «опознавательные» знаки образца принимаются его фасады. Это видно по тому, как настойчиво соблюдается равновысотность прясел. На самих фасадах в этих целях сплющивается до эллипсовидной формы дуги закомар центральных прясел, чтобы быть вровень с боковыми. Во внутренней высотной организации храма это отзывается специальным конструктивным приемом. Все барабаны куполов - и центральный, и боковой - начинаются на уровне замков центральных подпружных арок. Для этого над более низкими подпружными арками боковых куполов поставлены стеночки, высотой вровень с центральной подпружной аркой, а уже на них выкладываются барабаны малых куполов. Не традиционны и перекрытия угловых западных ячеек храма. Перекрывающие их крестовые своды не понижены, а, наоборот, подняты на высоту цилиндрических сводов центрального креста, т.е. выше арок боковых куполов. Именно на этот уровень выведены и полукружия закомар на фасадах. Складывается впечатление, что стремление следовать равновысотной композиции московского собора, особенно его фасадов, стимулирует зодчих варьировать традиционную конструктивную систему. Московский образец дает своего рода иконографический образ, который конструируется средствами из собственной традиции. Подобный конструктивный прием был применен, например, в Софии Новгородской.



Ярославль. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря. 1516 г.

Сходным образом интерпретируется другой образец - Архангельский собор - в ярославском храме. С появлением ориентации на этот собор можно связать два религиозно-политических момента: во-первых, открытие мощей ярославских чудотворцев Федора и его сыновей Константина и Давида, и, во-вторых, политическую борьбу Василия III с удельным княжением своих братьев Юрия и Дмитрия. Явление мощей святых князей по времени совпало с переходом Ярославля под власть Москвы - в 1463 г., поэтому возможно, что московские князья считали их отчасти своими покровителями. Во всяком случае, на то, что московскими покровителями их считали ярославцы, указывает запись одного из ярославских летописцев под 1463 г. «Сии бо чудотворцы явишася не на добро всем князьям Ярославским: простилися со всеми своими отчинами навек, подавали их великому князю Ивану Васильевичу, а князь великий против их отчины подавал им волости и села». Собору-усыпальнице теперь уже освященного рода ярославских князей Василий III решает придать архитектурные черты только что появившейся кремлевской великокняжеской усыпальницы. Возможно, здесь было и стремление в художественно-символической форме приобщить их к общерусскому великокняжескому сонму.

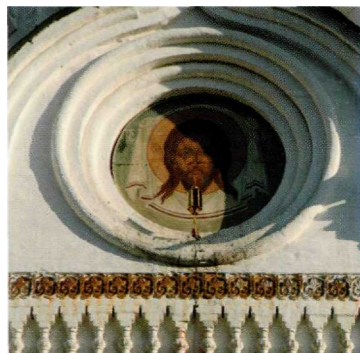
В какие архитектурные реалии это отливается? Ведь ни типологически, ни в объемно-плановом решении московский и ярославский соборы не сопоставимы. Ярославский собор - 4-столпный, 3-главый, на подклете, окруженный двухъярусными галереями. Основные модульные размеры тоже не совпадают. Заимствования касаются большей частью оформления фасадов. Это трехчастный карниз, завершающий поле стен и пилястры, и отрезающий куб храма от полукружия закомар; это круглые окна в закомарах; это порталы, «цитирующие» Архангельский собор - профилированный архивольт, опирающийся на



Ярославль. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря: фрагмент завершения

широкие пилястры, с орнаментированным откосом; это белокаменная раковина, украшавшая горнее место в алтаре, и, наконец, классически-профилированные обломы. В интерьере храма обращает на себя внимание западная пара столбов - они имеют аналогичную «архангельским» крещатую форму (хотя и без постаментов), классическую профилировку в цоколе и карнизе.

Эти «цитаты», как мы видим, немногочисленны и выглядят взятыми случайно. Так ли это? Нет ли в этом наборе деталей какой-либо направляющей тектонической закономерности? Обнаружить ее не так уж трудно, если взглянуть на итальянский собор опять же глазами тогдашнего русского зодчего, «изнутри» традиции. По сути дела избираются наиболее понятные ему элементы, т.е. те, которые либо наименьшим образом изменяют традиционную русскую систему оформления фасада, либо отмечают те изменения, которые имманентно вывелись в ней самой. Заимствуются, как правило, элементы и детали, представляющие вариацию на тот или иной русский архитектурный мотив. Например, закомары Спасского собора украшают круглые окна - мотив средней закомары западного фасада Архангельского собора, где он дан в определенной комбинации - центральное круглое окно окружено треугольником круглых окошек меньшего диаметра. Спасский собор заимствует лишь одно центральное окно. Из всех необычных украшений закомар Архангельского собора это был, вероятно, наиболее знакомый русским архитекторам того времени элемент - хотя бы по круглым киотам русских храмов XIV-XV вв. (Спасский собор Андроникова монастыря, Духовская церковь Троице-Сергиевой Лавры и др.). Размещались киоты в верхней части прясла, а иногда и прямо в закомаре (например, в Духовской церкви или в Ризположенской церкви Кремля). Мотив круглого киота замещается мотивом круглого окна, продолжая занимать свое традиционное место на фасаде храма. То же самое относится и к «цитированным» порталам, раковине горнего места - образец дает лишь новый декоративный вариант элементу традиционной системы.



Киоты на храмовых фасадах XV в.:

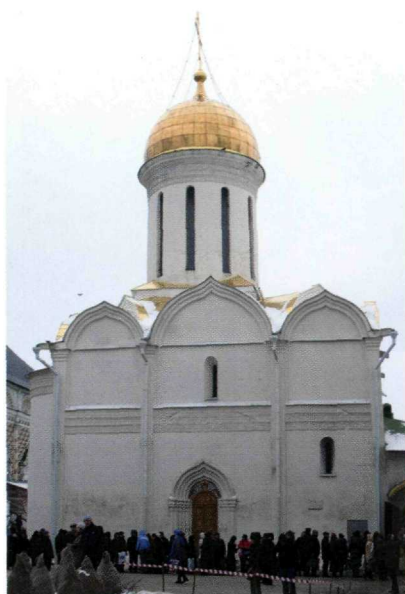
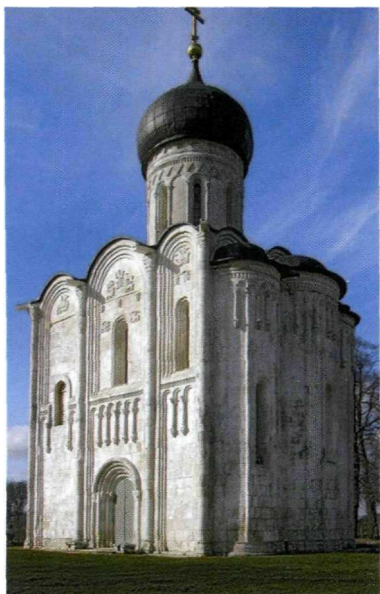
- а) Спасский собор Андроникова монастыря, 1420-е гг;
- б) Духовская церковь Троице-Сергиевой Лавры, 1476 г.

Характерно, что тем же принципом направляется и восприятие ордерных компонентов, например, трехматных карнизов. Они вынуты из ордерной системы, включены в традиционную древнерусскую тектонику и являют собой не столько скульптурную имитацию классического антаблемента, несомого устоями, сколько рельефный бордюр, опоясывающий поверху стены храма и гладкие пилястры. Такие рельефно-орнаментальные пояса были типичны для архитектуры русского храма еще с владимиристо-суздальских построек (аркатурно-колончатые). В XV в. эти пояса стали «перемещаться» все выше по фасаду и к концу века заняли место под самыми закомарами (например, в соборах Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей в 90-х годах). Иными словами, тектонически появление карниза было подготовлено внутри самой традиции, и ордерный элемент зафиксировал эту тенденцию. Исполняется он также в русле русского пластического опыта: в Спасском соборе карниз менее пластичен, более мелко профилирован.

Таким образом, «цитируемые» детали образца вплетаются в традиционный средневековый тектонический строй русского храма. Существенного воздействия на него не происходит. Стена храма остается самонесущей массой, имманентно пластически образующей по собственной тектонической логике элементы декора, в отличие от «архангельского» образца, на фасадах которого была представлена иная, ренессансная концепция стены как плоскости, заполняющей ордерный каркас, несущая функция которой не акцентируется, а декор существует как самостоятельная система, как «архитектура в архитектуре». Однако с появлением новых языковых элементов целостность старой системы неизбежно нарушается, в том числе и в ее семантической части⁶³.

Схематично можно выделить несколько новых семантических тенденций, наметившихся в этот период: 1) отхода от эстетики аскетизма, 2) начала переосмысления «органического» характера стеновой тектоники и 3) ослабления

⁶³ Сосюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.

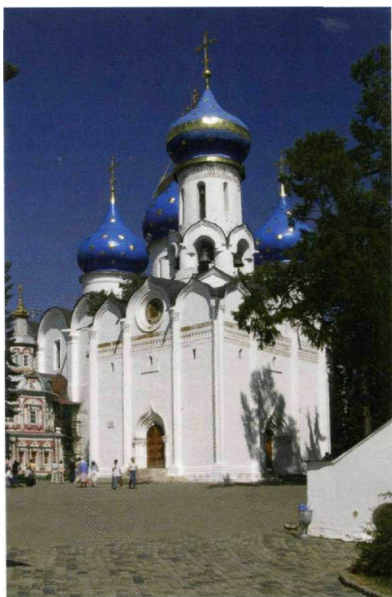


Историческое перемещение декоративных поясов на храмовых фасадах:
 церковь Покрова на Нерли, 1165 г.; Троицкий собор, 1422-1423 г.

принципа символического реализма, бывших ведущими в соборах исихастского периода. Приведем лишь одну показательную деталь, сделавшую «полярными» в этом отношении два соседствующих храма - Духовскую церковь и Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Это решение средней ленты орнаментального пояса фасадов. Основой орнаментальной «цепочки», опоясывающей Троицкий собор, стал крест, вписанный в круг, - т.н. хризма, монограмма Христа. Декоративный фриз обрел тему, семантически аналогичную Иисусовой молитве и другим сходным символам этого ряда. В Духовской же церкви резной фриз заменен на чисто декоративные балясины - элемент, не несущий никакой смысловой нагрузки, кроме собственно эстетической.

Правда, сама по себе категория Красоты имеет еще сугубо религиозную окрашенность, не эмансипируясь в статус автономной истины. Это как бы «небожительная» красота, знак причастности к Высшей Красоте, сродни чистой, «нефункциональной» красоте иконных архитектурных стаффажей⁶⁴. Тем не менее, происходит известная переориентация на ее имманентность, а в архитектурном творчестве - на выявление собственно архитектурных эстетических возможностей. Показательно, как те же орнаментальные пояса постепенно транспонируются из плана художественно-онтологического в план художественно-эстетический, а их положение на фасаде - в план интуитивного выявления объективных архитектурных закономерностей.

⁶⁴ Кураев А. Человек перед иконой // Квинтэссенция. Философский альманах. М., 1992. С. 253-256.



Историческое перемещение декоративных поясов на храмовых фасадах:

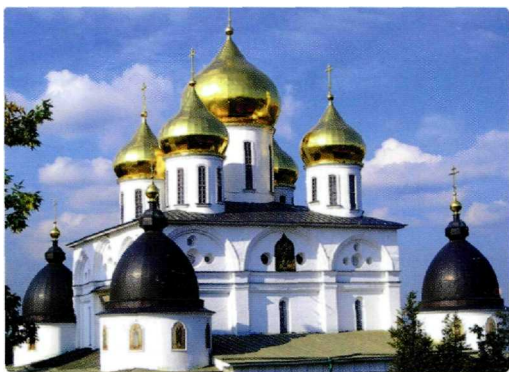
Духовская церковь, 1476 г.; собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, 1490 г.

Появление в этой ситуации классических ордерных элементов в русской традиции (имеются в виду «итальянские» образцы) подвергло своего рода «искусу» всю духовно-художественную систему русского храмоздания. С одной стороны, обрели арсенал готовых художественных решений интуитивные поиски собственной архитектурной мысли. С другой стороны, появилась «семантическая угроза» той духовно-символической образности, которая сложилась в национальном художественном опыте. В этих условиях, как мы уже выше замечали, традиция пошла своими путями, направляемая собственными потребностями и возможностями.

Через вышеописанный механизм цитирования «итальянизмов» - избирательного и архаизирующего, «неревolutionонного» - действительно происходит постепенная трансформация семантических смыслов в храмовой тектонике. Более прозрачным становится политический подтекст: классические детали и другие ренессансные элементы становятся символами столичной государственности, и это оказывается их *превалирующим содержанием* - до середины XVI в. Часто они цитируются единым потоком, без особой дифференциации по отношению к их источникам - Успенскому и Архангельскому соборам. Характерный пример - *Успенский собор в Дмитрове* (1520-е гг.).

Его создатель князь Юрий Иванович, старший из младших братьев Василия III, при строительстве главного собора своего княжества⁶⁵ обращается к формам новых кремлевских соборов. Программность этого обращения оче-

⁶⁵ Ильин М.А. Успенский собор в Дмитрове // Материалы по истории русского искусства. Вып. 1. М., 1973. С. 108.



Дмитров. Успенский собор (1520-е гг.)

видна - будучи главным соперником в политической борьбе своего венценосного брата с удельным княжеством и ближайшим претендентом на великокняжеский престол в силу бездетности Василия, князь Юрий формирует свой двор и отстраивает свою столицу в Дмитрове с намеком на своего рода альтернативу Москве⁶⁶. Прибегает он при этом к тем же приемам, что и сам Василий в своей художественной «колонизации» удельных городов - цитированию новой столичной архитектуры. В дмитровском соборе заимствуются элементы и архитектурные свойства и Успенского, и Архангельского соборов. Характерно, что к области формальных соответствий не относятся ни общий тип храма, ни мерные характеристики, ни планировка - собор крестово-купольный, 4-столпный, с тремя апсидами, на подклете. Основные параллели и заимствования относятся к области внешнего визуального подобия, фасадных характеристик. Собор пятиглавый. С Архангельским собором его связывают элементы декоративного убранства: трехчастный карниз, круглые окна в закомарах, повторяющие достаточно точно композицию из 4 окон западного фасада Архангельского собора, богатые профили, филенки в пряслах. От собора Фиораванти усвоен общий характер художественного образа - репрезентативная строгость, четкий геометризм линий и полукружий фасадов, пропорции масс и графических элементов и сам принцип работы, по мнению В.А. Булкина, «в правило да кружало»⁶⁷. Аналогичную внешнюю «знаковость» можно наблюдать и в других крупных соборах времени Василия III: Успенском соборе в Тихвине (1515 г.), Успенском соборе в Ростове Великом⁶⁸, перестройке Рождественского собора в Суздале (1527-1528 гг.)⁶⁹

⁶⁶ Подробнее о борьбе князя Юрия см.: *Каштанов С.М.* Из истории последних уделов // Труды московского государственного историко-архивного института. Т. 10. М., 1957. С. 285 и далее; *Попов Г.В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV-XVII вв. М., 1973. С. 106.

⁶⁷ *Булкин В.А.* Итальянизмы в древнерусском зодчестве XVI века. Автореф... дисс. канд. искусствоведения. Л., 1975. С. 14.

⁶⁸ *Мельник А.Г.* Новые данные об Успенском соборе Ростова Великого // Реставрация и архитектурная археология: Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 125-135.

⁶⁹ *Мельник А.Г.* Суздальский Рождественский собор как памятник XVI века // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 1998. Вып. IX. С. 147-157.

В середине и второй половине века ситуация изменяется. Образцы не теряют своей актуальности, даже наоборот - по мнению некоторых исследователей, например, «именно в середине XVI в. последовательное копирование московского Успенского собора становится наиболее заметным явлением в соборном строительстве»⁷⁰. Актуализируется и потребность в развитии нового репрезентативного тектонического языка на основе италянизирующих мотивов и становится все более «адресной» и полной ориентация на самый идеологически значимый их источник. Символический статус образцов определяет и конкретизирует характер семантической ориентации «своих» линий в национальной традиции: Успенский собор, будучи главным митрополичьим храмом Руси, сообщает своим «репликам» специфическое церковно-державное содержание⁷¹, Архангельский собор в качестве великокняжеской усыпальницы становится источником форм, символизирующих царский престиж в храмовом строительстве. Архитектурная особенность этого периода, по сравнению с предыдущим - это вторичное обращение к образцам на фоне частичной адаптации собственной традицией их форм из опыта первого «эшелона» реплик, уже вошедших в национальный язык храмовой архитектуры. Поэтому новые программные обращения выходят на качественно иной - *системный* - уровень цитирования, степень восприятия и владения которым повышается к концу века.

Для «успенской» линии характерно в этот период освоение конструктивной системы образца, т.е. отказ от крестово-купольного структурного варианта в пользу системы крестовых сводов (Успенский собор Троице-Сергиева монастыря, Софийский собор в Вологде и др.), целостное его копирование (крайняя версия - Успенский собор Троице-Сергиева монастыря) и как результат - сложение иконографического типа на его основе с последующим варьированием уже этой, новой интерпретации (Софийский собор в Вологде, Благовещенский собор в Казани, Христорождественский собор в Каргополе, Преображенский собор в суздальском Спасо-Евфимиевом монастыре, Успенский собор в Перемышле)⁷², среди которых есть и 6-столпные, и 4-столпные постройки.

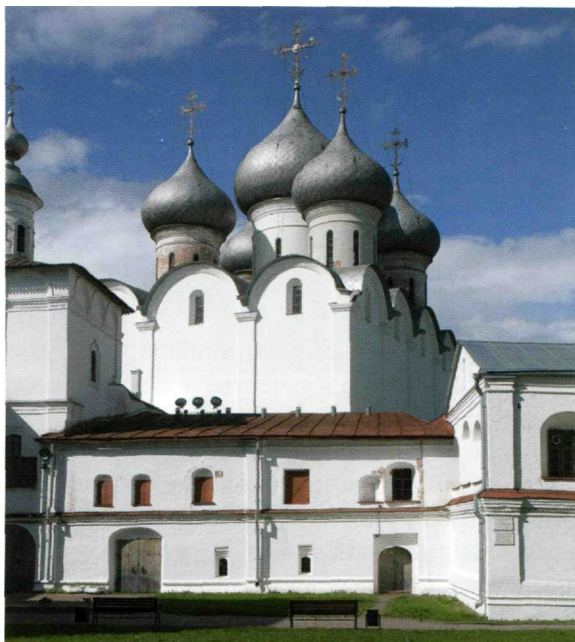
Происходит синтез двух систем архитектурного мышления, при котором русская сторона подвергается рационализации, а итальянская - приведению к национальным каноническим нормам. Эта иконография соборного храма становится одним из наиболее устойчивых и символически значимых типов собственного национального художественного языка.

Нельзя не отметить, что претерпевает изменения и сам московский Успенский собор. Здесь тоже итальянская сторона подвергается приведению к национальным каноническим нормам. К концу XVI в. купола собора увеличиваются в объеме и получают слабо выраженный луковичный силуэт. Это придает форме завершения большую пластичность, органичность, присущие русской архитектурной традиции. Сильнее выделяется главный купол, чем акцентируется

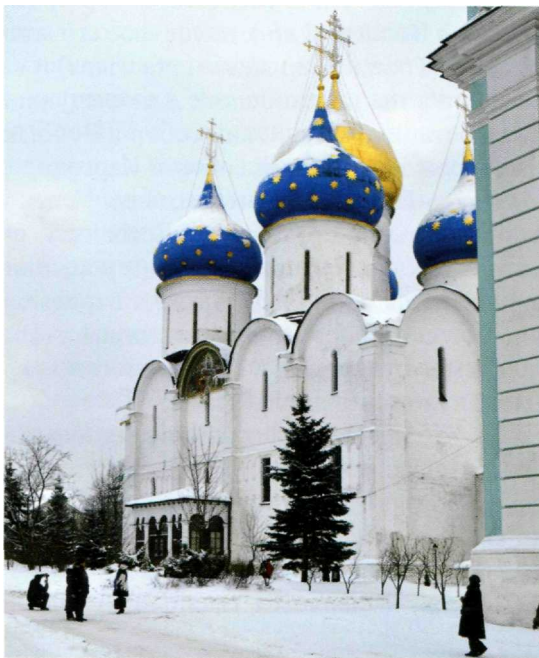
⁷⁰ Баталов А.Л. О традиции строительства Успенских храмов в Московской Руси XVI в. С. 43.

⁷¹ Одна из интерпретаций такого содержания представлена в указанной работе А.Л. Баталова.

⁷² Там же. С. 46.



Храмы по образцу московского Успенского собора с крестовыми сводами:
Вологда. Софийский собор, 1567-1587 гг.



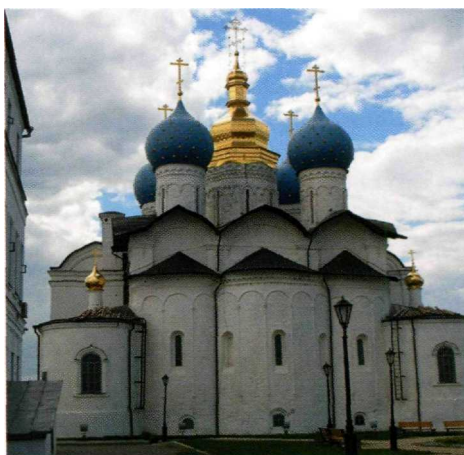
Храмы по образцу московского Успенского собора с крестовыми сводами:
Сергиев посад. Успенский собор Троице-Сергиевой Лавры, 1559-1585 гг.



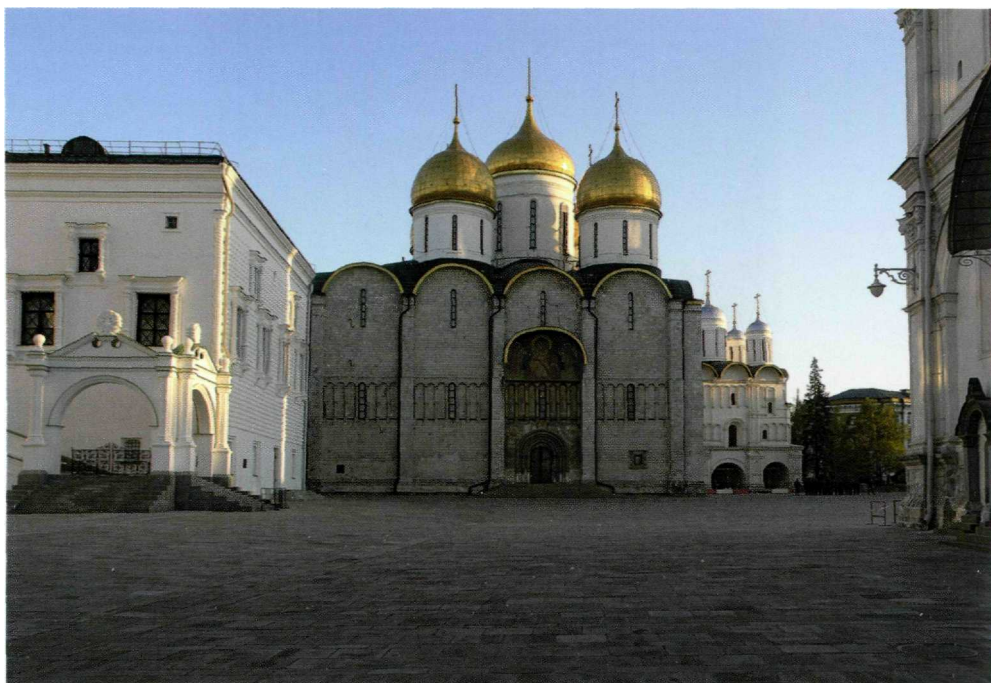
Вариации «успенской» иконографической линии в храмовом зодчестве XVI века:
Каргополь. Христорождественский собор, 1552-1562 г.



Вариации «успенской» иконографической линии в храмовом зодчестве XVI века:
Перемышль. Успенский собор, середина XVI в. (реконструкция Ю.П. Мосунова)



Вариации «успенской» иконографической линии в храмовом зодчестве XVI века:
Казань. Благовещенский собор, 1561-1562 гг.



Москва. Соборная площадь кремля

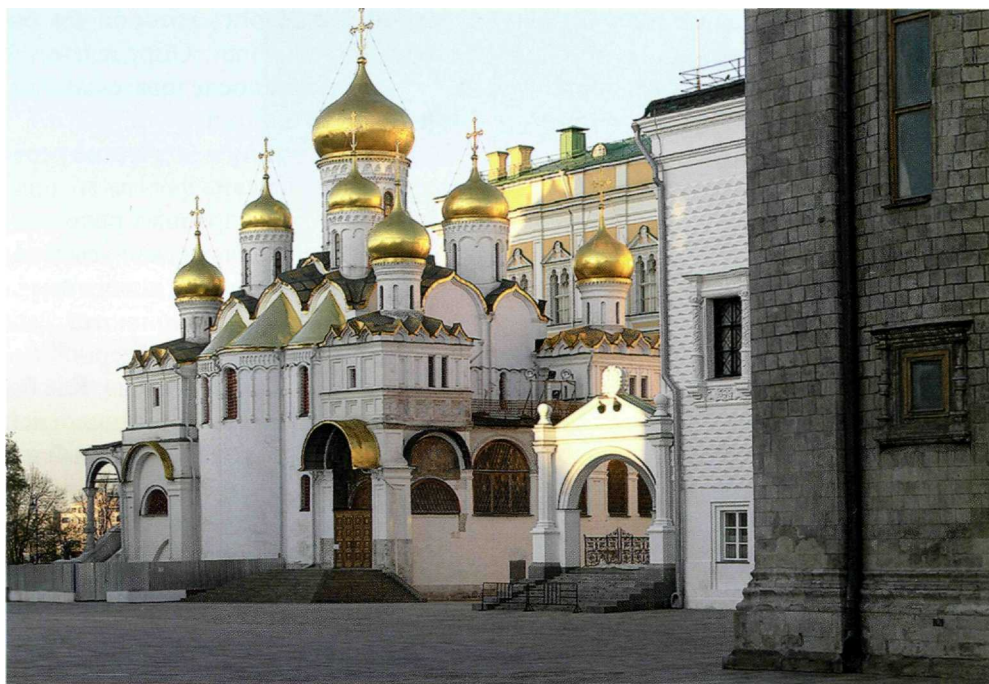
иерархичность в построении глав. На южном фасаде, выходящем на Соборную площадь, вход в храм выделяется фресковой росписью всего входного прясла, и благодаря этому равномерная аркада из четырех одинаковых звеньев преобразуется в структуру с ясно читаемым центром. Расписное прясло расположено на одной вертикальной оси с главным куполом, и совокупность переделок добавляет собору недостававшей ему, по русским меркам, иерархичности общего построения.

В случае с *«архангельским»* образцом можно проследить два пути его адаптации в национальной традиции середины и второй половины века:

- *количественно-предметного накопления* ордерных деталей и прочих «аксессуаров» Архангельского собора (наряду с «итальянизмами» вообще) в лоне иной тектонической логики (т.н. «школа» Ивана Грозного;

- *качественного отбора* отдельных «классических» мотивов с проникновением в их формообразующую логику и овладения ею (годуновская «школа», бесстолпные храмы конца XVI в.).

Для первого, *«количественного»*, пути характерно цитирование теперь уже не отдельных деталей, а целостных кусков, «раппортов» фасадной декорации образца, повторение его декоративных элементов в как можно большем изобилии. Однако это повторение носит чисто внешний, подражательный, номинальный характер - их взаимосвязь строится не по классическим ордерным закономерностям, а по принципам средневекового декоративизма. При этом элементы



Москва. Приделы Благовещенского собора кремля. 1564-1566 гг.

образца используются не в их оригинальном виде, а в том варианте, в котором они уже были освоены русским зодчеством.

Наглядный пример этого пути - *приделы Благовещенского собора Московского кремля*, построенные Иваном Грозным на галереях собора в 1564-1566 гг.). Все элементы, которыми разработаны фасады приделов, - карнизы, филенчатые пилястры, филенки - происхождением своим имеют фасады Архангельского собора. Однако к 1560-м гг. они уже не были новостью в русском зодчестве - они уже были апробированы в первом «эшелоне» реплик кремлевских соборов и стали распространяться в храмостроительной практике (например, постройки Григория Борисова - собор Борисоглебского ростовского монастыря, собор Троице-Данилова монастыря в Переславле-Залесском и др.). Новый всплеск программного обращения к великокняжеской усыпальнице как к образцу породил новое качество в репродуцировании его декоративного языка. Фасады приделов повторяют не только отдельные детали, но и принцип их организации, целостные куски декоративной системы Архангельского собора: филенки чередуются с филенчатыми пилястрами, их оформляют двухчастный карниз и цоколь. Однако декоративная структура второго яруса собора повторена лишь номинально, на другом тектоническом языке. Сами элементы образца используются не в их первоначальном виде, а в том варианте, в котором они уже были «перефразированы» в русской практике к этому времени, а это был достаточно огрубленный вариант: «лепной», а не «вычерченный» характер

ордерной формы, «ленточное» заполнение стены, плоскость которой как бы вовсе отсутствует, полное игнорирование ордерной логики. Определенный набор форм образца лишь изображается в их изначальной последовательности, оставаясь полностью в лоне местной тектонической традиции.

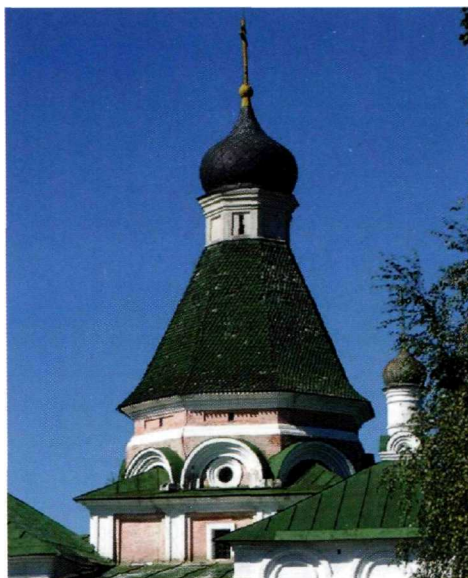
Такая тектоническая трактовка образовала целую школу в зодчестве середины и второй половины XVI в. Ордер и другие классические формы воспринимаются здесь не как архитектурная система, а как набор нарядных репрезентативных форм, как конкретный атрибут московской великокняжеской усыпальницы, в качестве которых они и становятся компонентой создания нового языка русской придворной архитектуры при Иване Грозном. Применяются они с точки зрения классической тектоники безграмотно - элементы ордерной системы разъяты, незавершенны, вольно трактованы, «варваризированы». Как бы происходит «перевод» на национальный *volgare*, пользуясь терминологией М. Дворжака. Причем весьма знаменательную роль играет количественный параметр в насыщении стены пластическими деталями, превращающий ее в сплошное декоративное поле, - и как особенность национального художественного видения, ставшая значимым фактором дальнейшей традиции (т.н. русский декоративизм), и как черта национального благочестия, почитающего изобилие в украшении храмов за добродетель перед Богом. По замечанию В.В. Бычкова, сугубая «пластичность, предметность, ... даже особая материальность» были характерны именно для древнерусских религиозно-эстетических представлений⁷³. С другой стороны, в этом как бы наивном изображении ордерной пластики есть определенное сродство позднесредневековому натурализму. «...Здесь по-прежнему господствует - несмотря на все достижения наблюдательности и пластического оживления - все та же средневековая система композиционного построения, исходящая из совершенно иных художественных принципов, чем те, которые стремятся раскрыть естественную связь предметов», - так описывает М. Дворжак аналогичное явление итальянского Препредне-
нессанса⁷⁴.

Это в полной мере представлено в постройках новой царской резиденции в Александровой слободе. Например, в шатровой Троицкой церкви пилястры с филёнками и профилированными базами не имеют капителей и утыкаются прямо в карниз. Но именно в этом «растворенном» в инородной тектонике виде эти классические элементы обрели свою новаторскую для русской традиции функцию.

Более всего это новаторство нашло свое выражение в шатровом зодчестве. Коротко говоря, классические элементы стали декоративным языком ярусного фасада. В отличие от чистой, «нефункциональной» декоративности ярусов Архангельского собора, ярусность русских шатровых храмов была конструктивно обусловлена. Классические детали - карнизы, профилированные цоколи, люкарны и другие - стали оформлять места конструктивных переходов: от четверика

⁷³ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М., 1992. С. 390.

⁷⁴ Дворжак М. Указ. соч. С. 15.



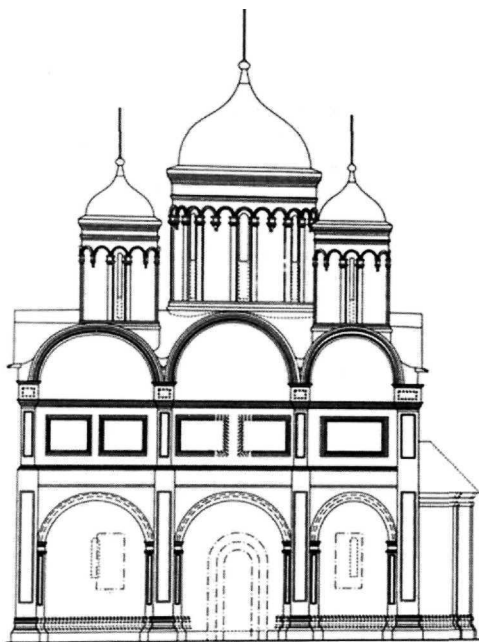
Александрова слобода. Троицкая (ныне Покровская) церковь. 1560-1570-е гг.

к восьмерику, от большого восьмерика к меньшему, от восьмерика к шатру и т.п. Изъятые из «родной» системы и огрубленные, элементы итальянского ордера включаются в новую силуэтную и пластическую структуру, и создается новое тектоническое образование, новый архитектурный тип в национальной традиции.

Прочно и надолго в русское зодчество входит обыкновение насыщения фасадов декоративными деталями - явление, получившее особое развитие в храмоостроении XVII в. Древнерусское зодчество в целом так и не приняло в себя пластически пассивную концепцию стены как фоновой плоскости, эмансипированной от тектонически самостоятельной пластики декора, хотя определенное качественное привнесение в этом отношении в русскую традицию все же состоялось.

Второй путь - *качественный* — наиболее выразительно представлен «годуновским» зодчеством конца XVI в. Его суть и художественный принцип можно определить как профессиональное проникновение в принцип формообразования образца и избирательное, фрагментарное пользование им в соответствии с собственными художественно-содержательными задачами. Этот качественный перелом совершается при постройке наиболее точной копии Архангельского собора нового здания *собора Вознесенского монастыря в Москве* (1587- 1588 гг.) - усыпальницы великих княгинь, разработка фасадов которого буквально следовала фасадам образца⁷⁵. Программность этого очередного обращения к Архангельскому собору - усыпальнице великих русских князей - очевидна и уже была

⁷⁵ Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца XVI века. М., 1996. С. 249 и др.; Вятчина Т.Н. Архангельский собор Московского Кремля как образец в русском зодчестве XVI в. //Архитектурное наследство. Вып. 34. С. 220.



Москва. Собор Вознесенского монастыря в кремле. 1587-1588 гг.
Реконструкция А.Л. Баталова

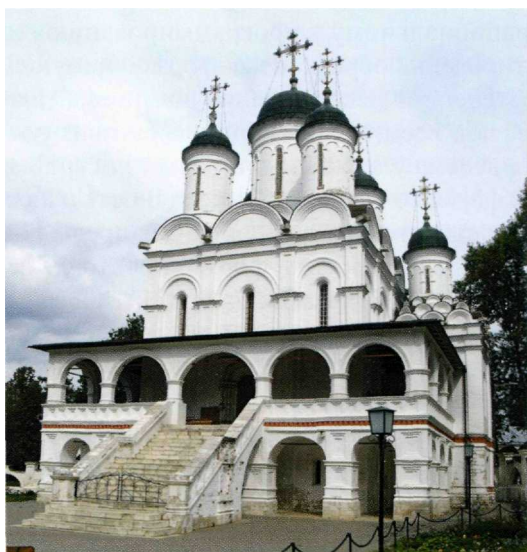
подробно разобрана в научной литературе⁷⁶. Разработка его фасадов с небывалой по тем временам буквальностью следовала фасадам Архангельского собора. Главное, в чем состоит их новизна, - переход «количественного» копирования в «качественное». Фасад Вознесенского собора впервые воспроизводит декоративную двухъярусность, причем оба яруса трактованы (1) сугубо декоративно, (2) в присущей им взаимосвязи, и даже (3) на единой плоскости фасада. В основном здесь соблюдается и логика ордерного формообразования.

Однако делать заключения в общетрадиционном масштабе исходя из этого сооружения мы бы не рискнули - прежде всего, в силу его сугубой программности и установки на исключительность. Более показательными в этом плане нам представляется усадебное и монастырское строительство Годунова, составившее своего рода школу в русском храмовом зодчестве. В ней вырабатывается уже свой художественно-тектонический язык. Его суть и художественный принцип мы бы определили как профессиональное проникновение в принцип классического ордерного формообразования и избирательное, фрагментарное пользование им в соответствии с собственными художественно-содержательными задачами. Это особенно очевидно в таких шедеврах этой школы, как *церковь Троицы в Вяземах* и *собор Пафнутьево-Боровского монастыря*. Характерно, что в образной разработке фасадов появляется понятие «плоскости» и «каркаса», но в модифициро-

⁷⁶ Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца XVI века. М., 1996. С. 249 и др.



Боровск. Собор Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря. 1586 г.



Большие Вязёмы. Церковь Троицы. 1590-е гг.

ванном виде. Стена - это уже не масса, но еще и не плоскость. Это своего рода игра плоскостей, динамично участвующая в разработке фасада, - она как бы «вибрирует», утоньшается и утолщается по собственной художественной логике. Исполнение ордера, хотя и обнаруживает грамотность мастера, подвергается «логическим» нарушениям ради собственной образной идеи (например, размыкание карниза и архивольты и т.п.). Иными словами, ордерная система не воспринимается и не претворяется в собственной самоценности. Она становится средством субъективного, теперь уже профессионально-художественного осмысления стены, пластическим сюжетом, который наделяется собственным духовно-образным содержанием. Это было достаточно новым художественным принципом для

русского храмового зодчества, имевшим стилеобразующее значение, но проявившимся и «привившимся» в русской традиции в полной мере уже позже.

Подытоживая наши наблюдения над процессом освоения архитектурных форм кремлевских соборов русским храмостроительством XVI в., можно констатировать несколько позиций:

- этот процесс стал существеннейшей частью *сложения национального архитектурно-художественного языка*; через механизм идейно-символической ориентации произошло его принципиальное обновление и обогащение - на иконографическом, тектоническом, конструктивном и художественно-эстетическом уровнях; это происходит главным образом за счет адаптации национальной традицией западной художественной информации, носителями которой являлись образцы, и выработки новых синтетических архитектурно-художественных решений;

- происходит постепенное *перерождение исходного принципа канонического творчества*: от «символично-реалистического» синкретичного духовно-художественного гносиса, свойственного раннему русскому средневековому искусству, к более рациональному «программированию» образа; возрастает «удельный вес» цитирования образцов как формообразующего принципа;

- однако это постепенное перерождение во многом *еще оставляет черты прежней традиции*: при всем внимании к декоративизму Архангельского собора заимствования весьма сдержанны, в новых постройках преобладает достаточный лаконизм форм; сохраняются пластичность и даже органичность архитектурной поверхности, столь характерные для предыдущего этапа; поддерживается иерархичность в построении форм и пространств.

Новый «лексикон» русского храмового зодчества адекватно отвечает религиозно-культурному запросу своего времени в его православно-державной парадигме и в его все усиливающемся интересе к западной культуре, интересе, еще положительно не рефлектируемом и нуждающемся в оправдании каноническими авторитетами, которые приобретают все более эклектический характер. По выражению Г.Флоровского, это было «западничество» под знаком «старины и собирания»⁷⁷. Но жива и прежняя аскетическая традиция. Не случайно это время оценивают как достаточно целостную эпоху расцвета древнерусской святости. Сочетание традиций и новшеств дает те образцы репрезентативной, но внутренне собранной, теплой архитектуры, которые характерны для этой эпохи.

⁷⁷ Флоровский Г. Указ. соч. С. 28.

Глава 5

Храмостроение в XVII веке

Культурно-религиозное сознание и храмостроение первой половины и середины XVII века

Некоторые особенности культурно-религиозного сознания эпохи

История духовной жизни Руси XVII в. очень бурна и изобилует новшествами, противоречиями, катаклизмами, борьбой. Она лишена только духовного равновесия и покоя. Как писал Г. Флоровский, «весь век проходит в крайнем напряжении и в беспокойстве, в разногласии, в пререканиях и спорах»¹. Открывается XVII век Смутой, которая оказалась не только политическим и социальным, но и глубоким духовно-нравственным катаклизмом для русского национального сознания. Тот же Г. Флоровский определяет главный урон как «душевную недоверчивость, неуверенность и неустойчивость народа», которая, по его мнению, много опаснее всех социальных и политических трудностей². Исследуемый период сопровождается не только Смутой, но и Расколом – одним из самых трагических явлений истории русского православия. Тем не менее на этом «штормовом» историческом фоне так же бурно возникали, оформлялись и расцветали уникальные культурные феномены, что относится в первую очередь к храмовому зодчеству. Для историков древнерусской культуры (искусствоведов, филологов, эстетиков и т.п.) этот период всегда давал массу пищи для профессиональных построений. Поражает, с одной стороны, обилие и разнообразие стилевых и жанровых явлений (в определениях современных исследователей: «такой-то ренессанс», «такое-то барокко» и т.п.) и, с другой стороны, их устойчивая «неустойчивость» и относительность.

Действительно, культура этого периода являет собой поток самых взаимоисключающих феноменов и течений, их яростную борьбу и одновременно внутреннее тождество в качестве разных граней единого исторического процесса. Чтобы не «захлебнуться» в этом потоке, постараемся придерживаться в исследовании эпохи духовно-православной «координаты» в тогдашнем культурном сознании и характера ее соотношения с архитектурным творчеством.

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 57.

² Там же.

Смута, как уже говорилось выше, оказала самое болезненное воздействие на материальное и, особенно, на моральное состояние русского общества. Это было серьезнейшее нарушение «вековых» основ его жизненного уклада, повреждение устоявшегося мировидения - прежде всего, относительно социально-иерархического устройства этого общества. Несмотря на постепенное восстановление прежнего порядка с новым царствующим домом во главе, страх перед постигшим Русь историческим катаклизмом оставался. У многих это сопровождалось желанием распознать, осмыслить и устранить причины случившегося. Стремился осмыслить произошедшее и царь Алексей Михайлович со своим ближайшим окружением. Мнения разделялись практически на противоположные, хотя были едины большей частью в своем духовно-религиозном характере и общем реформаторском настроении. Н.Ф. Кантерев выделяет три основные группы подобных реформационных движений, отмечая, впрочем, их немалую расплывчатость, взаимную переплетенность и нередко внутреннюю противоречивость, характерные для переходных эпох³.

Первое - это движение «боголюбцев» или «ревнителей благочестия», как они себя называли. Это была группа в основном провинциального «белого» духовенства во главе с Иваном Нероновым, впоследствии перебравшимся в Москву и получившим активную поддержку самого царя и, особенно, его духовника и настоятеля Благовещенского собора Стефана Вонифатьева. Они считали, что церковь находится в состоянии нравственного и духовного упадка, что связано, прежде всего, с безнравственностью и пьянством, распространенных среди мирян и самого клира, а также с беспорядочностью богослужений, сделавшихся по нерадивости многих священников совсем непонятными и «неучительными» для народа. Ответственность за эти нестроения во многом возлагалась на высшую церковную иерархию, епископат, которые обвинялись в безразличном отношении к своим обязанностям. «Боголюбцы» проповедовали необходимость исправления народного «мирянского» благочестия, прежде всего, среди самого «белого» духовенства, морального оздоровления церкви. В отношении церковных служб они требовали введения единогласия и живой проповеди, т.е., по существу, проведения церковной реформы⁴.

В отличие от предыдущих русских религиозных движений - исихазма, «иосифлян», «нестяжателей» - которые были движениями монашескими («*чернецов*»), движение «ревнителей благочестия» было движением *белого* духовенства. «Теперь же не монахи, а белое духовенство, приходские священники зовут своих прихожан и всю Русь спасти не только свои души в скитах и монастырях, но и всю русскую церковь, весь русский народ, все общество мирян»⁵.

Это были уже не замечания и не «дисциплинарные меры сверху», а возмущение низов духовенства, начало проявления их недовольства руководством церкви и выступления их, как самостоятельной силы. Интересно, что патриарх

³ Кантерев Н.Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев посад, 1909. С. 1 и след.

⁴ Зеньковский С. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. М., 1995. С. 87, 88 и след.

⁵ Там же. С. 89.

Иоасаф не наказал их за «мятеж и смелость», как это сделал всего лишь четыре года перед этим Филарет, а согласился с ними и последовал их совету⁶.

Сформировалась новая установка на исправление приходской жизни, воздействия на «все общество мирян... в этом трудном походе за души русских людей, за спасение последнего православного царства»⁷. Эта перестановка акцентов с «черного» священства на «белое» в деле «спасения всей русской церкви», расширение авторитета «мирянского» благочестия, не замедлила достаточно «зеркально» отразиться на храмостроительных тенденциях. Происходит жанровое перераспределение в традиции храмового зодчества. Если в XV веке традиции «задавал тон» монастырский храм, в XVI веке - городской официальный, то уже с первой половины XVII века, ведущим типом храмовой постройки - и количественно, и качественно - становится каменный *посадский приходской храм*⁸. Немало способствовали успеху общей демократизации духовной жизни в это время такие исторические обстоятельства, как победа над Смутой «снизу» - силами и инициативой средних и низших слоев русского общества. За счет их среды сильно расширился и демократизировался круг заказчиков в каменном храмостроительстве того времени. Характер заказа также приобрел в известной степени печать низовой, «массовой» культуры.

Вторым крупным направлением духовно-реформационной мысли и деятельности в середине XVII в., теперь уже «сверху», стала общая церковная реформа - «исправление» существующих русских богослужебных книг и обрядов. Оно связано с деятельностью патриарха Никона, хотя инициативу этого предприятия ряд исследователей приписывает самому царю и его ближайшим сподвижникам⁹.

О церковно-обрядовых реформах патриарха Никона, а также о сопровождавшем их расколе русской Церкви уже очень много сказано и написано, поэтому вряд ли имеет смысл подробно останавливаться на их описании. Поскольку предметом нашего специального интереса являются архитектурные мероприятия патриарха Никона, имевшие немалое отношение к его реформационной программе, мы сосредоточимся на той ее части, которая имела наиболее непосредственный выход на его архитектуру.

Как во времена патриарха Никона, так и много позже (вплоть до наших дней), эти реформы вызывали самую бурную реакцию - они имели и убежденных апологетов, и яростных противников. Думается, чтобы лучше понять, какие идеи патриарх *сам* вкладывал в свои постройки, разумнее выслушать его апологетов. А они, особенно его поздние исследователи¹⁰, полагали в основу его церковной политики и, в частности, реформационной деятельности, *вселенскую ориентацию*, т.е. установку на встраивание Русской Церкви в мировое православие,

⁶ Там же. С. 88.

⁷ Зеньковский С. Указ. соч. С. 87-88.

⁸ История русской архитектуры. СПб, 1994. С. 213.

⁹ Кантерев Н.Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев посад, 1909; Зызыкин М.В. Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи. Варшава, 1931; Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.

¹⁰ Зызыкин М.В. Указ. соч.; прот. Лебедев Л. Патриарх Никон. Очерк жизни и деятельности. Новый Иерусалим // Богословские труды. 1983. № 24.

в единство Вселенской Церкви. Русь оставалась на тот период единственным независимым православным царством, идея «Москвы - третьего Рима» была по-прежнему жива, но Никон видел в ней, по утверждению его апологетов, «не осуществленный уже факт, а задачу, подлежащую достижению»¹¹. Требовалось преодоление национальной изолированности, выход «за пределы чисто Московского православия»¹². В этом они были, судя по всему, абсолютно единомышленны с царем Алексеем Михайловичем, который считал себя законным наследником византийских императоров и «верил, что ему, или его преемникам, действительно суждено в будущем владеть самим Константинополем и всеми православными народами, томящимися под турецким игом»¹³. Церковное единение он считал первой и необходимую ступенью политического единения. Этому есть исторические свидетельства. Одно из многих - рассказ Павла Алеппского о том, как царь, отпуская из Москвы патриарха Антиохийского Макария, обращаясь к окружающим его боярам⁷⁴ «вздыхнул и сказал: молю Бога, прежде чем умру, видеть его (Макария) в числе четырех патриархов служащим во святой Софии и нашего патриарха пятым вместе с ними. И все присутствующие ответили: да услышит Господь»¹⁴.

Наиболее очевидные расхождения Русской Церкви с поместными восточными Церквями заключались в обиходно-обрядовой практике и «редакциях» богослужебных книг. Именно сюда и направил патриарх свою энергию.

В официальной мотивировке книжной и обрядовой «справы» в предисловии к служебнику 1655 г. говорится, что Никон, прочитав при занятиях в патриаршей библиотеке акты о введении патриаршества на Руси, прочел о необходимости согласовывать свои обряды с обрядами Церкви-Матери и «воспылал ревностью» к этому делу¹⁵. Как известно, проводя это «согласование», патриарх неожиданно проявил себя полным грекофилом - он опирался как на абсолютный авторитет, не требующий проверки, на современную ему греческую богослужебную практику.

Надо заметить, и для нашей темы это немаловажно, что «греческое» в сознании того времени тесно соприкасается с «иерусалимским», что, по-видимому, объясняется единым авторитетом Восточной Церкви. Так, характерны слова патриарха *Иерусалимского*, обращенные в 1649 г. к русскому царю с призывом к освобождению православных христиан *Константинополя* от турок: «...да будеши новый Моисей, да освободиши нас (курсив мой. - Т.В.) от пленения, якоже он освободил сынов израилевых от фараонских рук...»¹⁶

С еще большей отчетливостью единая греко-иерусалимская ориентация проявилась в строительных программах Никона. В замысле основания Иверского Валдайского монастыря лежит стремление почтить святыню с Афона - заказанную патриархом копию с Иверской иконы Богоматери Портаитиссы

¹¹ Зызыкин М.В. Указ. соч. С. 204.

¹² Там же.

¹³ Кантерее Н.Ф. Указ. соч. С. 43, 44 и ел.

¹⁴ Путешествие антиохийского патриарха Макария. Пер. Г. Муркоса. С. 158.

¹⁵ Там же. С. 203.

¹⁶ Цит. по: Кантерее Н.Ф. Указ. соч. С. 44.

(«Вратарницы»), в замысле Крестного монастыря на Кий-острове - устройство достойного места большому кипарисовому кресту (в полную меру Креста Господня), привезенному для этого из Святой Земли. Не приходится уже говорить о замысле Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря на Истре, вообще призванного как можно более точно воспроизвести палестинский храмовый комплекс Гроба Господня и святые места Иерусалима.

Другой стороной Никоновской реформы, придавшей ей главную остроту, «смутившей и поранившей народную совесть» было «резкое и огульное отрицание всего старорусского чина и обряда», который «не только заменяли новым, но еще и объявляли ложным, еретическим, почти нечестивым»¹⁷. Как известно, именно это породило трагическое для русской церкви и общества явление Раскола и старообрядчества. Однако вряд ли можно согласиться с однозначностью этого утверждения Г. Флоровского. Патриарх если и был последовательным в этом плане по отношению к обрядам и книгам, то в отношении иконописи и храмовой архитектуры он с не меньшей резкостью проводил прямо противоположную политику - требовал строгой ориентации на канонические образцы из местной традиции. Причем из традиции «выбраковывались» образцы неканонические - латинское «франкское» письмо в иконописи, шатры в церковном зодчестве и т.п. Характерно, что вся реформационная деятельность никониян как бы имела двоякую направленность - с одной стороны, раскрытие вовне и заимствования извне; с другой стороны - строгий контроль над соблюдением и даже восстановлением православных канонических основ, «святоотеческих идей», боязнь и борьба со всяким иноконфессиональным «повреждением».

В целом же во всех предприятиях Никона явно доминирует не живая жизненная потребность, а *идея*, некая достаточно отвлеченная программа. В этом нельзя не согласиться с тем же Г.Флоровским, что «Никон принадлежал к числу тех странных людей, у которых словно нет лица, но только темперамент. А вместо лица идея или программа»¹⁸. Эти идеи он с огромной энергией, волей и возможностями патриаршей власти проводил в жизнь. Часто при этом он «резал по живому» или, напротив: будучи более чем полноценным представителем своего времени и носителем всех его черт, попадал в ситуации, когда под влиянием жизненных реалий оказывался сам себе опровержением. Эти качества едва ли не ярче всего проявились в его архитектурных произведениях.

Третье направление культурно-социальной активности середины и второй половины XVII века было связано с просвещением и образованием, внедрение которого в русское общество стало проповедоваться частью его представителей как насущная социальная необходимость, даже как своего рода религиозная добродетель. Главным действующим «ядром» этого направления была гиевская ученость и прозападно настроенная часть русской знати.

Для русской культуры это время стало не просто «открытой встречей с Западом»¹⁹. По существу оно явилось «ренессансной» фазой, переходной от сред-

¹⁷ Флоровский Г. Указ. соч. С. 65.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 56.

невековья к Новому времени. Для русской религиозной мысли это обернулось не только знакомством со школьным схоластическим богословием, но и гораздо более глубинным процессом формирования своего рода новой модели веры²⁰. Так же, как для русского художественного творчества - не только европейским влиянием, но и перестройкой самой системы художественного мировидения. В первую же очередь эти духовно-культурные тенденции получили самое «революционное» запечатление в храмовом зодчестве, еще остававшемся лидирующим видом архитектурной деятельности - и на уровне системном, т.е. общих трансформаций (иконографических, тектонических, символично-образных, и т.п.), и на уровне феноменальном - возникновение новых архитектурных явлений и отдельных храмовых построек, особенно к концу века («нарышкинские», «строгановские», «тессиновские» храмы и др.).

Посадский приходский храм первой половины - середины XVII века и русское общественно-религиозное сознание

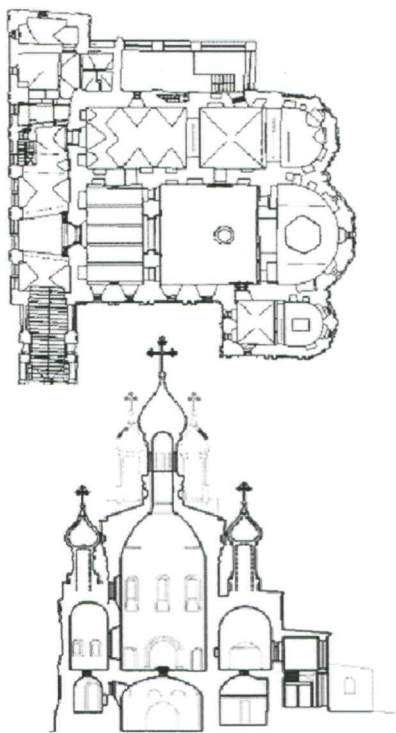
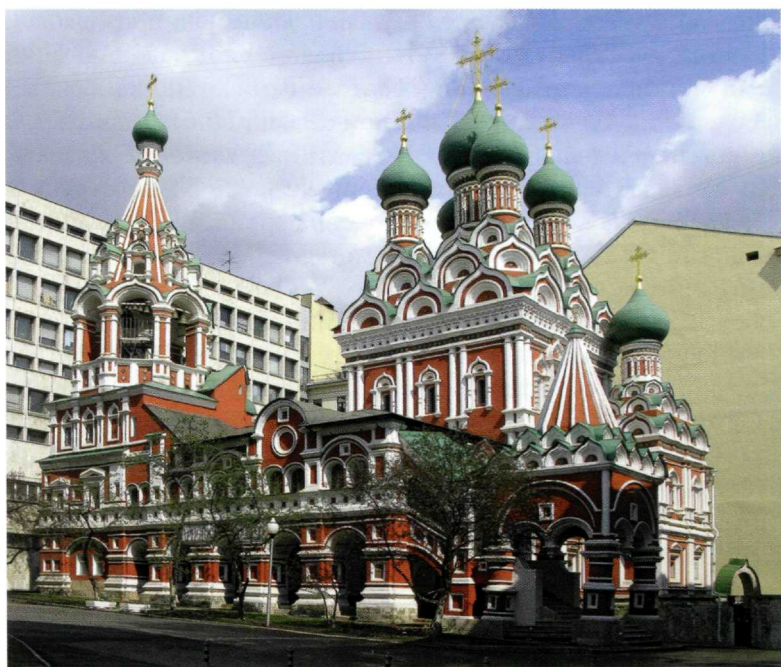
Каким же образом, какими своими чертами архитектура посадского храма (прежде всего столичного) отражает состояние русской духовной жизни первой половины и середины XVII в.?

Надо сразу отметить, что речь пойдет, как и в предыдущих главах, не о глобальных переворотах в традиции, а о новых явлениях, тенденциях или акцентах, которые появляются в ней на фоне продолжающегося широкого бытования прежде сложившихся форм. Нельзя забывать, что одно из самых характерных свойств средневековой традиции - инертность, осторожность и мотивированность в приятии нового, постепенность его вызревания. Новые явления чаще всего рождаются из «перефразирования» либо уже апробированного арсенала форм, либо привнесенных извне новаций.

Именно к первому из них можно отнести архитектурный феномен посадского приходского храма XVII в. Мы имеем в виду, прежде всего, такие сооружения, как церковь Троицы в Никитниках (1630-1651 гг.), церковь Рождества Богородицы в Путинках (1649-1652 гг.), церковь Николы на Берсеневке (1657 г.), и более поздние вариации подобного же типа - например, церковь Троицы в Останкине (1678 г.). Одним из наиболее «программных» храмов исследователи считают церковь Троицы в Никитниках²¹.

²⁰ Вайгачев С.А. «Обмирщение» русской духовной культуры XVII в.: сущность процесса и его социокультурные истоки. (К постановке вопроса) // Актуальные проблемы истории русской культуры. М., 1991. С. 46⁷.

²¹ «Церковь Троицы в Никитниках сфокусировала в себе художественные вкусы столицы и периферии, посада и царского двора, придворных кругов и народа. Это дает основание рассматривать ее как ключевой памятник эпохи, тем более что вскоре появились реплики этого храма». (Бусева-Давыдова И.Л. Эволюция внутреннего пространства храмов XVII века на примере церквей Троицы в Никитниках и Покрова в Филях // Архитектурное наследство. № 38. 1995. С. 267). «Будучи целиком созданием своей эпохи, московский бесстолпный храм наиболее последовательно и полно воплощает формообразующие принципы XVII века». (Попадюк С.С. Архитектура московского бесстолпного храма XVII в.: церковь Троицы в Никитниках // Культура средневековой Москвы. XVII век. М., 2000. С. 96.).



Москва. Церковь Троицы в Никитниках. 1630-1651гг. : общий вид, план, разрез

Для этого типа храма характерен ряд специфических признаков: бесстолпная конструкция, перекрытая сомкнутым сводом; сложная, динамичная и, как правило, асимметричная композиция, постоянными компонентами которой являются небольшой кубический храм с приделами, примыкающая к нему трапезная, шатровая колокольня, галереи и развитые шатровые крыльца со сводами. Столь же характерны декоративное пятиглавие и многоярусная «горка» кокошников вперебежку в качестве завершения храма, чрезвычайная насыщенность фасадов пластическим декором; монолитное, никак не расчлененное внутреннее пространство храма.

Если обратиться к особенностям композиции посадского храма XVII в., то здесь для нас наиболее важной представляется общая тенденция к децентрализации композиционного решения храма. По сравнению с композиционными принципами предшествующего и во многом «материнского» для такого рода композиции гоудуновского зодчества, здесь почти утрачивается симметрия и добавляются такие элементы, как шатровая колокольня и объемно решенные крыльца. Эти шатровые элементы, оказавшись на периферии, вносят в нее новые сильные архитектурные акценты. Шатер и пятиглавие - два самых ярких «центрирующих» элемента русской храмовой традиции - оказавшись в одной слитной композиции, создают конкурирующие композиционные центры. Композиция храма становится многоцентрковой, нарушается принцип четкой и однозначной субординации, а по существу - ясного подчинения всей архитектуры духовно-смысловому центру. Асимметричное решение, усиленное достаточно свободно скомпонованными обходами галерей и «соединительными звеньями» трапезных, усугубляет идею децентрализации.

С точки зрения православного символизма - это принципиальное изменение, отступление от основополагающего постулата о единстве и центричности Божественного бытия, ведшего все средневековое русское религиозное сознание и художественное творчество²². Несомненно, это отражает весьма существенное, принципиальное изменение в духовном менталитете. Остановимся на этом немного подробнее.

Как было показано в предыдущей главе, еще с середины XVI столетия в русском средневековом религиозном сознании стал намечаться своего рода кризис, выразившийся, в частности, в нарастании в нем богословского дидактизма и символического аллегоризма. Особенно очевидно это стало сказываться в появлении новых усложненных иконографических построений иконописного образа. Церковь порицала их в качестве «самомышления» и делала попытки остановить их развитие. Но сделать этого не удавалось, и все эти явления еще более расцвели и распространились в XVII веке. Определенный ущерб терпело духовно-символическое мышление, терявшее религиозно-эстетическое единство и такое свое ценностное качество, как «символический реализм». По справедливому замечанию В.В. Бычкова, «древние, несколько столетий питавшие культуру символы стали дробиться на множество мелких символично-аллегорических

²² Подробнее об этом см. Главу 3 настоящего издания.

образов, эмблем, условных знаков, рассчитанных на герменевтическую эрудицию, интеллектуальную гимнастику, а не на сверхразумное проникновение вглубь символа, в иные духовные измерения»²³. В XVII веке это еще усугубилось, по его же мнению, за счет тенденций, «ориентировавших человека на чувственно воспринимаемый мир как на почти суверенный феномен бытия и самоценный и конечный объект восприятия, а не как лишь на систему символов и грубых образов мира иного»²⁴. То же явление в русской духовности на примере иконописных образов подмечает и Л. Успенский. «В XVI веке образ воплощения...растворяется в аллегориях, иносказаниях и т.д. Теперь же плоды воплощения, образ обожения человека растворяются в *живоподобию*»²⁵. Он, со своей стороны, упрекает символическое сознание того времени в духовном рассеянии.

Думается, что принципиальнее здесь было бы говорить не столько о духовном рассеянии и греховном «самомышлении», вошедшем в вероисповедническое и творческое сознание русских людей этого времени, сколько о его усложнении, о выражении зародившегося понятия о *плюрализме путей познания Истины*²⁶. Уже начиная с XVI века у русского человека зарождается убеждение, что Истина сложна. Духовные интуиции исторически закономерно сменяются осмыслениями, которые ищут адекватных форм выражения (в том числе иконографических и художественно-стилевых).

Стимулируемое далее историческими «стрессами» Смутного времени, это убеждение крепнет. Выявляется, что устои мироздания, а точнее устоявшиеся представления о них, не так незыблемы и однозначны, что они подвержены катаклизмам и изменениям, что Господь имеет силу все сдвигать со своих мест - и царей, и нищих, - деформировать и «децентрировать» социальный уклад. Совсем недавно русские люди прошли сквозь буквальную «полицентричность» власти (Борис Годунов, самозванцы, Василий Шуйский и «семибоярщина»), что должно было подвергнуть их инвариантно-монархическое сознание серьезным структурным изменениям. «Разделишася надвое вси человеци... во всей Росии изыде с мечом друг на друга... самодержавие выше человеческих обычаев устроая и крови проливая... Всяк... от своего чину выше начаша сходити: рабы убо господие хотяше быти, а неволнии к свободе прескачуще... царем же играху, яко детищем»²⁷. Надо учесть, что фигура царя на Руси к этому времени могла приобрести почти сакральный статус - статус последнего «вселенского» православного монарха. Поэтому конец династии и катаклизмы вокруг царского престола не могли не иметь духовной окраски в восприятии времени. Все это и беспрецедентное для русской истории спасение «святой Руси» и ее исконного порядка «снизу» (народное ополчение Минина и Пожарского), реформационные движения в самой церкви, окончившиеся расколом, наплыв иностранных

²³ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. М. 1992. С. 520.

²⁴ Там же.

²⁵ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Искусство XVII века. Переславль. 1997. С. 437.

²⁶ Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. М., 1996. С. 142.

²⁷ Сказание Авраамия Палицына. М., 1955. С. 117, 119, 266.

и иноконфессиональных влияний - усложняло действительность и понятия о ней неимоверно, ставило перед национальным сознанием новые духовные задачи и, прежде всего, задачу нравственной ориентации в ней. Задача эта заключала в себе значительную интеллектуальную компоненту и возникала практически перед всеми сословиями и перед каждым их представителем в отдельности. Рост индивидуального, личностного момента в религиозном и культурном менталитете вообще очень характерен для этого исторического этапа. Вспомним, что в Европе в это время возобладали протестантизм, т.е. по существу установка на непосредственный личностный, а не соборно-церковный контакт с Богом. Немалое его влияние стало достигать и русское православие, в том числе и в некоторых характерных чертах движения «боголюбцев» и еще более у старообрядцев (у этих последних - нередкий отказ от церковных таинств, «беспоповщина», сектантство, измышление собственных индивидуальных путей спасения).

Если вернуться к посадскому зодчеству XVII в., а конкретнее к его композиционной асимметрии и полицентричности, то в контексте подобной настроенности эти художественные приемы оказываются наиболее адекватно ее отражающими. По замечанию А.В. Иконникова, «асимметричные структуры отражают сложные взаимодействия между процессами жизни и окружающей средой. Конкретные формы их - результат неповторимого сочетания факторов. Асимметрия по природе своей индивидуальна, тогда как в самом принципе симметрии заложена общность...»²⁸ В системе средневековых художественно-символических представлений эти категории были семантически еще более нагруженными. Вспомним, к примеру, характеристику древнерусской художественности у Евгения Трубецкого: «Симметрия тут (на богородичных иконах XV-XVI вв. - *Т.В.*) выражает собою не более и не менее как утверждение соборного единства в человеках и Ангелах; их индивидуальная жизнь подчиняется общему *соборному* плану»²⁹. Категория «симметрии» по символическому смыслу близка у него категории «архитектурности». «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей: ...подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется *общей* архитектуре целого»³⁰. С этой точки зрения мы можем смело утверждать, что в первой половине XVII в. не только икона, но и сама храмовая архитектура в значительной мере утрачивают такого рода «архитектурность».

С другой стороны, асимметрию можно отметить и как свойство известной «демократизации» храмовой архитектуры, если вспомнить, к примеру, более ранние посадские («уличанские») храмы в Пскове. Приближенность к повседневной жизни, к более «заземленным» потребностям (в том числе и хозяйственным) простого населения, часто спонтанность возникновения пристроек

²⁸ Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. М., 1985. С. 58-59.

²⁹ Трубецкой Евг. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж, 1965. С. 33.

³⁰ Там же.

создавали ту самую «неповторимость сочетания» конкретных жизненных факторов и становились естественным источником асимметричных композиций.

Утрата «архитектурности», о которой говорилось выше, выражается не только в тенденции «децентрализации» и распада на отдельно акцентированные части общей композиции храма, но и в: а) намеренной *атектоничности* его внешнего пластического осмысления; б) утрате традиционной структурированности внутреннего пространства; в) «размыкании» границ между внешним и внутренним пространством храмового комплекса³¹.

Атектоничность посадских храмов образует целое художественное явление в архитектуре XVII в. Оно имеет два уровня. Условно обозначим их как *структурный* и *феноменальный*.

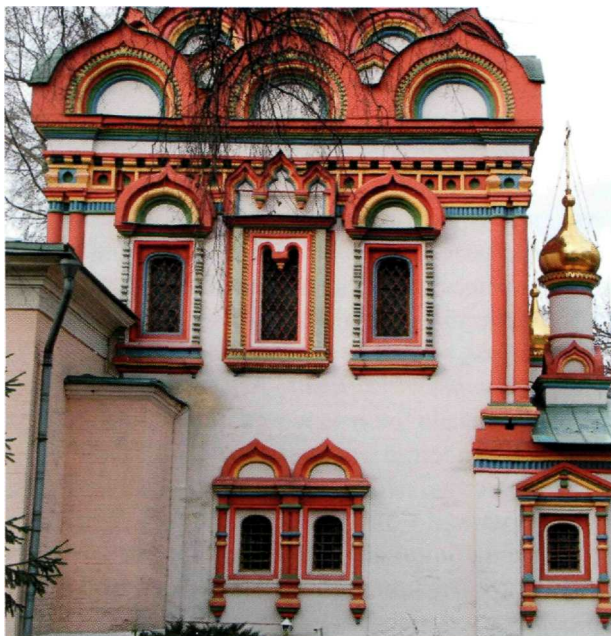
К первому - *структурному* - уровню относится тектоническая самостоятельность «экстерьера» - фасадов и завершения - храмового здания, его «языковая» эмансипация, отчуждение от конструктивной основы вплоть до противопоставления. Оформление этого архитектурного явления началось еще с XV века и к этому времени получило свое окончательное выражение. Так, С. Попадюк отмечает как общий формообразующий принцип эпохи «последовательное, предельное противопоставление внутреннего и внешнего пространства»³². При этом образуется явная диспропорция в характере разработки того и другого: «полый, дематериализованный, нейтральный в художественном отношении интерьер-«пещера» противопоставляется насыщенной пластике фасадов; вся архитектура кажется вывернутой на одну наружную сторону»³³.

Ко второму - *феноменальному* - уровню мы относим многочисленные и систематические случаи нарушения собственной тектонической логики элементов декоративной разработки фасадов. В бесстолпных храмах это постоянные нарочитые нарушения логики ордерных взаимосвязей - смещение с осей симметрии в ордерной сетке пластически акцентированных наличников окон, при этом часто фронтоны наличников оказываются врезанными либо в богато профилированный карниз, либо в пилястру, либо наличник просто «размыкает» ордерную ячейку, перерезая сами колонки (например, киот на южном фасаде четверика храма Троицы в Никитниках). В традиционных четырехстолпных храмах (например, ярославских) - это «разорванные» лопатки (церковь Вознесения, северный фасад), полные несовпадения в сочленениях (церковь Ильи Пророка, южный фасад), в ритмическом шаге вертикальных членений и «закомар» (церковь Федоровская) и т.п. Эти тектонические алогизмы на фасадах посадских храмов настолько обильны и настолько систематичны, что их можно счесть за определенную творческую позицию. Нельзя не согласиться с определением ее С. Попадюком как перманентного стремления к нарушению и даже разрушению любого избранного зодчим за основу тектонического порядка - будь то ордер в его новой для Руси западной редакции или традиционная «пилястрово-зако-

³¹ Попадюк С.С. Указ. соч. С. 95.

³² Там же. С. 98.

³³ Там же.



«Атектонизмы» на храмовых фасадах XVII в.:
(Москва) наличники южного фасада церкви Николы на Берсеневке, 1657 г.



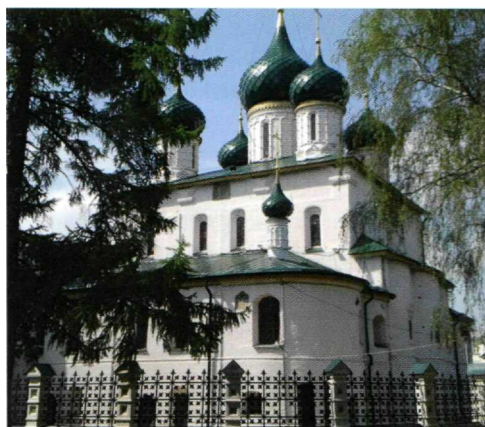
«Атектонизмы» на храмовых фасадах XVII в.:
(Москва) киот на южном фасаде церкви Троицы в Никитниках



«Атектонизмы» на храмовых фасадах XVII в.:
(Москва) наличники южного фасада церкви Рождества Богородицы в Путинках, 1649-1652 гг.



«Атектонизмы» на храмовых фасадах XVII в.:
(Ярославль) Федоровская церковь, восточный фасад



«Атектонизмы» на храмовых фасадах XVII в.:
(Ярославль) церковь Ильи Пророка, южный фасад

марная» система членения фасада - идущее как бы «вторым голосом» к созиданию этого порядка³⁴.

Семантический смысл этого архитектурного явления становится понятнее в связи с архитектурно-смысловой трансформацией интерьера храма.

А внутреннее пространство посадского храма, прежде всего бесстолпного, обретает принципиально новую символическую структуру. Точнее было бы сказать, что оно ее вовсе теряет, во всяком случае, в своей традиционной версии. Во-первых, практически исчезает всякая пространственная дифференциация внутри храмового объема. Сомкнутый свод, даже в отличие от крещатого, непосредственного своего предшественника, утрачивает всякий намек на символическую крестообразность в образной трактовке внутреннего пространства). Это - сплошная, никак и ничем не расчлененная конструкция, единая оболочка, в которой отсутствует даже разделение на перекрытие и ограждение³⁵. Исчезает и горизонтальная расчлененность пространства, выделение его сакральных поперечных зон. В никитниковском храме, например, отсутствует даже солея. По замечанию И.Л. Бусевой-Давыдовой, происходит «перевод сакральной иерархии пространства в чисто умозрительный план»³⁶. Этот умозрительный план активно конструируется (активнее, чем прежде) средствами изобразительных образов - фресок и иконостаса, часто в новых «западных» изводах и иконографически сложных аллегорических композициях (причем происходит тематическое и художественное уравнивание росписи и иконостаса, что было абсолютно не свойственно прежней концепции храмового интерьера)³⁷. Нередки случаи расширенного включения в изображения и пояснительных текстов (порою стихотворных), как это происходит, например, в росписи ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове³⁸. Интересно, что реальные архитектурные детали включаются в живописную композицию и даже обретают своих живописных «двойников» (например, голосники в церкви Троицы в Никитниках)³⁹.

Все это свидетельствует о том, что архитектурное пространство храма «отказывается» от собственной символики (за исключением сохранения вертикальной устремленности к световому кольцу при его наличии), создавая лишь нейтральный фон, как бы семантически освобождая место для изобразительной и литературной символики. Образ внутреннего пространства как бы уподобляется, по удачному сравнению И. Бусевой-Давыдовой, «иллюминированному свитку», обволакивающему молящегося⁴⁰. В этом, по всей видимости, начинает проявляться новая «книжная» тенденция в духовно-символическом мышлении времени.

Отсутствие собственной архитектурной символики внутренней структуры бесстолпного храма «развязывает язык» и его внешней выразительности.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 99.

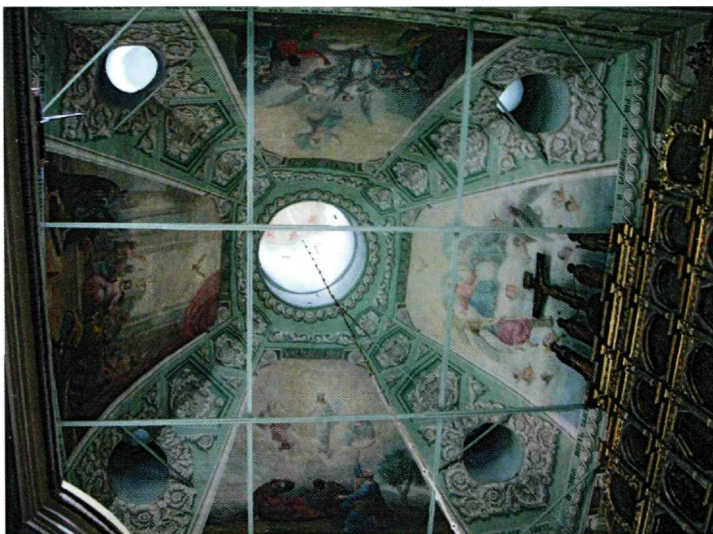
³⁶ Бусева-Давыдова И.Л. Эволюция внутреннего пространства храмов XVII века... С. 269.

³⁷ Там же. С. 271.

³⁸ Бобков КВ., Шевцов Е.В. Указ. соч. С. 158 161.

³⁹ Бусева-Давыдова И.Л. Указ. соч. С. 271

⁴⁰ Там же.



Москва. Церковь Троицы в Останкине. Сомкнутый свод. 1678 г.

С этой «освобожденностью», думается, связаны многие из тех тектонических и «атектонических» явлений, о которых говорилось выше.

Здесь можно говорить о возникновении новой творческой задачи - задачи *формирования нового стиля символического языка и его содержания*. Традиционная пластическая «формула» внешней разработки храма, с одной стороны, перестает быть тектонически оправданной и «реально» символической. Но, отделяясь от «материнской» архитектурной структуры, она продолжает сохранять свое исходное символическое содержание, становится чистым аппликативным иконографическим знаком. Включаясь в новую конструктивную систему, она привносит в нее «извне», *метафорически*, это содержание. Конкретными элементами этого нового символического языка оказываются декоративные кокошники, «слепое» пятиглавие, шатрики и др. Например, «горка» кокошников - одна из самых ярких типологических черт бесстолпного храма. В ней наглядно представлен переход «от *образа* перекрытия к его *знаку*, от конструктивно-обусловленного к условно-декоративному, от прямого смысла к переносному»⁴¹. Сохраняя прежнее каноническое значение закомары и «маркируя» соответственно постройку, кокошник обретает и новое художественное значение, как самостоятельного декоративного элемента. Элемент, таким образом, получает, по меткой характеристике С.С. Попадюка, «двойную модальность»⁴². В ней осуществляется достаточно уникальный баланс символического и художественного, старого и нового, традиционного и революционного, характерный только для исследуемого нами периода и храмостроительного феномена.

⁴¹ Попадюк С.С. Указ. соч. С. 100.

⁴² Там же.

Эта «двойная модальность» формы, причем практически всякой формы, в том числе и ордерной, - фундаментальное свойство архитектуры XVII в. Это неустойчивое равновесие потенциально заключает в себе и отражает весь спектр архитектурно-выразительных проблем времени - стремление к «аккумуляции» и укреплению национально-религиозной традиции в условиях фактического ее перерождения и распада, художественную диалектику существования оппозиции «созидание-разрушение», сопровождающей эпоху исторических перемен, даже внутреннее духовное сопротивление иноземному «соблазну» на фоне неотвратимого увлечения его красотой и новизной (не об этом ли свидетельствует тот самый стрельчатый киот на фасаде «никитниковской» церкви, столь демонстративно разрушающий один из самых красивых «узлов» ордерной композиции?), не говоря уже об отражении начавшегося процесса массовой рефлексии в духовном самоосознании нации.

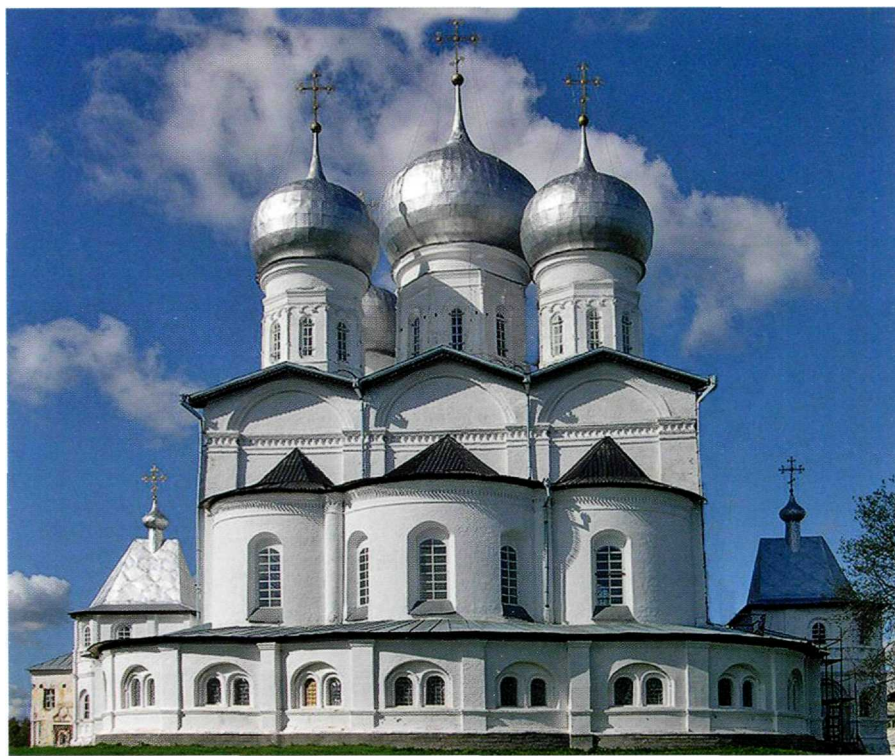
Архитектурные предприятия патриарха Никона

Крупным явлением русского архитектурного творчества XVII в. стали храмовые постройки, выполненные по заказу патриарха Никона. Это явление в целом носит программно консервативный характер. Консервативен, прежде всего, сам жанр, к которому они принадлежат - жанр монастырского строительства. Это заново основанные и единовременно отстроенные Иверский Валдайский монастырь (1653-1656 гг.), Крестный монастырь на Кий-острове на Белом море (1656-1657 гг., 1660 г.) и Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь под Москвой на р. Истре (заложен в 1658 г., освящен в 1684 г.). По характеру архитектуры их можно подразделить на две группы: первая - это сходные по типологии и тектоническому решению соборы Иверского и Крестного монастырей; вторая - совершенно особый по замыслу и архитектурно-художественному решению Ново-Иерусалимский монастырь.

Сразу отметим фундаментальное свойство никоновского зодчества, напрямую отражающего характер его церковной политики. Оно изначально ведомо не столько живой потребностью, сколько абстрактной идеей. Выше мы уже отмечали это свойство деятельности и личности патриарха. Два основных идейных направления, по нашему мнению, реализовывались им в архитектурных формах. Это стремление реставрировать и укрепить канонические основы в церковной художественной практике, и установка на включение Руси во «все-ленское» православие. Первая линия более выражена в храмах Иверского и Крестного монастырей, вторая - в храмовом комплексе Воскресенского монастыря, хотя обе они, в разных пропорциях, фигурируют и там, и там.

Что же конкретно представляли собой эти идеи и во что на деле выливались их архитектурные реализации? Какою оказалась их роль в русской архитектурной традиции?

Относительно замыслов патриарха можно привести «профессиональное» мнение самих представителей Русской Церкви. Так, протоиерей Лев Лебедев



Соборы северных монастырей патриарха Никона:
 собор Иверского Валдайского монастыря, 1653-1656 гг.

пишет: «Строительство трех монастырей обуславливается у Никона грандиозными экклезиологическими замыслами. Создание Иверского монастыря связывается с «перенесением» в Россию благодати Св. Горы Афонской посредством Иверской иконы Богоматери Портаитиссы («Вратарницы»), замечательную копию которой делают по заказу Никона на Афоне и привозят в Россию в 1655 г. Кийский Крестный монастырь, создаваемый по обету, данному Никоном ... за чудесное избавление от гибели на море, связывается с «перенесением» благодати Св. Земли через посредство большого кипарисового креста (в полную меру Креста Господня), привезенного из Палестины по просьбе Патриарха. Наконец, Новый Иерусалим - это не только «перенесение» всего храма Гроба Господня и даже всей Святой Земли, но и еще нечто гораздо более значительное». И в другом месте: «Экклезиологические замыслы Никона нашли свое окончательное воплощение в создании Нового Иерусалима. Само это название свидетельствует о глубокой мистичности и символичности монастыря и для Никона, и для всей Русской Церкви. Здесь Никон завершает целую эпоху развития определенных представлений общественного сознания о России и Русской Церкви»⁴³.

⁴³ Лебедев Л., прот. Патриарх Никон. Очерк жизни и деятельности. Новый Иерусалим // Богословские труды. 1983. № 24. С. 139.



Соборы северных монастырей патриарха Никона:

Кий-остров. Воздвиженский собор Крестного монастыря, 1656-1657 и 1660 гг.

Основной богословский акцент в замыслах Никона приходится, таким образом, на Новоиерусалимский монастырь, который мыслится не только венцом его программы и жизненной деятельности, но и апогеем выражения «вселенской» миссии Святой Руси как центра «спасения». Надо отметить, что усвоение монастырю названия «Новый Иерусалим» (т.е. как бы статуса Царствия Небесного), а окружающей его местности - топонимов «старого» Иерусалима (Иордан, Вифлеем, Гефсимания и т.п.), не говоря уже о стремлении к как можно более буквальному повторению комплекса иерусалимского храма Гроба Господня со всеми его святыми местами и реликвиями (т.е. как бы присвоение монастырю статуса Святой Земли), с самого начала настолько «соблазняло» и смущало многих, что Собор 1665 г. сделал специальное постановление по этому поводу. «Яко людии народа российского зело блазнятся, суще невежди, о имени монастыря Нового Иерусалима, паче же в последние дни сия, в ня же концы век достигоша, и в той их блазни велие есть хульное слово на святейшаго Никона патриарха и того ради...не подобает писати, ниже именовати монастырь он Святого Воскресения Христова Новым Иерусалимом»⁴⁴.

Тем не менее, за этими наименованиями вкупе с архитектурными идеями стояла цельная и достаточно сложная богословская и национально-церковная программа. О ней мы можем судить как по самому архитектурному комплексу и его истории, так и по собственным словам патриарха во время суда над ним,

⁴⁴ Субботин Н. Дело Патриарха Никона. М., 1862. С. 216-217.

сказанным им как возражение на обвинения по поводу его Новоиерусалимского предприятия в 13-м вопросе Стрешнева к Паисию Лигариду и ответов последнего. В нем он дал теоретическое богословское обоснование своего замысла. Дополнительные разъяснения можно также почерпнуть из надписей, сделанных патриархом под шатром ротонды над Гробом Господним (изразцовая надпись) и на колоколах, отлитых в монастыре. В толковании современного богослова его концепция звучит следующим образом⁴⁵.

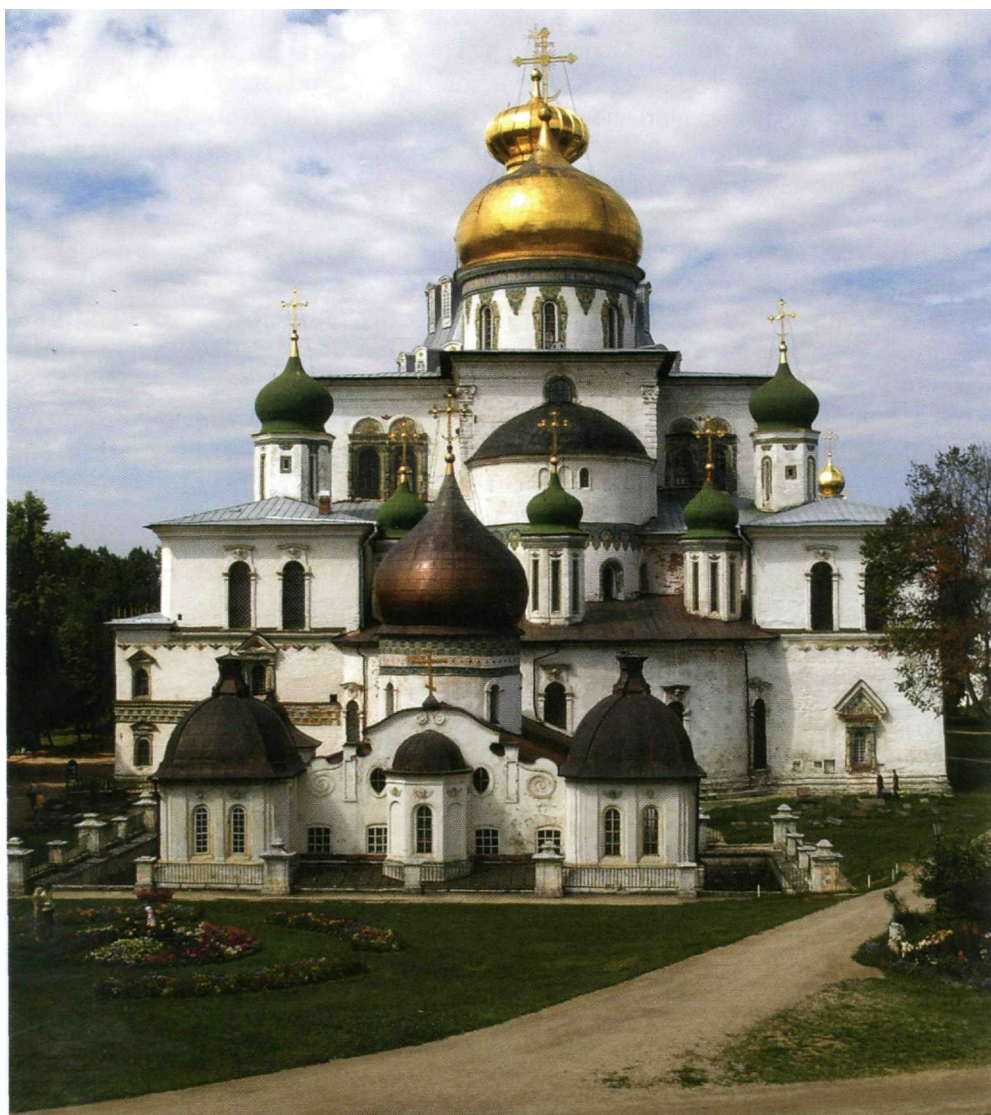
Стержнем патриаршего замысла стало соединение воедино двух идей, владевших русским общественным сознанием на протяжении последних полутора веков: «Москва - Новый Иерусалим» и «Москва - второй Иерусалим». В сознании патриарха они образовали синтез на основе иконографического догмата - образ палестинского Иерусалима, «земли обетованной» есть единственно возможный прообраз обетованной земли Царствия Небесного, Нового Иерусалима. Это его «проекция» на земле, преломленная в соответствии с устройством земной, «вещественной» области Бытия. Чтобы «вообразить» Новый Иерусалим необходимо создать «икону» земного Иерусалима. Однако алтарь любого православного храма являет собой в сжатом символическом виде подобное «воображение»: прообразуя Божий храм на небе, он в своем устройстве имеет в то же время символические отображения святых мест Палестины: Вифлеем и вертеп (жертвенник), Голгофа и Гроб Христов (престол). Поэтому, чтобы создать конкретный иконографический образ Нового Иерусалима, необходимо создать подобие Святой Земли в целом (а не в отдельных символах), как бы «вынести» его из алтаря и «развернуть».

А создание на Руси образа Нового Иерусалима представлялось для патриарха (изначально, кстати, с полного одобрения царя) великим и насущным церковным деянием, соответствующим ее «вселенскому» масштабу последнего православного царства. Конкретная богословская концепция этого образа имела у патриарха Никона свою специфику. Прежде всего, представляется не случайным, что патриарх Никон осуществляет свой замысел не в Кремле и даже не в Москве, в отличие от предыдущих иерусалимских «воображений» на Руси (собор Покрова на Рву, «Святая Святых» Бориса Годунова)⁴⁶. По мнению Л. Лебедева, это имело свой глубокий духовный смысл. Новый Иерусалим как бы «изводился» из мирской суеты, помещался в монастырь, который сам по себе мыслился как «град Божий посреди земли, остров спасения, прочно отгороженный стенами от житейского моря»⁴⁷. В таком случае он как бы оказывается центром определенных смысловых концентрических кругов. Так, Россия - это остров среди моря иноверцев (т.к. православный Восток затоплен мусульманством), в самой России остров спасения - это Церковь, в ней самой остров спасения - это монашество, центром русского монашества должен был стать Ново-

⁴⁵ Излагается по указанной работе прот. Л. Лебедева.

⁴⁶ Подробнее см.: Баталов А.Л., Вятчина Т.Н. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI-XVII вв. // Архитектурное наследство. № 36. М., 1988.

⁴⁷ Лебедев Л. Указ. соч. С. 142.



Новый Иерусалим. Воскресенский собор
Ново-Иерусалимского монастыря на Истре, 1658-1684 гг.

Иерусалимский монастырь, а центр монастыря - храм, образ места, где совершились спасительные подвиги и Воскресение Христа, - залог общего спасения и воскресения в Царствии Небесном.

Характерно, что, уводя «Новый Иерусалим» из Москвы, патриарх как бы отделяет «московско-иерусалимскую» идею от «московско-римской», размежевывая тем самым божественное и государственное. Это, с одной стороны, соответствовало и оформляло его концепцию «священство выше царства», с другой стороны - на удивление совпадало по времени с его раздором с царем.

Такова в общем виде была эkkлeзиoлoгичeская программа патриарха, подлежащая запечатлению в камне. Самая умеренная и традиционная ее часть была связана с его «окайными» монастырями. Какого же рода храмовая архитектура была призвана воплощать его замыслы?

Соборы Иверского Валдайского и Крестного монастырей типологически сходны между собой. Это крестово-купольные храмы с шестью (Иверский) и четырьмя (Воздвиженский) квадратными столпами, с пятью (Иверский) и тремя (Воздвиженский) световыми главами на граненых барабанах, трехнефные, с тремя апсидами и хорами. Они имеют традиционную для такого типа соборов внешнюю тектоническую разработку - и в смысле соответствия ее внутренней структуре, и в смысле представленного номинала элементов: закомары (Иверский), лопатки, гладкие прясла, перспективные порталы. Иверский собор украшен также карнизами. Внутренние компартименты соборов перекрыты крестовыми сводами.

Иначе говоря, в своей архитектуре эти соборы восстанавливают архаизирующий тип большого собора XVI в., в таком «чистом» виде уже практически вышедший из обращения к тому времени. В этом прочитывается программная воля заказчика. Как уже упоминалось, в церковных художествах вектор никоновских преобразований был направлен на восстановление их «каноничности», на борьбу с новшествами. Эти постройки патриарха уточняют для нас его представления об истинной каноничности в храмовом зодчестве. Ей в данном случае соответствует художественно-типологический стереотип официального собора, сложившийся в предыдущем столетии. Правда, в патриарших монастырях он получает свои акцентировки.

Самая ярко выраженная из них - северная традиция. О присутствии североневгородской ориентации в этих храмах свидетельствуют вполне конкретные элементы их структуры и оформления. Это, во-первых, трехглавие Воздвиженского собора, уже ставшие архаичными хоры и приделы на них, вызывающие именно новгородские реминисценции⁴⁸. Во-вторых, это лаконизм и уже кажущаяся аскетической на фоне архитектуры середины XVII в. простота разработки фасадов: простые лопатки, гладкие прясла, суровая монументальность форм, что также было свойственно «старой» новгородской архитектуре. Есть и более адресные «северные» детали. Так, по исследованиям Г.В. Алферовой, «сложные завершения соборов ... напоминают верх собора Соловецкого монастыря»⁴⁹ - на их сводах, судя по натурным обследованиям, так же, как и в Преображенском соборе, в малых угловых сооружениях были устроены приделы, соединенные между собой галереей, к которым вела внутрисконная лестница. Все это были образцы, хорошо известные и авторитетные для патриарха Никона. Достаточно вспомнить его новгородское митрополичье служение, так же, как и его поездку на Соловки за мощами св. митрополита Филиппа.

⁴⁸ Алферова Г.В. К вопросу о строительной деятельности патриарха Никона // Архитектурное наследство. № 18. М, 1969. С. 42-44.

⁴⁹ Там же.

Элементы разработки соборов «адресуют» не только к северным школам. Есть, в частности, мнение М.А. Ильина, что перспективные порталы, состоящие из чередующихся четвертей и полувазов, лишенных дынок и капителей, «неожиданно напоминают ранние порталы владими́ро-суздальского зодчества»⁵⁰.

Не менее «адресными» элементами, особенно в контексте восточно-православной программы Никона, нам представляются *граненая форма* их глав и *галерея* Иверского храма. Мы уже говорили выше, что в основе духовной программы Иверского Валдайского монастыря лежал образ Иверской Божьей Матери. Этот образ в тогдашнем сознании был связан не только с Афоном, но и с Иверией (т.е. Грузией). Среди исследователей русской духовной культуры существует мнение, что посвящение патриархом своей новой валдайской обители именно Иверской, т.е. Грузинской Божьей Матери было своего рода «манифестацией вселенско-православной солидарности с Грузией»⁵¹, контакты с которой оживились с 20-х годов XVII в. В связи с ростом опасности со стороны персов и турок Грузия искала покровительства России, а в 1650 г. имеретинский царь Александр со двором принес присягу на верность царю Алексею Михайловичу. Пришедший в это время к власти Никон «своим жестом подчеркнул свой интерес к грузинской церкви и свое молитвенное общение с ней»⁵². Как известно, для средневековой закавказской храмовой архитектуры, как и для афонской, была свойственна именно граненая форма барабанов глав. Зная весь этот контекст, а также весьма «программное», знаковое отношение патриарха к архитектурной форме, рискуем сделать предположение, что появление подобных глав в Валдайском, а затем и в Кийском соборах, несло вполне определенную семантическую нагрузку. (Широкое распространение подобной формы в русском храмостроении уже как чисто декоративной формы стало происходить позже - в последней трети века). Но более возможно в данном случае все-таки влияние граненых барабанов соловецкого собора.

Теми же «вселенско-православными» реминисценциями можно объяснить и появление в Иверском соборе совершенно уникальной для русской традиции обходной галереи, которая шла вокруг всего здания, включая и алтарную часть. Вторым по времени сооружением с аналогичной галереей был Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря, где она была построена в соответствии с чертежами храма Гроба Господня в Иерусалиме. Ее появление в Иверском соборе можно объяснить лишь программным фрагментарным обращением к иерусалимским чертежам уже при валдайском строительстве (что вполне совпадает со временем их доставки Никону)⁵³.

Итак, отвечая на поставленный выше вопрос, мы можем констатировать, что в данном случае архитектурное воплощение церковно-политических замы-

⁵⁰ Ильин М.А. Крестный монастырь на Кий-острове // Архитектурное наследство. № 14. М., 1963. С. 99. Это мнение нам представляется спорным, т.к. этот элемент уже был достаточно распространен в московской посадской архитектуре (ц. Троицы в Голенищеве и др.).

⁵¹ Зеньковский С. Указ. соч. С. 198.

⁵² Там же.

⁵³ Алферова Г.В. Указ. соч. С. 42.

слов патриарха Никона происходит на основе *программной реконструкции канона в храмовой архитектуре*. Образ «канонически верного» храма конструируется патриархом «многими образцы и переводы». За основу берется выработанная в XVI в. московская иконографическая «формула» официального собора, которая обрастает «адресными», индивидуальными чертами различных образцов. Образцы подбираются строго в соответствии с представлениями заказчика об истинной каноничности и с идейной «информацией», подлежащей манифестированию через архитектурную форму. Критериями истинности выступают: 1) принадлежность к древней русской традиции, 2) принадлежность к «вселенско-православной» традиции, 3) личные религиозные переживания патриарха.

По существу, такой способ канонического творчества патриарха полностью соответствует характеру иконографического мышления его времени со всеми присущими ему признаками.

Это, прежде всего, *появившаяся свобода в выборе иконографической схемы*, при которой «строго каноническая» становится одним из вариантов. Это еще пока лишь тенденция, но, как это ни парадоксально, именно каноническое «давление» этих архитектурных мероприятий Никона подчеркнуло и укрепило наличие иконографического плюрализма.

Далее, это тот самый *богословский дидактизм и символический аллегоризм*, которые так процвели в тогдашней иконописи. Здесь с не меньшим основанием можно говорить о наличии *символической метафоры*, чем в рассмотренном выше новом посадском храме. Точно так же выводятся более всего в *изобразительный* план традиционные иконические, знаковые схемы - в чем-то даже более изобразительные, чем в бесстолпном храме (так, соборы Никона не имели реального позакмарного покрытия - закомары были просто «нарисованы» на стене - см. Иверский собор). Правда, существенно, что в никоновских постройках не происходит тотального разрушения изначальных структурных и композиционных связей. Но и они уже сами по себе приобретают более характер метафоры, декларации, чем реальной тектонической потребности.

И, наконец, это *индивидуализация* самой иконографической схемы, ее трансформация на основе привнесения новых семантических смыслов. В северных никоновских постройках это только намечается. Более чем в полной мере - на уровне своего рода иконографического «взрыва» - это реализуется в его Ново-Иерусалимском монастыре.

В архитектуре *Ново-Иерусалимского храмового комплекса* можно выделить две программные установки. Это: а) установка на абсолютную уникальность сооружения, что было заложено в самой его идее, и б) установка на полную освобожденность от каких-либо творческих (в том числе и иконографических) схем, регламентируемую только одним, но очень «жестким» фактором - сакральным образцом. Отсюда проистекало множество особенностей его возведения: индивидуальная организация специальных строительных производств - «ценинного», литейного, резьбы по камню и т.п.; исключительная придирчивость заказчика, сопровождавшаяся многократными разборками и перестройками; наконец, сама сложная, по-своему печальная судьба этого произведения и его автора.

Парадоксальнее всего то, что консервативная по своей природе, «классическая» средневековая идея воспроизведения Святых мест, соединившись с волей и энергией человека Нового времени, коего знаменовал собою патриарх Никон (и коими уже вообще стало изобиловать его время)⁵⁴, несмотря на его личную консервативную настроенность, породило архитектурное произведение, во многом опережающее свое время. Тут могло сыграть определенную роль совершенно специфическое, характерное только для этого времени отношение к личности и индивидуальному началу вообще (в том числе и к собственному). Оно еще не эмансипировалось из лона сакральных представлений⁵⁵. Это живое (впоследствии уже утраченное) сакральное чувство и самоощущение позволяло, судя по всему, дерзать и бороться за осуществление своего дерзновения «не на живот, а на смерть».

Дерзновенным в Ново-Иерусалимском предприятии Никона было все - и сама идея, и замысел ее воплощения: воссоздать в единовременно возведенном здании архитектурный организм, который складывался в течение тринадцати веков, и превзойти его ровно настолько, насколько «небесное», райское отличается даже от самого лучшего земного. Общий хилиастический настрой, на наш взгляд, был ведущим духовным фактором этого строительства, заменив собою канонически-реформационную устремленность всех прочих его предприятий. Никон цепко держался за образец в самой передовой его подаче по тем временам - чертежи (планы и ортогонали), обмеры, модель-макет - как за своего рода «клубок Ариадны» в лабиринте этого принципиально нового для того времени по масштабу строительства.

Другой важнейшей направляющей этой архитектуры оказалось (что и есть парадокс) все то новое и новейшее, что появилось или еще только назревало в русской архитектуре - даже то, что он сам запрещал до этого (например, шатер). Это - сложная, разнотипная по составу композиция (в Новом Иерусалиме - это соединенные воедино шатровая ротонда, четырехстолпный, одноглавый храм с огромным количеством приделов, подземная «крипта» с плоской кровлей, многоярусная колокольня), поиски больших монументальных внутренних пространств (по «следам» творческих поисков ярославской школы и собственного монастырского архитектурного опыта), национальный опыт шатрового строительства (который пришлось настолько превосходить, что его оказалось недостаточно - никоновский шатер, как известно, рухнул), и, конечно, обильный и изощренный декоративизм - одно из главных тогдашних художественных средств создания «райского» подобия. В этом Никон превзошел всех своих современников, создав самые передовые изразцовые мастерские, призванные специально обслуживать данное конкретное строительство.

По всем этим подсказываемым русской традицией и современной ему практикой направлениям, Никону пришлось, следуя за образцом, сделать шаг впе-

⁵⁴ См. подробнее: *Демин А.С.* Русская литература второй половины XVII - начала XVIII веков. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М., 1977.

⁵⁵ *Плюханова М.Б.* О некоторых чертах личностного сознания в России XVII века // Художественный язык Средневековья. М., 1982.

ред. И эти его достижения несколько десятилетий спустя вернулись в традицию, уже в качестве стимулирующего ее фактора. Этому немало способствовало снятие «опалы» с этого сооружения и его освящение в 1684 г., но главным образом - его «иерусалимский» статус, статус все освящающего и канонизирующего образца⁵⁶.

«Духовная перестройка» второй половины и конца XVII века и ее «проекции» на храмовое зодчество

Особенности культурно-религиозного сознания времени

Все исследователи русской культуры XVII в. единодушны в признании этого периода переходным в истории Руси от средневековья к Новому времени, причем вторую половину века признают кульминацией этого процесса. Для Руси этот процесс, исторически присущий почти всем национальным культурам, приобрел характер достаточно болезненной ломки. Он стал одновременно и процессом в определенной мере *европеизации*, в том числе и в духовно-религиозной жизни. Поскольку эта сторона жизни была едва ли не самой фундаментальной для всего устройства русской средневековой жизни, то именно эта сфера общественного и культурного сознания стала в XVII веке ареной наиболее драматичных коллизий и одновременно наиболее напряженных творческих поисков и созиданий - духовных, интеллектуальных и художественных.

Одновременно этот период известен в истории русской культуры как наиболее изобилующий своим храмостроением, причем самой активной, самобытной и динамично изменяющейся образности.

В целом можно констатировать, что вторая половина XVII в., это время *духовной перестройки* - реформаторства в самой церкви и достаточно серьезных структурных изменений в «мирянском» духовном менталитете и благочестии. Здесь можно говорить даже о процессе смены своего рода «модели» веры и мироздания - начавшемся разрушении ее средневекового типа и сложении обновленного типа вероисповеднического сознания, характеризующегося многими типологическими чертами, известными по европейскому Ренессансу и Реформации⁵⁷.

В русской и советской науке сложилась традиция обозначать основной вектор этих изменений, в частности на Руси, термином «*обмирщение*». Однако его со-

⁵⁶ Об этом подробно см.: *Вятчина Т.Н., Баталов А.Л.* Об идейном значении иерусалимского образца в русской архитектуре XVI-XVII веков // *Архитектурное наследие*. № 34. М., 1988.

⁵⁷ *Вайгачев С.А.* Духовная культура переходной эпохи от Средневековья к Новому времени в России и в Западной Европе: некоторые типологические параллели // *Русская культура в переходный период от средневековья к новому времени*. М. 1992. С. 46-78; *Лазарев В.В.* Становление философского сознания Нового времени. М., 1987.

держание и само право на существование стало вызывать в последнее время активные дебаты. Споры идут в основном вокруг интерпретации достаточно очевидных для XVII века явлений постепенной *гуманизации* и наметившейся *секуляризации* духовной и культурной сторон жизни. В советской историографической традиции, начиная примерно с 40-х гг., в соответствии с господствовавшей тогда идеологией, «обмирщение» культуры достаточно однозначно трактовалось как процесс придания ей светского характера в противовес церковному, «освобождение культуры от средневекового аскетизма и господства религиозного мировоззрения»⁵⁸. В русле такого понимания выступали Н.В. Устюгов, Б.И. Краснобаев⁵⁹, А.М. Сахаров и А.В. Муравьев⁶⁰, М.А. Ильин⁶¹ и некоторые другие советские ученые. «Заземление» веры и утрату истинно церковного содержания «инкриминировали» культуре и, в частности, иконописи XVII века и представители противоположного идеологического лагеря - православные ученые русского зарубежья, в частности Л. Успенский⁶² и Г. Флоровский⁶³.

Однако с 90-х гг. наметилась тенденция к пересмотру подобной позиции. Так, в книге русских философов К.В. Бобкова и Е.В. Шевцова «Символ и духовный опыт православия» звучит мысль уже не о духовном рассеянии или религиозном отступничестве культуры XVII века, а, как уже отмечалось, об *усложнении религиозного сознания*, о зарождении и выражении в ее образах понятия о плюрализме путей познания Истины и Бога⁶⁴. Позиции о внутренней трансформации, но никак не утрате религиозности у русского человека второй половины XVII века, придерживается при рассмотрении обширного исторического и художественного материала и В.В. Бычков в своем капитальном труде о русской средневековой эстетике. «Для России XVII века характерно... *проступание* нового облика, «чина» на основе традиционного средневекового уклада. Вся культура XVII века - это еще культура целиком православная, и, более того, почти средневековая. И консерваторы, и реформаторы, и западники ведут борьбу друг с другом под знаменами православия, используя средневековые способы полемики, аргументации и т.п. Почти все основные полемисты - крупные церковные иерархи, одни господствующие, другие опальные, но все они - дети или пасынки одной Церкви; и никто из них даже и помыслить себя не может вне ее пределов или о секуляризации культуры, о возможности чего-либо позитивного, истинного вне орбиты православия. Все, что вне, - ересь. Новое допустимо только внутри, и все самые острые «прения» идут только о характере и содержании этого внутреннего. Другой вопрос, что само это содержание уже не вмещается в тесную средневековую оболочку и выплескивается

⁵⁸ Муравьев А.В., Сахаров А.М. Очерки истории русской культуры IX-XVII веков. М., 1984. С. 301.

⁵⁹ Краснобаев В.И. Русская культура второй половины XVII - начала XIX в. М., 1983.

⁶⁰ Муравьев А.В., Сахаров А.М. Указ. соч.

⁶¹ Ильин М.А. Каменное зодчество третьей четверти XVII века // История русского искусства. Т. 4. М., 1959; Он же. Каменное зодчество конца XVII века. // Там же.

⁶² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Б.м., 1989.

⁶³ Флоровский Г. Указ. соч.

⁶⁴ Бобков К.В., Шевцов Е.В. Указ. соч. С. 142.

⁶⁵ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М. 1992. С. 498.

из нее во все стороны, бьет струями из множества трещин и прорех»⁶⁵.

Наиболее радикально с критикой понятия «обмирщения» применительно к культуре XVII века выступили в последние годы историк С.А. Вайгачев⁶⁶ и искусствовед И.Л. Бусева-Давыдова⁶⁷.

По мнению С.А. Вайгачева, термин «обмирщение» может быть прилагается к исторической реальности Руси второй половины XVII в. только в смысле преодоления «свойственной средневековой эпохе бинарности культуры, т.е. четкого разделения человеческого опыта на две сферы, из которых только одна, непосредственно связанная с религиозной медитацией, представлялась сферой высших непреходящих ценностей, сферой священного (сакрального), а «мирское» – или чем-то значительно менее ценным, или вовсе имеющим отрицательную ценность. «Обмирщение» культуры представляло собой не «оскудение общей духовности», а проникновение духовности если не во все поры жизни, то, во всяком случае, в такие ее пласты, которые традиционно считались находящимися вне сферы священного. Носителями этой новой духовности выступают теперь не только и не столько удалившиеся от мира святые подвижники, сколько люди, живущие в миру или тесно с ним связанные, озабоченные поисками «мирской правды»⁶⁸.

Русская культура XVII в. (особенно второй половины столетия), «обмирщаясь», как бы заново открывает для себя окружающий материальный, «тварный» мир во всей его пестроте и жизненной противоречивости; в сфере художественного творчества «возвышенное и отвлеченное уступает место земному и конкретному»⁶⁹. Кризис средневекового религиозного мировоззрения, по Вайгачеву, заключается не в упадке веры, а в *установлении новой модели религии*. Для России XVII века религия безусловно сохраняет свою роль мировоззренческой функции культуры, «включая и воззрения, не согласующиеся с официальной догматикой или даже противостоящие ей»⁷⁰.

Непосредственные структурные параллели обнаруживаются между российской культурной ситуацией XVII в. и такими явлениями европейской жизни как Реформация и итальянский гуманизм эпохи Ренессанса. Так, любопытным в этом отношении представляется новый протестантский подход к извечной оппозиции христианской теологии «трансцендентное-имманентное» (к вопросу об «обмирщении»). Как считает американский ученый Р. Бэлла, четкое для средневекового христианства противопоставление сфер мирского и трансцендентного со времен Реформации сменяется сдвигом в сторону посюстороннего мира

⁶⁶ Вайгачев С.А. «Обмирщение» русской духовной культуры XVII в.: сущность процесса и его социокультурные истоки. (К постановке вопроса) // Актуальные проблемы истории русской культуры. М., 1991. С. 41-59; *Он же*. Духовная культура переходной эпохи от Средневековья к Новому времени в России и в Западной Европе: некоторые типологические параллели // Русская культура в переходный период от средневековья к новому времени. М., 1992. С. 46-78.

⁶⁷ Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2005.

⁶⁸ Вайгачев С.А. «Обмирщение»... С. 51.

⁶⁹ Там же. С. 41-42.

⁷⁰ Там же. С. 46-47.

в качестве главной сферы религиозного действия. «Спасения теперь надлежит искать не в той или иной форме ухода от мира, а в гуще мирской деятельности»⁷¹. А «возрожденское» переосмысление христианства, согласно исследованиям В.И. Рутенбурга, заключалось в том, что соотношение Бога и мира приводит к оправданию земной жизни, а учение о «естественной религии» - к допущению рационального обоснования положений веры. Нам представляется важным наблюдение, что *светскому рационализму*, связанному со скептицизмом и атеизмом, в интересующую нас эпоху предшествовал *рационализм религиозный*, тесно спаянный с иррационализмом и мистикой. В целом в ренессансном сознании наблюдается то же размывание резких разграничений, релятивизация высших и низших начал, сглаживание противоположности и разделенности между миром земным и небесным. И хотя православный религиозный опыт Руси существенно отличался от католического на Западе (в том числе и по характеру противопоставления вышеупомянутой оппозиции), многие типологические аналогии в становлении сознания при переходе к Новому времени, прослеживаются очень явственно.

Созвучна вышеприведенным взглядам и критика концепции «обмирщения» искусства XVII века И.Л. Бусевой-Давыдовой, приведенная в ее докторской диссертации «Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен». Ее позиция еще более радикальна. Изменения в соотношении сакрального и профанного в культуре этого времени, по мысли автора, действительно имело место, но смысл их состоял отнюдь не в убывании религиозности, но, напротив, в нарастании ее. Об этом свидетельствуют многочисленные факты истории и искусства. Так, раскол, вопреки принятому мнению, не ослабил русскую церковь, а «резко актуализировал для общественного сознания сугубо конфессиональные проблемы, ранее по большей части не рефлекслируемые»⁷². «Даже самое общее рассмотрение материала свидетельствует не об обмирщении русской культуры XVII в., а, наоборот, об усилении ее религиозной направленности. Нам кажется, что этот процесс обуславливался, помимо внешних обстоятельств, внутренним фактором развития культуры... - становлением личности как самосознающего индивида, выделившегося из первичной родовой общности. Этот процесс, по сути своей ренессансный, был связан с болезненной ломкой прежних представлений о человеке и его месте в мире. ...Становление личности отнюдь не означало ее эмансипации от Творца: наоборот, только в высшем начале она обретала опору для своего «самовластия»⁷³. Чувственность, «живоподобие», мелочная детализировка в искусстве этого времени - это «актуализация священной истории, замыкание ее на реальный опыт земного человека». При этом возрастает эмоциональная окраска религиозного чувства, «со-чувствие», становящееся «новым способом постижения старых истин»⁷⁴. Более того, «высокий духовный

⁷¹ Там же. С. 48.

⁷² Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. С. 27.

⁷³ Там же. С. 28.

⁷⁴ Там же. С. 29.

потенциал эпохи послужил... причиной окончательного формирования в этот период представления о Святой Руси» и в результате «сакральное на Руси не только не претерпело ущерба в XVII столетии, но, наоборот, в сознании современников полностью вытеснило область профанного за границы России».⁷⁵ Таким образом, из концепции ученого следует, что термин «обмирщение» вовсе утрачивает свой смысл и вряд ли имеет право на существование. Что касается идентификации русской духовно-культурной ситуации этого времени в европейском контексте, то здесь автор усматривает определенную многогранность: «Отчасти мироощущение верующего русского человека XVII столетия соприкасалось с ренессансным, отчасти напоминало «новое благочестие» заката западного средневековья, отчасти - процветающий в соседних странах протестантизм, но в целом оно не отрешалось от греко-православных истоков и поэтому не уклонялось ни в экзальтацию, ни в индивидуализм».

Мы уделили достаточно пристальное внимание этой историографической ситуации по нескольким соображениям. Во-первых, она наиболее оперативно вводит в курс проблематики исследуемого периода, причем ее самого коренного мировоззренческого вопроса. Во-вторых, она, с одной стороны, дает возможность, а, с другой, требует методологической ориентации в основных духовных парадигмах эпохи. По роду нашей тематики мы, со своей стороны, должны в первую очередь опираться на «показания» самого храмового зодчества этого времени, на информацию собственно архитектурного языка. Именно с этой точки зрения мы попробуем подойти к рассмотрению вопроса.

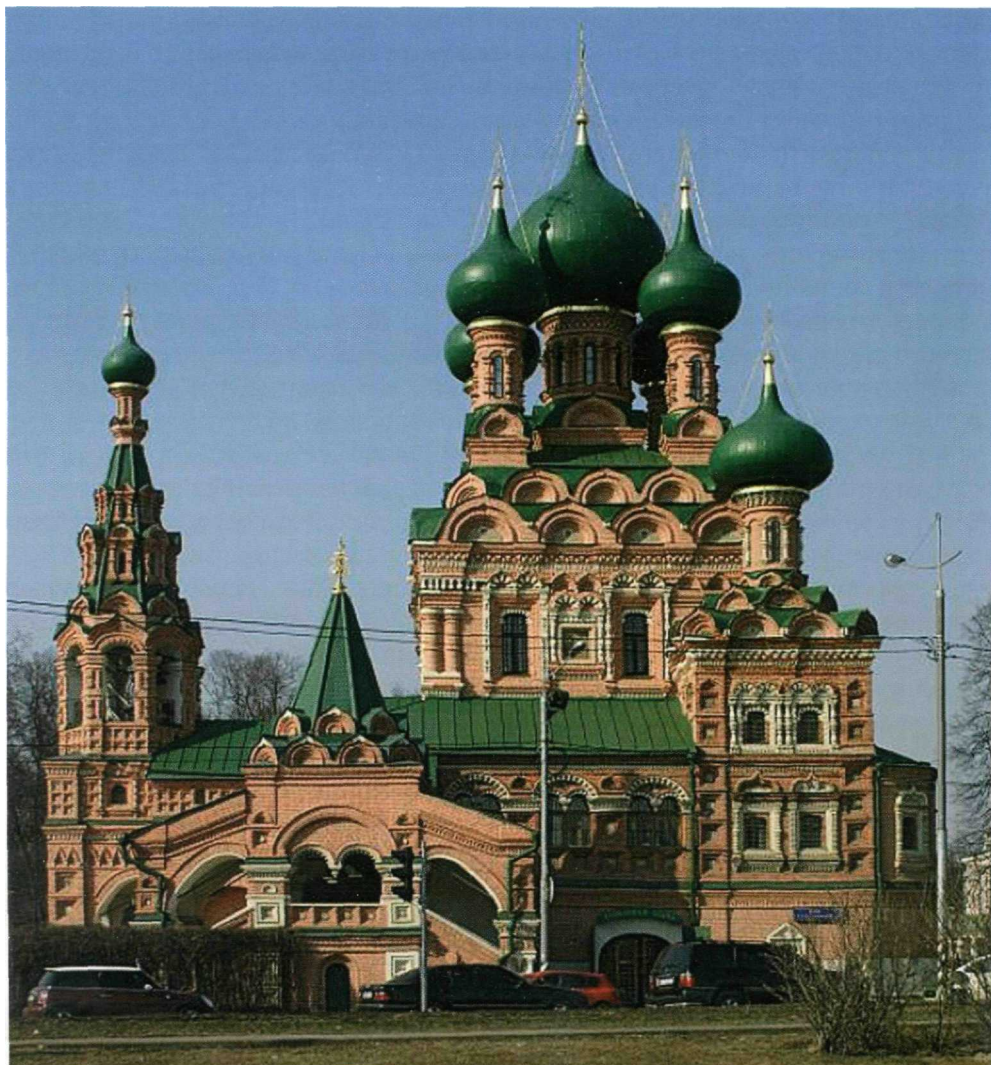
Два самых общих наблюдения над храмовой архитектурой второй половины XVII в. с достаточной очевидностью указывают на активизацию и усложнение духовной жизни Руси.

Во-первых, это огромное, даже по чисто количественному показателю, храмостроительство, развернувшееся с середины XVII в. Храмостроительство идет практически по всем направлениям: городское, монастырское, посадское, домово-усадебное.

Во-вторых, это ярко выраженное общее разнообразие храмовых иконографических схем и типов их внутренней и внешней разработки, в том числе абсолютно нетрадиционных и, вроде бы, неканоничных, особенно набравших силу к концу века. Такое положение практически беспрецедентно для всей предшествующей традиции и достаточно определенно говорит о радикальных изменениях в самой храмовой концепции на структурно-семантическом уровне. Это, в свою очередь, не может не свидетельствовать о наличии серьезных структурных изменений в типе благочестия и характере вероисповедания. Попробуем разобраться в этом подробнее.

Как уже говорилось, одним из самых мощных ударов по традиционному духовному менталитету, прежде всего по его инвариантной основе, явился *Раскол* в русской церкви. Речь идет в данном случае о появлении *критического отношения к собственной традиции*, которое задал и санкционировал Никон своей

⁷⁵ Там же. С. 31.

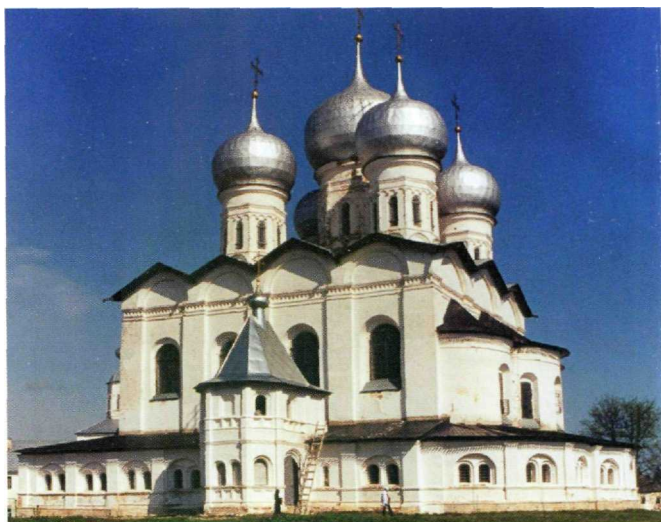


Иконографический плюрализм в храмовом зодчестве XVII века:

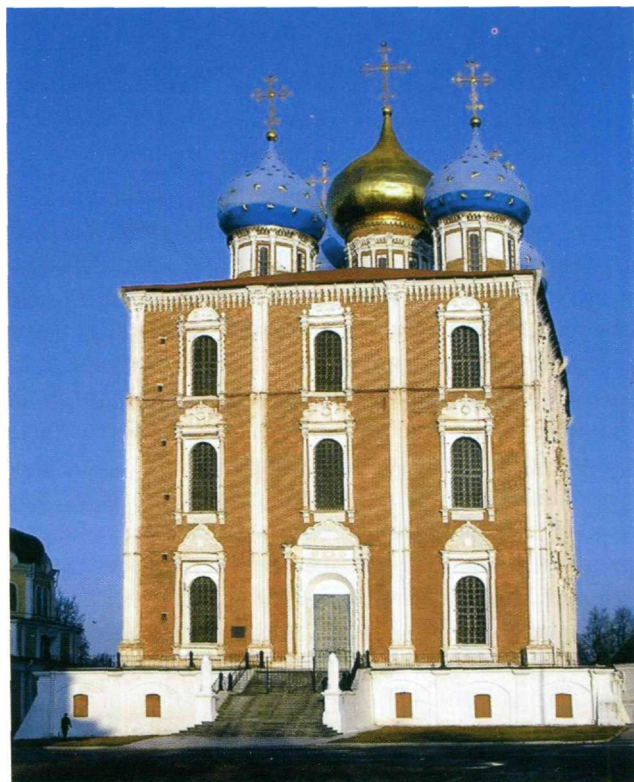
Москва. Церковь Троицы в Останкино

книжной и обрядовой реформой. До тех пор традиция в целом воспринималась как нечто единственно возможное, самим Богом данное, мерило истинного. Достаточно вспомнить установления Стоглава, ориентировавшие, в частности, мастеров писать «с древних переводов, како греческие иконописцы писали и како писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы»⁷⁶. Именно это отношение старались удержать «не на живот, а на смерть» старообрядцы. Однако официальная - патриаршая и царская - позиция фактически оказалась противоположной: национальная старина (причем в самых ее сакральных моментах -

⁷⁶ Стоглав. С. 128.



Иконографический плюрализм в храмовом зодчестве XVII века:
Собор Иверского Валдайского монастыря



Иконографический плюрализм в храмовом зодчестве XVII века:
Успенский собор в Рязани



Иконографический плюрализм в храмовом зодчестве XVII века:

Москва. Троицкая церковь в Троице-Лыкове

церковных отправлениях) ставилась под сомнение, объявлялась чуть ли не еретичной (во всяком случае, верность ей каралась со средневековой жестокостью), требовала исправления. Иными словами, некогда неколебимый и бесспорный авторитет традиции и предания подрывался, причем «сверху». Далеко не все на Руси становились раскольниками, оказывая сопротивление высочайшим повелениям, и новое отношение к национальной традиции стало входить в культурное сознание. «Сам принцип традиции как важного культуроохранительного фактора пока сохраняется, но уже возникает и укрепляется убеждение, что традиции бывают разные - хорошие и плохие, истинные и ложные, что многие традиции - это установления людей, а не Бога и о них можно рассуждать и спорить, сохранять истинные и отбрасывать ложные. Эти убеждения проникают и в сферу эстетической мысли», - комментирует эту культурную ситуацию В.В. Бычков. Одно из ярких письменных свидетельств тому - трактат о живописи «некоего изуграфа Иосифа» Владимирова, сподвижника Симона Ушакова. В его «Послании» прямо и достаточно резко декларируется это новое, критическое отношение к традиции. «В старописании многия обретаются неистовства от неискусных иконописцов... неразумными в старину певцами вместо

⁷⁷ Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. Изд. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 59.



Иконографический плюрализм в храмовом зодчестве XVII века:

Москва. Церковь Николы Большой Крест

хвалебных песней неистовая глаголы в церквях обносились»⁷⁷. И вообще «многие были в старых обычаях погрешения, не токмо во иконописных вещех, но и в самых законописных, рекше в книгописцах и в преводчиках с ельнинского языка на словенский»⁷⁸. В старой иконографии он просто усматривает много неверного: «Зри старых майсторов на иконах и узришь, яковых баснотворств наполнена»⁷⁹. Более того, им осуждается как невежественное и само некритическое отношение к традиции: «не разумеют право или криво, что застарело, того и держатся»⁸⁰.

Нам представляется естественным, что подобная тенденция проецировалась и на область храмового зодчества, в частности - его *иконографию*. Конечно, в реальности отношение к старому и новому сосуществовало в русском сознании XVII в. в гораздо более сложном переплетении авторитетных оценок⁸¹. Послеступное время, по мнению Ю.В. Тарабаринной и И.Л. Бусевой-Давыдовой, вообще характеризовалось своего рода реставрацией прерванной разрушениями начала века традиции, прежде всего в зодчестве — стали повторяться типологи-

⁷⁸ Там же. С. 25.

⁷⁹ Там же. С. 59.

⁸⁰ Там же. С. 25.

⁸¹ Давыдова ИМ. Указ. соч. С. 11-13.

ческие схемы второй половины и конца XVI в. Но, как показывает история, иконографические представления и типы в храмовом зодчестве стали быстро обновляться, видоизменяться и дифференцироваться.

Уже к середине века складывается, как уже рассматривалось выше, новый «ансамблевый» тип посадской храмовой композиции. Расцветшее как самостоятельное и полновесно представляющее свой век явление ярославского зодчества соединяет в своей типологии новые иконографические характеристики московского посадского храма с традиционным соборным крестовокупольным пятиглавым ядром с закомарами. Сложные контаминации претерпевает шатровый тип храма - до середины века как самостоятельный жанр, во второй половине - как часть многосоставных композиций. В 50-е годы патриарх Никон делает попытку вернуть традиционализм в храмовое зодчество: появляются храмозданные грамоты с указанием строить храмы «по чину правильного и уставного законоположения, как о сем правило и устав церковный повелевает, строить храмы о единой, о трех, о пяти главах, а шатровые церкви отнюдь не строить...»⁸²; в программном монастырском строительстве возрождается тип большого шестистолпного собора предшествующего века. Однако в данной сфере ему не удалось переломить ситуацию, и насаждаемая им в качестве универсальной храмовая форма стала лишь очередной иконографической версией в общей разногласии (он же первый и «опрокинул» ее в своем новоиерусалимском строительстве). Несколько упорядоченные, по мнению М.А. Ильина⁸³, никоновскими архитектурными регламентациями храмовые композиции третьей четверти XVII в. сменяются буквально «иконографической революцией» в зодчестве конца века. Это, прежде всего, появление и стремительное распространение абсолютно новых для русской традиции центрических построек с лепестковыми планами типа «восьмерик на четверике», известные по именам основных заказчиков как «нарышкинские» и «голицынские» и пришедшие на Русь с Украины; это «строгановские» церкви с крестообразной формой покрытия; это, наконец, бесчисленные версии уже достаточно свободно компоновемого в разных жанрах (монастырские, городские, посадские, надвратные, трапезные), «клетского» (по терминологии М.А. Ильина) храма, в основном усовершенствованного бесстолпного, с большим диапазоном пространственных масштабов.

Даже самое краткое перечисление одних только храмовых иконографических схем, бытовавших на Руси с середины и до конца XVII в., с очевидностью обнаруживает тенденцию пересмотра традиции, своеобразной борьбы вокруг нее средствами архитектуры, поляризации этих «критических» архитектурных решений - от прямой реставрации прежних «освященных» храмовых структур до внедрения радикально новых «изводов» иноземного происхождения. Если учесть, что ведущей стороной храмового зодчества XVII в. в плане аккумуляции новых вкусов и представлений при этом была не иконографическая, а тектоническая сфера, видоизменения в которой носили несравненно более яркий и ра-

⁸² Забелло С, Иванов В., Максимов Г. Русское деревянное зодчество. М. 1942. С. 9.

⁸³ Ильин М.А. Каменное зодчество третьей четверти XVII века. С. 198.

дикальный характер, то станет еще более очевидным факт общего размывания закреплённых традицией оснований храмового формотворчества, начавшегося «демонтирования» их средневековой структуры.

На каких духовных основаниях происходил этот «демонтаж»? Что направляло творцов в подобной культурной и архитектурной ситуации? Какие черты духовного запроса и духовного состояния своего времени могли отражать те или иные типические особенности храмов второй половины XVII в.? Таков основной блок вопросов, возникающих в связи с нашей темой.

Архитектурное запечатление новых черт духовного сознания во второй половине XVII века

В качестве одного из наиболее фундаментальных факторов, определявших характер и исторической, и художественной ситуации второй половины XVII в., укажем общую потребность в *духовном самоопределении*. Зародившись еще в Смутное время, она была в огромной степени актуализирована Расколом. По мнению И.Л. Давыдовой, «вопрос об отношении к расколу встал буквально перед каждым православным. Ситуация выбора толкала к осмысленному волеизъявлению в области вероисповедания, к собственной оценке тех или иных установлений и обычаев»⁸⁴. Выбор приходилось, в конечном счете, делать не только между официальной церковью и старообрядчеством, но и внутри самой официальной церкви, разделившейся как минимум на два боровшихся между собой лагеря по вопросам направления дальнейшего духовного и культурного пути России. «В стане реформаторов шла активнейшая полемика между умеренными традиционалистами «старомосковской партии», объединившимися с «грекофилами», и ориентированными на западноевропейскую культуру латинствующими (или «латинниками»)»⁸⁵. Наиболее активно в это были вовлечены именно те слои общества, из которых происходили основные заказчики храмов. Храмостроение продолжало оставаться для них активной жизненной компонентой - и средством самоутверждения в обществе, и фактором личного религиозного благочестия.

Рост личностного самосознания - важное следствие этой ситуации духовного и культурного выбора, самоопределения, отмечаемое практически всеми исследователями. Думается, что в деле возведения храмов в условиях «деструкции» традиционных установлений именно оно стало играть роль своего рода «направляющей» - через личные духовно-культурные пристрастия и теперь уже эмансипирующиеся эстетические вкусы заказчиков.

Одной из самых характерных черт религиозного сознания исследуемого периода было серьезное ослабление, вплоть до утраты, той мистико-трансцендентной акцентированности, которая была характерна для русского средневе-

⁸⁴ Давыдова И.Л. Указ. соч. С. 27.

⁸⁵ Бычков В.В. Указ. соч. С. 494.

кового благочестия, особенно его «исихастского» периода. Ослабляется не только та самая «вертикаль», о которой говорит А. Вайгачев⁸⁶ - вдоль которой строились в средние века отношения человека с Богом, но и иерархия этих взаимоотношений. Новый мистицизм получает более «горизонтальный» характер - божественное разлито во всех сферах бытия, в том числе и «низших», земных. Всякая тварь, как в капле воды, отражает присутствие и совершенство Творца, «всякое дыхание да хвалит Господа». Богословское обоснование подобного рода религиозного мироощущения можно найти у митрополита Дмитрия Ростовского. По его рассуждению «обыкло бо Священно писание и учителя Творца часто сотворенным вещам уподобляти, и имена сотворенных вещей Богу приписовати, называючи его ово огнем, ово солнцем, ово морем, ово золотом», не потому, что Бог всем этим был, а для того, чтобы человек разумный, рассматривая эти вещи, «как по степеням ступая, приходил к познанию самого Творца», его бесконечного совершенства⁸⁷.

Наиболее «зеркально» утрата прежней «вертикальной» иерархичности религиозного сознания отразилась в изменении *световой концепции* храмового сооружения. Переносный смысл слова «вертикаль» в умозрительной конструкции в данном случае на редкость совпадает с буквальным в архитектурной конструкции. Световая вертикаль «амвон-купол», столь полно и композиционно, и семантически нагруженная в византийской и древнерусской храмовой архитектуре, прежде всего крестово-купольной, подвергается деакцентировке вплоть до полного отказа от нее в храмах XVII в. - особенно в храмах с сомкнутым сводом и слепыми главками. Отказ от световых глав не был, как известно, повсеместным, но их роль в символическом образе храма становится иной. Световая концепция уже не выражает идеи «восхождения» к Божественному Свету, запечатленной в классическом для Руси типе храма со ступенчато повышающимися подпружными арками (хотя именно от него взяла храмовая архитектура XVII в. свою символическую «маркировку» в виде горки кокошников)⁸⁸. Не выражает и свойственной большим соборам XVI в. идеи торжественной залитости храмового пространства *небесным* светом (это отсутствует даже в больших «ретроспективных» монастырских соборах патриарха Никона на Валдае и на Кий-острове). Нарушается сама основа этих световых структур, состоявшая в четкой иерархичности купольного и оконного света: примат купола и подчиненное положение окна в качестве подателей света. Эта иерархия находилась в соответствующей увязке со структурой интерьера (и внешней разработки здания) в зависимости от выражаемой идеи. В XVII в. происходит полная инверсия - окно становится ведущей темой разработки светового образа храма, а за куполом оставляется второстепенная световая функция, вплоть до полной ее утраты. Можно смело утверждать, что к концу века происходит *абсолютизация темы окна*. На него переходят не только световые, но и семантические функции, которые уже активно сближаются с эстетическими.

⁸⁶ Вайгачев С.А. «Обмирщение»... С. 48.

⁸⁷ Сочинения св. Дмитрия митрополита Ростовского. М., 1848-1849. Ч. 2. С. 285.

⁸⁸ Попадюк С.С. Указ. соч.



Световая концепция. Купол и окно в храме конца XVII века.
Москва. Интерьер церкви Покрова в Филях

Во-первых, окна в качестве источника света гораздо лучше реализуют идеал общей, по выражению Иосифа Владимирова, «световидности», чаемой этой эпохой. Хотя теоретическая концепция Божественного (Фаворского) света остается прежней - так, воспеванием красоты Фаворского сияния и даже различением его разных форм занимается Симеон Полоцкий⁸⁹, Ионний Лихуд, автор «Лестницы к небеси»⁹⁰, но мистичность и «труднодоступность» Фаворского света уходят из сферы художественного выражения. Гораздо больше акцентируется то, что видимый, естественный свет есть образ божественного, что все его «чистейшее и светлейшее» существо, «еже убо вся очищает, осиявает и просвещает», в видимых образах «явлено есть»⁹¹. Ярче всего это декларируется языком храмовой архитектуры, все более наполняющейся солнечным светом. Природный свет как бы сближается в сакральных достоинствах с мистическим, становится даже более предпочтительным. Присутствие света возрастает в чисто ко-

⁸⁹ Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. 1683.

⁹⁰ Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. // Сост. А.М. Панченко. Л., 1970. С. 342.

⁹¹ Цит по: Сменцовский М. Братья Лихуды. Приложение. С. 19.

личественном отношении - окна становятся выше и шире, их самих становится больше, соответственно увеличивается освещенность, «светлость» храма.

Другая символическая функция окна - это средство связи с окружающим миром, который, в соответствии с общим «пантеизмом» религиозного сознания и чувства, не менее достоин созерцания. Если раньше окна в храмах имели такую форму и располагались так, что в них нельзя было увидеть происходящее за стенами храма, - они существовали только как источники чистого света, то в интерьерах храмов второй половины XVII в., особенно его конца, виды из окон получают полное право на существование. Так, в «нарышкинских» храмах (церковь Покрова в Филях, церковь Троицы в Троице-Лыкове) окна в экседрах (обширные, в уровне человеческого роста) чередуются с простенками, украшенными иконными изображениями, имеют созвучные с ними и иконостасом обрамления и являют собой не только световые проемы, но и «картины мира», вернее «картины Божьего мира» в тогдашнем его представлении.

И, наконец, в новых художественных условиях окно приняло на себя чисто эстетическую функцию, прежде всего, в тектонической разработке фасадов. Оформление окна стало ведущим элементом практически всех декоративных систем - «узорочья» и более поздних ордерных схем - украшавших стены русских храмов второй половины и конца XVII в.

Другая черта обновленного религиозного менталитета, разработкой которой активно и обильно занимается храмовая архитектура рассматриваемого периода - это *хилиастическая настроенность*, чаяние рая на земле. Несмотря на все исторические и церковные катаклизмы XVII в., несмотря на открытую эсхатологическую проповедь раскольников, культура и искусство этого времени парадоксальным образом проникнуты совершенно полярной «эдемской» устремленностью, проповедью «царства Божия на земле». Видимо, религиозная «пансакрализация» мира внушала мысль о возможности жить именно в этом райском мире, раз он таким сотворен.

Достаточно отчетливо прослеживается общая ориентация церковного и культурного сознания на «райские» категории - «веселие», «радость», «духовное наслаждение». «Ничтоже тако *радостей* (курсив мой. - Т.В.) наш живот устрояет, яко же *улаждаться* мысли в церкви; ... в церкви *радующихся* *соблюдаема есть радость*, скорбящим утешение, в церкви опечаленных *веселие*, в церкви труждающимся всем успокоение», - рассуждает Карион Истомин⁹². «Оправдание» наукам, к которому часто прибегают первые «просветители» на Руси, это то, что они даруют «*сладость бытия*». Так, у Николая Спафария «оправдание» грамматики - «улажнения ради, яко зело веселит человека»; риторики - «яко зело сладка есть учением, образом и начертанием, яко цветом и бисером словеса украшает»; арифметики и музыки - «сладка есть, яко утешает..., яко душу веселит и мелянхолию отгоняет. Яко великую ползу житию человеческому соделовае и ко благочестию устремляет»⁹³. Так

⁹² Браиловский С.Н. Один из пестрых XVII-го столетия. СПб., 1902. С. 425.

⁹³ Николай Спафарий. Эстетические трактаты. Л., 1978. С. 39 и сл.

же и по Юрию Крижаничу - главная цель музыки, например, наслаждение и увеселение⁹⁴.

Существовали и прямые «подвижники» райской жизни, как, например, Иван Посошков (уже на рубеже веков), деятельно искавшие «мирской правды» в сфере самой социальной жизни, главным стремлением которых было, чтобы «живущи вси, и в мирском житии будучи, не далече бы от царствия Божия были»⁹⁵. С.А. Вайгачев, характеризуя этот хилиастический настрой в общественном сознании второй половины XVII в., считает, что он «заключал в себе многие элементы позднейшей религиозной утопии, которые спустя несколько витков исторической спирали вошли в соловьевское учение о Богочеловечестве (теология Софии, «христианизация и обожение земной жизни» и др.)».⁹⁶

Полновеснее и ярче всего это умонастроение проявилось в искусстве и архитектуре, во многом задав им основной художественный вектор. Ренессансное ощущение «открытия мира и человека», свойственное периодам, переходным от Средневековья к Новому времени, и радость, сопровождавшая это открытие, обладала мощной идеализирующей и эстетизирующей способностью. Язык искусства оказывается здесь наиболее адекватным. По замечанию современного философа, ренессансное мироощущение «свое наиболее полное осуществление ... получает не в интеллектуальной ... форме, а в форме интуитивно-художественного мышления. ... Философское размышление в высшем его пункте переходит в эстетическое созерцание и перекрывается художественным видением»⁹⁷.

По наблюдению И.Л. Давыдовой, живописцы, изображая окружающий мир, делают это «антинатуралистично». «Мастер не копирует окружающий мир - он идеализирует его, очищая от грубого и некрасивого; он рисует отнюдь не реальный русский быт XVII в, а идеальный образ земного бытия, подобного ... небесному. Мир как творение Божье мыслится прекрасным во всех проявлениях: одежды и архитектура старательно покрываются орнаментом, цветы и листья обильно раздвигаются золотом, персонажи становятся моложе и красивее, что особенно заметно при переработке русскими мастерами западноевропейских гравюр»⁹⁸.

Архитектура «старательно покрывается орнаментом» не только на живописных фонах, но и в реальности. Тема райского подобия становится одной из главных архитектурных тем с середины и до конца века, а одним из главных средств ее выражения становится сугубый, доходящий до фантастического узорочья *декоративизм*. Именно декоративная сторона зодчества приняла на себя эту «хилиастическую» функцию. Судя по масштабам, до которых разросся в XVII в. декоративизм, по творческой активности и концентрации художествен-

⁹⁴ См.: Бычков В.В. Указ. соч. С. 573.

⁹⁵ Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М., 1951. С. 33.

⁹⁶ Вайгачев С.А. «Обмирщение» русской духовной культуры XVII в. ... С. 51-52

⁹⁷ Лазарев В.В. Становление философского сознания Нового времени. С. 21.

⁹⁸ Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Диссертация ... доктора искусствоведения. М., 2005. С. 294.

ных проблем в его поле можно смело утверждать, что эта сторона вообще была ведущей в концепции храмовой архитектуры того времени.

Системы декоративной разработки стали носителями не только новых духовных смыслов, но и новых принципов художественного мышления, показателями тенденций в религиозных и в культурных движениях. Основные принципы их организации и репрезентации почти буквально отражают характерные признаки духовного и культурного общественного сознания этой переходной эпохи.

Декоративизм второй половины XVII века и его умозренческие основания

На протяжении второй половины XVII в. декорация храмовых сооружений претерпевает принципиальную эволюцию. По хронологии и по характеру разработки их можно в самом общем виде разделить на две группы: с 40-х до конца 70-х годов и 80-90-е годы. По *характеру декора* можно условно противопоставить как «иррациональную» и «рациональную». Имеется в виду, прежде всего, тектоническая логика построения декора.

Декоративной разработке *первой группы* памятников присуща общая *атектоничность*, о которой мы уже достаточно подробно говорили выше. Повторимся, что тектонические алогизмы на фасадах посадских храмов настолько обильны и настолько систематичны, что образуют целое художественное явление, которое можно кратко определить как перманентное стремление к нарушению и даже разрушению любого избранного зодчим за основу тектонического порядка, идущее «вторым голосом» к созиданию этого порядка и образующее программную художественную оппозицию «созидание-разрушение»⁹⁹. Однако все эти «несистемные» алогизмы покрываются и синтезируются в единое художественное целое через принцип общего узорочья, доходящего порой до полной «ковровости», до боязни пустоты (церковь Воскресения на Дебре в Костроме, церковь Троицы в Останкине, церковь Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле и многие другие).

Характерная черта декора памятников этой группы - это его «энциклопедичность». Мастера XVII в. как бы выводят на стены храмов абсолютно все декоративные мотивы, накопленные древнерусской традицией, обобщая и доводя их художественное развитие до последнего предела - и качественно, и количественно. При этом они стремятся синтезировать их со всеми вновь узнаваемыми архитектурными новшествами. Как мы уже заметили, в результате разрушаются и старый, и новый порядки, образуется свое собственное, достаточно «иррациональное» целое.

Интересно, что при всем кажущемся «варварстве» подобного архитектурного мышления, представляющему часто современному восприятию «непрофессионализмом», небрежностью, отсутствием мастерства, именно оно, как это ни парадоксально, по своим внутренним принципиальным основаниям более

⁹⁹ Попадюк С.С. Указ. соч. С. 97.



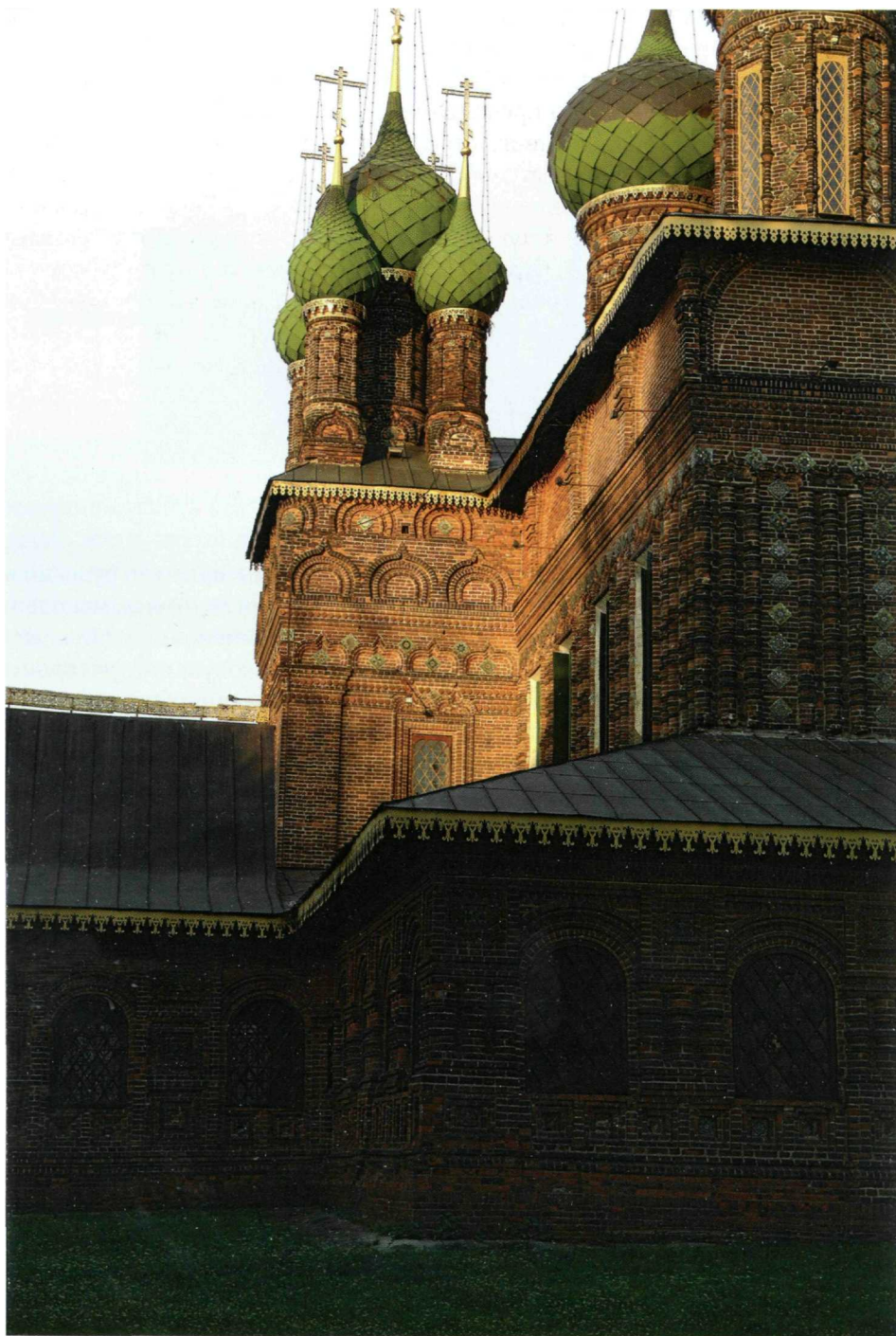
«Иррациональный» декоративизм храмовых фасадов второй половины XVII века:

Москва. Фасад церкви Троицы в Останкине

всего приближается к ренессансному, представляет его имманентно русский вариант. Достаточно сопоставить его характерные признаки со стилем мышления европейского Ренессанса. Обратимся к наблюдениям и мнениям специалистов по эпохе Возрождения. «Ренессанс подорвал средневековую авторитарность мышления, не отбросив ее, а, наоборот, доведя до предела и обратив в противоположность», – считал Л.М. Баткин¹⁰⁰, и это мнение прямо комментирует только что замеченную нами архитектурную особенность. В труде В.В. Лазарева «Становление философского сознания Нового времени» (1987), в котором дается весьма обстоятельный анализ особенностей ренессансного философского мышления, можно обнаружить поистине поразительные параллели. Позволим себе привести некоторые из них. «Ренессансная форма мысли стала открытой всему и допускала в себе пересечение и сочетание всего, чего угодно: предполагалось, что никакое отдельное утверждение, даже учение, взятое в изолированности от всех прочих, не может претендовать на непререкаемую и абсолютную истину. Другим выражением того же самого сделалось представление об относительности всего: все существует в сопряжении со всем прочим и все познается в сравнениях; вещи существуют в сближениях и расхождениях, в «симпатии» и «антипатии» и постигаются в подобиях и различиях»¹⁰¹. ...Выявить стройную рациональную систему в такого рода воззрении не удастся, – ренессансный мыслитель не проводит от начала до конца какого-нибудь одного определенного принципа, следует сразу многим. ...Он не стесняет себя никакими пределами, никакими жестко определенными рамками. Он сам «свободный и славный мастер», формирует себя в образе, который предпочитает, и не в единственном каком-нибудь, а в различных, дополняющих друг друга, меняю-

¹⁰⁰ Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 169.

¹⁰¹ Лазарев В.В. Указ. соч. С. 16.



«Иррациональный» декоративизм храмовых фасадов второй половины XVII века:
Ярославль. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове

щихся, текучих. Никакой из принципов ...не может быть фиксирован как условно самостоятельный, обособленный, независимый от какого-нибудь другого, так что синтез производится всякий раз еще до сколько-нибудь строгого различения и концептуального прояснения¹⁰². «Хаотичность» ренессансного мышления, которая внутри научного строя более поздней мысли считалась бы просто логической непоследовательностью, небрежностью, заключалась не только в блуждании от одной, еще далеко не обособившейся формы сознания в другую, тоже еще не обособившуюся, но и в «шатаниях» и неустойчивости внутри одной и той же формы. О разного рода включаемых в такую форму сознания компонентах следует говорить, очевидно, не как об устойчивых и неизменных «элементах», а скорее как о тенденциях к превращениям, ...как о пульсациях разнонаправленных устремлений¹⁰³. ... Здесь в самой форме ... сознания отражается переходный характер эпохи Возрождения. Старое уже поколеблено, но еще не сломлено. Новое еще не устоялось, а только становится, оно пока еще не отделилось от седой, но еще господствующей и полной сил старины, и пребывает в ней, а она - в нем. Все находится во внутреннем брожении, но ничто не распалось окончательно. ...Как в предпосылках, так и в результате синтеза должно быть некоторое «соразмерное многообразие», ни к какому из его компонентов не сводящееся. ...Ренессансная мысль ... всегда предполагает нечто общее, в чем различное объединяется. Противоположности не должны доходить до разрыва, им надлежит быть всегда условными, относительными... В таком духе разъясняет Пико делла Мирандола свою формулу «дружественная вражда и согласный раздор». ...Рациональный синтез (как и анализ) в ренессансном мышлении довольно скуден и по своей логической оформленности, как правило, не завершен»¹⁰⁴.

Нетрудно заметить, что все отмеченные ученым типологические черты ренессансного сознания находят буквальные соответствия в образе тектонического мышления исследуемого нами архитектурного феномена. Все его парадоксальные черты и закономерности, сама его «атектоничность», алогичность, неоднородность стилевых элементов, своего рода беспорядочность и хаотичность в сочетании с ярчайшей художественно-образной целостностью, «энциклопедичностью» и всеобъемлющей «хилиастической» парадигмой указывают на то, что русская архитектура переживает в своем развитии ренессансную стадию. Нельзя не удивляться внешней несхожести, порой до полной противоположности, этих русских имманентно-ренессансных художественных решений по сравнению с европейскими, особенно итальянскими. Однако внутренние принципы и духовно-ментальные основания имеют идентичную природу.

Вторая группа памятников - это храмы конца XVII в., «нарышкинские», «строгановские», голицынские и другие, имеющие уже последовательно ордерную с элементами западноевропейского барокко разработку фасадов. Независимо от типологии храма - будь то монастырская трапезная или надвратная цер-

¹⁰² Там же. С. 18.

¹⁰³ Там же. С. 19.

¹⁰⁴ Там же. С. 20-21.



«Рациональный» (ордерный) декоративизм конца XVII века:
Москва. Колокольня Новодевичьего монастыря



«Рациональный» (ордерный) декоративизм конца XVII века:

надвратная церковь Троице-Сергиевой Лавры,

церковь Николы Большой Крест в Москве,

собор в Сольвычегодске

ковь (как в Троице-Сергиевом, Новодевичьем и Симоновом монастырях), посадский храм (как, например, церковь Николы Большой Крест, церковь Вознесения в Кадашах) или новый усадебный «лепестковый» храм типа «восьмерик на четверике» (церковь Покрова в Филях, церковь Троицы в Троице-Лыкове и др.), колокольня (Новодевичий, Иосифо-Волоцкий монастыри) или городской собор (в Рязани, Сольвычегодске, Астрахани) – все эти храмы объединяет общий принцип организации пластики фасадов, которая продолжает быть приоритетной сферой архитектурной образности храма. Этот тип организации имеет следующие характерные черты:

- *единообразие декоративной темы* в разработке фасадов в отличие от «разнобоя» декоративных мотивов предыдущего периода; главными ее компонентами становятся ордерные элементы и оконные обрамления;

- *четкий ритмический строй* в противовес «аритмии» декора более ранних сооружений;

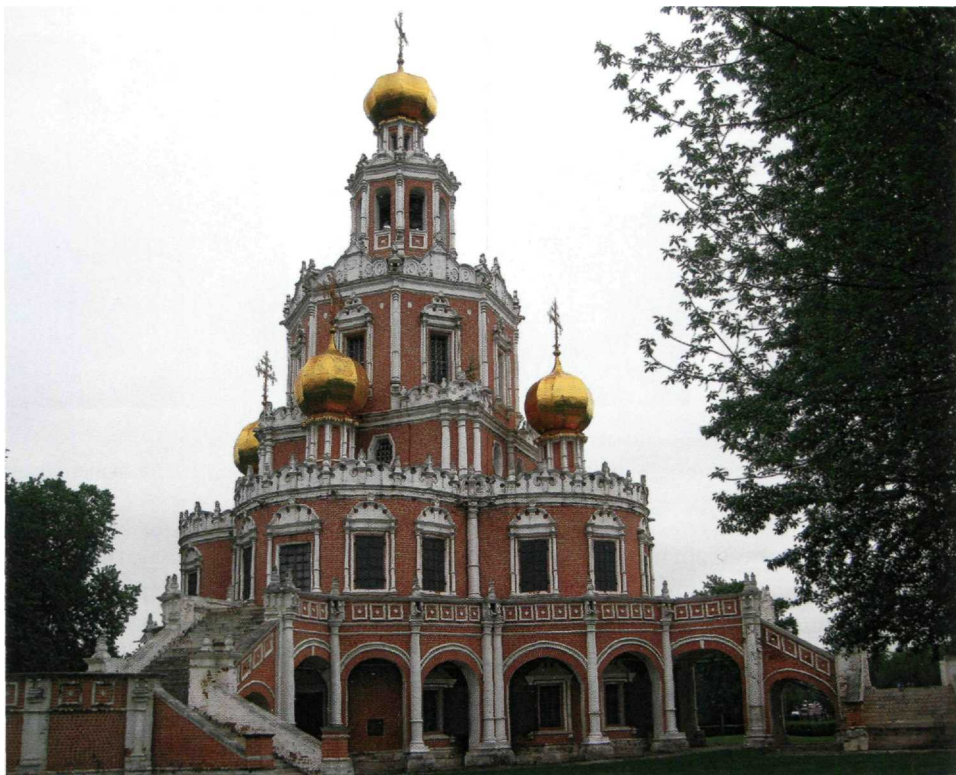
- максимально полное *соблюдение логики тектонических связей* при построении ордерного декора;

- *«реабилитация» стены*, но уже в новом тектоническом качестве фоновой плоскости, характерной для ордерного мышления;

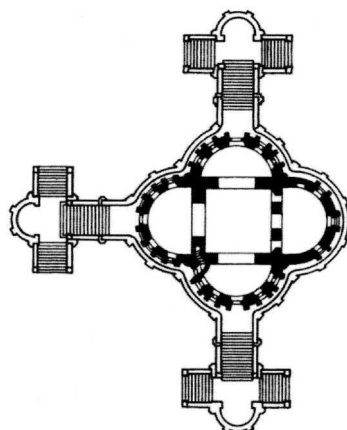
- введение в декоративный обиход *новых барочных мотивов*.

Все это свидетельствует о том, что архитектура этой группы храмов представляла собой абсолютно иной тип архитектурного мышления, практически уже из другой эпохи. Она являет собой *новый порядок*, имеющий четкие *рациональные* основания. Интересно, что этот новый порядок явился *сразу*, практически без какой бы то ни было эволюции, и *в полном объеме*. Это свидетельствует, в первую очередь, о его привнесенности в традицию *извне*.

Действительно, как известно, заказчики новых храмов, во всяком случае, самых нетрадиционных из них (скажем, центричных) – Голицыны, Нарышкины, Шереметевы – принадлежали не только к самой высокопоставленной, но



и к самой образованной и прозападно ориентированной части общества. Просвещение и образование (особенно светское) было тогда само по себе явлением новым для русской жизни и еще только прокладывало себе дорогу. И хотя в целом, по утверждению В.В. Бычкова, «Россия жаждала широкого и глубокого образования», происходило это далеко не безболезненно. Основные дебаты разворачивались уже не вокруг самой необходимости просвещения, а вокруг его направленности. Здесь противоборствовали две партии - грекофильствующая и латинствующая. Позиция первых (Славяно-греко-латинская академия) была в целом традиционалистской. Никоновских реформ, они считали, достаточно, чтобы объединить вокруг России современный православный мир, а само просвещение России должно происходить на традиционной греческо-славянской основе. К западноевропейским наукам и культуре они относились враждебно, считая, что Россия должна оберегать свою самобытность от западных ересей. Им противостояли «латинствующие», многие из которых занимали высокие посты при дворе, в государственном аппарате и в церковной иерархии. Они были в целом сторонниками учебных заведений по европейскому образцу, с преподаванием философии, наук, в том числе и античных, и главное, основанном во многом на схоластико-рациональном, логическом способе мышления. Соответственно были ориентированы и их вкусы в области архитектуры и искусства.



Москва. Церковь Покрова в Филях. 1690-1694 гг.: общий вид, разрез, план



Москва. Церковь Покрова в Филях. Фрагменты интерьера

Храмостроение конца века достаточно отчетливо запечатлело практическую победу последних. Ордер к этому времени был уже достаточно хорошо известен на Руси и через постройки иностранных мастеров, и по трактатам. Среди книг, доступных в это время московским мастерам и заказчикам, были: Виньола «Правило пяти ордеров архитектуры», Серлио «Все виды архитектуры и перспективы», Вредман де Врис «Архитектура», Буало «О разных деталях в архитектуре» и др.¹⁰⁵ Некоторые из русских «аристократов» знакомились с западным зодчеством и воочию, через еще редкие по тем временам путешествия. Конечно, ордер подвергался определенной национальной интерпретации в постройках этого времени, особенно в деталях, но главным новшеством было то, что он был воспринят как целостная тектоническая система с присущими ей внутренними закономерностями. Барочный его вариант с присущими этому стилю новыми украшениями пришел на Русь, как показывают многие исследования, через Украину, Белоруссию, Польшу, даже Голландию.

Если попытаться разобраться в духовных тенденциях, запечатленных архитектурой этих храмов, то здесь можно наметить несколько линий.

Во-первых, это продолжающаяся «хилиастическая» тема. Создание сугубой «лепоты», посвященной Богу, продолжало оставаться ведущей формой благочестия. «...Украшенность по-прежнему осмысливалась как атрибут всего высокого, достойного, а украшение храмов было формой почитания святыни»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ильин М.А. Каменное зодчество конца XVII века // История русского искусства. Т. 4. М., 1959. С. 221.

¹⁰⁶ Щенков А.С. Научный отчет в НИИТАГ. 2005. С. 8.

Пока еще она меняет не содержание, а только форму репрезентации в соответствии с духом времени - новым рационализирующим мышлением, новой более рациональной эстетикой.

Во-вторых, если обратиться к самым «революционным» храмовым интерьерам - а это нарышкинские усадебные ярусные храмы - то отчетливо прослеживается новая тенденция *очеловечивания* молитвенного действия, предстояния Богу. Это смело заявлено в создании абсолютно нового типа храмового интерьера с необычной лепестковой планировкой, белыми стенами, обитыми понизу красным сукном (церковь Покрова в Филях), огромным золоченым иконостасом, покрытым рельефной растительной резьбой, с пространственно заглубленными рамками-киотами для икон-картин, и «царской ложей» vis-a-vis с иконостасом в виде не менее роскошно отделанного резьбой балкона. Основное пространство для молящихся невелико, имеет поперечную (южно-северную) ориентацию вдоль амвона, заданную однозначно доминирующим, почти не воспринимаемым целиком иконостасом. Несомненно, что такое решение тесно связано с самим жанром и функцией храмового сооружения - домовая усадебная церковь (а в приведенном примере - еще и царская), изначально не предполагающая большого скопления народа. Тем не менее, изменение религиозного видения и самой храмовой концепции очевидны. Достаточно сравнить это архитектурно-художественное решение со средневековыми домовыми церквями - с тем же Благовещенским собором в Кремле.

Та же камерность, та же «предстоятельная» поперечная ориентация, то же царское место во втором уровне, но принципиально разное истолкование внутреннего мира храма. Благовещенский собор являет, как и все храмы того времени, «дом Божий», кусочек мира нездешнего, потустороннего, хотя в данном случае и рассчитанного на камерность предстояния. Общий мистический характер интерьера создается во многом за счет оформления стен фресковой росписью - приема, применяемого в храмах и в целом не характерного для светских построек, тем более жилищных. Напротив, беленые стены, обитые сукном, это атрибут человеческого жилища - богатого, царского, но человеческого. Так же и трактовка иконостаса и иконных изображений на стенах Покровской церкви как своего рода «галереи» религиозных картин с элементами прямой перспективы, некоторые из которых представляют собой парсуны с портретными изображениями членов царской семьи в виде святых и даже самой Богородицы (царица Наталья Кирилловна), при этом с главным акцентом на золоченую растительную резьбу обрамлений, более рождает ассоциации с аристократическим домом, правда, уже европейского типа, чем с «домом Божиим». Очевидно, что «классический» древнерусский иконостас со свойственной ему иконописной манерой, уводящей от всяких «земных попечений», строгой богословской иерархией чинов, и неакцентированным обрамлением был частью совершенно иного семантического образа. Иными словами, в нарышкинском интерьере конца XVII века можно констатировать уже не только тенденцию, но достаточно оформленное и программное явление «гуманизации» внутреннего про-

странства храма, максимальное приближение архитектурными и живописными средствами сферы «божественного» к сфере «человеческого».

Эти интерьеры еще сохраняют на последнем пределе синтетичность религиозно-художественного мировидения. Этому во многом способствует, как уже говорилось выше, общая духовная парадигма, а также включенность подобных сооружений, несмотря на их программную западную ориентацию, в национальную традицию - точнее, еще не полная исключенность из нее. В частности, это ясно ощущается, как уже отмечалось исследователями, в использовании национального опыта в композиционном построении и трактовке самого типа «восьмерик на четверике», известного по шатровому зодчеству¹⁰⁷, контаминации «лепестковых» форм с традиционной формой апсид, по некоторым тектоническим особенностям пластики фасадов и т.п. Но в то же время нельзя не признать уже очевидно наметившуюся тенденцию развития самодовлеющего эстетизма, секуляризации сферы духовного от сферы художественного, столь скоро укрепившейся в культуре XVIII века.

¹⁰⁷ Гуляницкий Н.Ф. Тенденции классики и черты ренессанса в архитектуре Москвы XV-XVII вв. // Архитектурное наследство. № 26. М., 1978. С. 27.

Храмы в XVIII - первой трети XIX века

Характер церковного благочестия синодальной эпохи XVIII — первой трети XIX века

Культурные изменения, которыми отмечено XVIII столетие, были связаны и с характером наследия конца XVII в., и с теми структурными трансформациями, которые претерпело русское общество в петровскую эпоху. Среди рассматривавшихся в предыдущем разделе особенностей мировоззрения XVII в. надо отметить его определенное «обмирщение». Как помним, мы согласились с мнением С.А. Вайгачева и И.Л. Бусевой-Давыдовой, что тогда происходило не убывание религиозности, но, напротив, нарастание ее. «Обмирщение» культуры, по Вайгачеву, было связано с проникновением религиозных представлений и критериев оценки «если не во все поры жизни, то, во всяком случае, в такие ее пласты, которые традиционно считались находящимися вне сферы священного». Носителями новой «духовности» стали выступать не только и не столько удалившиеся от мира святые подвижники, сколько люди, живущие в миру или тесно с ним связанные, озабоченные поисками «мирской правды»¹. Нельзя при этом не заметить, что хотя сфера религиозного оставалась в центре внимания общества, критерии оценки в ней становились все более мирскими. В частности, именно с этим связаны замеченные исследователями чувственность, «живоподобие», мелочная детализировка в изобразительном искусстве эпохи. И.Л. Бусева-Давыдова оценивает это как «актуализацию священной истории, замыкание ее на реальный опыт земного человека». При этом возрастает эмоциональная окраска религиозного чувства, «со-чувствие», становящееся «новым способом постижения старых истин»².

¹ *Вайгачев С.А.* «Обмирщение» русской духовной культуры XVII в.: сущность процесса и его социокультурные истоки. (К постановке вопроса) // Актуальные проблемы истории русской культуры. М. 1991. С. 51.

² *Давыдова И.Л.* Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореф... дисс... доктора искусствоведения. М., 2005. С. 29.

Еще одна важная черта мировоззрения конца XVII в. – изменение отношения к традиции. Ее некогда неколебимый и бесспорный авторитет оказался порванным сначала расколом, затем – полемикой московской и украинской церковных партий по ряду вероучительных и обрядовых вопросов. Как заметил В.В. Бычков, «сам принцип традиции как важного культуроохранительного фактора пока сохраняется, но уже возникает и укрепляется убеждение, что традиции бывают разные – хорошие и плохие, истинные и ложные, что многие традиции – это установления людей, а не Бога, и о них можно рассуждать и спорить, сохранять истинные и отбрасывать ложные. Эти убеждения проникают и в сферу эстетической мысли».

Именно на такую подоснову наложился петровские преобразования. Как замечает В.О. Ключевский, для основной массы населения петровская реформа была мало понятна в своем существе, но при этом она была обращена к народу «двумя самыми тяжелыми своими сторонами: 1) она довела принудительный труд народа на государство до крайней степени напряжения и 2) представлялась народу непонятной ломкой вековых обычаев, старинного уклада русской жизни, освященных временем народных привычек и верований»³. Эта ломка обычаев, лишь отчасти подготовленная изменениями XVII в., затронула и область церковных традиций и представлений.

В собственно церковной области в первую очередь надо назвать замену патриаршества Святейшим Синодом. Это не сразу оказало влияние на те или иные конкретные области жизни Церкви, но с начального момента реорганизации продемонстрировало изменчивость самых, казалось бы, незыблемых церковных институтов.

Наряду с расшатыванием традиций происходило активное внедрение принципиально иной, западной системы ценностей. Можно выделить два направления в распространении западных влияний. Первое, в восемнадцатом столетии уже не новое – влияние латинского богословия, привносимое украинской церковной школой. Сам процесс преподавания в XVIII в. велся в значительной мере на латинском языке, богословские курсы опирались на труды западных авторов, много места уделялось изучению памятников античности.

Здесь надо заметить, что формирование учебных заведений, создавать которые требовал «Регламент Духовный» Петра I, до середины XVIII в. шло очень медленно и болезненно (причем поначалу это были почти исключительно церковные школы, в младших классах которых преподавались лишь общеобразовательные предметы). Вполне дееспособными оказались только-некоторые украинские учебные заведения, сформировавшиеся еще в предыдущем столетии. Это значит, что до середины века не приходится говорить о серьезном воздействии отечественной школы на взгляды общества, с той оговоркой, что такое воздействие оказывали выпускники киевской Могилянской академии (Киевской академии, основанной Петром Могилой): в этот период все архиереи и большая часть монастырских настоятелей-архимандритов ставились из числа киевских

³ Ключевский В.О. Курс русской истории // Ключевский В.О. Сочинения. Т. 4. М., 1958. С. 226.

выучеников. А это означало господство киевских взглядов в богословии, в церковном искусстве. Киевская же школа формировалась под определенным влиянием католической схоластики, хотя оставалась в своей догматической основе православной. (Полемизируя с западными конфессиями, киевское, а затем и московское богословие принимало западную логику богословствования и присущую ей систему аргументации, и потому часто возражало католикам аргументами протестантов, а протестантам - доводами католиков⁴).

Другое направление западных влияний связано с распространением светской культуры (в том числе бытовой) западноевропейских стран. Эта культура, чаще всего не в самых высоких своих образцах, приходила к нам с приглашавшимися западными специалистами; а наряду с этим, в меньшем, конечно, объеме, доставлялась русскими, обучавшимися за границей. К середине века черты той же культуры постепенно начинали формироваться и российской школой.

Уместно вспомнить, что еще в 1690-е годы при строительстве флота в Воронеже там собралось много иноземных мастеров, отличавшихся распушенностью нравов, осмеивавших местные обычаи, издевавшихся над православными формами благочестия. Многих это возмущало, некоторые, однако, были готовы перенимать нравы приезжих. Воронежский епископ святитель Митрофан, во многом поддерживавший государственные начинания Петра, призывал тогда чуждаться иностранцев, когда они выступали как «враги Божии, ругатели церковные, злословящие нашу святую веру», вносящие в среду православных «непотребные обычаи»⁵. Постепенно «западные» нормы жизни, не обязательно в столь грубой форме, чаще - в значительно более цивилизованной, получали все большее распространение.

Петровские реформы предопределили появление в российском обществе весьма стабильных новых черт быта и мировидения, которые доминировали затем на протяжении всего XVIII и в первой трети XIX в. Но эти новые черты соседствовали и переплетались с чертами старой традиции и прежних взглядов. С самого начала XVIII в. активно пошел процесс культурного расслоения общества: разные его части в различной мере оказались захвачены происходившими преобразованиями. Особенности западного быта, распространение европейских языков и элементов западного мировоззрения стали принадлежностью образованных классов, и это отрывало их от основной массы населения. В самом образованном обществе стала обычной двойственность во взглядах и в чертах быта, поскольку новое сосуществовало и уживалось с сохранявшимися старыми традициями. Эта двойственность была большей или меньшей в те или иные периоды истории, в различных географических регионах, у различных индивидуумов, но ее существование определяло характер всей культуры.

⁴ Самарин Ю. Ф. Предисловие к первому изданию // Хомяков А.С. Полное собрание сочинений в 8 т. Т. 2. М., 1907. С. XXII.

⁵ Житие святого Митрофана, епископа Воронежскаго // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-миней св. Димитрия Ростовского. Книга дополнительная. Первая. М., 1908. С. 365.

Двойственность существовала и в сфере церковной жизни. Как заметил Г. Флоровский, богословствовать стали на латыни, а молились по-прежнему на славянском⁶. Стало сказываться влияние западных конфессий, а позже - и атеизма. При происходившем интенсивном разрушении традиционного уклада жизни в петровскую эпоху существовало убеждение в необходимости сохранять господство православной церкви, хотя, как указывал И.К. Смолич, для Петра был важен в первую очередь сам факт наличия веры, а конфессиональные различия были для него не столь существенны. Сохранение православия было тогда важно постольку, поскольку следование традиционным верованиям обеспечивало какую-то стабильность и без того расшатанного общества. При Петре сохранялся запрет на пропаганду зарубежных христианских исповеданий⁷. Позднее такая пропаганда получила свободу: в 1762 г. при Петре III принят указ об уравнивании религий, в 1773 г. Екатериной II издан указ о веротерпимости⁸. Цензурный устав александровского времени гласил: «Всякое творение, в котором под предлогом защиты или оправдания одной из церквей христианских порицается другая, яко нарушающее союз любви, всех христиан единым духом во Христе связующей, подвергается запрещению»⁹.

И в петровскую, и в последующие эпохи наиболее существенным явлением было, однако, не распространение протестантизма или католицизма в чистом виде, а их влияние на взгляды и обычаи людей, реально или номинально остававшихся православными. Такое влияние обуславливалось и школой, которую проходили образованные слои общества, и контактами с обширным слоем появившихся в стране иноверцев.

В чем же происходившие изменения затрагивали область церковного искусства и, в частности, архитектуры? Приходится констатировать распространение материалистического опыта на область мистического. Этот процесс начинался уже в XVII веке. Он проявлялся в отмечавшемся выше замыкании священной истории на реальный опыт земного человека¹⁰, в стремлении к «живоподобию» священных изображений.

Распространение такого рода реализма было вполне созвучно доминирующим идеям западной культуры и происходило во многом под ее влиянием. В период Возрождения П. Помпонацци сформулировал учение о «двойной истине», зародившееся еще в средневековой католической схоластике¹¹. Согласно этому учению, Абсолютная истина, т.е. Божество, непознаваемо и открывается только в вере. Доступно же человеческой мысли лишь знание о чувственном мире, оно составляет умопостигаемую истину. Учение о двух истинах, абсолютной и умопостигаемой, сохраняло свое значение и в эпоху барокко, и в классицизме. В просветительской идеологии приоритетной была умопостигаемая истина. Вот

⁶ Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, Вильнюс, 1991. С. 101.

⁷ Смолич И.К. История Русской церкви. 1700-1917. 4.1. М., 1996. С. 69.

⁸ Там же. С. 786-787.

⁹ Флоровский Г. Указ соч. С. 126.

¹⁰ Там же. С. 29.

¹¹ См., напр.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 360.

как об этом писал английский просветитель Г. Болингброк: «Способность различать между правым и неправым, истинною и ложью, способность, которую мы называем разумом и здравым смыслом, которая дарована каждому щедрым Творцом, но которую большинство людей, пренебрегши ею, утратили, является светом разума и должна руководить всеми его действиями. Отбросить это правило и направлять нашу мысль чем-либо иным - столь же абсурдно, как лишиться себя глаз, отправляясь в путь»¹². Текст явно полемический, здравому смыслу противопоставляется нечто иное. Различные исследователи соглашались в том, что разуму противопоставлялись религиозный опыт, традиционная мудрость и т.п.¹³

В сфере церковного искусства теория «двух истин» нашла отражение в представлении о том, что мир мистического, духовного существует, но в искусстве неотразим. Отвергался опыт выражения «небесного», накопленный средневековьем. Ведь такой опыт всегда был связан с определенной деформацией привычного образа земного мира, данного обыденным опытом: привычный мир как бы преобразовывался надмирной энергией. В отношении церковного искусства сначала на Западе, а в рассматриваемую эпоху и у нас, явилось убеждение, что в иконном изображении художник может передать только внешнюю, историческую сторону события, что превращало икону в иллюстрацию. (Так и трактовали икону еще Карл Великий и Франкфуртский собор¹⁴).

Иллюстрация эта могла быть буквально исторической или аллегорической. Отсюда распространение в позднем средневековье и в Возрождении аллегорических изображений. Такой тип изображений стал проникать на Русь еще в XVI в. и вызвал известные споры¹⁵, поскольку господствующей православной позицией было то, что можно назвать мистическим реализмом - убежденность в реальном присутствии мистического в материальном мире, в существовании мистической связи образа и первообраза, в возможности передать в образе существенные внутренние черты этого первообраза.

Аллегоризм, как известно, получил распространение в русской церковной живописи (и в некоторых других областях искусства) конца XVII в., он сохранял свое значение и позже. Границы возможных аллегорий были значительно раздвинуты, для них, как в барокко, так и в классицизме, могли активно использоваться сюжеты античной мифологии. Восприятие таких аллегорических конструкций, характерное для новой русской культуры, находилось в серьезном противоречии с традиционным отношением (в духе мистического реализма) к смыслу художественного изображения. Уже упоминавшийся выше святитель Митрофан Воронежский, будучи приглашен на праздничный обед к Петру I,

¹² Цит. по: Барг М.А. Эпохи и идеи. М., 1987. С. 314.

¹³ Барг М.А. Эпохи и идеи. М., 1987. С. 312-313; Frankel Cr. The Faith of Reasons. N.-J., 1948. P. 19-20; Bronowski W. et al. The Western Intellectual Habit: from Leonardo to Hegel. N.-J., 1960. R. 147-149.

¹⁴ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 109.

¹⁵ Они вылились, например, в «дело Висковатова». См.: Макарий, митрополит. История Русской церкви. Кн.4, ч.1. М., 1996. С. 144-149.

отказался войти в дом, на крыше которого были изображения языческих богов¹⁶. Полтора столетиями позже московский митрополит святитель Филарет Дроздов не стал освящать триумфальную арку, увенчанную Славой на квадриге. В обоих случаях возникала конфликтная ситуация в отношениях с императором, но оба архиерея не могли отступить от церковного понимания смысла изображения языческих богов.

Образы античного языческого культа вошли, на правах специфической аллегории, в культуру эпохи. В наиболее ясной форме это проявилось в парковой архитектуре, наглядным примером могут служить возникавшие «Храмы Дружбы», «Храмы Славы» и т.п. Влияние языческой античности сказалось и в церковной культуре. В семинариях и академиях изучение латыни во многом основывалось на античном материале. Уместно вспомнить, что преподобный Паисий Величковский (1722-1794 гг.) бросил Киевскую духовную академию, «слыша бо в ней часто воспоминаемых богов и богинь еллинских и басни пие-тические, возненавидех от души таковое учение»¹⁷. Позднее святителем Филаретом Московским было замечено: «От сего происходили и священники, которые довольно (т.е. в достаточной мере. - *А.Щ.*) знали латинских и языческих писателей, но мало знали писателей священных и церковных».

Ярким примером приложения приемов аллегоризма к церковной архитектуре является история строительства колокольни в Троице-Сергиевой лавре Д. Ухтомским. В 1763 г. он представил императрице проект декоративного убранства завершенной в основных строительных габаритах колокольни. Нижний ярус должны были украсить 32 аллегорические фигуры, олицетворяющие добродетели: «щедрость», «верность», «мужество», «любовь к Отечеству» и др. Несмотря на высочайшее утверждение, монастырские власти воспротивились установке аллегорических фигур, соглашаясь, впрочем, на замену их фигурами святых. Ухтомский вынес вопрос на рассмотрение Сената и Синода, но там затруднились принять окончательное решение и адресовали дело в Академию художеств. Президент Академии И. Бецкой предложил убрать фигуры совсем, что и было принято¹⁹.

Во второй половине XVIII в. реалиями русской культуры стало распространение в образованных кругах общества «вольтерьянства» и, с другой стороны, масонства. К проблематике храмостроения некоторое отношение имеет это второе течение. В связи с масонством в искусстве распространяется не аллегоризм, а специфический тип символизма. Первые русские ложи масонов представляли собой «кружки деистов, исповедующих разумную мораль и естественную религию»²⁰. В дальнейшем развиваются мистические, «набожно-поэтические» на-

¹⁶ Житие святого Митрофана, епископа Воронежского // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-миней св. Димитрия Ростовского. Книга дополнительная. Первая. М., 1908. С. 364-365.

¹⁷ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937, Вильнюс, 1991. С. 126.

¹⁸ Там же. С. 114.

¹⁹ Балдин В.И. Загорск. М., 1984. С. 185; см. также: Грабарь И. История русского искусства. Вып. 23. М., б.г. С. 98.

²⁰ Флоровский Г., прот. Указ. соч. С. 115.

строения. Усиливается поиск «таинственных знаков» в природе, истории, в Библии. Складывается двойственное отношение к Церкви. Как заметил о. Георгий Флоровский, внешнее почтение к ней не нарушалось, а многие масоны настаивали на ценности и неприкосновенности церковных обрядов, «наипаче религии греческой». Их привлекало в ней богатство символов и образов. «Масоны ценили в Православии именно эту традицию символов, уходящую своими корнями все в ту же античную древность. Но всякий символ есть для них только призрачный знак, путеводная помета - и нужно восходить к означаемому. Это значит: от видимого к невидимому, от «исторического» христианства к духовному или «истинному», из видимой Церкви в Церковь внутреннюю»²¹. Для нас важны два следствия такой позиции - пристрастие к символам и проповедь «внутреннего христианства».

Пристрастие к символам заставляло, прежде всего, истолковывать в духе своего учения вполне обычные для ордерной архитектуры формы и композиционные приемы. Так, цоколь из необработанного камня толковался как символ души, над совершенствованием которой еще не трудились. Некий смысл придавался определенной комбинации различных ордеров. Знаки такого рода прочитывались (или вычитывались там, где они не предполагались строителем) только посвященными, для общества в целом образ здания не получает никаких специфически масонских черт. Кроме того, появлялось стремление ввести в архитектуру более явные знаки, принадлежащие именно масонству: круг в квадрате, циркуль, шестиконечная звезда. Но даже при использовании таких символов храмовые формы в целом оставались вполне привычными, не вызывали отторжения у непосвященных.

Символизм мог обуславливать тягу к ретроспективизму в использовании архитектурных форм. Некоторые исследователи высказывают далеко не бесспорную идею, что псевдоготика Баженова являлась программным поиском языка масонской архитектуры²². Псевдоготика получила определенное распространение как стиль, возрождающий образы средневековья, известно несколько храмов и пристроек к церковным зданиям, выполненных в этом стиле, но если в этой стилистике и были когда-то заложены идеи масонства, они в качестве таковых практически никем, за исключением узкого круга, не читались.

Еще одно направление религиозных исканий, которые могли отразиться в архитектуре - получившие как в масонстве, так и вне его в начале XIX в. идеи «внутреннего христианства», отмеченные, по Флоровскому, «мечтательным утопизмом»²³. В рамках этого течения появились, пусть немногочисленные, поиски какой-то более сложной, более «мистической» архитектурной программы. Характерен успех витберговского проекта храма Христа Спасителя (1817-1825 гг.). А. Витберг ставил задачу, «чтобы все части храмам составляли не произвольные только формы архитектурной потребности, не мертвую массу кам-

²¹ Там же. 122.

²² Медведкова О.А. Царицынская псевдоготика В.И. Баженова: опыт интерпретации // Иконография архитектуры. М., 1990. С. 153-173.

²³ Флоровский Г., прот. Указ. соч. С. 130.

ней, но выражали бы духовную идею живого храма - человека по телу, душе и духу».²⁴ Комплекс должен был состоять из трех возвышающихся один над другим храмов, символизирующих тело, душу и дух. Характерен антропологический характер заявленной программы: как от Витберга, так и от восторженно принявшего проект императора Александра I ускользало представление о храме, как о Небе на земле, с этой темой проект не связан. Не менее характерно и то, что программная специфика проекта Витберга сводилась по преимуществу к вербальным толкованиям значения отдельных форм, к словесному уяснению смысла взаимосвязи трех проектировавшихся храмов. Архитектурная форма оставалась при этом в основном вполне традиционной.

Интерес к символам и внутреннему смыслу форм проявился не только в масонстве, или в мистических кружках Александровского времени. Возросло внимание к этой теме и внутри традиционного православия. Видимо, не случайно именно в это время, в 1803 году, появилось сочинение, выдержавшее затем более десятка изданий - «Новая скрижаль» архиепископа нижегородского Вениамина Румовского-Краснопевкова²⁵. Это свод толкований смысла храма и основных чинов богослужений на основании произведений средневековых византийских авторов - отцов Церкви. Истолкования структуры храма - тоже средневековое и византийское. Автор пишет о трех полукружиях в алтаре, хотя трехчастные алтари давно стали редкостью, говорит об алтарной преграде и не упоминает о высоком иконостасе. Это естественно, поскольку книга - свод трактовок древних Отцов. Свои интерпретации владыка Вениамин не считает возможным добавлять, да и жанр книги этого не допускает. Однако материал книги дает обильный материал, позволяющий читателю самому осмысливать вневременные основы храмового содержания, отыскивать их в современных храмовых постройках.

Можно сказать, что масонство, «внутреннее христианство» и подобные течения религиозного характера не оказывали заметного влияния на язык храмовой архитектуры, его содержание определялось основами церковного учения о храме и фундаментальными культурными представлениями эпохи. Здесь следует сделать только одну оговорку. Новые черты культуры, в том числе - художественной, в разной мере приживались в столицах и в провинции, по-разному принимались разными слоями населения. Как заметила И.Л. Бусева-Давыдова, допетровские типы храмов продолжали существовать в провинции, постепенно и лишь отчасти реагируя на появление столичных новшеств²⁶. Причем это не было простым отставанием провинции от моды, глубинные области страны продолжали во многом жить старыми культурными нормами, откликаясь на новшества в той мере, в какой они сами входили в новую культуру. Однако и в столицах замечается различная мера соединения церковного быта с новой культурой. Это видно, в частности, по одной из проповедей московского митрополита

²⁴ Цит. по: Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992. С. 29.

²⁵ Смолич И.К. История Русской церкви. 1700-1917. Ч. 2. М., 1997. С. 385.

²⁶ Бусева-Давыдова И.Л. Древнерусский архитектурный идеал в русской провинциальной архитектуре XVIII-XIX веков // Архитектура в истории русской культуры. М., 1996.

Платона (Левшина), где он называет суеверами тех, кто предпочитает старые иконы новым, окладные - безокладным, кто не желает молиться там, где нет икон. Понятно, что под «старой» понимается икона традиционного письма, а под «новой» - выполненная в стилистике западноевропейской пространственной живописи. То же можно сказать и об окладных иконах - это произведения старой традиции. Слова «не хотят там и молиться, где икон нет» подразумевают, по всей видимости, новейшие храмы, где логика ордерного убранства не оставляла места иконам (за исключением иконостаса, но и он в классицизме, как увидим дальше, сокращается в размере).

Характерные черты храмостроения

Задача нашей работы - рассмотреть качественно новые черты в архитектуре храмов различных периодов. Поэтому в данной главе внимание будет сосредоточено на тех новых чертах храмостроения, которые были привнесены послепетровской эпохой.

Важнейшим свойством новой архитектуры стал отказ от попыток передать художественными средствами то, что храм является местом реального присутствия Неба на земле. При осознанно или подсознательно принятой концепции «двух истин» подобная задача не могла даже ставиться. В этом оказались единокорпусными и церковные заказчики, и художественные исполнители. Главным стало выявление особого значения места богослужения, осознаваемого как дворец Царя Небесного. Это, как мы знаем, одна из двух важнейших тем в осмыслении архитектуры храма, так что ее развитие было вполне каноничным.

При этом другая тема - тема Неба на земле - не забывалась в богословских текстах. Но понималась так, что дворец можно видеть, а о Небе следовало только помнить. Характерно в этом отношении Слово на освящение храма во имя апостолов Петра и Павла в Воронеже, сказанное воронежским архиереем, святителем Тихоном Задонским в 1765 г. Святитель, в полном соответствии с православным пониманием храма, указывает на его небесный характер: «всяк... рассуди, куда идешь...? Идешь в Божий дом, в место, небеси подобное, идеши туды, идеже небесная совершаются»²⁷. Тема Дома занимает, однако, в Слове значительно больше места, приведем еще одну цитату: «Аще бо дому царя земного всякую честь, как и должно, всякое почтение воздаем...; кольми паче тое достоинство показывать дому Царя небесного, дому, в котором *силы небесным* с человеками *невидимо служат*»²⁸. Как видим, в тексте существуют обе интересующие нас темы. Важно, однако, что при тесной взаимосвязи они все-таки достаточно самостоятельны. Одна вполне сопоставима с опытом земной жизни, другая реально не представлена человеческому зрению - о ней следует думать, помнить. «В церковь идучи, думай, что в дом Царя небесного идеши, где

²⁷ Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. М., 1889. Т. 1. С. 63.

²⁸ Там же.

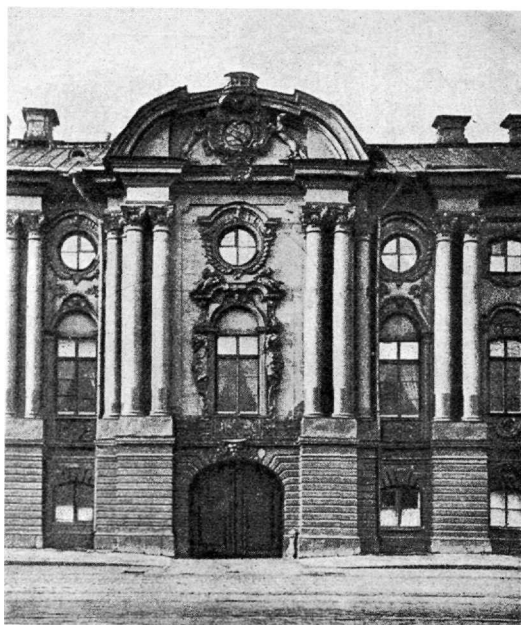


С.-Петербург. Воскресенский собор Смольного монастыря (Б. Растрелли. 1748-1764 гг.).
Фото 1948 г.

со страхом и радостью стоять должно, так, как на небеси перед небесным Царем»²⁹ - цитата еще из одного творения святителя Тихона.

Сопоставимость в культуре XVIII в. мотивов дворца земного и дворца небесного приводила к тому, что становилось естественным использовать и там, и там сходные архитектурные мотивы. Здесь уже, в отличие от XVII века, не темы храмостроения отчасти и с опозданием переходят на жилые или дворцо-

²⁹ Там же. С. 100.



Б. Растрелли. Пластика фасадов:

дворец Строганова (1749-1757 гг.);

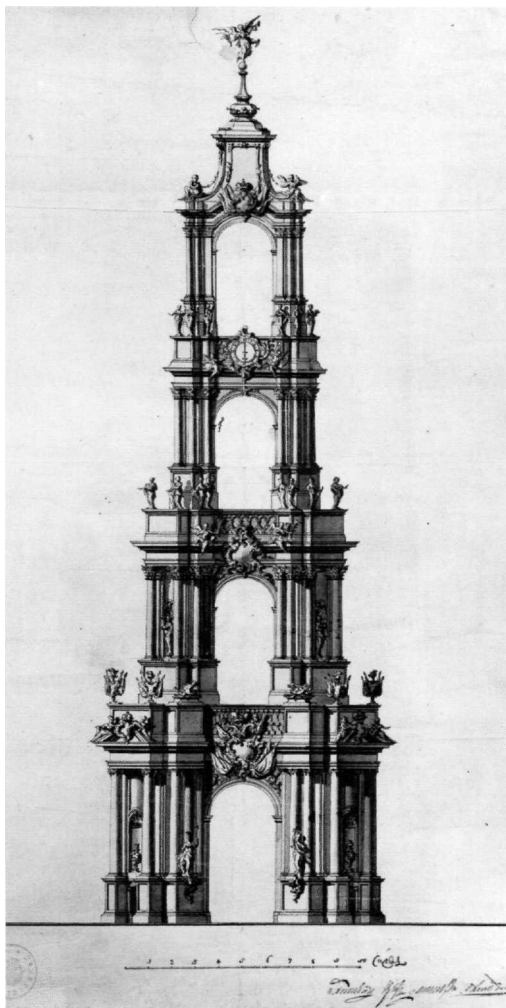
собор Смольного собора (1748-1764 гг.)

вые постройки, а стилистика светской архитектуры в определенной мере переносится на храмы. Б. Растрелли вырабатывает свой почерк практически одновременно на серии дворцов Петербурга и на таких культовых постройках, как Воскресенский Смольный собор и Андреевская церковь. Ухтомский столь же синхронно проектировал колокольню Троице-Сергиевой лавры и новые Воскресенские ворота московского Китай-города. Примеры можно было бы умножить.

При этом нормы благочестия требовали использования в архитектуре храмов самых совершенных, достойных приемов построения формы, к которым был способен архитектор. В первой половине XVIII в. представление о достойных стилистических характеристиках храма еще могли отличаться достаточным разнообразием. Как замечает Д.О. Швидковский, стилистическая сумятица петровского времени, когда переплетались древнерусские и различные европейские традиции, нашла выход в синтетическом характере барокко. Практически еще в течение первых трех четвертей XVIII в. у нас была жива архитектура позднего Средневековья³⁰.

Ко времени утверждения на русской почве классицизма критерии «достойного» стали более определенными. В конце рассматриваемого нами периода архиепископ Тверской Мефодий Смирнов писал, что Дом Божий следует украшать наилучшим, «пристойным» образом. «Пристойный», то есть подобающий,

³⁰ Швидковский Д.О. Архитектура Англии и России в эпоху классицизма // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма. М., 1996. С. 86.



Д. Ухтомский. Проект Воскресенских ворот в Москве (1754 г.)



Д. Ухтомский. Перестройка колокольни Троице-Сергиевой лавры. (1741-1770 гг.)

правильный, как заметила Е.Д. Шеко, во многих случаях используется как своеобразный шифр эпохи, это слово, означающее «новейший, в лучшем европейском вкусе». Она приводит ряд примеров описания храмов, выявляющих связь понятия пристойности с европейским вкусом³¹. В описании Московского Нововоспасского монастыря, составленном игуменом Ювеналием Воейковым в 1802 г., сухо перечисляются старинные монастырские постройки: «Соборная Преображенская церковь о пяти главах, с западной и южной сторон паперти со всходами, оныя все покрыты по железным стропилам листовым железом».

³¹ Щенков А. С., Шеко Е.Д., Щенкова О.П. Об идее храма в архитектуре русского классицизма// Искусство христианского мира. Вып. 4. М., 2000.



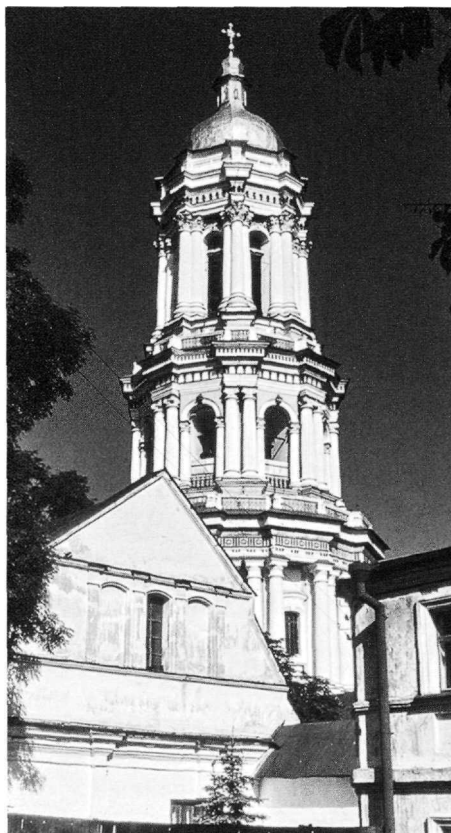
И. Жеребцов. Колокольня Новоспасского монастыря в Москве. (1759 г.)

Далее приводятся длина, ширина, высота храма, перечисляются вклады государей. Когда же заходит речь о новой колокольне, появляются совершенно другие интонации: «Колокольня, здание огромное, украшенное снаружи в пристойных местах колоннами и фронтонами, убрана внутри и извне вся штукатурною работою», внутри колокольни - церковь с иконостасом «преизрядной работы»³². Слова «украшенный», «пристойный», «преизрядный» применяются только здесь, оказываются применимыми только к ордерной архитектуре.

Аналогично описание Киево-Печерской лавры, сделанное другим автором, - митрополитом Евгением Болховитиновым. Говорится о древней Успенской церкви «четвероугольной, со впадиной от запада, с притворами по бокам», приводятся ее длина, ширина, высота, описывается покрытие медными листами, а глав - золотом. Но главное внимание автора привлекает опять-таки колокольня: «здание огромное, в четыре яруса осьмиугольной пирамидальной фигурую и составлено из четырех архитектурных ордеров прекрасной соразмерностию... План и фасад изобретен славным тогдашним Итальянской школы архитектором Иоганном Готфридом Шейденом, который сам и надсматривал строение»³³. Опять все лестные эпитеты адресованы произведению новейшей архитектуры, тогда как в старой оказывается почтенной только ее древность. Характерно, что это пишет именно митрополит Евгений - знаменитый исследователь древностей.

³² Ювеналий (Воейков), игум. Краткое историческое описание Московского ставропигиального первоклассного Новоспасского монастыря. М., 1802. С. 2, 17.

³³ Евгений (Болховитинов), митроп. Описание Киево-Печерской лавры. Киев, 1826. С. 26, 29.



И. Шедель. Колокольня Киево-Печерской лавры (1731-1745 гг.)

Вполне понятно, что в послепетровское время, и особенно в период классицизма, правильной, грамотной архитектурой признавалась только ордерная, и только ее можно было считать пристойной для произведений сакрального назначения. Более ранние, неордерные постройки можно было терпеть или из почтения к их древности (таков был мотив сохранения кремлевских соборов при строительстве баженовского дворца), или из-за отсутствия средств к их перестройке.

Стиль был универсальным, и в этом отношении храмы не выделялись в зодчестве эпохи. Для периода барокко была характерна определенная динамичность, подвижность форм: расположенное одно над другим окна разрывали или изгибали антаблемент, многочисленные раскреповки смещали плоскости стен, волюты и завитки картушей придавали вращательные движения элементам декора. Но эта динамичность была присуща в равной мере церковным и светским постройкам; при этом и там, и там богатый барочный декор не нарушал ясности и достаточной строгости основных архитектурных членений. Ордерная структура облечена в праздничный декоративный наряд, отчасти маскирующий, дра-

пирующий ее логическую основу. В классицизме увеличивается строгость построения форм, более отчетливо выступает тектоническая логика ордера, архитектура более рациональна и, опять-таки, это в равной мере относится к светским и церковным постройкам. На всем протяжении рассматриваемого времени церковь – это специфический вид дворцового сооружения, построенный по правилам дворцовой архитектуры эпохи.

Это не значит, что специфика храма не осознавалась и ей не уделялось специального внимания. Специально исследовавший эту проблему И.Е. Путятин замечает, что дискуссия об идеальном образе храма была одним из самых значительных явлений в архитектурной теории классицизма. В первую очередь – классицизма западного, но «жизненность этих теоретических рассуждений на русской почве во многом определялись ее изначальным внеконфессиональным (или межконфессиональным) характером»³⁴. Конечно, поиск идеального образа велся в рамках, заданных нормами классицизма, и во многом касался нюансов, понятных только профессионалам той эпохи³⁵.

На русской почве специфичность Дворца Царя Небесного выявлялась некоторыми своими типологическими чертами, сформировавшимися еще в предшествовавшую эпоху, и лишь отчасти трансформировавшимся в эпохи барокко и классицизма. Эти черты служили знаками, информирующими о назначении сооружения, но одновременно они формировали особенности архитектурного образа, адресовавшие к традициям храмовоздания, к сложившимся представлениям о сакральном содержании храма.

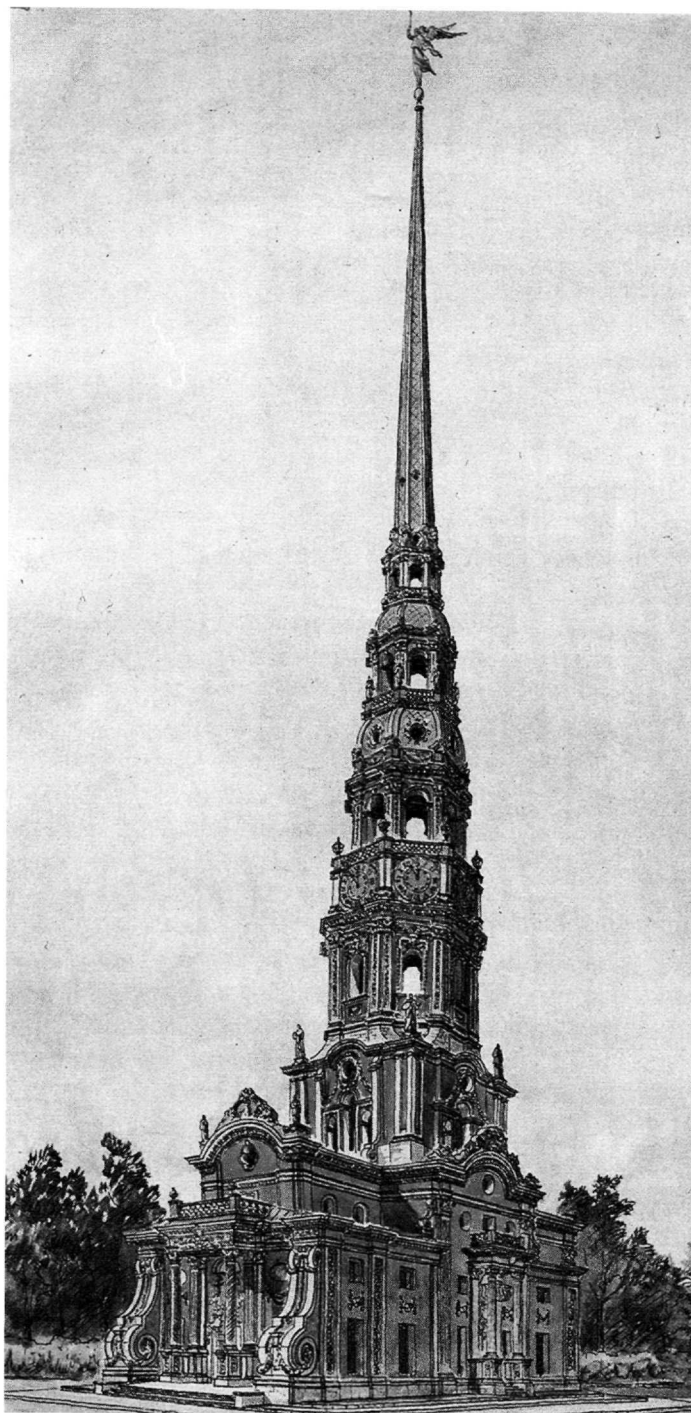
Во внешнем виде храмов это – вертикализм построения, наличие высокого купола, венчание сооружения луковицей или ее подобием. До середины XVIII в. нередко использовался появившийся еще в XVII столетии тип восьмерика на четверике, что сближало барочные и раннеклассические храмы с их допетровскими прототипами. Заметим, кстати, что в этот же период богатое декоративное убранство церквей в стиле барокко перекликалось с декоративностью храмов конца XVII в., и это смягчало резкость перехода к архитектурным новшествам в храмостроении. (И.Л. Бусева-Давыдова не без оснований утверждает, что для основной массы населения этот переход вообще проходил малозаметно, что различие признаков, столь существенное для современного архитектуроведения, тогда не останавливало на себе внимания³⁶.)

При всей смягченности, разнонаправленности конкретных форм внедрения архитектурных новшеств они вызвали важную особенность восприятия архитектурных новаций: в храмостроении XVIII в. обретает большое значение на-

³⁴ Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М., 2013. С. 83.

³⁵ Рассматривался вопрос об уместности арочных форм или горизонтальных архитравов (последним отдавалось предпочтение в период ампира, больше ориентированного на греческие образцы. Сопоставлялась семантика коринфского и дорического ордера. В то же время, в поле внимания были структура плана (центрического или базиликального), венчание здания куполом. Образцами купольных построек были в равной мере произведения Ренессанса, Пантеон, шатер ротонды храма Гроба Господня в Иерусалиме (Пантеон и Храм Гроба роднило использование опеоны – отверстия в венчании перекрытия). {И.Е. Путятин. Указ. соч.}

³⁶ Бусева-Давыдова И.Л. Древнерусский архитектурный идеал...



И. Зарудный. Церковь Архангела Гавриила в Москве.
Первоначальный проект (1701 г.). Реконструкция К. Лопяло



Москва. Церковь Архангела Гавриила.
Вид после переделки 1770-х годов

личие традиционности в иконографии архитектурных форм. Такая традиционность должна была подтвердить неизбежность существенных основ церковной жизни, преемственность в развитии храмостроения. Тяга к преемственности, к формам, хотя бы отчасти традиционным, прослеживается при анализе иконографии самых разных форм храмов.

Нововведением, значительно менявшим облик храма, стало завершение некоторых церквей или их колоколен шпилем вместо привычного купола или главки (церковь Гавриила Архангела в Москве, Петропавловский собор в Петербурге). Чужеродность этого мотива предопределила его малую популярность. Высокий шпиль стал быстро уменьшаться в размерах, его употребление ограничилось венчанием некоторых колоколен и крайне редко - венчанием купола самого храма. Как правило, храм сохранял более традиционное завершение. Это не всегда была «луковица» - многие архитекторы искали способ заменить ее мотивом, скольконибудь близким европейской традиции ордерной архитектуры. На купол водружался фонарик в виде маленькой ротонды, несущей куполок, но этот куполок или обретал сферическую форму (церковь Филиппа митрополита в Москве - М. Казаков), или из купола «вырастала» достаточно традиционная луковица (церковь



Москва. Церковь Филиппа митрополита (1777-1778 гг., М. Казаков)

Спаса Преображения на Глинцах в Москве). На место луковицы иногда на барабан ставили шар, увенчанный крестом.

Здесь нельзя не увидеть упоминавшегося выше расслоения культуры: архитектор стремится к стилистической цельности своего произведения, в стилистику которого плохо вписывается традиционная луковица, заказчик же и массовый потребитель желают видеть форму, напоминающую ему о старой традиции. На протяжении столетия архитектура искала здесь компромиссные решения.

К вопросам иконографии надо отнести и требование Елизаветы Петровны завершать храм пятиглавием. (К 1746-1747 гг. относятся несколько ее указаний о переделке проектов новых храмов с заменой одноглавого завершения на пятиглавое³⁷). Почти все храмы елизаветинского барокко получили пятиглавие. Это не было обязательным для традиционной русской архитектуры - с древнейших времен и до петровских реформ было немало одноглавых храмов, но как помним, в XVII в. пятиглавие преобладало, а одно время казалось наиболее каноничным. Елизаветинское пятиглавие было декларативным иконографическим знаком возврата к традиции.

Одним из наименее традиционных типов завершения, появившимся в классицизме, стало венчание храма низким, плоским куполом, в котором не прочи-

³⁷ Грабарь И. История русского искусства. Т. 3. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. М., б.г. С. 199-200.

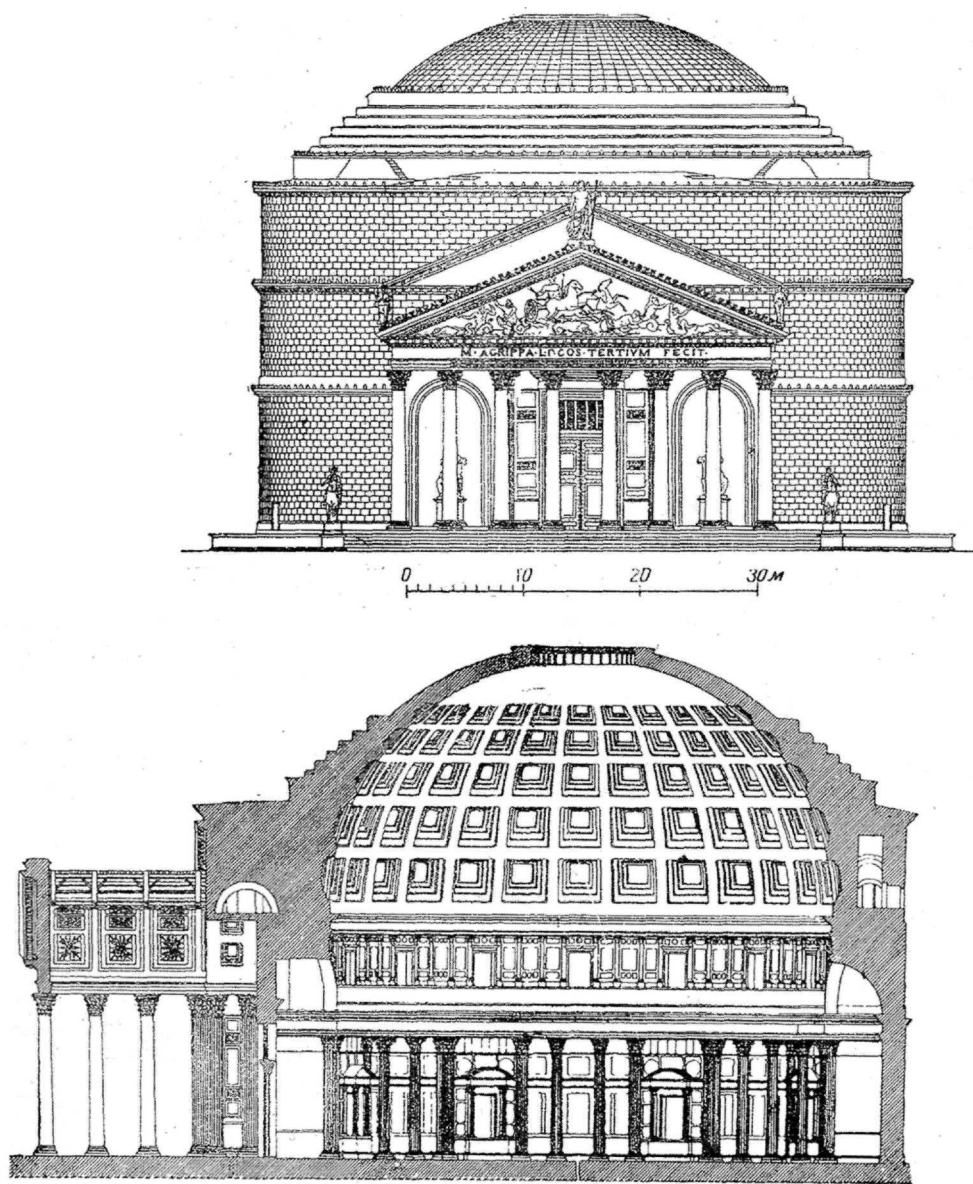


Москва. Церковь Спаса Преображения на Глинищах
(1776-1802 гг., В. Баженов?)

тивалось устремленности архитектурных форм вверх. Этот тип обязан своим появлением, по-видимому, как поискам в западноевропейском храмостроении, так и непосредственному обращению к античным образцам, прежде всего, к Пантеону. Характерные примеры подобного архитектурного решения - храмы № 7 и 9 из Смешанного альбома Казакова (нумерация иллюстраций по публикации Н.Ф. Гуляницкого³⁸), а также - проект храма Александра Невского в Саратове Д. Кваренги³⁹. Среди реализованных построек - произведения Н.А. Львова: Борисоглебский собор в Торжке (1785 г.), церковь в Арпачево (1783), Троицкая церковь в селе Александровском под Петербургом (1785—1787 гг.). Последняя адресует не столько к Пантеону, сколько к храму Весты, а рядом с ней поставлена колокольня в виде вытянутой пирамиды. Ее форма заставляет вспомнить мавзолей Гая Цестия в Риме, но связана, возможно, не с этим античным образцом, а с масонской символикой. (Нельзя не отметить,

³⁸ Гуляницкий Н. Ф. Собрание чертежей храмов в «Смешанном» альбоме М.Ф. Казакова // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма. М., 1996.

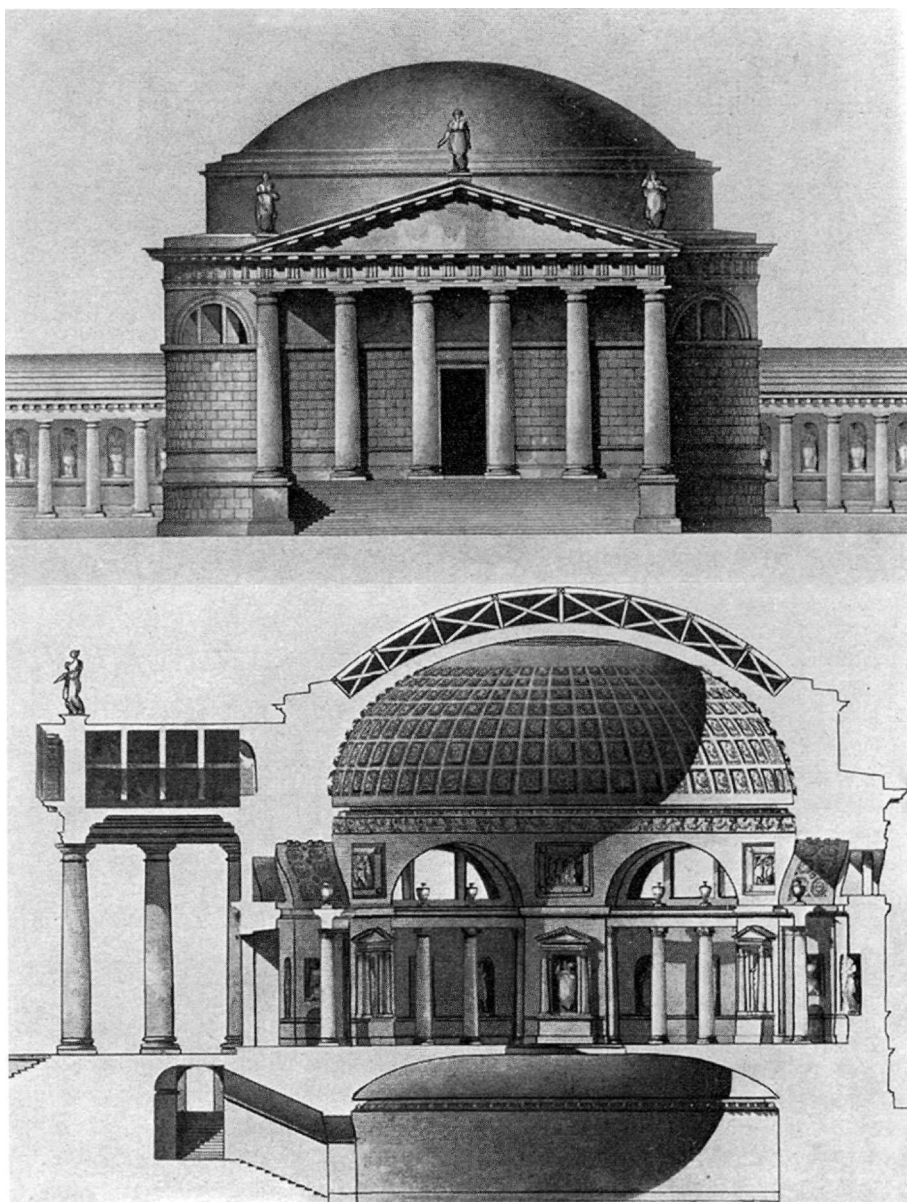
³⁹ Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Л., 1981. С. 93.



Рим. Пантеон (около 125 г.) Реконструкция фасада, интерьер

что необычная форма этого храма переосмысливалась верующим народом в привычных категориях православной жизни. Церковь получила в народе название «Кулич и Пасха»).

Завершения храмов были наиболее острой иконографической проблемой, в отношении других особенностей их объемного построения все было проще. Вполне традиционными были и вытянутый в плане, и центричный типы цер-



Д. Кваренги. Проект храма Александра Невского в Самаре. Фасад, разрез

ковного сооружения. Вытянутый мог образовываться привычным соединением храма и трапезной, или же базиликальным построением основного объема. Но

базиликальный, новый по существу тип, внешне мало отличался от старого, и поэтому не мог вызывать неприятия (об интерьере будет сказано ниже). Среди центрических храмов помимо привычного квадратного получили распростра-



Село Александровское. Троицкая церковь (Кулич и Пасха). (1785-1787 гг., Н. Львов)

нение, преимущественно в классицизме, круглые храмы. Но к подобной форме отчасти приучали уже произведения нарышкинского барокко (хотя круглые церкви иногда встречались и раньше).

Особая иконографическая тема - храмы с двумя колокольнями. Этот тип повторял католические образцы, где парные колокольни укоренились еще в средневековье, пропали в Возрождение и снова возникли в эпоху барокко. Их появление в России вряд ли было вызвано прокатолическими настроениями архитекторов или заказчиков, это была, скорее, безразличная к конфессиональным проблемам ориентация на западные образцы. Зодчий видел здесь чисто архитектурную тему, которую он развивал тем или иным образом, а православный заказчик не видел здесь вероучительной проблемы, из-за которой следовало бы препятствовать появлению такого типа постройки. В частности, известный покровитель православного монашества, высокообразованный митрополит Новгородский и Санкт-Петербургский Гавриил (Петров), будучи куратором возведения Троицкого собора Александро-Невской лавры (1776-1790 гг., И.Е. Старов), не возражал против проекта с двумя колокольнями⁴⁰. Надо, впрочем, иметь в виду, что базилику с двумя колокольнями представлял собой и предшествовавший вариант храма, строившийся в 1720-1753 гг., так и не законченный и, в конце концов, разобранный⁴¹. Старовская постройка воспринималась, возможно, как преемственно развивавшая предыдущий замысел.

⁴⁰ Екатериной П была составлена надпись, помещенная на стене собора, гласившая, что этот храм в ее царствование «трудами преосвященного митрополита Гавриила Новгородского и С.-Петербургского заложен, создан и освящен». {Поселянин Е. Русская церковь и русские подвижники XVIII века. СПб., 1905. С. 186}.

⁴¹ Грабарь И. История русского искусства. Т. 3. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. М., б.г. С. 90-92.



Л.Т. Швертфегер. Макет старого собора Александро-Невской лавры (1720-1723)

Рассмотрение внешнего вида храмов показывает, что даже при произошедшем обмирщении культуры, при более светском взгляде на архитектуру храма, в художественной интерпретации его форм продолжало рельефно выступать его сакральное содержание. Особенно сильно это проявлялось в интерьере. Здесь сохранялось каноническое деление на притвор (трапезную), собственно храм, алтарь с выделением его алтарной преградой (хотя постепенно утрачивалась иерархичность взаимоотношений этих частей).



И.Е. Старов. Макет нового Троицкого собора
Александрово-Невской лавры (1776-1790 гг.)

В период барокко основными были две схемы организации внутреннего пространства. Первая - бесстолпный храм с сомкнутым сводом и световым барабаном. В этом случае чаще всего возводился высокий иконостас, приставленный к несущей стене между храмом и алтарем, или укрепленный на специальном каркасе. Так построены Андреевская церковь в Киеве и столичные дворцовые храмы Б. Растрелли, Екатерининская церковь в Москве К. Бланка. В этом случае преобладает нерасчлененное внутреннее пространство, главным акцентом в котором становится иконостас.

Другой тип - храм с куполом на опорах, со сводами в боковых компартаментах. В этом случае появлялась система разновысоких взаимосвязанных пространств, в которых прослеживалась их традиционная иерархичность. Как правило, опорами служили тяжеловесные столбы с достаточно приземистыми сводами и контрастно выделявшимся высоким подкупольным пространством. Так был построен Петропавловский собор Д. Трезини, Воскресенский собор Смоленского монастыря Б. Растрелли, Климентовская церковь в Москве (П.А. Трезини?). В этой последней все подпружные арки высоки, но сделаны п-образные охва-



Б. Растрелли. Макет разреза собора Смольного монастыря. (1748-1764 гг.)

тывающие центр хоры, из-за чего сохранился контраст подкупольного пространства и низких боковых компартиментов. В храмах этого типа тоже ставился высокий иконостас.

Особую разновидность храма с куполом на опорах составляли базиликальные сооружения, в которых монотонный ряд разделяющих нефы столбов нивелировал иерархичность пространств, сохраняя ее только вблизи подкупольного пространства. Но этот нетрадиционный тип храма не получил широкого распространения.

В интерьерах храмов барокко при традиционности общей структуры отчасти сказывалась свойственная стилю театральность, тяготение к патетике и изображению «небесных» порывов души (последнее А.Ф. Лосев отметил как присущее готике⁴²). Наиболее рельефно это проявилось в построении иконостасов. Первый и яркий пример - иконостас Петропавловского собора в Петербурге, выполненный по проекту И. Зарудного в 1722-1726 гг. Иконостас изоб-

⁴² Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 185.



С.-Петербург. Петропавловский собор (1713-1733 гг., Д. Трезини). Интерьер

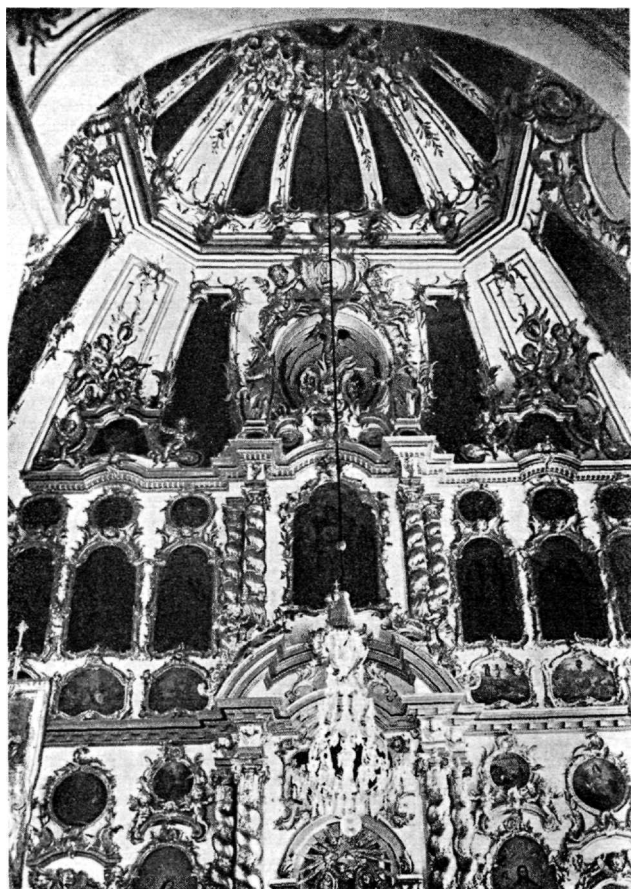
ражает триумфальную арку характерного для этого времени типа (другой пример - Красные ворота в Москве, подобные арки проектировал и сам Зарудный). Царские врата - это ее центральный проезд, по бокам - пилоны, где между колоннами расположены местные образа. Арка Царских врат в верхней части дополнена изображением раздернутых вправо и влево театральных занавесей и в открывшемся проеме предстает сложная композиция собственно Врат. Это две грандиозные по протяженности створки в сомкнутом виде представляют ротонду, охваченную дугообразно колоннадой. Под сенью ротонды - престол,



И. Зарудный. Проект Синодальных триумфальных ворот на Красной площади в Москве. 1721 г.



С.-Петербург. Иконостас Петропавловского собора. (1722-1726 гг., И. Зарудный)



Петергоф. Церковь Большого дворца. Иконостас

у которого стоит резная фигура Христа. К нему справа и слева тянутся рельефно исполненные фигуры апостолов. По краям Царских врат, на пилонах и в других точках композиции поставлены многочисленные фигуры ангелов в экспрессивных позах. Содержание композиции литургически мотивировано: триумфальная арка намекает, что во время Великого входа вспоминается, пусть уже адаптированная, античная традиция - «дориношение» (несение на копьях) триумфатора, а иконография «причащения апостолов» относится к устоявшимся темам алтарных росписей. В то же время вся композиция - квинтэссенция театральности, внешней экспрессивности и аллегоричности.

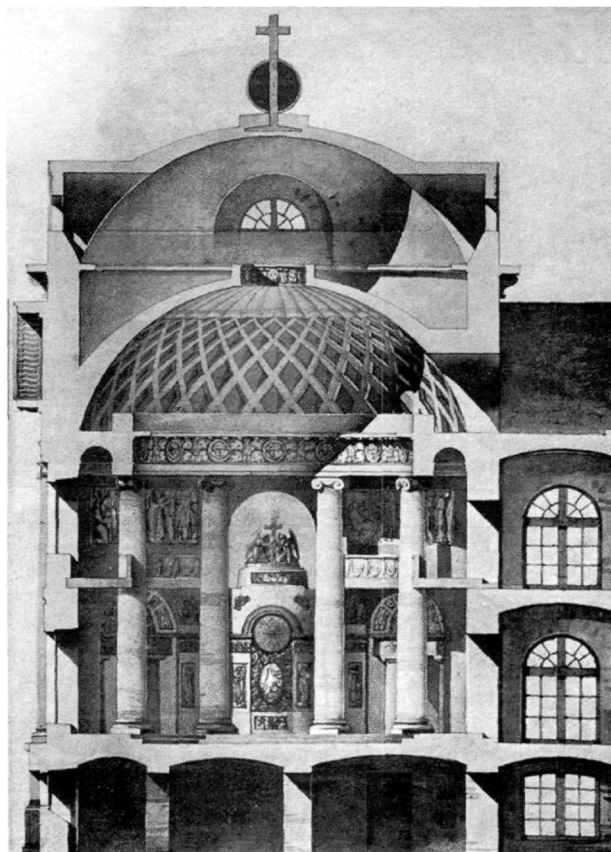
В столь отчетливом виде барочная театрализация не укрепились, но особенности стиля сказывались и в других иконостасах. Иконостасы Растрелли достаточно просты по структуре, близки к резным композициям второй половины XVII в. Заметная связь с образцами Запада проявлялась в растреллиевских иконостасах в мощных изгибах витых колонн, а в некоторых случаях - в динамичных позах круглой скульптуры ангелов. У других зодчих фронт иконостаса



Петергоф. Церковь Большого дворца (1752-1757 гг., Б. Растрелли).
Общий вид. Фото 1930-х гг.



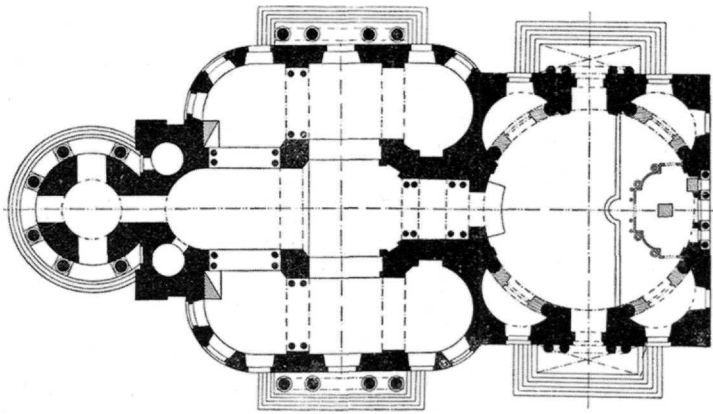
Москва. Церковь Климента, папы Римского (1769 г., П. Трезини ?)



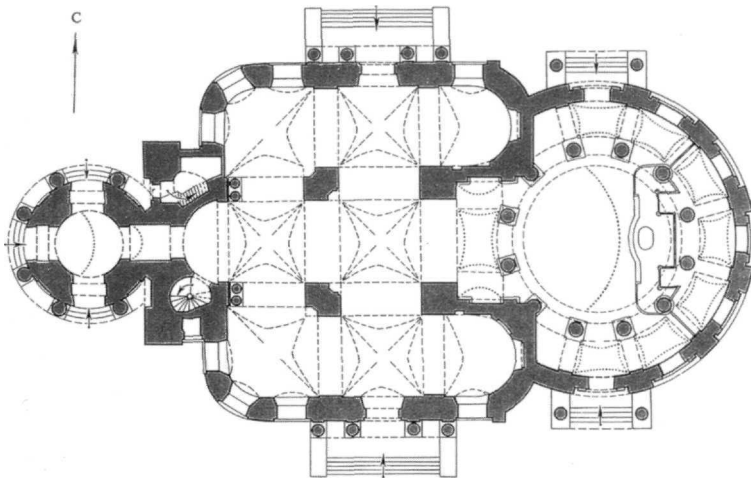
Москва. Церковь в I Градской больнице. 1827 г. О. Бове. Проект. Разрез

может ломаться, изгибаться, формировать устремленные ввысь башенные композиции. В Климентовской церкви в Москве сильно выражен вертикализм, в Николо-Морском соборе Петербурга - разноплановое ярусное построение. В обоих случаях присутствует рокайльный декор, многочисленные экспрессивные фигуры ангелочков, форма в целом весьма динамична. Примечательно, что ангелочки часто совершенно схожи с «путти» светских интерьеров. В дворцовых храмах Растрелли бросается в глаза близость в отделке парадных залов и стен церкви, за исключением, конечно, иконостаса, где больше сходства не с интерьерными, а с фасадными декорациями автора.

Купола в интерьере барокко соединяют черты декоративности и конструктивной ясности. Они чаще всего трактованы как система перекрещивающихся арок, заполнение между которыми может быть занято рокайльным орнаментом, люкарнами, священными изображениями в пышных рамках. В характере декора преобладает дворцовая тема, но высота и сама форма купола адресует к теме Неба. Эта тема поддерживается и наличием вертикальной динамики в иконостасе. К сказанному надо добавить, что вертикальная устремленность центральной части про-



Москва. Проект перестройки церкви «Всех скорбящих Радость» (1808 г., В. Баженов?) План



Москва. Церковь «Всех скорбящих Радость». (1783-1833 гг., В. Баженов, О. Бове). План

пространства храма подчеркивается противопоставлением ей низких соседних компартиментов. Как уже говорилось, эти компартименты подчас нарочито невысоки, с массивными столбами, их масса может производить даже несколько угнетающее впечатление. Зато усиливается эффект радостного выхода в открытую, торжественно украшенную центральную часть интерьера. Вроде бы вполне традиционная иерархия пространств, призванная формировать образ строгой иерархичности горнего мира, трансформируется в эмоциональную картину того самого «порыва», о котором писал Лосев. Конечно, трансформация была не полной, можно говорить о частичном присутствии и старой, и новой образной системы.

В качестве основных новшеств на этом этапе развития церковной архитектуры можно назвать преобладание темы Дворца над темой Неба, аллегоризм, при-

званный подстегнуть воображение и подталкивающий к созданию субъективных представлений о Горнем мире, а также определенная театрализация в открывающихся архитектурных картинах, что означает или вживание в мир, порожденный фантазией зодчего, или же формально-эстетическое, остраненное его созерцание. С проблемой остраненности, некоторой отчужденности связано и возрастание роли внешних иконографических признаков храмовой архитектуры.

Интерьеры классицизма, как и барочные, основываются на раскрытии темы Дворца, но в классицизме слабее субъективное эмоциональное начало, интерьеры строже и рациональнее. Это сказывается, прежде всего, в выровненности значения отдельных пространств, ранжированность которых лишена барочных контрастов. Наиболее характерными стали два принципа формирования структуры интерьера. Один из них основан на обеспечении сближенности, слитности пространств, а другой - на создании цепочки относительно обособленных пространственных единиц. К первому типу относятся храмы с небольшими, открытыми в главный храм притворами или боковыми компартиментами - храм в Троицком-Кайнарджы, (1778), храм № 9 (по нумерации иллюстраций в статье Н.Ф. Гуляницкого⁴³) из Смешанного альбома Казакова. К этому же типу следует отнести церкви, интерьер которых расчленен легко проницаемыми преградами - колоннадами. Таковы Казанский собор в Петербурге (А. Воронихин), где колоннады определяют базиликальную структуру храма, московские храм Филиппа митрополита (М. Казаков), церкви в Голицынской (М. Казаков) и в I Градской (О. Бове) больницах с круговой цепочкой колонн, поддерживающих барабан и отделяющих периферийную часть ротонды (в I Градской от колонн при реализации отказались, но проектом они предполагались).

Второй тип хорошо представлен храмами № 8, 10 из Смешанного альбома Казакова (нумерация Гуляницкого). В храмах этой группы наличествует дворцово-анфиладная планировка, хотя чаще всего прочитывается и традиционное деление на главный храм и трапезную с приделами. В реализованном виде этот тип известен по баженовскому проекту церкви «Всех скорбящих Радость» на Ордынке в Москве, по церкви Иоанна Предтечи в Белозерске⁴⁴, по Сергиевской церкви в Рогожской слободе в Москве и по ряду других храмов. Интересно первоначальное проектное решение церкви «Всех скорбящих». В проекте переходы из одной пространственной ячейки храма в другую оформлялись арками на спаренных колоннах, чем акцентировалась тема перехода, подчеркивалось наличие анфиладного начала. Такие арки оформляли переход из трапезной главного нефа в притворы приделов, из этих притворов - в наосы приделов. На главной оси такие же арки формировали переход от трапезной к ротонде центрального наоса. При реализации проекта от арок отказались, что упростило всю структуру интерьера трапезной части храма, и анфиладность перестала так читаться. Зато в главной части церкви появилась ротонда с кольцом колонн, что сблизило

⁴³ Гуляницкий Н. Ф. Собрание чертежей храмов в «Смешанном» альбоме М.Ф. Казакова // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма. М., 1996.

⁴⁴ Выголов В.П. Неизвестная постройка В.И. Баженова в Белозерске // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1983.



Москва. Церковь Климента, папы Римского. Иконостас

ее с храмами первого типа, и это не единственный пример комбинирования разных приемов выстраивания пространств интерьера. Весьма примечательна ранняя версия планировки церкви Сошествия Святого Духа на Лазаревском кладбище в Москве, где трапезная и приделы формируют анфиладу с осью, перпен-



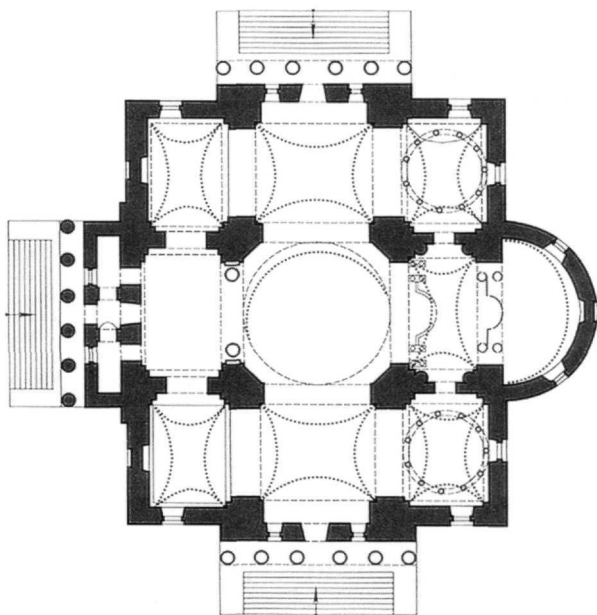
Москва. Ротонда церкви «Всех скорбящих Радость». Интерьер

дикулярной главной оси храма. Значение этой оси подчеркнуто устройством на ней с севера и юга дополнительных входов⁴⁵.

Названные типы не всегда представлены в чистом виде, нередко они как-то соединяются друг с другом, или с более ранними структурными схемами. Сейчас важно отметить, что в первой планировочной схеме, а во многом - и во второй, чувствуется присутствие дворцового начала: и принцип перетекания пространств, и анфилада - основные приемы построения парадных интерьеров дворцов классицизма.

Нельзя не заметить, что в храмовой архитектуре эти дворцовые приемы получают свою специфическую окраску. Прежде всего, это проявляется в том, что они нередко накладывались на давно устоявшуюся и выверенную структуру церковных пространств. Троицкий собор Даниловского монастыря в Москве (1833-1838 гг.) весьма близок по структуре к традиционному четырехстолпному собору с той разницей, что боковые компартименты перекрыты не цилиндрическими, а впадушенными сводами. В его четырехстолпном построении чувствуется преемственность структуры, близкая к прежней иерархической взаимосвязь ячеек храма. В то же время большие пролеты и относительно невысокие подпружные арки дают более привычное для классицизма, более дворцовое перетекание пространств от периферии к центру. Сходные черты преемственности можно увидеть в Преображенском соборе в Петербурге (В.П. Стасов, 1827-1829 гг.), в церкви Мартина Исповедника в Москве (Р. Казаков, 1791-1800 гг.).

⁴⁵ Этот план см.: Клименко Ю.Г. Петербург и московские двухбашенные храмы XVIII века // Санкт-Петербург и архитектура России. М., 2007. С. 378.



Москва. Троицкий собор Даниловского монастыря (1830-е гг., А.Бове). План



Москва. Троицкий собор Даниловского монастыря. Интерьер

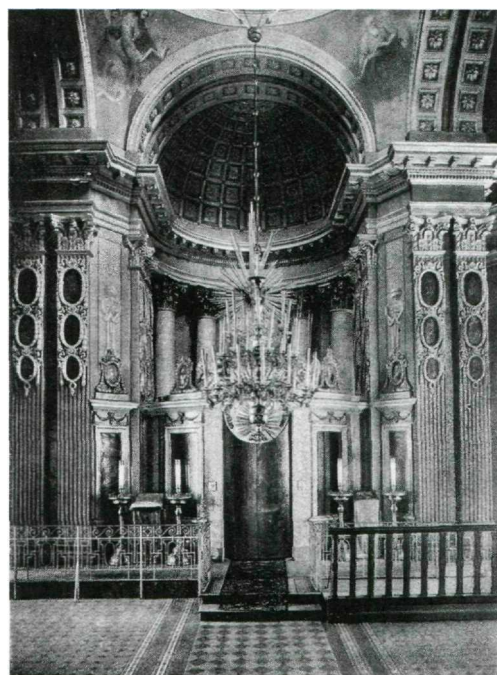


Москва. Храм Голицынской больницы

В структуре и в образном строе храмов важнейшее место занимал специфический элемент - подкупольное пространство. Его архитектурное осмысление, связь купола с системой подводящих к нему арок определяли одну из важнейших тем образа храма. Продолжением давней византийской традиции оказывалась тема купола, связанного с перетеканием круглящихся форм арок, или ступенчато поднимающихся ярусов антаблементов - тема «неподвижного движения», как образа Горнего мира. Она, правда, получала выражение в приземленных ордерных формах - своды и купола, обработанные кессонами, становились частью вполне материальной ордерной конструкции. Это снижало наглядность образа, но не снимало метафору. Ведь еще о прототипе подобных перекрытий, о Пантеоне, Дион Кассий писал в начале III в.: «он, построенный куполообразно, похож на небесный свод». Как и в Пантеоне, в куполах классицизма нередко оставляли отверстие в зените - онеон, причем в нем могла быть видна стенопись на второй купольной оболочке, или на куполе светового фонарика-барабана. Такая роспись предназначалась для напоминания о существовании над храмом мистического Неба, но тем самым подчеркивалось и наличие границы, дистанции между этим небом и храмом (в отличие от росписей предшествовавших веков, непосредственно окружавших молящихся). Наряду с куполами применялись подобным образом решенные кессонированные полукупола в церковных апсидах. Они тоже напоминали о небе. Ордерная архитектура,



Москва. Церковь св. Марии Магдалины (теперь - Царевича Димитрия) в Голицынской больнице (1794—1801 гг., М. Казаков). Интерьер



Москва. Церковь Сошествия Святого Духа (Св. Лазаря) на Лазаревском кладбище (1787 г.). Интерьер



Москва. Собор Знаменского монастыря. Роспись свода конца XVIII в.

как единственно «правильная» и достойная применения, проникала и в допетровские храмы. Характерный пример - оформление кессонами купола собора Знаменского монастыря в Москве (1680-е гг.), произведенное в 1780-е годы⁴⁶.

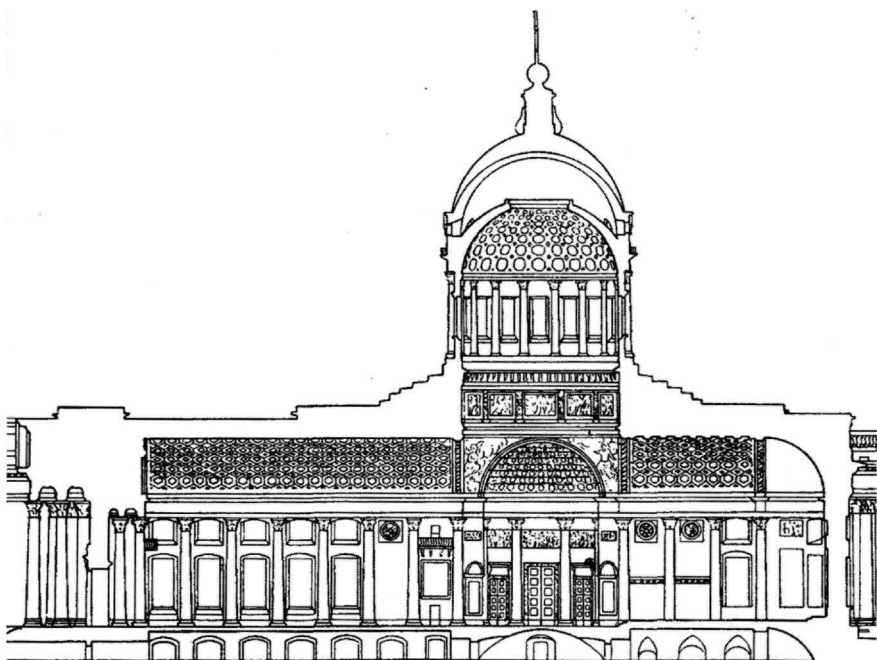
Логика ордера чаще всего господствовала в тектоническом и декоративном осмыслении всего интерьера храма, так что кессонированные купола и своды были логичным завершением композиции. Эти сводчатые формы не были в классицизме принадлежностью исключительно культовых сооружений, но в светских дворцовых комплексах они встречались заметно реже и представляли собой, в отличие от храмов, единичные включения в системе парадных пространств с плоскими перекрытиями или с небольшими скруглениями падуг. Это кульминация в пространственной структуре комплекса, как в московском Сенате Казакова, или главный распределительный зал, как в Таврическом дворце Старова. Очевидно сходство приема, но при этом храм, как особый тип дворца, сохранял своеобразие, и в этом своеобразии отчасти просвечивал прежний образ Небесного чертога.

Господство ордерного начала в пластической организации интерьера приводило к тому, что в нем оставалось мало места для расположения икон помимо иконостаса. Об этом уже упоминалось выше. В системе стенописи иконных изображений тоже было не много. Они размещались, как и в старой византийской традиции, главным образом в верхней зоне, в некоторых ячейках сводчатых перекрытий, а именно - над опеоном и в парусах. В Казанском соборе в Пе-

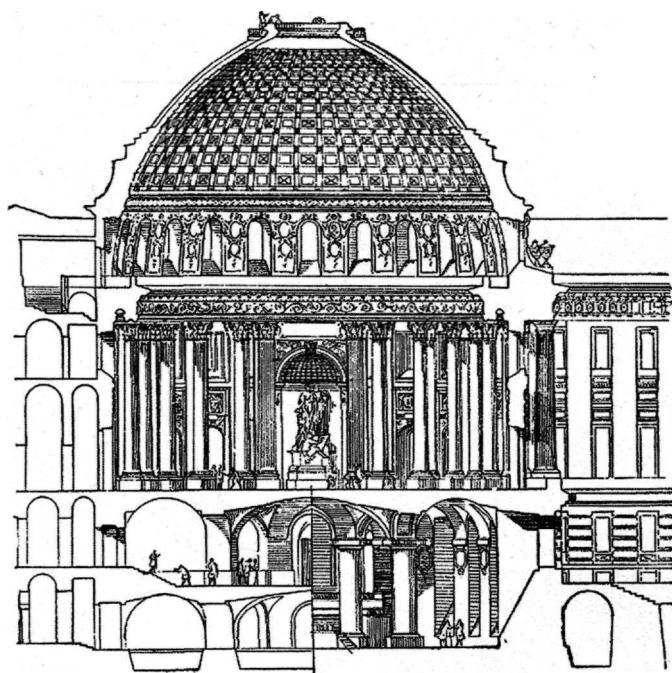
⁴⁶ Казакевич И.И. Московское Зарядье. М., 1977. С. 143.



Москва. Собор Знаменского монастыря (XVII в.)



С.-Петербург. Казанский собор (1811 г., А. Воронихин). Разрез



Москва. Екатерининский зал в здании Сената. (1776-1887., М. Казаков). Разрез



Церковь "Всех скорбящих Радость". О. Бове. Роспись купола

тербурге появилось изображение Тайной вечери в алтарной конхе, в ротонде храма «Всех скорбящих Радость» О. Бове – роспись всего купола, но это – явление относительно редкое, появляется в XIX в. и свидетельствует, возможно, о зарождении некоторых новых тенденций в храмостроении.

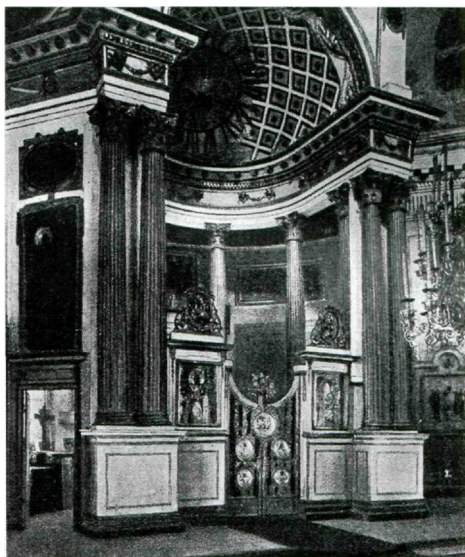
Важнейшей чертой формального и содержательного своеобразия интерьеров храма было, естественно, выделение в нем алтаря и сооружение, в связи с этим, алтарной преграды. Формирование алтарного пространства могло происходить примерно так же, как и в более ранние периоды, включая барокко, а именно – путем устройства высокого иконостаса, выполнявшегося в ордерных нормах классицизма. Так, в частности, решены иконостасы в баженовских придельных алтарях церкви «Всех скорбящих Радость» в Москве. Следует заметить, что в этих приделах и весь интерьер, в реализованной его версии, достаточно традиционен: каждый придел, это сводчатое бесстолпное помещение с гладкими стенами практически без специфической ордерной пластики. (Если не считать карниза, отделяющего свод и связывающего стены с иконостасом.)



С.-Петербург. Казанский собор (1811 г., А. Воронихин). Интерьер. Акварель Л. Премацци

Более характерными были, однако, другие решения, основанные на отделении алтаря низкой преградой, что в некотором смысле поворачивало историю вспять, к византийскому или древнерусскому периоду. Содержательным импульсом к возвращению низкого иконостаса было, видимо, стремление смягчить различие между западными образцами, ставшими эталоном «правильного», ордерного решения, и привычным православным храмом. Канонических препятствий к такому преобразованию не было, хотя можно предположить, что у части прихожан новый тип иконостасов вызывал смущение. Возможно, что именно новый характер алтарной преграды заставил митрополита Евгения Болховитинова написать специальный труд «О сходстве алтарных украшений нашей церкви с древними Восточной». Там он сделал вывод, что «при всех различиях вида церквей, во всех было единообразно наипаче то, что место Алтаря отделено было от прочих частей всего храма, так, как в нашей Восточной Церкви»⁴⁷. Таким образом, признавалось, что важно само по себе выделение алтаря, а способ, как это делается - не существенен.

⁴⁷ Евгений (Болховитинов), митроп. Рассуждение о сходстве алтарных украшений нашей церкви с древними Восточной. М., 1817. С. 149.



Церковь в селе Никольское Московской губ., (1776 г., И. Старов.). Интерьер

Алтарные преграды нередко развивают тему триумфальной арки, появившуюся, как уже говорилось, еще в барокко. Теперь она лишена той экспрессии и театральности, какая ей была присуща в версии Зарудного, но арка оказалась удобным средством соединения двух принципиально различающихся по своему содержанию и по доступности пространств. Эту тему находим в Спасо-Преображенском соборе Петербурга (В.П. Стасов, 1827-1829), в церкви «Всех скорбящих Радость» в Москве (О. Бове, 1830-е гг.).

В наиболее новаторском варианте для алтаря не оставлялось специальной пространственной ячейки, преграда выгораживала для него часть наоса. Таковы, например, алтарь церкви в Голицынской больнице в Москве (1801, М. Казаков), алтарь церкви «Всех скорбящих Радость» (1828-1833, О.Бове). Архитектура перестает жестко разделять содержательно различающиеся пространства, декларируя, скорее, их слитность. Иногда при этом устраивались надпрестольные сени. Традиция устройства сени, в принципе, старая, но сень, и притом небольшого размера, была принадлежностью преимущественно соборов. Теперь же она иногда появляется и в приходских, и в больничных храмах, причем чаще всего - при низкой алтарной преграде. В отдельных случаях тема сени прочитывается в осеняющем престол полукуполе (в церкви в селе Никольском московской области, И. Старов), или же надпрестольная сень-ротонда в своей западной части становится иконостасом (церковь в селе Михайловское Московской области).

Истоки этой формы можно видеть в кувуклии над Гробом Господним в иерусалимском храме Воскресения, но появление ее в русском классицизме следует, видимо, связывать с интерпретацией данной темы в западноевропейской архитектуре (с сенью собора св. Петра в Риме и др.). Возникает и образная аналогия

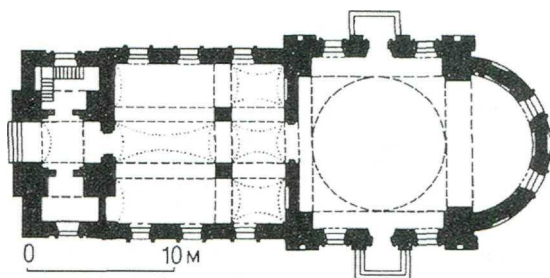


Церковь в селе Михайловское Московской губ., 1816-1822 гг. Интерьер

с сенью над царским тронem, в чем можно увидеть развитие темы Дворца. В любом случае сень, поднимавшаяся над алтарной преградой, перемещала акцент с алтаря в целом на собственно престол, что отчасти сближало трактовку интерьера с той, что была свойственна католическому храму. Конечно, сближала только отчасти, поскольку главная пространственная оппозиция (алтарь - наос) оставалась в силе.

Тема 'наос - алтарь' возвращает нас к рассмотрению внутренней планировки храма. Выше мы затрагивали эту тему под углом зрения общности пространственного построения храма и дворца. Теперь надо обратиться к этой теме в связи со специфической проблемой осмысления внутренней организации именно интерьера храма. Своеобразным классицистическим явлением стало распространение круглых в плане храмов. Тип, сам по себе, древний, восходящий к храму Воскресения в Иерусалиме, не имел распространения в период Московского государства, только в единичных случаях встречался в эпоху барокко, в классицизме же он обрел чрезвычайную популярность. Объяснение этому можно увидеть только, пожалуй, в распространенности такой формы на Западе. Храмы в виде купольной ротонды появились там в Возрождение, продолжали возникать в итальянском барокко и во французском классицизме. Вряд ли для нашей темы важно, появилась ли эта тема изначально как подражание античным ротондам, или она восходила к иконографии иерусалимского храма (как это показывает В.И. Локтев⁴⁸), или же она появилась как выражение ант-

⁴⁸ Локтев В.И. Истоки архитектурной образности Возрождения // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 2. М., 2004.



Церковь Введения в погосте Черная Грязь Московской губ., 1842 г. План



Церковь Введения в погосте Черная Грязь Московской губ. Роспись купола

ропоцентризма культуры Возрождения, стремившегося выстраивать архитектурную оболочку вокруг самодостаточной человеческой фигуры. На российскую почву ротонда пришла как распространенный тип христианского храма, как традиция, в равной мере опирающаяся на ренессансное и античное наследие. Тип храма прижился, во-первых, потому, что не был абсолютно неизвестным и чуждым, а во-вторых, потому, что вся культура не была настроена на акцентировку конфессиональных различий. Отдельные планировочные и иконографические темы западной культовой архитектуры могли совершенно свободно применяться в практике православного храмостроения. Ротондальный тип храма, формирующий статичное пространство, вполне отвечал молитвенной практике спокойного предстояния алтарю, и потому был легко принят церковью. Другой тип западного храма - базиликальный, с точки зрения канона и его принадлежности древней традиции, тоже был вполне допустим. Но этот тип, давший несколько замечательных образцов храмостроения, в целом оказался непопулярен. По всей видимости - из-за какого-то несоответствия формировавшегося типа пространства мироощущению молящихся.

Завершая главу, можно констатировать, что XVIII век внес существенные изменения в представление о том, что должна выражать архитектура православного храма. Образ храма больше сблизился с образом светского здания, дворца⁴⁹. При этом понималось своеобразие такого дворца, как Дворца Царя Небесного. Специфика храма по культурным представлениям Нового времени стала проявляться не столько в содержательном многозначном образе, сколько в особенностях его иконографии и в обусловленной богослужением структуре. Иконография включала в себя черты традиционности и черты привнесенных западных образцов. В этих последних можно видеть мотивы ордерной архитектуры вообще, мотивы античности, черты архитектуры западных конфессий. Существенно, что в русской церковной архитектуре этого времени продолжали жить, пусть в трансформированном виде, старые традиции храмостроения, поддерживавшие черты старой типологии, а через них - и важные особенности старой образности. Нельзя не заметить и определенную устойчивость традиционных черт церковного благочестия, предопределявшую степень приемлемости для Церкви тех или иных нововведений (можно вспомнить вполне прижившиеся круглые храмы или храмы с двумя колокольнями и не получившие распространения базиликальные планировочные схемы). Во многих храмах сохранялась вполне традиционная структура, укоренившаяся в церковной практике еще в XVII столетии.

⁴⁹ И.Е. Путятин возражает, отчасти справедливо, против утверждения, что церкви классицизма делались похожими на светские здания. Он указывает на стремление придать «священный» смысл вилле или усадьбе введением на фасадах «цитат» из античных храмов и мемориальных сооружений; он считает, что надо говорить о сакрализации светских зданий эпохи классицизма. (Путятин И.Е. Кваренги и Львов. Рождение образа храма русского ампира. М., 2008. С. 81). Однако тягу к античным формам никак нельзя приравнять к сакральности христианского храмостроения.

Архитектура храмов 1830-1910-х годов

Общекультурные и церковные предпосылки изменений направленности храмостроения во второй четверти XIX века

С 1830-х годов в русской архитектуре, как известно, начинается процесс вытеснения классицизма иными стилистическими веяниями, квалифицируемые сегодня как становление историзма в архитектуре¹. Этот процесс и вызвавшие его причины в целом достаточно хорошо изучены, что снимает необходимость их подробного рассмотрения². Однако есть одна область мотиваций, которая, по вполне объективным причинам сколько-нибудь детально не рассматривалась. Она связана с проблемами храмостроения и с отношением Церкви к происходившим изменением направленности в архитектуре.

Упомянем основные историко-культурные явления, которыми принято объяснять начавшийся стилистический поворот. Уход от классицизма связывается с реакцией крепнущего буржуазного общества на регламентации, свойственные абсолютистскому государству. Классицизм представлял именно как художественное воплощение идеологии абсолютной монархии. В противовес этому в средневековом обществе виделось существование столь желанных XIX веку гражданских свобод. Отсюда повышенный интерес к средневековью и в литературе, и в архитектуре³.

Отказ от универсализма художественных норм классицизма представил возможность использования архитектурных форм самых различных культур прошлого, декларируя каждый раз внутреннюю связь современности с данной культурой. Открывшиеся таким образом новые языковые средства архитектуры по-

¹ Хотя, как заметил А.В. Иконников, еще Ренессанс обозначил важные признаки того, что можно назвать историзмом в архитектуре (*Иконников А.В. Архитектура и история. М., 1993. С. 7*).

² История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965; Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 10. М., 1972; *Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979; Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982; Иконников А.В. Архитектура и история. М., 1993; и др.*

³ См. на эту тему: Современный облик памятников прошлого. М., 1983. С. 30 и далее.

лучили широкое использование в идеологической сфере. Наиболее распространенным было использование историцирующих мотивов для демонстрации национального своеобразия культуры той или иной нации. (Весьма показательно, что Англия, Франция и Германия в равной степени претендовали на то, чтобы считать готику исключительно своей национальной архитектурой. Гёте, в частности, писал о готике в связи с собором в Страсбурге и с его строителем Эрвином фон Штейнбахом: «это немецкая архитектура, которой вовсе не могут похвастаться итальянцы, ни, тем более, французы»⁴). Хорошо известно, что «историческая» архитектура становилась не только символом, напоминавшим о прошлом, но и своего рода учебником, основываясь на котором делались опыты создания новой национальной архитектуры.

В России 1830-1840-х годов существовала дополнительная мотивация для обращения к средневековому архитектурному наследию. Побудительной причиной было стремление к своего рода изоляционизму в политике Николая I. Охранительная политика государства довольно быстро вызвала, как известно, реакцию у значительной части общества, воспринявшего обращение к византийской традиции как проявление государственного насилия в области культуры. Этому были противопоставлены поиски национальных корней архитектуры в крестьянских постройках и в русском зодчестве XVI-XVII вв., достаточно далеко ушедшем от византийских образцов. (Происходившее разделение при поиске корней национальной архитектуры не отменяет того факта, что образованное общество было едино в убеждении о необходимости народных начал в культуре.)

Даже сказанное выше показывает наличие немалого спектра причин для изменения стилистической направленности искусства и, в частности, архитектуры, обращения к историческим прототипам. В контексте данной темы представляется, однако, весьма существенным преимущественно светский характер замечаемых побудительных мотивов. Насколько можно судить, инициатива изменений принадлежала институтам и лицам светской культуры. Хотя нельзя не заметить и некоторые исключения: заказчиком строительства храмов в «русском стиле» на Валааме (с 1849 г.) был игумен Дамаскин, а «по мысли и под непосредственным назиданием» митрополита Исидора Новгородского и Санкт-Петербургского строился трехшатровый русский храм в Париже (арх. Р.И. Кузьмин, 1861 г.)⁵

Прежде, чем обратиться к рассмотрению существа интересующего нас вопроса, упомянем о важном положении, отмеченном в предыдущей главе: в результате распространения в период просветительства идеи «двух истин» - умопостигаемой и непостижимой - в области церковного искусства сложилось убеждение в непередаваемости в художественных образах мистического содержания вероучения. Применительно к архитектуре храмов это означало отказ от

⁴ *Borger-Keweloh N.* Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert. München, 1986. S. 9.

⁵ Из архива высокопреосвященнейшего Леонтия, митрополита Московского // Русский архив, 1892. Кн. 3. С. 95.

попыток интерпретировать храм как Небо на земле, ограничившись раскрытием идеи Дворца Царя Небесного.

В середине века подобный взгляд на церковное искусство в основном сохранялся, хотя начали происходить некоторые изменения. Причем следует заметить, что изменения наметились и у нас, и в Западной Европе. Можно вспомнить, например, отзыв Шатобриана: «готическая архитектура напоминает леса Галлии, внушающие своими лабиринтами религиозный страх, мистерии и веру в чудеса»⁶. Эта реплика не только выражает свойственное автору положительное отношение к эстетическим качествам готических построек, но и подчеркивает наличие в них мистического начала. Возможность существования этого мистического начала в архитектурной образности становится предметом специального внимания. Первые симптомы такого взгляда можно увидеть еще в классицизме, в экзотических для той эпохи экспериментах по созданию псевдоготики. Заслуживает внимания версия О.А. Медведковой, рассматривающей царицынский комплекс В. Баженова как опыт создания принципиально неклассической, мистической архитектуры (реализующей масонскую программу зодчего)⁷. На переломе от классицизма к эклектике ту же мысль о содержательности архитектурного образа развивает в своем четвертом «философическом письме» П.Я. Чаадаев. И снова противопоставляется ордерная и неордерная архитектура: «В греческом стиле... вы откроете чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам, в египетском и готическом - монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству; греческий стиль... оказывается выражением материальных потребностей человека, вторые два - выражением его нравственных нужд, другими словами, пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же - человеческим и земным»⁸. Нельзя не заметить, что на исходе первой половины XIX в. видят некое духовное содержание преимущественно в готической архитектуре - она в этом смысле наиболее изобразительна. Как заметил А.Ф. Лосев, в период готики человек «уже переходил ... к рефлексии над собственным самочувствием и к изображению того, что с ним делалось внутри в минуты его «небесных» порывов»⁹. Образное выражение этой рефлексии в первую очередь и стало восприниматься человеком постклассического времени.

В заметно меньшей степени специфически духовное начало читалось, видимо, в византийской и древнерусской архитектуре. Во всяком случае, к такому выводу можно прийти на основании весьма скудных реплик середины и второй половины XIX в. о содержании храмовой архитектуры. Создается впечатление, что у большинства причастных к храмостроению лиц продолжает жить представление о принципиальной невыразимости сакрального содержания храма

⁶ Цит. по: *Саваренская Т.Ф.* Западноевропейское градостроительство XVII-XIX веков. М., 1987. С.115.

⁷ *Медведкова О.А.* Царицынская псевдоготика В.И. Баженова: опыт интерпретации // Иконография архитектуры. М., 1990.

⁸ *Чаадаев П.Я.* Сочинения и письма. Т. 2. М., 1914. С. 172.

⁹ *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 185.

как образа Неба, как места, по преимуществу мистического. При обсуждении вопроса о том, каким быть храму, чаще всего рассматриваются две стороны дела: храм должен являть свою принадлежность восточно-христианской традиции и храм должен отвечать (видимо, больше, чем ранее) определенным нормам бытового благочестия.

Первый аспект проблемы в самом общем виде был обрисован в 1843 г. Нестором Кукольником в свойственной ему манере: «Воспитав вкус свой на памятниках римских, К.А. Тон, по возвращении в Россию, не соглашается с господствовавшими тогда направлениями нашего зодчества, особенно в отношении к церковно-русскому стилю, он видел ясно, что в новой Европе, как следует называть нашу Империю, есть своя оригинальность во всем, в языке, в costume, в архитектуре, а главное, что церковь наша посреди треволнений, какими обуревались в продолжении многих веков христианский запад и восток - одна сохранила неколебимо в чистоте святую веру до наших времен». Развивая тему, Кукольник отмечает, что у Тона «римские портики с фронтонами исчезли, их заменили своеобразные пилястры и арки плоские, линию купола римского - линия формы и начал индейских»¹⁰. Текст Кукольника относится еще к первой половине века, но те же мотивы звучат и позже - на чествовании Тона в 1865 г., на его отпевании в 1881 г. (за исключением, естественно, «индейских» мотивов, о которых уже не упоминают). На отпевании архитектора протоиерей Иоанн Яхонтов говорил, что К. Тон «основал новый стиль церковных зданий - стиль древнерусский, православный, в высшей степени соответствующий и характеру, и преданиям русской церкви, и климату, и потребностям России»¹¹. Тема противопоставления восточной и западной архитектурной традиции иногда конкретизировалась, в частности - когда запрещалось строительство у храма второй колокольни, поскольку это отвечает типологии, распространенной на Западе (перестройка церкви Св. Троицы на Грязех М. Быковским в 1856 г.¹²).

Что же касается соответствия храмов определенным нормам благочестия, то здесь уместно обратиться к мнению митрополита Филарета о работах на храме Христа Спасителя. «Руководствуясь Высочайшей Е.И.В. мыслию, чтобы устройство храма соображено было с древним церковным обычаем», митрополит предлагает устройство трехчастного алтаря, как наиболее четко регламентирующего меру допустимого приближения мирян к престолу¹³. Там же он говорит о неудобстве отсутствия икон в нижней части храма: «Православный обыкновенно, взирая на икону... молится, но если вместо икон перед глазами его будет только мрамор, то он будет в необычном и неприятном положении»¹⁴. Откликаясь на замечание митрополита, архитекторы прибавили в нижней части храма несколько мраморных киотов с иконами. (Для сопоставления интересно

¹⁰ Кукольник Н.В. Современные художества в России // Библиотека для чтения. Т. 57. СПб., 1843. С. 84-85.

¹¹ Ялозо А. К.А. Тон // Зодчий 1893. Вып. 1. С. 6.

¹² Кириченко Е.И. Михаил Быковский. М., 1988. С. 200.

¹³ Там же. С. 136.

¹⁴ Там же. С. 137.



Москва. Храм Христа Спасителя (1839-1883 гг., К. Тон). Фото 1880-х гг.

вспомнить, что предшественник святителя Филарета митрополит Платон упрекал тех, кто не хочет молиться там, где нет икон. Имелись в виду храмы классицизма, весьма скудно украшенные иконами.)

Дополнительно к двум приведенным выше мотивам обращения в храмо-строении к историческому наследию следует упомянуть еще один. Очень нечасто, но стала проскальзывать мысль о неуместности для христианского храма языческих образцов. Характерно высказывание архиепископа Анатолия Марты-



Париж. Храм Александра Невского (1861 г., Р.И. Кузьмин, И.В. Штром)

новского, относящегося, правда, к области западной церковной живописи, которая, «образовавшись под влиянием истуканов и барельефов, представляющих противные христианскому духу предметы языческой религии... кстати и некстати стала выказывать свое искусство в обнажении различных членов человеческого тела; а под именем ангелов на всех своих произведениях изображать языческих гениев в таких своевольных положениях, в каких не представляли их и языческие художники»¹⁵. Митрополит Филарет неодобрительно отзывался об иконостасах, воспроизводивших римские триумфальные арки. Весьма интересен отзыв католика, викария архиепископа Парижского, Ботена о выстроенном в Париже в 1861 г. русском храме (трехшатровом, с луковичными главками, соединявшем черты русской архитектуры XVII в. и западной романики): «Оставляя вопросы догматические, я желал бы, чтобы этим прекрасным примером наши строители удалились от постройки храмов в языческом стиле»¹⁶. Эти слова католического прелата с удовольствием цитирует настоятель церкви в письме к митрополиту Леонтию. Нельзя не заметить, что античные архитектурные темы, с которыми Церковь, казалось бы, смирилась в период классицизма, рассматривая их как своего рода аллегории, начинают вызывать отторжение. Правда, далеко не у всех и не во всех случаях. Тот же архиепископ Анатолий, который так резко отзывался о западной живописи, был значительно благосклоннее к классицистической архитектуре: «В царствование императрицы Екатерины II воздвигнуты величественные храмы в Петербурге, Москве, Киеве и других городах России, большею частию во вкусе итальянской архитектуры... приложены ревностные старания о возможном украшении и благолепии вновь воздвигнутых храмов... но иконописцы почти без разбора подражали художникам римской церкви»¹⁷. В те же годы храмовая архитектура классицизма заслужила и пренебрежительный отзыв. В 1862 г. митрополит Филарет заметил по поводу собора Аносина монастыря (1810-1812 гг.)¹⁸: «Странная архитектура того времени, вкус Александровского царствования, круги да столбы»¹⁹.

Характерно, что живописи со стороны Церкви уделяется в это время значительно больше внимания, чем архитектуре. Это, видимо, во многом объясняется типологическими изменениями в художественной культуре эпохи. Господствующее положение вербальных искусств выдвигало на первое место и среди невербальных - искусства сюжетные. Впрочем, икона всегда была предметом специального попечения Церкви, относясь к области особого догматического осмысления (достаточно вспомнить деяния Седьмого Вселенского собора). Церковность архитектуры виделась, прежде всего, в адресации к исконно православным историческим прототипам, что отвечало принципам всей архитектуры эпохи, во многом строившей свою выразительность на началах цитации культур прошлого.

¹⁵ *Анатолий (Мартыновский)*, архиеп. Об иконописании. СПб., 1867. С. 42.

¹⁶ Из архива высокопреосвященнейшего Леонтия, митрополита Московского // Русский архив. 1892. Кн. 3. С. 106.

¹⁷ Там же. С. 27.

¹⁸ См.: Памятники архитектуры Московской области. Вып. 2. М., 1999. С. 190.

¹⁹ «Женская Оптиная». Материалы к летописи Борисо-Глебского женского Аносина монастыря. М., 1997. С. 166.

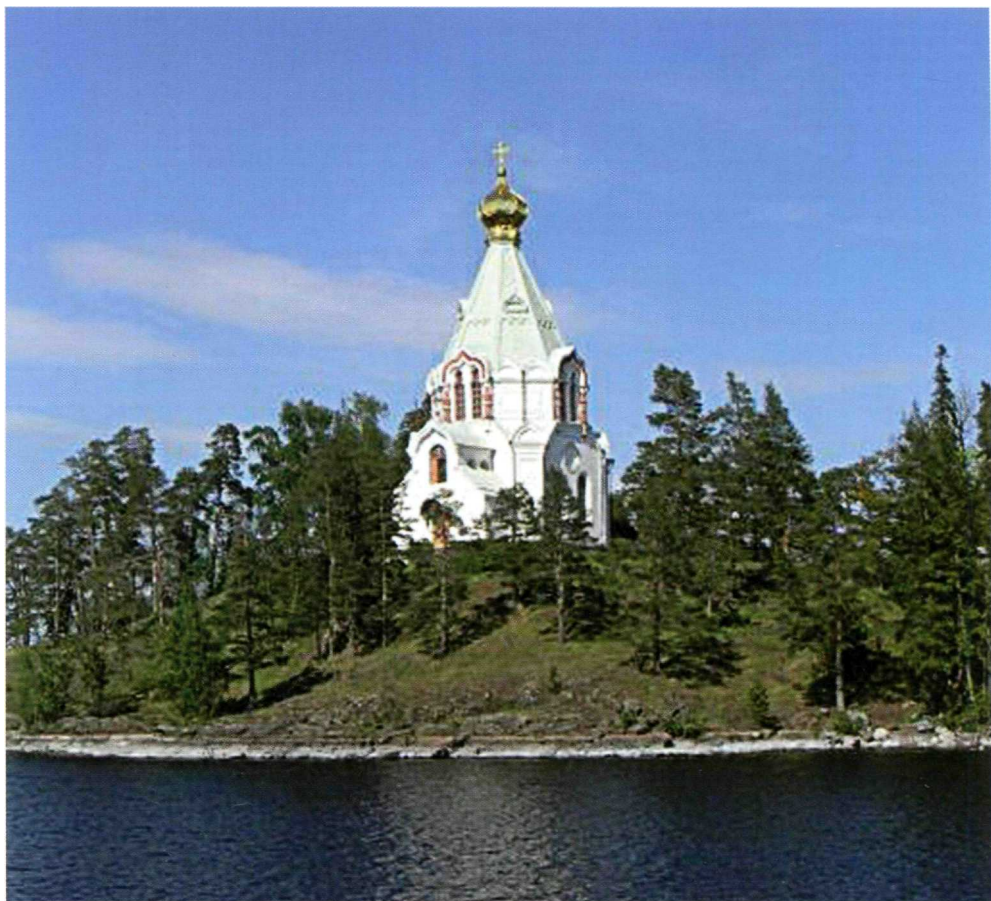
Нельзя не признать, что содержательно в основе историзма лежало стремление найти в прошлом какую-то опору для современного культурного развития, для формирования современной идеологии. Для части общества на первом месте оказывались традиции самодержавия и вероисповедная общность, выражаемая в тоновском русско-византийском стиле. Для другой части главной была идея народности, и тот же самый историзм заставлял искать культурные связи с местными, отечественными архитектурными традициями. Эта часть общества противопоставляла Тону творчество иного мастера - А.М. Горностаева. Горностаев больше обращался к архитектурным мотивам русского XVI и XVII веков. Но главное - он использовал эти мотивы пластически более убедительно. В данной работе нет возможности заниматься сопоставительным анализом художественного творчества двух мастеров. Нет достаточного материала и для того, чтобы оценить личное отношение каждого из них к храмостроению как особой области зодчества. Придется ограничиться констатацией, что творчество каждого из них оценивалось обществом как выражение неких светских программ - «официальной народности» у Тона, «неофициального» русского стиля - у Горностаева²⁰.

Чувствовалось, однако, что адресацией к прошлому, иллюстрирующему современные идеологические программы, проблема не исчерпывается, что в храмовой архитектуре в используемых прототипах есть еще какие-то важные содержательные стороны. В поиске их некоторые авторы стали обращаться к символике, что, впрочем, не принесло заметных успехов. В нескольких статьях затрагивал эту тему известный церковный писатель А.Н. Муравьев, однако не все написанное им на эту тему даже увидело свет. Митрополит Филарет писал редактору одного из изданий в 1849 г.: «Статью про Константинопольский храм Святой Софии отдал я к напечатанию... назначил я к исключению... все, что сказано о архитектурной символике храма (ибо я не вижу, почему бы четвероугольник значил смерть, а овал воскресение)»²¹. Несколько больше чуткости, а может быть, просто словесного искусства, проявил поэт и художественный критик князь П.А. Вяземский, писавший в 1855 г. о вновь построенной православной церкви-усыпальнице в Висбадене: «Византийская архитектура храма с куполами своими, смело и, так сказать, одушевленно поднимающимися к небу, отличается резким и самобытным рисунком своим»²². Замечание об одушевленности средневековых архитектурных форм храмов, в частности - русских храмов, надолго останется одиноким, закрытым не только для художественных критиков, но и для большинства архитекторов. В лучшем случае говорится о некоем, порождаемом средневековыми храмами, религиозном настроении. Так, Л. Бенуа

²⁰ Термин Е.И. Кириченко. См.: Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. С. 120.

²¹ Письма Московского митрополита Филарета к покойному архиепископу Тверскому Алексию. 1843-1867. М., 1883. С. 50.

²² Вяземский П.А. Освящение новосооруженной надгробной ... великой княгини Елизаветы Михайловны церкви во имя св. Елизаветы в Висбадене. Карлсруэ, 1855. С. 7.



Валаам. Никольская церковь в Преображенском монастыре. 1853 г. А.М. Горностаев

писал в 1894 г. в пояснительной записке к своему проекту собора в Варшаве: «Византийское влияние отразилось на русском церковном зодчестве сильнее других не только потому, что оно самое древнее по времени, но и потому, главным образом, что оно самое родственное по религиозному духу..., отражает эту эпоху начального светлого, высокого и чистого религиозного настроения»²³. Чаше же всего ни заказчики, ни архитекторы в опубликованных текстах во второй половине века вообще не упоминают о стилистике храмовых построек, об их «религиозном настроении».

Можно сделать вывод, что церковное руководство и заказчики не уделяли много внимания архитектурным формам храмов, за исключением того, что было связано с иконостасами и стенописью. В остальном важно было, что храмо-строение отказалось от классицистических ордерных форм. Но важно не только

²³ Бенуа Л. Варшавский собор // Зодчий, 1894. Вып. 11. С. 83.



Москва. Собор Ивановского монастыря (1859-1878 гг., К. Быковский)

потому, что классицизм ассоциировался с язычеством, но еще и просто потому, что он стал не моден и было неприлично возводить храм в отжившем стиле. Предпочтение стало отдаваться формам, декларирующим непрерывность культурной традиции. Впрочем, буквальное наследование восточнохристианских стилистических традиций было необязательным, что продемонстрировало творчество М.Д. Быковского. Быковский, как известно, использовал для храмов мотивы готики, романтики, раннего Ренессанса, отчасти даже классицизма. (Последний, впрочем, применен в достаточно отчетливой форме не в храме, а только в колокольне Никитского монастыря). Но ордерные мотивы соединяются у него с неордерными, характерная для классицизма артикулированность архитектурных форм сменяется большей их слитностью; во многих случаях, особенно в интерьере, появляется свойственное эклектике ковровое заполнение поверхностей. Этого оказывается достаточным, чтобы признать церковные постройки Быковского вполне достойными своего высокого назначения. Игуменья Страстного монастыря Евгения (Озерова) нашла, например, великолепными вновь построенный собор Ивановского монастыря (1879 г.) и Владимирский собор Спасо-Бородинского монастыря, возведенные по проекту Быковского. Интересно, что она же примерно в те же годы неодобрительно отзывалась об



Собор Ивановского монастыря в Москве. Интерьер

Исаакиевском соборе в Петербурге: «нашла массу богатых материалов, громадность, мрачность и ничего, что бы влияло на душу»²⁴. Эти слова говорят о том, что новая церковная архитектура не только рассудочно адресовала к историческим прототипам, но и оказывала иное эмоциональное воздействие, нежели классическая. И, может быть, особенно характерны в этом отношении работы Быковского, казалось бы, далеко не всегда связанные напрямую с восточно-христианскими прототипами. Важен был не столько стиль, сколько настроение. «Византийский» интерьер собора Ивановского монастыря вполне отвечал примененному эпитету «великолепный». Но убранство, например, церкви Троицы на Грязех скорее можно признать уютным благодаря его пластической детализированности и иконному убранству. При этом архитектура не претендовала, конечно, на создание образа «Неба на земле», ограничиваясь образом «Дома Божьего», только более уютного, чем раньше. Заметим, что ордерные мотивы в архитектуре храмов, будучи мало популярными, сохранялись в некоторых постройках на протяжении всего XIX века. Даже в 1901 г. условием конкурса на храм в селе Згуровка было проектирование его в формах барокко²⁵.

Недостаточность содержательных сакральных программ храмостроения иногда приводила к потребности восполнить это особым характером росписей храма (что вполне отвечало характерному для эпохи преимущественному вниманию к храмовой живописи). Появлялись совершенно не традиционные предложения, предопределенные «литературностью» всей культуры эпохи. В качестве примера можно привести программу митрополита Филарета по росписи кладбищенского храма Гефсиманского скита. Стены должны были покрываться иллюзорными картинами, изображающими природу, в которую вписывались

²⁴ «Женская Оптина»... С. 266, 279, 284.

²⁵ Зодчий. 1902. Вып. 1. С. 6.



Москва. Церковь Св.Троицы на Грязех. (1868 г., К. Быковский)

бы сюжеты из священной истории: «простор оставить для картин, для которых не желаю ни рам, ни разделений, чтобы не подавать мысль о стенах, когда картины должны представлять природу. Правая сторона храма могла бы назначена быть для [изображения] усопших святых, восставших и, по Евангелисту, идущих в Иерусалим *явится многим*. Перед ними, к востоку, врата и вид части Иерусалима, за ними, к западу, кладбище, на котором они восстали»²⁶. Сходную идею высказывал в 1846 г. знаменитый живописец А.А. Иванов: «У меня давно был план украсить внутренние стены московского храма Спасителю ландшафтами, т.е. послать русских художников в Сирию, чтобы написали с натуры все те места Св. Земли, где случились важнейшие происшествия со Спасителем. Стены можно разделить на две половины поперек: первая нижняя будет представлять места, как они есть теперь, а вторые верхние - реставрированные, с не-

²⁶ Гефсиманский скит. С. 59.



Церковь Св.Троицы на Грязех в Москве. Интерьер

большими фигурами эпохи Христа, напоминающими исторические происшествия»²⁷. Иванов, в отличие от митрополита Филарета, предлагает внешне наглядную, даже познавательную, но богословски не осмысленную схему. Но, в то же время, оба предложения роднят изобразительность, оторванность от структуры храма, поиск неканонических иконографических решений²⁸.

Программы такого рода крайне редки и характерны только для переходного периода середины века. Позднее устанавливается вполне определенная практика храмостроения, основанная на использовании архитектурных мотивов допетровского и, отчасти, византийского зодчества с вполне традиционными программами росписи.

Вторая половина XIX века представляет собой в этом отношении достаточно монолитное явление, в котором лишь отчасти меняется ориентация на тот или иной круг прототипов и, к концу периода, начинает более активно дебатироваться вопрос о роли декоративного мотива и структуры целого в формировании художественного образа храма, точнее - в передаче традиционного образа русского православного храма.

²⁷ Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т. 6. С. 307.

²⁸ Указанные изобразительные программы продолжают поиски, начатые митрополитом Платоном, возведшим Преображенский храм в Вифании (вблизи Сергиева посада) с алтарем, поднятым на реально сооруженный в интерьере холм, изображавший Фаворскую гору.

Как уже отмечалось исследователями, в 1850-1870-е гг. преобладает архитектура, заданная проектами К. Тона и А. Горностаева. В провинции строительство вообще велось не по индивидуальным проектам, а на основании известных тоновских альбомов образцовых проектов церквей²⁹. Произошедшая затем перемена базировалась, прежде всего, на результатах развернувшихся в 1850-1870-е гг. исследований древнерусской архитектуры. Следует вспомнить работы Ф.Ф. Рихтера, А.А. Мартынова, И.И. Горностаева, В.А. Прохорова и др. Появлялись знания, необходимые для отделения черт архитектуры византийской, романской и собственно местной, русской. Заботой о выявлении этих последних, о выявлении «народности» в архитектуре были преисполнены В.В. Стасов и его единомышленники, подобные задачи ставили себе многие исследователи русской старины. Ф. Рихтер писал в предисловии к «Памятникам древнего русского зодчества» (1850 г.) о своих надеждах, что из этой публикации архитекторы «почерпнут мысли для обработки своих проектов и украшений в духе русском». А.В. Прохоров подчеркивал в те же 1850-е гг. национальный характер планировавшегося им музея в противовес официальному «византизму»³⁰.

Начало 1880-х годов ознаменовалось программным поворотом к более «чистому» русскому стилю и в государственной идеологии. Это проявилось в конкурсе на проект храма на месте смертельного ранения императора Александра II. По результатам первого тура конкурса Александр III выразил желание, чтобы храм был в «чисто русском вкусе XVII столетия, образцы коего встречаются, например, в Ярославле». Замечание, высказанное по поводу конкретной постройки, не без основания расценивается историками как программное, означающее неудовлетворенность «византийским» направлением³¹. Результатом следования этой программе стала победа на конкурсе проекта А.А. Парланда с внешним подражанием Покровскому собору в Москве. (Подражание заключалось в появлении четырех узорчатых луковичных главок вокруг центрального шатра, хотя в основе была достаточно традиционная схема пятиглавого четырехстолпного храма. Только центральная глава была заменена шатром на восьмерике, а появление восьмерика заставило заменить привычные парусные переходы к главе на тропы. Храм строился долго, с 1883 по 1907 г., в его внутренней отделке проявились вкусы более позднего времени.)

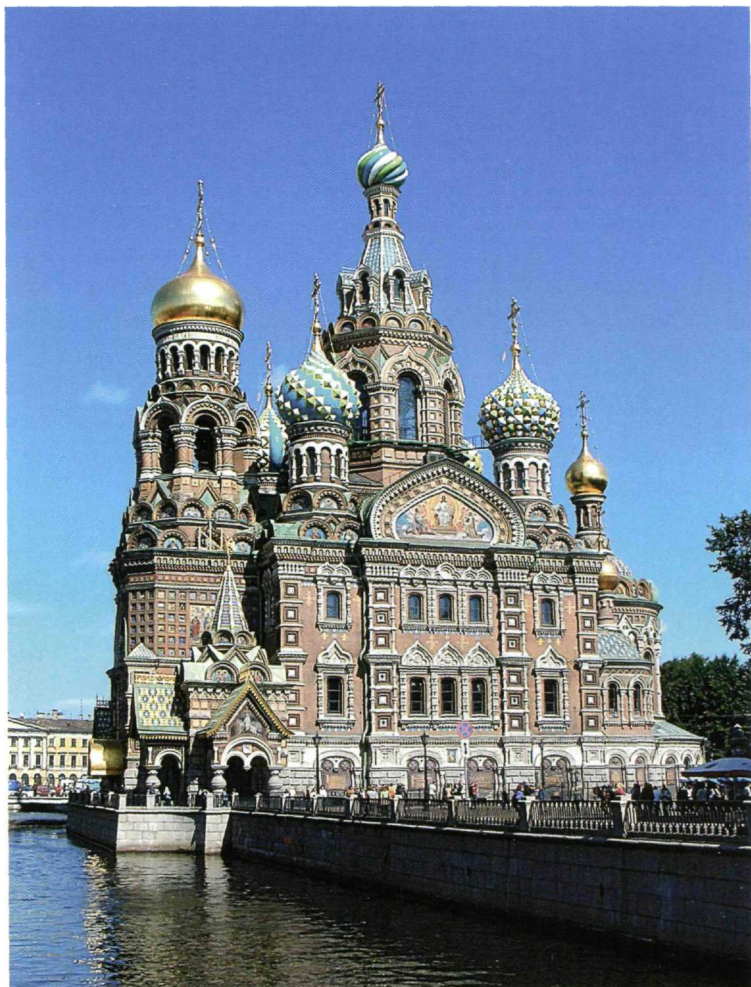
Дело было, видимо, не только в том, что, как писал об Александре III Н.В. Султанов, этот император «чутко относился ко всему русскому»³². Раньше,

²⁹ Бertaш А.В. Содержание и эволюция русского стиля в церковной архитектуре середины XIX начала XX веков // Искусство христианского мира. Вып. 2. М., 1998. С. 116.

³⁰ См., напр.: Лисовский В.Г. Теория и практика «национального стиля» в русской архитектуре второй половины XIX – начала XX в. // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Л., 1975. Вып. 5. С. 19.

³¹ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830 - 1910-х гг. М., 1982. С. 159; Епихин С.В. Храм Воскресения на Екатерининском канале - орнамент и язык // Архитектура Петербурга. Материалы исследований. СПб., 1992. Ч. 2. С. 118; Кириков Б.М. «Русский стиль» в архитектуре XIX в. // История и культура славянских стран. Л., 1971. С. 76.

³² Это отмечает А.В. Бertaш (Указ. соч. С. 119).



С.-Петербург. Церковь Воскресения «Спас на крови»
(1883-1907 гг., А.А. Парланд, И.В. Макаров)

в 1840-1850-е гг., надо было противопоставить некую альтернативу прежней тенденции к культурной интегрированности в Западную Европу. И такой альтернативой стала Византия, с которой Россия была связана корнями своей культуры, с которой было вероисповедное единство. Можно предположить, что к 1880-м годам потребность в «противовесе» перестала ощущаться, и идея самобытности обрела окончательную рельефность. Следствием чего, в частности, и стала ориентация на чисто русские архитектурные образцы в архитектуре храмов (нельзя не согласиться, что во второй половине века возрождение специфического типа храмовой архитектуры сделало храмы ведущим типом зодчества в России³³). Отмеченное перемещение акцента на использование собст-

³³ Берташ А.В. Указ. соч. С. 116

венно русских архитектурных тем имеет, как видим, опять-таки светскую мотивацию. Конечно, старые русские церкви - это вполне традиционные православные храмы. И у деятелей церкви не было никаких оснований возражать против использования их в качестве образцов в новом строительстве, хотя отмежевание от византийских образцов вряд ли могло получить церковное обоснование. Однако общая волна новых веяний отчасти захватила и церковную администрацию, и часть духовенства. И.К. Смолич отмечает «дух *национального православия*, который принес с собой в 80-х гг. Победоносцев и который определил лицо эпохи Александра III»³⁴. И тут же Смолич отмечает, что этот дух «для человека такого склада, как архиепископ Никанор Бровкович был шокирующим новшеством, а для митрополита Филарета Дроздова - чем-то уже совершенно чужим»³⁵. И, наверное, вполне естественно, что вне области государственного заказа время от времени продолжали появляться храмы в «византийском» стиле, причем более византийском, чем раньше, поскольку историко-архитектурная наука отчетливее уяснила теперь специфику зодчества отдельных региональных школ и хронологических периодов. Примером такого «византийского» сооружения стал, в частности, Преображенский собор Валаамского монастыря, законченный строительством в 1892 г. (Возможно, не случайно строительство происходило в период возглавления Выборгского викариатства епископом Антонием Вадковским, впоследствии - митрополитом Санкт-Петербургским, по ряду вопросов - оппонентом обер-прокурора К. Победоносцева³⁶).

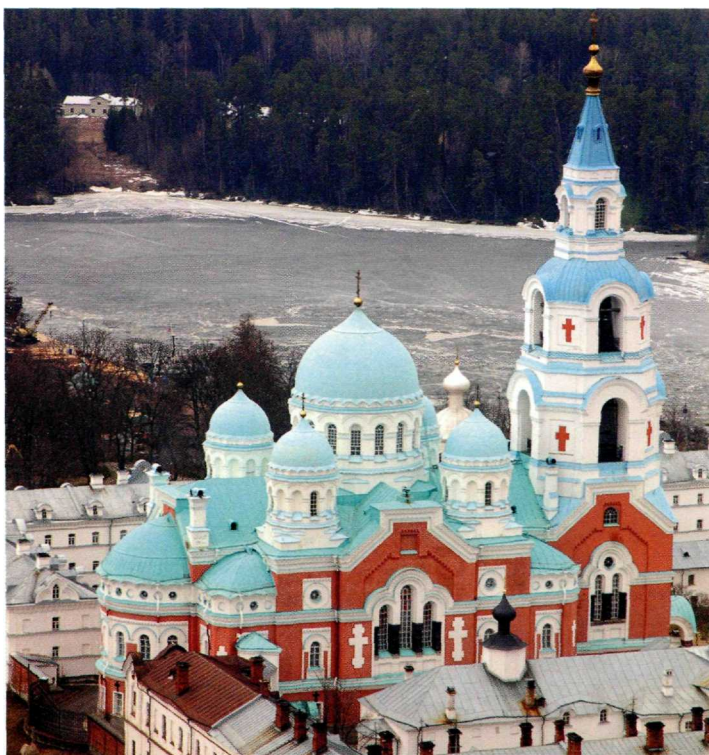
Профессиональную среду вопросы о стиле в области храмостроения, насколько можно заметить, во второй половине века мало волновали: все казалось достаточно ясным. В многочисленных публикациях новых храмов, например, в «Зодчем», о стилевых характеристиках сооружения чаще всего вообще не говорится. Говорится о конструкции, о вместимости, об отоплении, но не о стиле и, вообще, не о художественных проблемах. К редким исключениям принадлежат некоторые публикации 1890-х годов. В частности, уже упоминавшийся текст Л. Бенуа о построенном им в Варшаве соборе, где речь шла об использовании архитектурных мотивов Киевской Руси и Византии. Акцент на Византию и Киевскую Русь заставляет предположить наличие некоторой внутренней полемики с официальной программой предыдущего десятилетия. Тему защиты византизма развивает в эти годы и кн. Г.Г. Гагарин. Это одна из его последних статей. Гагарин хочет уяснить, «как Россия, поставленная в X в. на лучший путь христианского искусства, была совращена с него, против воли, неотразимою силою невзгод... как из беспорядочного смешения восточных и западных влияний мог выйти только побочный стиль, не имеющий правил, могущих сделать школу»³⁷. Гагарин критически оценивает храм Василия Блаженного, высказы-

³⁴ Смолич И.К. История Русской Церкви. 1700-1917. Ч. 1. М., 1996. С. 233.

³⁵ Там же.

³⁶ Описание Валаамского монастыря и скитов его. М., 1913. С. 13 - 17; Смолич И.К. Указ. соч. С. 474-476.

³⁷ Гагарин Г.Г., кн. Родник русского искусства // Зодчий. 1893. Вып. 2. С. 12.



Валаам. Преображенский собор в Преображенском монастыре.
1860-е гг. Г.И. Карпов, А.Н. Силин

вается против высоких иконостасов, закрывающих апсиду. Говорит об испорченности вкуса, не поясняя, в чем это выражается. Можно было бы расценить эту статью просто как реакцию представителя предыдущего поколения, выросшего на иных идеалах и не желающего считаться с изменившимися вкусами, и на этом основании счесть ее не типичной. Но она, во-первых, подтверждает произошедшие изменения вкуса. И, во-вторых, вряд ли случайно появилась именно в 1890-е годы, когда отчасти возрождается строительство с использованием «византийских» мотивов. Появление указанных статей тем более симптоматично, что в подавляющем большинстве случаев, когда дело шло о строительстве по мотивам русской архитектуры XVI-XVII вв., о стилистике храмов по-прежнему ничего не говорилось. Вот несколько примеров. В 1893 г. В.В. Суслов строит шатровую пятиглавую церковь во имя св. Бориса и Глеба в селе Воскресенском-Чертове Владимирской губернии. Заметна ориентация на образцы XVI в. Но в статье о церкви автор ограничивается замечанием, что «в наружной художественной обработке церкви достигалась возможная простота»³⁸. В 1896 г. А.Ф. Красовский в статье о построенном им Петропавловском храме в имении Старожиловке (декорированном в духе московской архитектуры XVII в.)

³⁸ Зодчий. 1893. Вып. XII. С. 91-94.

Придворный соборъ Петра и Павла, Петергофъ



Петергоф. Церковь Петра и Павла (1904 г., Н.В. Султанов)

ни слова не говорит об архитектуре, характеризуя при этом строительный и декоративный материал, систему отопления, стоимость постройки. В том же году Н.В. Султанов, описывая построенную им пятишатровую Петропавловскую церковь в Новом Петергофе, подробно рассказывает о введенных им усовершенствованиях в функциональную структуру храма. И тоже не находит нужным остановиться на стиле и, вообще, на художественной стороне дела, отмечая лишь семантическую неуместность возведения колокольни выше храма⁴⁰.

Вопрос о стиле в прессе не обсуждается, но это не значит, что об этом не думают. В частной переписке Султанов замечает, что Петропавловский храм должен был стать «отражением вкуса покойного Государя (Александра III. - А.Ш.) - великого знатока древнерусского стиля»⁴¹. Султанов признавал, что такой храм войдет в стилистическое противоречие с классицистическим окружением, но этого не боялся: «пусть же моя церковь громко говорит всем этим англичанам и американцам, которые приезжают в Петергоф восторгаться пошлыми подделками под западные образцы, что Россия народила «своего» в великой и светлой области художества!»⁴² Письмо свидетельствует, что и здесь речь идет не об особенностях храмового зодчества, а о национальном культурном строительстве. Возможно, что из-за болезненности этого вопроса архитекторы не всегда поднимали его в прессе.

Специфическая сакральная образность храмовой архитектуры связывается в это время главным образом с системой внутренних росписей. Это оказывается в согласии с характерным для искусства эпохи приоритетом сюжетных, вербально формулируемых программ, а одновременно - и с присущим православию особым вниманием к проблеме иконопочитания. Представляется важным замечание епископа Дмитровского Леонида (Краснопевкова), сделанное им в 1876 г. по поводу росписей храма Христа Спасителя в Москве: «после таинственных священнодействий, ничто так не одухотворяет храм, как живописание. Камень или дерево оживляются, как скоро они покрыты живописанием - будь то изображения лиц или событий. Надобно только, чтобы таково было это живописание, чтобы сердце входящего в храм и взирающего на сии изображения могло быть ими оживлено, ... чтобы душе входящего ... со стен веяло жизнью ее небесного отечества»⁴³.

Весьма примечательна мысль об оживлении, одухотворении стенописью мертвого строительного материала, и о том, что этой стенописью храм приобщает человеческую душу «ее небесному отечеству». Основной акцент делается, однако, на необходимости особого качества религиозной живописи в храме, причем это качество кажется достижимым в рамках реалистической традиции академизма. В частности, это касается того самого храма Христа Спасителя, росписи которого курировал владыка Леонид.

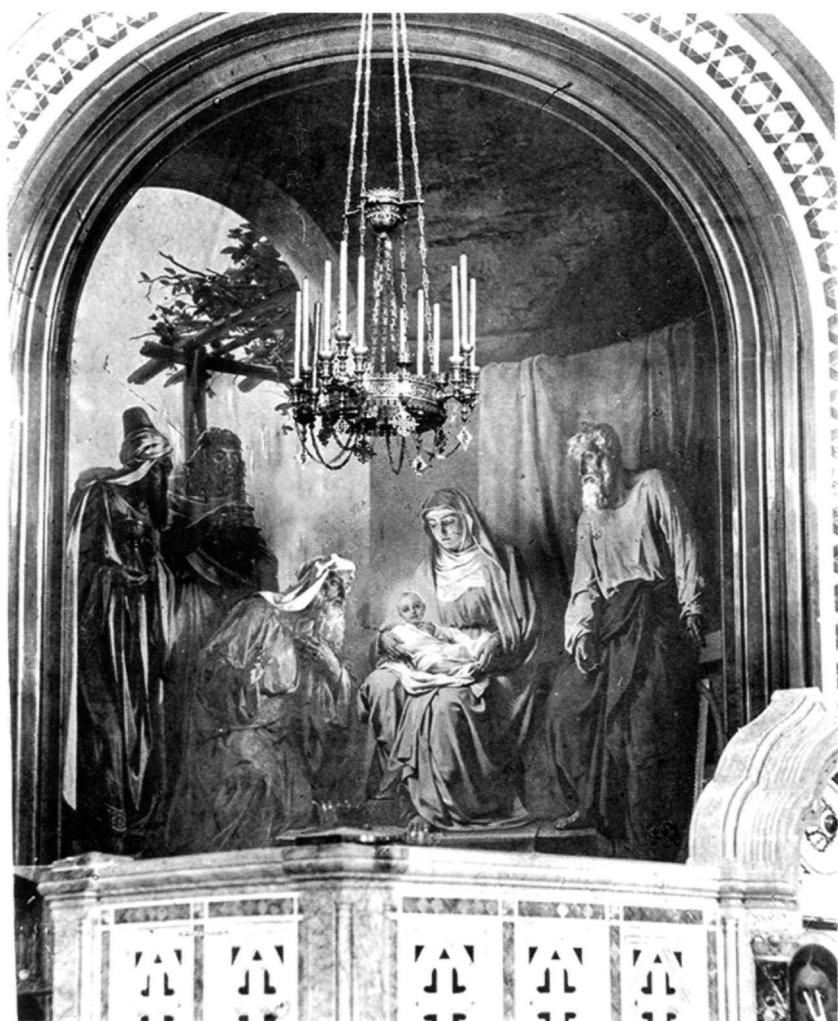
³⁹ Зодчий. 1896. Вып. I. С. 5.

⁴⁰ Строитель. 1896. № 16, П.

⁴¹ Цит. по: Савельев Ю.Р. Николай Султанов. СПб, 2003. С. 93.

⁴² Там же.

⁴³ ЦИАМ. Ф. 243. Оп. 9. Т. 5. Л. 109.



Москва. Храм Христа Спасителя. Роспись солеи: «Поклонение волхвов». В.П. Верещагин

Мысли епископа Леонида на эту тему достаточно характерны (в связи с работами в храме Христа Спасителя владыка Леонид высказал много интересных соображений о церковной живописи). С одной стороны, он уделял много внимания историческому правдоподобию одеяний и антуража изображаемых лиц, правильности анатомии, уместности психологических характеристик персонажей - т.е. всему тому, что должно составлять критерии оценки академической реалистической живописи. Но, в то же время, он делал и замечания, выявляющие специфические требования к церковному стенописанию. «Церковная живопись... от светской должна, между прочим, отличаться тем, что и в изображении святого в его земной жизни она должна избирать моменты более не борьбы, а победы, не движения страстей, влияющих на дух, а преобладания духа над

290

плотью силою благодати, совершающейся в немощи человеческой и сияющей лучом небесной жизни». В церковной живописи «обыкновенные приемы, которыми легче всего достигается поверхностный эффект, должны быть большей частью удалены... тут не должно быть места ни юпитерски развевающимся власам, ни сумрачно нахмуренным бровям, ни женственно изнеженным поворотам и наклонениям главы, ни напряженным поворотам тела, никаким резким движениям, избочененью...»⁴⁴. «Свет на живописных изображениях должен быть условный.... Читая на развернутой книге в руках Спасителя слова «Аз есмь свет миру», я полагаю, что всего лучше озарить все Его изображение обильным потоком изнутри Его исходящего света»⁴⁵.

Взгляды владыки Леонида Краснопевкова - это взгляды высокопросвещенного иерарха (Краснопевков - образованный дворянин, военный офицер, принявший под влиянием аскета и богослова святителя Игнатия Брянчанинова монашество и окончивший Петербургскую Духовную академию⁴⁶). Основная масса приходского духовенства вряд ли столь серьезно задумывалась о специфике изобразительных средств и целей церковной живописи. Так же, впрочем, как и значительная часть светского общества. В живописи храма видели чаще всего не выражение его одухотворенности, а набор поучительных исторических картин, способных, впрочем, создавать определенное настроение у созерцающих. Так, председатель комиссии по построению храма Христа Спасителя В.А. Долгоруков считал, что живопись в этом храме «должна более внушать молящимся те мысли и чувства, которые особенно приличны при посещении священного памятника великих бедствий для народа русского и обильных щедрот Божиих, излианных на него в 1812 г. Священные иконы храма и все в нем изображения, это живые исторические книги»⁴⁷.

Во второй половине XIX в. передача «жизни духовного отечества» и функция «исторической книги» предполагали вполне реалистическое изображение персонажей и сцен священной истории. Возникший интерес к иконографии священных изображений (Ф. Буслаев, Н. Кондаков) сочетался со скептическим отношением к изобразительному мастерству старых иконографов. Характерна брошюра архиепископа Анатолия (Мартыновского) «Об иконописании», в которой он критикует западную традицию религиозной живописи за ее крайнюю приземленность и часто - нескромность образов, за вольность исторических интерпретаций. В противовес этому автор относит к достоинствам иконописи аскетизм и историческую верность изображений, но серьезным недостатком икон считает «неправильность» рисунка⁴⁸. Подобные взгляды будут распространены

⁴⁴ Там же. Л. 39, 43.

⁴⁵ Там же. Л. 23.

⁴⁶ Смолич И.К. Указ. соч. С. 536.

⁴⁷ ЦИАМ. Ф. 243. Оп. 9. Д. 528. Т. 3. Л. 346.

⁴⁸ [Б.а.] О иконописании. М., 1845 ; 3-е изд.: *Анатолий*, архиеп. Об иконописании // *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993; см. также: *Маслов К.И.* О поисках национального стиля русской церковной живописи в 1 половине - середине XIX века // *Проблемы современной церковной живописи*. М., 1997; *Шеко Е.Д.* Архиепископ Анатолий Могилевский и Мстиславский - богослов-иконописец // *Искусство христианского мира*. Вып. VI. М., 2002.

ными и даже преобладающими и в конце XIX, и в начале XX века. Но в последней четверти уходящего века начинает складываться другой взгляд на проблему. Священник (впоследствии протопресвитер московского Успенского собора) В.С. Марков издал в 1885 г. статью «Иконописание в России», в которой едва ли не впервые указал на то, что «неправильности» иконы ей содержательно необходимы: «Лик святого отрешается от своей человеческой живой основы; он не живой человек - он символ отвлеченной идеи религиозной - необъятной, не-вместимой в фигуре; не жизнь души и чувства светится в образе..., но духовное его величие, сверхчувственная красота; она невыразима, живопись византийская и не имела в виду воплотить ее, лик святого не воплощение, но только символ религиозной идеи; он напоминает об идее разве только совершенным отсутствием всего земного, чувственного». Отсюда «тонкость и резкость в чертах, отсутствие светотени и перспективы»⁴⁹. Марков, правда, еще не смеет признать в этом наличие своих эстетических достоинств. Он считает нужным оговорить: «Византийский иератический стиль имеет несомненно глубокие достоинства. Только ценить его произведения нужно не с эстетической точки зрения, потому что в этом случае можно оставить в число недостатков главное его достоинство - символизм. Эстетик со своими началами не мог бы удовлетвориться самым лучшим произведением этого стиля: самая задача его антихудожественная»⁵⁰.

В архитектуре представления об особых творческих задачах церковного зодчества во второй половине века еще не начали складываться. (Да и в живописи, как можно было заметить, появились лишь первые симптомы нового отношения к задачам церковного искусства.) Изменения стали назревать к рубежу веков.

Изменения в художественной культуре и в церковном взгляде на храмостроение в конце XIX - начале XX веков

Одним из признаков нового стало строительство известной церкви в Абрамцево по проекту В.М. Васнецова и В.Д. Polenova в 1881-1882 гг. Но это был частный эксперимент, не сопровождавшийся какими-то программными декларациями. Первой публичной констатацией проблемы стало выступление А.В. Щусева в Обществе архитекторов, опубликованное затем журналом «Зодчий»: «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре»⁵¹. Щусев ставил вопрос о необходимости поиска образа храма, отвечающего его духовному назначению. Можно выделить у него две не вполне согласующиеся друг с другом мысли. Во-первых, поиск образа не может быть стеснен канонами или обычаем, поскольку выражение духовного начала требует свободного движения духа художника, свободы творчества. Эта мысль зафиксирована в названии статьи. Она иллюстрируется примером строительства Софии Константинополь-

⁴⁹ Марков Вл., свящ. Иконописание в России // Православное обозрение. 1885. II. № 8. С. 682-683.

⁵⁰ Там же. С. 685.

⁵¹ Зодчий. 1905. С. 132-133.



Абрамцево. Спасская церковь (1881-1882 г.г., В.М. Васнецов, П.М. Самарин)

ской, не имевшей прямого предшественника и возникшей в результате смелого использования весьма далеких прототипов: «Император Юстиниан при строительстве Св. Софии в Константинополе пожелал создать небывалый по величине храм и требовал от зодчих небывалого, нового. Он требовал от них свободной творческой фантазии, и зодчие дали ее ему. Чем они пользовались при создании - прошлым ли, своим ли, чужим ли - да не все ли равно! По плану,

если сделать смелое сравнение, Св. София подходит к термам»⁵². Вторая же мысль, вроде бы ограничивающая заявленную свободу - о необходимости ориентироваться на образы прошлого. Впрочем, в образах прошлого надо уловить дух, а не букву, оставляя за собой вольность в формотворчестве: в архитектуре необходимо уловить искренность старины и подражать ей не копированием, а созданием новых форм, «в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея места общения людей с Богом»⁵³. Весьма интересно, что мысли Щусева были подвергнуты энергичной критике, причем с очень характерной для эпохи позицией: Н.П. Кондаков, А.И. фон Гоген и др. отрицали саму возможность и правомерность формирования архитектурного образа, стремящегося передать какую-то идею. По их представлению, архитектор решает главным образом конструктивные и функциональные задачи, а появление некоего образа оказывается лишь следствием этого. Кондаков утверждал, в частности, что так обстояло дело с готикой, символическое и эстетическое осмысление которой он считал явлением вторичным. Первичным же было, по его мнению, чисто конструктивное решение⁵⁴. Подобный взгляд на специфику архитектуры кажется парадоксальным в ситуации, когда программное цитирование архитектурных форм прошлого было основой творческого языка зодчих. И, тем не менее, такой взгляд на проблему существовал и был достаточно распространен. Как заметил В.Г. Лисовский, во второй половине XIX в. национальный стиль в архитектуре приравнивался к реализму в живописи (на этом строилась ставовская теория народной архитектуры): архитектура, использующая формы и приемы, найденные народом, прогрессивна и реалистична. Как следствие, вместе с национальной спецификой в зодчестве обеспечивался и рационализм⁵⁵. Ход мысли, весьма характерный для эпохи реализма.

Рационализм и реализм в традиционном понимании этого слова продолжают преобладать в культуре рубежа веков. Но в конце XIX - начале XX вв. появилась, как известно, реакция на рационализм предыдущего периода. Ее выразителями стали символисты: «Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны» (Д.С. Мережковский, 1892 г.); «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты - всегда мыслители» (К.Д. Бальмонт, 1900 г.); «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями» (В.Я. Брюсов, 1903 г.)⁵⁶. Нельзя не заметить сходства интонаций и в некоторых архитектурных публикациях. Щусев в уже упоминавшемся выступлении говорил, что историки и реставраторы в ученом увлечении концентрировали внимание на деталях архитектурных форм, не видя художественности целого. Н.К. Рерих в 1903 г.,

⁵² Там же. С. 132.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 134.

⁵⁵ Лисовский В.Г. Теория и практика «национального стиля» в русской архитектуре второй половины XIX - начала XX века // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Вып. 5. Л., 1975. С. 64-65.

⁵⁶ Русская литература XX века. Дооктябрьский период. М., 1971. С. 369, 373, 375.



П.Д. Корин. Внутренний вид Успенского собора в Кремле в 1936 г.

также восставая против рационалистического взгляда на искусство прошлого, писал: «Мы признали значительность и научность старины, мы выучили пропись стилей...», «посмотрим же (на старину. -А.Ш.) не скучным взором археолога, а теплым взглядом любви и восторга»⁵⁷.

Реализму предыдущего периода противопоставляются теперь иные средства выражения и иное содержание художественных произведений. В сфере средств выражения акцент делается на художественном эффекте недосказанности («мысль изреченная есть ложь», - напоминает Мережковский); на эффекте «скрытой отвлеченности», естественно сливающейся с «очевидной красотой» (Бальмонт)⁵⁸. Недосказанность начинает цениться в памятниках архитектуры и становится образцом для подражания в новом архитектурном творчестве. Обратимся еще раз к выступлению Щусева: «Золото и его блеск в большом количестве хороши только на древних иконостасах, или в полутонах, или в темноте. Вспомним хотя бы внутренность Успенского собора в Москве, вспомним всемогущую, когда в полутьме мерцают свечи и отражаются искрами в золоте иконостасов и окладов». Золото в описываемой им ситуации не открывает себя целиком, в полутьме оно заявляет о себе только искрами, только намеками.

⁵⁷ *Перух Н.К.* По старине // Сочинения. Кн. 1. М, 1914. С. 59, 63.

⁵⁸ *Русская литература XX века...* С. 372-373.



Ф. Клагес. Внутренний вид храма Христа Спасителя. 1883 г.

И это дает художественный эффект. «Но если вы эту наивную и тонкую художественную композицию вынесете на свет храма Спасителя, окружите крикливыми порфирами и безвкусными мраморами, то получится бутафория»⁵⁹. Несколько позже примерно о том же скажет другой представитель культуры этого времени - о. Павел Флоренский: «Золото - варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном свете - волнующимся пламенем лампы или свечи оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство»⁶⁰. Недосказанность будит воображение, активизирует восприятие художественных образов. Истина должна «мерцать сквозь красоту символа» (Мережковский)⁶¹. Подобным символом, по-видимому, воспринимались в то время многие произведения прошлого: архитектура Русского Севера, Новгорода и Пскова, ярославские росписи второй половины XVII века и др. Они могли быть символами иррациональности творчества, в котором «наивная самодельщина» (Грабарь) и «искренность» (Шусев) дают высокий художественный и даже мистический результат (Шусев: «так искренне и так красиво» выражалась «в старину идея места общения людей с Богом»); они могли быть символами значительности и жизненности иных культур, «просвечивающих» сквозь русские произведения (Рерих писал о дохристианских религиях: «взяли татары древнейшие культуры Азии и... разнесли их по русской равнине», «варяги дали Руси человекообразные божества... Эта религия - колыбель лучших путей творчества»)⁶². Интересно заметить, что выражением «наивная самодельщина» Грабарь охарактеризовал новгородскую архитектуру, трансформированную переделками XVII-XVIII вв., но воспринимавшуюся в начале века как подлинное выражение народного начала в искусстве.

Иррациональность и стремление к пробуждающей воображение недосказанности чаще всего дополнялось в символизме мистицизмом, что декларировалось в литературных манифестах (например, у Мережковского), а применительно к пространственным искусствам заметно и в приводившихся выше цитатах. Как сказал в 1913 г. Н.С. Гумилев о символизме, «попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа»⁶³. (В порядке предварительного замечания укажем, что тяга к теософии, оккультизму, пантеизму, заметная в некоторых светских произведениях модерна, миновала церковную архитектуру.) Наконец, нельзя не отметить, что символизм ориентирован на индивидуальное переживание, субъективное прочтение художественного произведения. Три главных элемента присущи, по Мережковскому, новому искусству:

⁵⁹ Там же. С. 133.

⁶⁰ Флоренский П., свящ. Храмовое действо как синтез искусств // Архитектура и строительство Москвы, 1988. № 6. С. 19.

⁶¹ Русская литература XX века... С. 372.

⁶² Грабарь И.Э. Древнейшие храмы Новгорода. Упрощенный тип храма // История русского искусства. Т. 1. М., б.г. С. 193; Шусев А.В. Указ. соч. С. 132; Рерих Н.К. Радость искусству // Сочинения. Кн. 1. М., 1914. С. 124, 131.

⁶³ Русская литература XX века... С. 468.

«мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»⁶⁴.

Здесь следует заметить, что и В. Марков в упоминавшейся ранее статье 1885 г., и цитированные деятели искусства рубежа веков говорят о «символах». Но говорят об этом по-разному. Марков видит в иконе набор веками выверенных приемов для символической передачи вполне определенной, хотя и трудно выразимой идеи (византийский стиль «возник и воспитался под влиянием строгого греческого православия, по началам этого взгляда лучшим казалось совсем не говорить чувству, смирить его необъятностью идеи, нежели живостью и свободной грацией композиции подать случай для неочищенного вкуса к не совсем чистым наслаждениям». «Очевидно, такими наставлениями стеснялась свобода кисти и фантазии художника; но этих целей и не имела в виду византийская живопись; искусство было средством для предположенной заранее цели»⁶⁵). Символизм, как художественное течение, акцентирует, напротив, свободу выбора идей и многозначность возможных ассоциаций, субъективность и в творчестве, и в его восприятии.

Умонастроение эпохи не могло не отразиться и на восприятии жизни и искусства некоторым слоем деятелей церкви. В частности, оно проявилось в трудах о. Павла Флоренского. Для нашей же темы показательна публикация преподавателя Московской духовной академии Н.Д. Протасова, появившаяся в 1912 г. в Богословском вестнике, а в 1913 г. изданная Троице-Сергиевой лаврой отдельной брошюрой. Симптоматично само название: «Архитектура храма и настроение». Основная мысль публикации в том, что «храмовая архитектура должна помочь молящемуся возвыситься над окружающим, некоторым образом одухотвориться»⁶⁶. Главный пример, иллюстрирующий эту мысль - София Константинопольская, и, кроме того, крестовокупольные храмы средневизантийского периода. Автор отмечает важность центричности общего построения, но особенно акцентирует роль круглящихся завершений - куполов, арок, сводов. «Архитравная система покрытия (базилика) давит на мысль, стесняет чувство; купольная система, наоборот, дает свободу уму, воображению и человек чувствует себя свободным, сильным. ...если глаз без препятствий скользит от пола по стенам, легко бежит по плоскости купола и спускается обратно к полу, чувствуется свобода полета воображения, парение мысли...»⁶⁷ Мысль о значении вздымающихся, круглящихся форм византийской храмовой архитектуры предвосхищает более поздние наблюдения Г. Зедльмайра, П. Франкля, О. Вульфа, Г.М. Прохорова и др.⁶⁸ Но в отрыве от иконологического анализа мысль Протасова выглядит проявлением индивидуалистического психологизма. Не говоря

⁶⁴ Там же. С. 373.

⁶⁵ *Марков Вл.*, свящ. Иконописание в России // Православное обозрение. 1885. II. № 8. С. 687, 683.

⁶⁶ *Протасов Н.Д.* Архитектура храма и настроение. Сергиев посад, 1913. С. 9.

⁶⁷ Там же. С. 21.

⁶⁸ Краткий обзор их взглядов см.: *Шенков А.С., Вятчина Т.Н.* Об иконографии и тектонике православного храма. М., 1996. С. 12-14.



Новгород. Церковь Спаса на Нередице (1198 г.) до реставрации. Фото 1904 г.

уже о произошедшем и не замеченном публикаторами (академическим руководством) отрыве от святоотеческих правил аскетики, всегда предостерегавших в молитвенной практике от «полета воображения и парения мысли», уводящих от объективной истины в сферу субъективных измышлений и представлений.

Еще один важный для нас факт состоит в том, что к концу XIX в. богословие стало освобождаться от стеснявших рассмотрение некоторых вопросов рамок рационализма. Храм снова стал рассматриваться не только как Дом Божий, дворец, но и как Небо на земле. В частности, об этом писал св. Иоанн Кронштадский (Сергиев): «Храм - земное небо, место теснейшего соединения с Божеством; училище небесное...; место общей молитвы»⁶⁹. В качестве такового это место требует особого устройства и оформления. Что касается устройства, Иоанн Кронштадский в соответствии с богословской традицией акцентирует мысль о значении деления церкви на алтарь, собственно церковь и притвор.

⁶⁹ Полное собрание сочинений протоиерея Иоанна Ильича Сергиева. Т. 6. СПб., 1894. С. 47.



Н. Рерих. Спас Нередицкий. 1899 г.

А особенности художественного выражения смысла храма видит, как и некоторые авторы предыдущих десятилетий (еп. Леонид Краснопевков), главным образом в содержании росписей интерьера. «Входя в церковь... вы входите как бы в особенный какой-то мир, не похожий на видимый: вы видите св. иконы лиц, когда-то живших на земле и прославившихся дивной жизнью... видите лики святых Ангелов... . Ко всему этому вы видите в храме престол Божий... . В храме... вы видите и слышите небесное, непреходящее, вечное, святое»⁷⁰. Сходные мысли высказывает анонимный автор в 1892 г.: «Бывая в храме, должно помнить, что мы находимся в живом присутствии Господа Бога,... Божией Матери, святых ангелов». Далее автор указывает на поучающее воздействие храма. Но эта его поучающая роль предстает более возвышенной, чем у кн. Долгорукова, она ближе к раскрытию темы небесного значения храма: «Храм своим внутренним устройством поучает нас делу домостроительства Божия о нашем спасении: в храме, его расположении и частях, в иконах, богослужении... начертана образно... вся ветхозаветная, новозаветная и церковная история, все божественное домостроительство»⁷¹.

Обобщая, можно сказать, что богословы и церковные философы и в этот период акцентировали внимание на иконографии храмов, обращая внимание на их структуру, на сакральную роль системы росписей, на значение некоторых

⁷⁰ Там же. С. 41-43.

⁷¹ О святом храме // Душеполезное чтение. 1892. № 11. С. 496.

архитектурных форм - символизирующих небо купола, круглящихся сводов и арок. Творческие же личности, причастные к храмостроению, акцентировали свое внимание на поиске новых средств художественной выразительности, способствующих воплощению определенных идей. Что же касается самих этих идей, они были довольно многоаспектны и могли включать целый ряд нецерковных мотивов.

Какими способами это могло реализовываться в художественной практике - в литературе того времени не фиксировалось, принципиально не было предметом обсуждения. Это была таинственная область творчества, а не сфера сухого анализа. Мысль о непродуктивности аналитического метода для постижения художественности произведения звучала, например, у Н. Рериха: «Мне приходилось слышать от интеллигентных людей рассказы о странных формах старины... скажут о трактовке перспективы, о происхождении форм орнамента, о многом будут говорить, но ничего о красоте живописной, о том, чем живо все остальное»⁷².

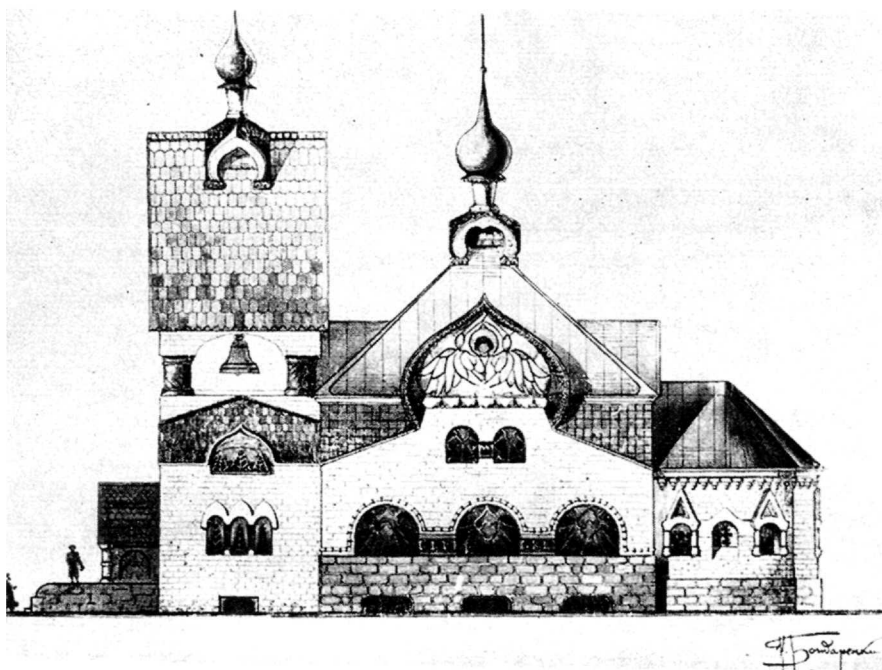
Храмостроение конца XIX - начала XX века

Творческая же практика вполне реализовывала новые идеи. В области церковной архитектуры это, после первых опытов Васнецова и Polenova, достаточно четко выразилось в работах И.Е. Бондаренко и А.В. Щусева конца 1900-х годов. И.Е. Бондаренко в 1907 г. и позже строил храмы для старообрядцев (такая возможность появилась после Манифеста 17 апреля 1905 г. о свободе вероисповедания). Очень характерна первая постройка из этого ряда - церковь в Токмаковом переулке в Москве (1907-1908 гг.). Архитектор так передает в своих воспоминаниях суть поступившего заказа: «Вот вы, говорят, крепко знаете Русь, вот церковку нам и выстройте, чтобы она была наша, своя, родная»⁷³. Художественные требования сводятся, таким образом, к возрождению национального своеобразия. Для старообрядцев это немало, поскольку древность для них - гарантия истинности, адекватности выражения в церковном искусстве духовного опыта Церкви. Важно, однако, сопоставить программу заказа и вполне устроивший заказчика опыт ее реализации. Бондаренко вспоминает, как родился образ нового здания: «Как-то внезапно, сидя в вечерние сумерки в парке в Кузьминках,... я вдруг увидел пред собой где-то вдали ясный силуэт шатровой северной скромной церковки. Этот пригрезившийся силуэт я сейчас же набросал на клочке бумажки. ...сделал проект, не изменив несколько задуманного силуэта. Проект понравился, началась работа»⁷⁴. На самом деле, в спроектированной церкви шатра нет, есть низкая четырехскатная крыша над основной частью храма с маленькой главкой, и есть шипцовое завершение колокольни над притвором. Подобное завершение колокольни - совершенно не-

⁷² Рерих Н.К. По старине // Сочинения. Кн. 1. С. 63.

⁷³ Бондаренко И.Е. Записки художника-архитектора // Москва в начале XX века. М., 1997. С. 304.

⁷⁴ Там же. С. 304, 308.



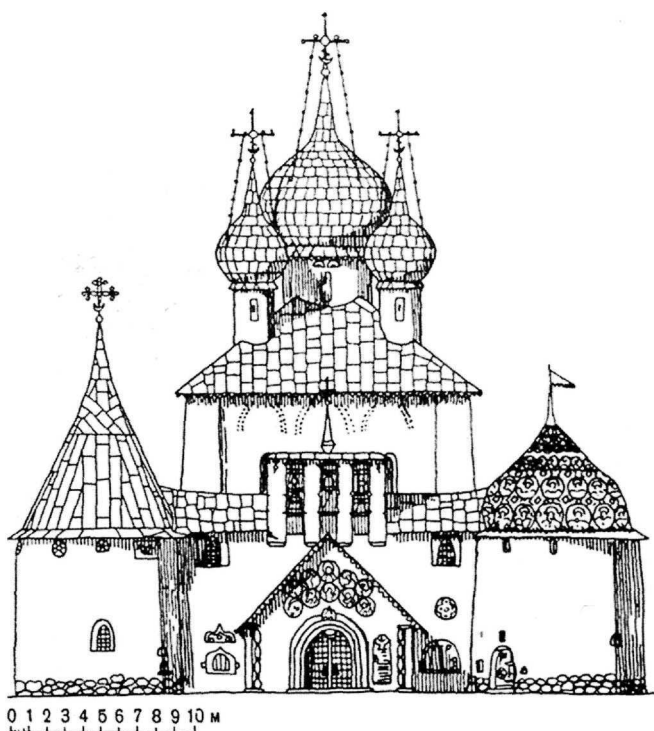
Москва. Церковь Воскресения и Покрова общины старообрядцев Поморского согласия.
(1907 г., И.Е. Бондаренко). Боковой фасад

бывалое, равно как и сочетание его с четырехскатной кровлей храма. Но это не смутило консервативного заказчика: щипец, бочкообразные завершения фасадов, арочные окна и другие детали адресовали к древности. И этого было достаточно. Что свидетельствовало о сохранявшем свои позиции фрагментарном иконографическом подходе: важно было появление знакомых по рисунку деталей. Трудно сказать, насколько заказчик почувствовал то новое, что появилось в данном проекте. Заметное отличие от распространенных образцов построек господствующей Церкви заключалось, прежде всего, в большем лаконизме, немногословности архитектурного решения. И это отличие, как таковое, не могло не восприниматься как существенное достоинство. Но вряд ли заказчик увидел сказочно-декоративный характер этой новой архитектуры, нарочито аппликативное соединение в ней различных архитектурных тем. Насколько можно судить, для И.Е. Бондаренко источником вдохновения, наряду с образцами старой русской архитектуры, служили творческие эксперименты абрамцевской студии, представлявшие собой интерпретацию в духе модерна русских этнографических мотивов. В связи со строительством церкви в селе Кузнецово близ Кашина Бондаренко сетовал, что мастера «не смогли получить там мягких красок и того сокроенного матового золота, чем славились абрамцевские майолики у СИ. Мамонтова»⁷⁵.

⁷⁵ Там же. С. 312.



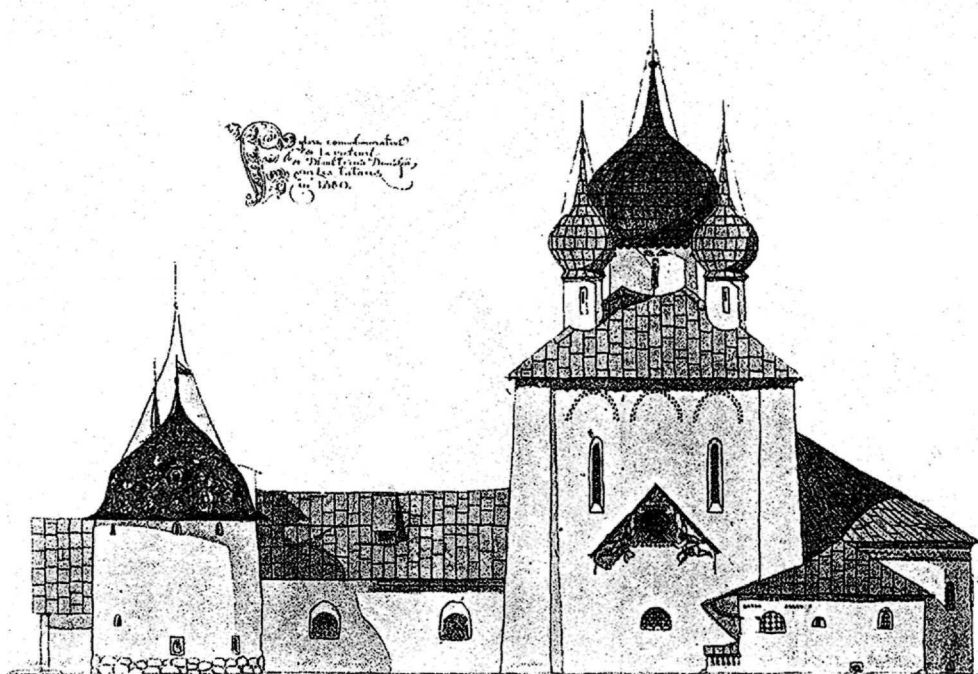
Москва. Церковь общины старообрядцев Поморского согласия в Токмаковом переулке



Храм Пр. Сергия на Куликовом поле (1913 г., А.В. Шусев). Западный фасад

Практически одновременно с Бондаренко разрабатывает свои первые проекты храмов А.В. Шусев. Мы не располагаем его собственным рассказом о применявшихся творческих приемах и приоритетах. Известно только неоднократно цитировавшееся замечание о причинах появления разных башен на западном фасаде храма на Куликовом поле (само появление таких башен было следствием археологического раскрытия П.П. Покрышкиным подобных башен в храме Василия в Овруче, проект реставрации которого был первой церковной работой Шусева). О башнях храма на Куликовом поле Шусев сказал, что «оставить обе башни одинаковыми - это ложно-классично, робко»⁷⁶. Творческая позиция, как можно понять, состояла в привнесении в сооружение живописности, противоположной регулярности и «правильности», преобладавших в современных зодчему сооружениях. Этому же служила и нарочитая неправильность линий и поверхностей куликовского храма, в чем ясно видно подражание новгородским и псковским постройкам. Немотивированное с церковных позиций различие фланкирующих западный вход башен, нехарактерное для храмов их завершение (в одном случае - шлем с флажком наверху, в другом - конус), равно как и не-

⁷⁶ Дружинина-Георгиевская Е., Корнфельд Я. Зодчий А.В. Шусев. М., 1955. С. 24; Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. М., 1971. С. 154.



Храм Пр. Сергия на Куликовом поле. Южный фасад

которые другие детали придают храму тот же налет сказочности, который был отмечен в церкви в Токмаковом переулке. Но уже в следующем произведении Шусева - храме Марфо-Мариинской общины - этого почти не было. Структура храма вполне строга и традиционна, нет даже тех «неправильностей», которые были находкой в первой постройке зодчего. Возможно, это было шагом саморазвития зодчего, но, может быть, - и следствием реакции окружения. Во всяком случае, известно, что наблюдавший за ходом строительства на Куликовом поле граф Ю.А. Олсуфьев писал: «Я жду ... Нечаева, который преисполнен старых (прошлых) вкусов и тенденций Шусева. Он только и мечтает, как бы лучше скривить окна и неправильно сложить стены. Необходимо, чтобы Шусев, сам отказавшийся от "рационалистического архаизма", внушил бы то же и своему помощнику»⁷⁷. И, видимо, для многих искажения правильности форм выглядели не просто непривычным приемом, а искусственным, рассудочным «рационалистическим архаизмом»⁷⁸

⁷⁷ Дружинина-Георгиевская Е., Корнфельд Я. Указ. соч. С. 24.

⁷⁸ Уместно вспомнить сказанное по этому поводу Борисовой и Каждан: «если в древних постройках неправильность, непосредственность форм и составляла одну из тайн их обаяния, то в талантливых подражаниях Шусева она выглядит слишком "умственной", тонко рассчитанной» (Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура... С. 155).



Москва. Храм Марфо-Мариинской обители. (1912 г., А.В. Шусев.) Восточный фасад

Сохранялась, однако, потребность в обострении художественной формы, которое заставило бы привычные архитектурные мотивы восприниматься по-новому. В храме Марфо-Мариинской обители Шусев соединил шипцовые завершения прясел с килевидным покрытием притворов, поставил утрированно вздутые луковицы глав. Но самое существенное - он ввел в поверхность стены фрагменты орнаментов на традиционные темы домонгольской архитектуры. Здесь кирпичные орнаменты и вставки с крестами, напоминающие новгородскую традицию; фрагменты белокаменной резьбы, адресующие к Георгиевскому собору в Юрьеве-Польском. При этом фрагментарность - не просто имитация разрушений и переделок старого храма. Это та система недосказанностей и намеков, которая становится важной составляющей поэтики в искусстве начала века. И этот ряд недосказанностей придает поверхностям живописность, заменяя «корявость» форм, служившую той же цели в проекте храма на Куликовом поле. Здесь же это - больше, чем живописность: стена несет священные символы и изображения, так что сакрализуется сама ее поверхность, сам материал кладки. А фрагментарность цитирования придает изображениям дополнительную семантическую многослойность: здесь и намек на древность архитектурной традиции русского храмостроения (древность всегда связана с утратами), и любованье той живописностью, которую создает сложная, многоэтап-



Храм Марфо-Мариинской обители. Фрагмент декора южного фасада

ная жизнь памятника во времени. Здесь можно увидеть намек и на неполноту сакрального знания человека, указанную еще апостолом Павлом: «ибо мы отчасти знаем, и отчасти пророчествуем» (Кор. 1; 13, 9). В целом язык архитектурных форм храма, при очевидной принадлежности своему времени, оказывается в некоторых отношениях близок к языку произведений средневекового русского зодчества. Современник имел немалые основания писать, что «Шусев не только воспользовался комбинацией старых форм; видно, что он глубоко понял и прочувствовал дух русской старины и настолько искренно подошел к задаче, что сделал не подражание старым церквям, а нечто равное им по красоте и торжественной простоте»⁷⁹. Язык архаизации и поэтической деформации старых архитектурных мотивов использовался мастером и в других постройках (напр., в храме в Почаевской лавре). Одновременно Шусев применял свойственное архитектуре модерна плавное перетекание форм, размывающее их строгую артикулированность. В этом тоже появлялся элемент недосказанности и, одновременно - органичности, оживотворенности форм. И опять - этот атрибут модерна оказывался, пусть отчасти, родственным архитектуре некоторых школ древнерусского зодчества, прежде всего - псковского.

⁷⁹ *Владимиров В.* Новое истинно-художественное в русском церковном искусстве. Сергиев-Посад, 1912. С. 2.



Храм Марфо-Мариинской обители. Вид с запада

Намеки и недосказанности, столь существенные для поэтики Щусева в 1900-е годы, в меньшей степени были присущи другим мастерам того же круга, например, В.А. Покровскому. Видимо, с этим связано резкое замечание М.В. Нестерова о В.А. Покровском: «У Щусева при всех недостатках и всем вам - зодчим - присущей компилятивности есть непосредственное воодушевление и поэзия старины. Покровский же - это усовершенствованный Парланд - самоновейший кустарь-ремесленник и ни капли не "артист", не художник»⁸⁰. Нестеров, конечно, не вполне справедлив - В.А. Покровскому, равно как и Н.В. Васильеву, Г.Д. Гримму и другим заметным мастерам того времени, нельзя отказать в наличии художественного начала, в поэтизации старины. Заметна и общность архитектурных средств у всей этой группы мастеров, основывающихся на отборе наиболее лаконичных и монументальных тем древнерусской архитектуры и на использовании некоторых приемов модерна для их новой интерпретации.

В одной из самых известных работ Покровского - в храме Федоровской иконы Богоматери в Царском Селе действительно можно увидеть элементы компилятивности: барабан, утопленный в как будто позднее переделанной скатной кровле адресует к известным новгородским образцам, аркатурно-колончатый пояс - к владимиро-суздальским, луковица с перехватом напоминает о вкусах XVIII в. Но все это соединено в цельный образ национально-романтического

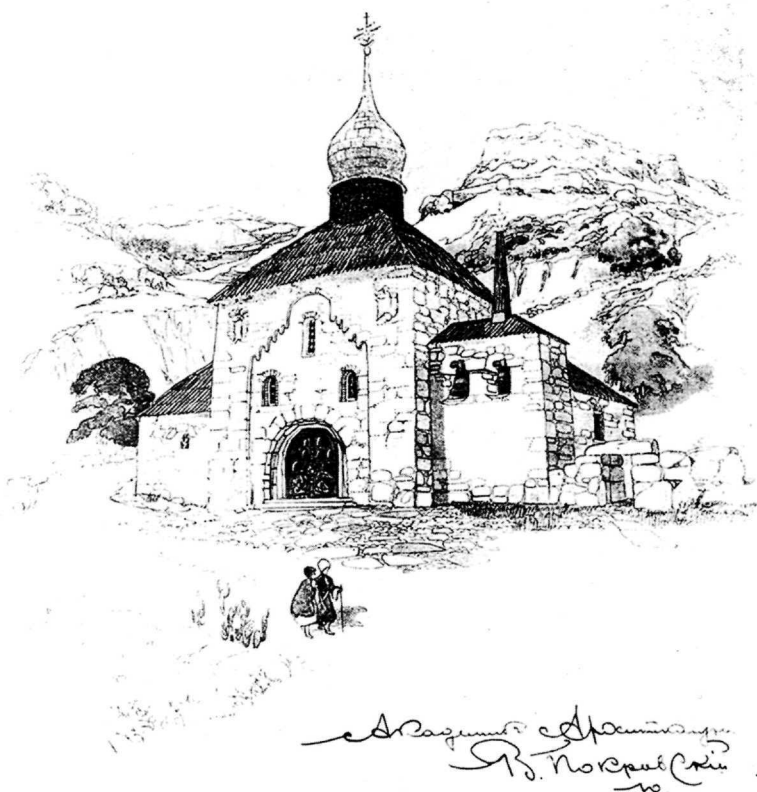
⁸⁰ Нестеров М.В. Письма. М., 1988. С. 248.



Царское Село. Федоровский собор (1910-1915 гг., В.А. Покровский)

произведения с характерной для модерна грузноватой текучестью форм. Но в других работах, например, в вариантах эскизного проекта церкви в Гелинджике, компилятивности практически нет, хотя присутствуют ясные отсылки к определенным допетровским традициям. Во всех работах присутствует сдержанная подвижность форм, некоторая вертикальная динамика. В геленджикских эскизах заметно стремление соединить структурирующее закономерное начало с асимметрией деталей, как бы органически вырастающих на том или ином месте. Можно утверждать, что автор, как и Щусев, стремится соединить органическую пластику, присущую произведениям XIV-XVI вв., с моделированием многослойности исторически изменявшегося памятника. Этот последний прием усиливает живописность, некоторую камерную уютность произведения.

Возвращаясь к замечанию Нестерова, надо остановиться на его упреке зодчеству в компилятивности. Компилятивность архитектуры того времени обусловлена, с одной стороны, приверженностью к мотивам архитектуры прошлого, а с другой - нежеланием копировать какое-то определенное архитектурное направление. И то, и другое - программно. Программность обращения

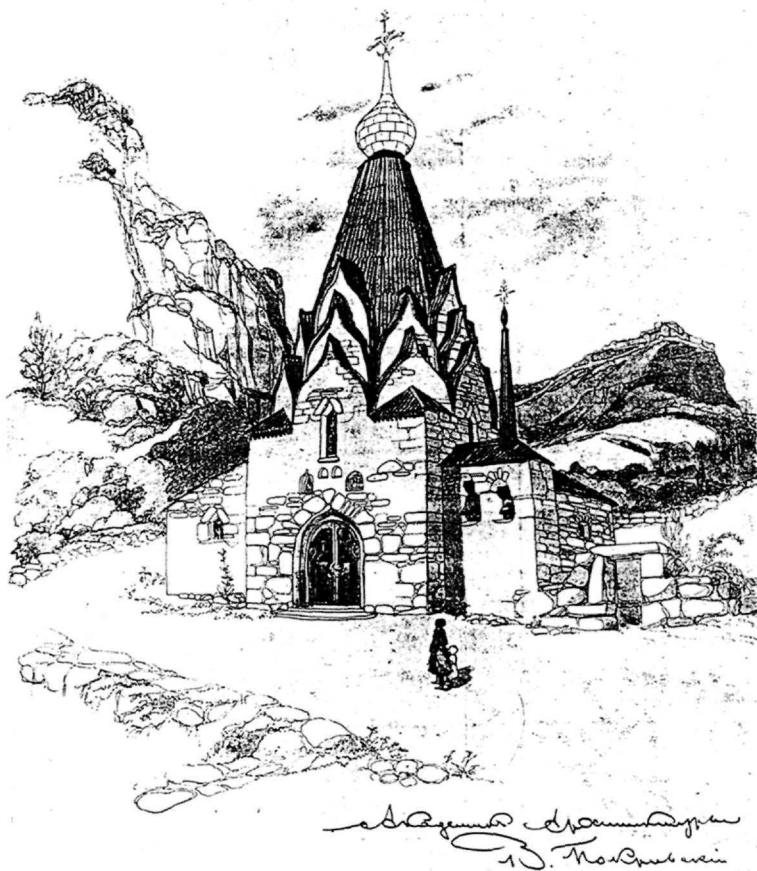


В.А. Покровский. Эскизный проект храма в Геленджике. 1 вариант

к прошлому, как мы уже видели, прежде всего в стремлении найти национальный архитектурный стиль и, кроме того, применительно к храмовому зодчеству - в желании поддержать православный характер архитектуры. Программность отказа от копийности была в признании непродуктивности такого метода, дающего лишь обедненный вторичный продукт. Главным оказывается осознание ценности отечественной старины, становящейся своего рода эталоном («Поэзия старины, кажется, самая душевная»⁸¹ - Рерих). Находит объяснение и определенная подражательность форм: «Пока эпоха не созрела для нового стиля - законны ложные стили»⁸². Совокупность обстоятельств привела к тому, что в зодчестве этого времени, особенно - в храмостроении, основой творческого метода стала ориентация на образец - канонический метод церковного искусства. Просто теперь в образце увидели иные качества и иные достоинства, нежели те, которые виделись двумя десятилетиями раньше.

⁸¹ Рерих Н.К. По пути из варяг в греки // Сочинения. Кн. 1. М., 1914. С. 47.

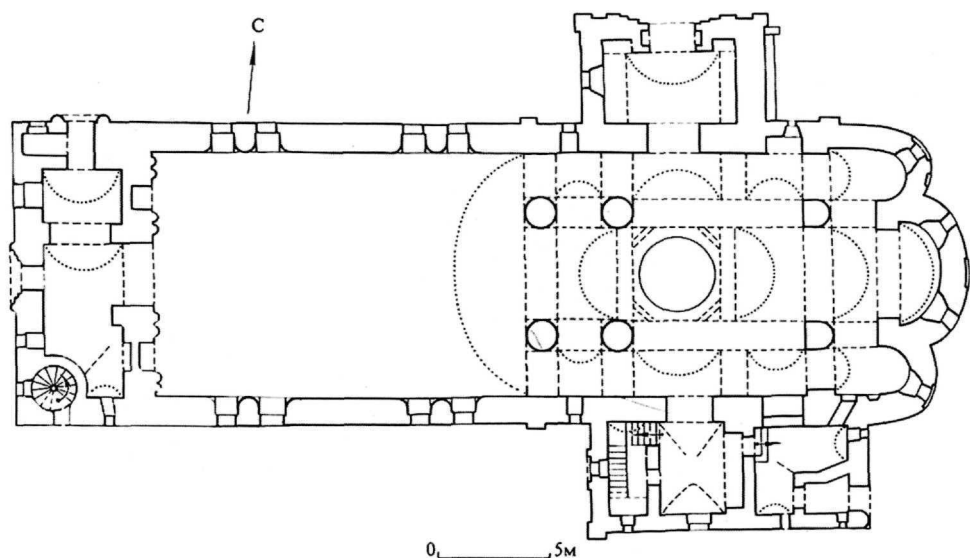
⁸² Курбатов В. О стиле и ложных стилях // Зодчий. 1908. № 14. С. 121.



В.А. Покровский. Эскизный проект храма в Геленджике. 2 вариант

Значение такого подхода для церковной архитектуры станет особенно понятным при сопоставлении с тем путем, по которому шла в те же годы религиозная живопись. Несмотря на появление публикаций, объясняющих специфику художественных средств иконописи (о. В. Марков и др.), икона не стала для образованного общества художественным образцом (как помним, Марков называл сами задачи иконописи антихудожественными). Если раньше в иконописи видели преимущественно иконографическую ценность, то теперь к этому стало присоединяться любование колоритом фресок XVII в. (именно фресок, поскольку иконы чаще всего скрывались под потемневшей олифой) и лишь изредка - характером изображения некоторых лиц. По-прежнему неприемлемой оставалась «неправильность» средневековых изображений. Нестеров писал в 1893 г. о своих впечатлениях от мозаик в Палермо: «Тут творения мира и человека, Ветхий завет и жизнь ап. Павла трактованы просто, ясно и с увлечением (конечно, при полной примитивности форм)»⁸³. Комиссия по реставрации Со-

⁸³ Нестеров М.В. Письма. М., 1988. С. 112.



Москва. Храм Марфо-Мариинской обители. (1912 г., А.В. Шусев). План

фийского собора в Новгороде утверждала в 1894 г., что нередицкие росписи «отличаются таким изобилием художественных и технических недостатков, что становятся решительно неудобными образцами для стенописей Софийского собора»⁸⁴. Правда, такое мнение не было единодушным - само высказывание комиссии было возражением В.В. Суслову, придерживавшемуся взгляда, что эти фрески «стоят наряду с лучшими... византийскими изображениями»⁸⁵. Впрочем, как можно было заметить, и византийские образцы в то время не были безусловным эталоном художественности.

Религиозная живопись разделилась на два направления. Церковный заказчик предпочитал для росписи храмов или старую академическую манеру (очень популярны были повторения ряда сюжетов из храма Христа Спасителя в Москве), или «исправленные» версии допетровских иконографических схем, которые создавались артелями иконописцев Н.М. Сафонова и других подобных подрядчиков. Светский заказчик то и другое относил (и не без основания) к ремесленным поделкам и искал исполнителя среди творчески настроенных художников. Наибольшую популярность здесь получили, как известно, В.М. Васнецов и М.В. Нестеров, прославившиеся росписями Владимирского собора в Киеве. Оба искали путей выражения в живописи духовного начала, но ориентировались не на средневековую традицию (что было характерно для архитектуры), а на практику реализма и на собственные представления о путях выражения духовных начал (для чего приходилось этот реализм несколько деформировать). Заметим попутно, что это различие путей архитектуры и живописи

⁸⁴ Цит. по: Суслова А.В., Славина Т.А. Владимир Суслов. Л., 1978. С. 59.

⁸⁵ Там же. С. 60.



Храм Марфо-Мариинской обители. Интерьер. Роспись М.В. Нестерова

было, возможно, предопределено еще предыдущим периодом истории русской культуры, когда реализм в архитектуре связывался с использованием народных традиций, т.е. исторического материала, а реализм в живописи - с бытописательством.

Различие этих путей очень отчетливо проявилось в храме Марфо-Мариинской обители, выстроенной Щусевым и расписанной Нестеровым. Бытописательство и некоторая сентиментальность нестеровской живописи весьма своеобразно сочетались с архитектурой в духе русской древности. Архитектурное решение интерьера основано на сложной комбинации подпружных арок, формирующих в восточной части бесстолпное подкупольное пространство, увенчанное световым куполом. Западнее две пары круглых столбов отделяют собственно храм от очень простого прямоугольного зала трапезной. В росписи собственно храма представлены евангельские сюжеты, прописанные в лирической манере. Стаффаж росписи иногда перекликается с архитектурой интерьера (например, арке в стене храма вторит арка ворот на картине). В трапезную же вынесены картины Нестерова дидактического содержания.

Нельзя не заметить, что и Васнецов, и Нестеров, опираясь не на исторический опыт, а на свое индивидуальное представление о существе проблемы, могли нарушать те правила, которые выразил еще епископ Леонид при росписи храма Христа Спасителя. Их способ передачи духовного начала подчас требовал именно «сумрачно насупленных бровей» и «женственно изнеженных поворотов тела». Не случайно в процессе росписи Владимирского собора в Киеве протоиерей Лебединцев настаивал на изменении позы св. Варвары у Нестерова⁸⁶, а киевский митрополит Иоаникий Руднев заметил, что не хотел бы встре-

⁸⁶ Нестеров М.В. Письма. С. 119.



Храм Марфо-Мариинской обители. «Беседа Христа с Марией». Роспись М.В. Нестерова

тяться в лесу с пророками, изображенными Васнецовым. Попытка заменить опыт, закрепленный в традиции, индивидуальным экспериментом была закономерна в логике культуры рубежа веков, но явно неудачна с церковной точки зрения. После многочисленных реставрационных раскрытий начала века и после знаменитой выставки иконы 1913 г. это признал и сам Васнецов: «когда реставрировали древнюю живопись и эти фрески в монастырях... открылся совершенно новый чудесный мир... Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова»⁸⁷.

Ориентация на древнерусские образцы в архитектуре привела в 1910-е годы к появлению храмов, близко копирующих конкретные исторические прототипы. Это явление, определенное Е.И. Кириченко как ретроспективизм и поставленное в один ряд с неоклассицизмом⁸⁸, получило разные объяснения. По мнению В.Г. Лисовского, сама ориентация на образец не позволила мастерам неорусского стиля справиться с инерцией эклектического мышления и вела к архаизации традиционных мотивов вплоть до полного отождествления вновь создаваемых произведений с их историческими прообразами⁸⁹. Е.И. Кириченко видит

⁸⁷ Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 380.

⁸⁸ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. С. 368 и далее.

⁸⁹ Лисовский В.Г. Особенности русской архитектуры конца 19 - начала 20 века. Л., 1976.



А.В. Щусев. Храм в имении Ракитная. 1915 г. Проект западного и южного фасадов

в таком ретроспективизме параллель позднему модерну⁹⁰. Видимо, оба автора по своему правы. «Русский» ретроспективизм являлся реакцией на некоторую зыбкость, подвижность образов модерна, представлял собой «поиск идеала, устойчивых основ жизни»⁹¹. При этом отказ от многозначности и недоговоренности в образном строе неорусских храмов при прежней программной ориентации на древние образцы естественно приводил в той или иной мере к копиям. Характерным становится при этом не только близкое повторение конкретных прототипов, но и суховатое вычерчивание иконографических мотивов первоисточника.

Появился ряд авторов, работающих в новой манере, но особенно симптоматична переориентация известных мэтров прежнего неорусского направления. (Щусев, например, в 1914 г. проектирует храм в имении Ракитная, добросовестно и детально повторяя тип пятиглавого храма XVI в., в котором только пластичный боковой фасад звонницы псковского типа свидетельствует о прежних увлечениях автора.)⁹² К сказанному надо добавить, что и в период заметного влияния модерна на неорусский стиль продолжалась традиция свойственной еще XIX веку суховатой компиляции мотивов русской архитектуры XVII века. Но эта традиция постепенно трансформировалась в сторону более точного копирования конкретных образцов, приближаясь к тому, что в 1910-е годы станет ретроспективизмом. Характерен храм подворья Городецкого монастыря в Петербурге, возведенный в память 300-летия дома Романовых С.С. Кричинским, в котором собран целый комплекс архитектурных мотивов ярославской школы,

⁹⁰ Кириченко Е.И. Указ. соч. С. 371.

⁹¹ Там же.

⁹² МАО. Ежегодник 1914-1916. С. 91-92.



С.-Петербург. Храм подворья Городецкого монастыря (1913 г., С.С. Кричинский). Фасад

включая воспроизведение башни Ростовского архиерейского двора с ее характерным венчанием «банькой».

Пример А.В. Шусева и некоторых других авторов того же круга не позволяет согласиться с Лисовским, что ретроспективизм оказывается следствием непреодоленного эклектизма. Но он прав в том, что осталась «непреодоленной» некая единая тенденция в развитии архитектуры, прежде всего - храмовой. Постоянно сохранялась ориентация на древние образцы, приведшая к практике их близкого повторения.

Казалось, что в копииности наиболее достоверно передавалась древняя традиция, а это представлялось очень важным и светскому, и церковному заказчику. Светские мотивы создания национальных произведений архитектуры, пожалуй, по-прежнему превалировали. Архитектор нового направления С.С. Кричинский писал в 1916 году: «За последние 10 лет в русском образованном обществе начало пробуждаться внимание к родной старине»⁹³. (Характерен этот хронологический рубеж: Кричинский не отрывает ретроспективизм от архитектуры пре-

⁹³ Кричинский С. С. Памятная записка // Москва в начале XX века. С. 349.



Храм подворья Городецкого монастыря

дыдущего периода середины 1900-х годов, но отсекает весь «русский стиль» XIX века.) При строительстве храма-памятника морякам, погибшим в японскую войну («Спас на водах»), председатель организованного в связи с этим комитета «королева эллинов» Ольга Константиновна писала в 1908 г.: «мне бы казалось, что это должен быть чисто русский храм в духе ростовских, владимирских, суздальских церквей, например, Покровской церкви на Нерли, построенной великим князем Андреем Боголюбским в XII веке»⁹⁴. (Эта мысль, подсказанная, возможно, Н.В. Покровским, консультировавшим в дальнейшем историческую часть проекта, была одобрена царской фамилией и легла в основу проекта). Церковные авторы, как и светские, цитированные в вышеприведенных примерах, весьма положительно относятся к копированию конкретных образцов, или конкретных архитектурных мотивов. Но в этом видится не только приверженность национальному стилю, но и стремление возродить традиционное церковное со-

⁹⁴ Храм-памятник морякам, погибшим в войну с Японией в 1904-1905 гг. Пг., 1915. С. III.



С.-Петербург. Храм Христа Спасителя («Спас на водах») (1910-е гг., М.М. Перетяткович)

держание архитектурного произведения, церковного предания в области зодчества. В описании вновь построенного храма при Училищном совете в Петербурге отмечается, что «здание увенчано пятью главами, художественную особенность коих составляет покрытие их железом в виде чешуи, по образцу древнего собора в Романове-Борисоглебском»⁹⁵. Здесь еще нет прямого обращения к храмовой семантике. Но дальше автор пишет о стенописи «в строго выдержанном стиле старинных новгородских и московских соборных храмов. ...каждое священное изображение имеет здесь свой особый смысл»⁹⁶. В этой фразе уже заметно удовлетворение содержательной преемственностью в системе храмового убранства. Мы опять встречаемся с ситуацией, когда в формировании стилистической направленности храмостроения господствующей оказывается светская мотивация, но она, в силу принципиальной ориентации на древние образцы, не противоречит и церковным интересам. При этом высвечиваются и специфически церковные аспекты храмовой архитектуры. Значение этих церковных аспектов подчеркивается тем, что в 1910-е гг. церковного зодчества почти не коснулся неоклассицизм, который преобладал в рамках ретроспективизма в целом (и был весьма агрессивен по отношению к «русскому» направлению, что вызвало, в частности, появление «Памятной записки» Кричинского, упоминавшейся выше).

В период ретроспективизма в храмостроении проблема свободы архитектурного творчества нередко отходила на второй план, архитектор с увлечением разбирался в истории архитектурных форм и адаптировал их к конкретным условиям заказа. При проектировании храма «Спаса на водах» как основные объемы, так и все детали архитектурного убранства проектировались по историческим аналогам, специально изучавшимся под руководством Н.В. Покровского. Но после изучения исторические мотивы трансформировались с учетом функциональных и семантических особенностей данной постройки. Так, входные двери были сделаны по образцу Васильевских дверей собора в Александровской слободе, но вместо святых, изображенных на этом памятнике, помещены фигуры святых патронов погибших кораблей.

* * *

Эволюция подходов к проблемам храмостроения, рассмотренная выше, сопровождалась некоторыми стабильно присутствовавшими тенденциями, тоже имевшими свою культурную мотивацию. Прежде всего, следует упомянуть ряд черт, необходимых для храма с точки зрения церковного сознания, которые сами собой реализовывались в архитектуре, ориентированной на допетровские образцы. Это - наличие иконических знаков, указывающих на сакральный смысл сооружения (главка с крестом); содержательная дифференциация внутренних

⁹⁵ Полонский В. Храм-памятник державному восстановителю церковных школ // Русский паломник. 1909. №24. С. 382.

⁹⁶ Там же.

пространств с обязательным выделением алтаря иконостасом; иерархия этих внутренних пространств. (В предыдущей главе пришлось специально подчеркивать, что в храмах классицизма подобные черты удерживались во многом вопреки тенденциям стиля.)

Из новых тенденций, характеризующих стабильные черты церковного художественного мышления, надо назвать стремление к т.н. «благолепию». Этот славынизм, означающий не просто красоту, но и благопристойность⁹⁷, получил распространение с середины XIX века и стал означать украшенность, отвечающую достоинству церкви. Надо полагать, что в период классицизма, при господстве универсальных эстетических норм и критериев, не возникало побудительных причин говорить о специфике церковной красоты. В период же эклектики тема благолепия становится весьма распространенной, очень близкой и клиру, и приходам. И такой она остается на всем протяжении второй половины XIX в. и первых десятилетий XX в. В 1855 г. при освящении надвратного Алексеевского храма Страстного монастыря в Москве (арх. М.Д. Быковский) святитель Филарет Московский говорил, что «здесь предлагается праведному Алексею не убогая хижина при вратах великолепного дома (намек на житие святого. - А.Ш.), но благолепный храм над вратами благочестивой обители»⁹⁸. Двумя годами позже он же при освящении Успенского храма в Преображенском хвалил создателей за «благолепие внутреннее и внешнее, которое теперь видим»⁹⁹. В 1878 г. об управлявшем Рижской епархией (1849-1867 гг.) архиепископе Платоне (Городецком) писалось, что «он старался не только о том, чтобы там, где чувствовалась нужда в храме, был храм, но и о том, чтобы каждый храм имел приличное своему высокому назначению благолепие»¹⁰⁰. В 1909 г. В. Полонский пишет о храме при Училищном совете Св. Синода, выстроенном по проекту А.Н. Померанцева и освященном в 1901 г.: «все украшения храма придают ему вид древнерусского и производят сильное впечатление по своему благолепию»¹⁰¹.

«Благолепие» предполагает прежде всего чистоту и порядок в храме, наличие необходимого количества икон, украшенность интерьера, присутствие основных иконографических признаков храмовой постройки: купола с крестом, правильно организованного иконостаса и т.д. «Благолепие» предполагает максимально возможный вклад сил и средств в украшение храма и потому нередко выражается в обилии позолоты и сложности орнаментации. (Что, впрочем, отвечало вообще массовому вкусу эпохи. А.Н. Померанцев заметил в 1911 г., что «для современного вкуса, особенно - провинциального, простое и типичное кажется слишком пресным. Всем нужны не здания, а торты»¹⁰².) Характерна упоминавшаяся статья Полонского. Из разных мест текста видно, что к достоин-

⁹⁷ Словарь русского языка XI - XVII вв. Вып. 1. М., 1975. С. 204.

⁹⁸ Прибавление к изданию творений святых отцев. Ч. 14. М., 1855. С. 423.

⁹⁹ Прибавление... Ч. 16. М., 1857. С. 309.

¹⁰⁰ Псковская и Рижская епархии под управлением преосвященного Платона (Городецкого). Одесса, 1878. С. 14.

¹⁰¹ Русский паломник. 1909. № 24. С. 383.

¹⁰² Известия ИАК. Вып. 41. СПб., 1911. С. 22.

ствам благолепного интерьера относятся обилие позолоты, сложность и дробность декора (иконостас «резной с мелким рисунком», над Распятием «богатая золоченая сень... тонкой ажурной работы», над наружной мозаикой «медная вызолоченная изящная ажурная сень»). Важное достоинство видится в обилии росписей и их ориентации на древние образцы («сплошная роспись стен», иконы «все византийского стиля», расположение сюжетов росписи «по образцу древнерусских соборных храмов» и т.д.). В статье говорится, что внутренний вид храма «поражает благолепием и красотой как золоченого иконостаса, так и стенной живописи и фресок в строго выдержанном стиле старинных новгородских и московских соборных храмов»¹⁰³. Заметим, что автор, в соответствии с указанной выше дефиницией, различает благолепие и красоту. Причем, если программное стремление приблизиться к древнерусским образцам характерно для периода рубежа веков, то «сплошная», ковровая роспись стен вполне отвечает и более ранней тенденции увеличения числа росписей в храмах.

Важным признаком «благолепия» становится соответствие убранства храма распространенным эстетическим критериям. Храм должен отвечать тому, что заказчику представляется красивым и значительным в художественном отношении. Критерии же красивого и значительного меняются, а нередко и в одно время не совпадают для различных слоев одного и того же общества. Весьма примечателен известный случай начала 1870-х годов, когда Р.Г. Игнатьев обнаружил в Елабуге в церковном амбаре киот времен Ивана Грозного. Несмотря на все его увещевания, духовенство отказалось ставить киот в храме на том основании, что он «безобразно несовременен»¹⁰⁴. Это означает, что в далекой провинции «русский» стиль в это время еще не стал популярен, а помещать в храм несовершенные с местной точки зрения архаические формы ради их только исторической ценности казалось непочтительным.

Проблема формирования благолепного облика почти никогда не возникала при строительстве нового храма - новый, чистый, стилистически цельный и отвечающий основным требованиям канона храм практически всегда воспринимался как достаточно благолепный. Так оценивались и богатые постройки столицы или крупного монастыря, и скромные церкви бедных окраинных приходов. (Например, при освящении Суйсленской церкви Рижской епархии епископ оценил рисунок плана и чистоту ее отделки, красоту расположения, и, напомнив прихожанам, в «какой хижине» они молились до сих пор, поздравил их с «благолепным храмом»¹⁰⁵). В то же время проблема благолепия нередко порождала конфликтные ситуации в тех случаях, когда дело касалось древних сооружений. Но это отдельная тема, которую не приходится рассматривать в настоящей работе. Для характеристики проблемы упомянем лишь, что Н.В. Султанов на 3 съезде русских зодчих в 1900 г. утверждал, что памятники больше всего

¹⁰³ Там же. С. 382.

¹⁰⁴ *Игнатьев Р.Г.* Киот - дар царя Ивана Васильевича Грозного селу Елабуге // Древности. Труды МАО. Т. IV. Вып. 1-3. М., 1874. С. 72.

¹⁰⁵ Обзорение церквей, школ и приходов преосвященным Арсением, епископом Рижским и Митавским в 1891 г. Рига, 1892. С. 57-59.

гибнут от искажения «любителями современного безвкусного церковного великолепия»¹⁰⁶. А Новоспасский архимандрит Макарий десять лет спустя так отвечал на подобные претензии специалистов по охране памятников: «любовь к старине у "варваров монахов" более целесообразна и более глубока, чем у археологов»¹⁰⁷.

★ ★ ★

Некоторые итоги исторического обзора русского храмостроения

Завершив исторический обзор характерных черт русского православного храмостроения, необходимо в качестве некоторого резюме попытаться обобщенно представить его наиболее стабильные свойства и основные особенности эволюции формообразования церковной архитектуры.

Наиболее стабильны, естественно, те черты архитектуры храмов, которые определены писаным канонем Православной Церкви. Таких черт очень немного, они фиксируют только самые крупные пространственные членения интерьеров, предопределенные чином богослужения. Это - выделение наоса и алтаря, трехчастность самого алтарного пространства, в некоторых случаях появление притвора. Вполне можно согласиться с И.Л. Бусевой-Давыдовой, утверждающей, что термины «канон», «канонический» в их точном церковно-историческом значении к храмовому зодчеству неприменимы¹⁰⁸. Действительно, изложенный в ряде глав материал показывает, сколь широко изменялись пространственные и пластические формы храмов, сохраняя свою каноничность. Было прослежено и то, как при модернизации формы, например, в XVIII в., зодчие добивались реализации тех немногих пространственных норм, о которых только что упоминалось.

В то же время, материал показал наличие обширной области неписанных норм архитектурного формообразования в церковном строительстве. Их можно расценивать как канон в том смысле, в каком искусствоведение называет все средневековое искусство каноническим. Часть таких норм относительно подвижна и в разные эпохи могла акцентироваться в большей или меньшей мере, другая часть весьма стабильна.

К числу наиболее стабильных относится обыкновение выделять храмы среди других строений специальными иконографическими знаками - наличием купола или главки, венчающим сооружение крестом. В отдельные исторические периоды, как можно было заметить, появлялись и другие иконографические темы, применявшиеся только в храмах. Неизменным оставалось обыкновение осмысливать церковь как дворец или палату, предназначенную для Небесного Царя, поскольку храм - это место особого пребывания Бога. Конечно, строители

¹⁰⁶ Труды 3 съезда Русских зодчих (в 1900 г.). СПб., 1905. С. 58.

¹⁰⁷ Известия ИАК. Вып. 41. СПб., 1911. С. 27.

¹⁰⁸ Бусева-Давыдова И.Л. К проблеме канона в православном храмостроении // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 71.

и заказчики знали, что «Всевышний не в рукотворенных храмах живет» (Деяния, 7-48), но стремились в меру своих возможностей создать своего рода подобие, образ такого жилища. (Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с тем, что образ в церковном искусстве не претендует на адекватное и полное отражение первообраза, но, тем не менее, осознается как передающий, пусть отчасти, его существенные черты, как образ, мистически связанный с первообразом.) Именно с темой дворца во многом связаны образы храмов классицизма, забота о благолепии храмов в период историзма.

Особая тема, органически связанная с темой дворца, - тема Неба на земле. Здесь обращает на себя внимание своего рода аллегория, весьма распространенная в храмостроении, - создание с помощью купола образа земного неба, напоминающего о Небе надмирном. Весьма значительны и другие черты в образе храма. Это, прежде всего, иконографические особенности интерьера - зримый молящимися престол в алтаре, изображения святых в иконостасе и на стенах. Но, кроме того, это и особенности архитектуры, лишь отчасти связанные с иконографией, то, что придает храму черты органичности, одухотворенности. Эти особенности архитектуры рассмотрены авторами данной работы, главным образом, в главах, посвященных средневековой архитектуре, кроме того, поиск средств архитектурной выразительности, приближенных к средневековым, замечен и в зодчестве эпохи модерна.

Тема органичности, одухотворенности в образном строе храмов, пожалуй, самая сложная и малоизученная в архитектуроведении. На нее долгое время не обращали внимания, и этому были свои причины. Эпоха классицизма, отмеченная весьма значительной секуляризацией культуры, оставила в стороне тему одухотворенности архитектурного образа храма, ограничившись предъявлением знаков культового назначения здания и развитием темы дворца. Когда же, начиная с периода романтизма, в архитектуре стали обращать внимание на культурные ценности других эпох, прежде всего бросалось в глаза принципиальное отличие художественных форм иной культуры от привычно считавшихся нормой. Главной задачей оказывался отбор из открывавшейся кладовой тех формальных средств, которые вызывали бы необходимые исторические ассоциации. Такими наглядными средствами формирования архитектурного образа естественно оказывались иконографические мотивы прошлого. Поэтому возрождение допетровских типов храма основывалось исключительно на повторении старых иконографических мотивов. Тема одухотворенности ушла из сознания, многие особенности формы старых храмов, придававшие им черты органичности, стали даже оцениваться как проявление малограмотности старых мастеров. Кратковременный период поисков органичности в эпоху модерна не дал закрепившихся в практике результатов.

Сказанным определилось состояние проблемы храмостроения к моменту, когда возведение новых храмов вновь стало актуальным.

Проведенное исследование заставляет подчеркнуть, что интересующая нас область семантических детерминант складывается из ряда программных установок (отвечающих актуальным идеям эпохи) и из того, что Э. Панофски назвал

в свое время *mental habit* - привычным складом мышления, привычным видением дела, действующим подсознательно и многое определяющим в сфере культуры. Это привычное мышление, в свою очередь, разделяется на то, что принадлежит культуре определенного века или стиля (условно назовем - культуре эпохи), и то, что принадлежит мировосприятию конфессии, в данном случае - православию. Конечно, одно с другим переплетается, но материал показал, что достаточно стабильные конфессиональные установки мышления и мировидения сказываются в той или иной мере в архитектуре различных периодов, особенно - в условиях, когда меняются программы и склад мышления эпохи.

Исследование выявило, что существовали периоды (Средневековые), когда мышление эпохи и конфессиональное мышление в области искусства были сближены до почти полного отождествления (по крайней мере - в области «городской» профессиональной архитектуры, бывшей предметом изучения). Оказалось возможным высказать предположение, что сформировавшиеся в рамках православного средневекового менталитета философия и практика исихазма непосредственным образом отразились в раннемосковской архитектуре.

В период появления симптомов формирования культуры Нового времени, в XVI веке, в «привычном складе мышления» происходит определенное расслоение, выразившееся, в частности, в знаменитом споре иосифлян и нестяжателей, и отразившееся, по нашим наблюдениям, в архитектуре. Несмотря на принадлежность обеих сторон спора к церковной иерархии, можно говорить об обособлении менталитета эпохи от собственно конфессионального. Следствием этого стало появление программно-аллегоризма в церковном искусстве («дело Висковатова»), а в храмовой архитектуре - сакрально не осмысленного декоративизма.

Нельзя не указать, что параллельно с «мыслительным обыкновением» в рассмотренный фрагмент периода Средневековья действовали и известные программные установки (выражавшиеся, в частности, в строительстве по образцу). Но на этой стороне дела, как уже относительно изученной, авторы настоящего исследования почти не останавливались. (Хотя было, например, отмечено более широкое обращение к образцам в период перехода от Средневековья к Новому времени.)

Решительное разделение менталитета эпохи и конфессионального видения фиксируется в эпоху Просвещения. Ренессансное учение о «двойной истине» (П. Помпонацци), получившее развитие в деизме просветительской идеологии, наложило свой отпечаток на общее мировосприятие и на художественную культуру. Характерно, что это учение, неприемлемое для православного богословия, отразилось, тем не менее, на церковном понимании целей религиозного искусства (менталитет эпохи жил, естественно, и в деятелях Церкви). Насколько позволяет заключить проведенное исследование, возобладали мысль о невозможности отразить в искусстве Божественное начало, что приводило или к аллегоризму, или к фиксации в художественных произведениях чисто событийной стороны церковной истории. В области архитектуры следствием стало акцентирование в образе церковного здания идеи храма - дворца Царя Небесного, в ущерб

превалировавшей в средневековье (в частности, в XV в. на Руси) идее храма - Неба на земле. Весьма существенно, однако, что анализ храмов классицизма показывает наличие в их архитектуре целого ряда черт, свидетельствующих о сохранности прежних, средневековых приоритетов в формировании образа храма. Что можно отнести к стойкости традиционного конфессионального менталитета, не вербализируемого в это время, но по-прежнему живого.

С середины XIX века, с распространением идей историзма, в отечественной храмовой архитектуре начинают, как известно, разрабатываться темы средневекового русского (и, отчасти, византийского) зодчества. В рамках данной монографии важно подчеркнуть, что в основе этого лежали программные установки, светские по своему происхождению. Программы эти неплохо изучены и в нашей работе изложены фрагментарно и реферативно. Для нас важно, что светские в своей основе программы получали, в том, что касалось храмоустройства, определенную корректировку со стороны Церкви. Антиевропейская направленность заменялась антикатолической, отказ от классицистического универсализма в некоторых случаях оборачивался отторжением форм языческого происхождения. Одновременно с некоторой корректировкой семантических программ начинают, в небольшой, правда, мере, вербализоваться отдельные черты конфессионального менталитета - формулируется, например, потребность в достаточно обильном иконном убранстве храмов.

Весьма существенно, что в области церковного искусства в основном сохранялось, видимо, представление о «двух истинах», о невыразимости духовного начала религии в художественном произведении. В новой направленности архитектуры второй половины XIX века осознавалось возвращение к древним образцам, к отечественным традициям, но и только. Хотя с ориентацией на допетровские образцы как бы сами собой возвращаются некоторые черты образа средневекового храма - черты не дворца, а особого сакрального пространства, в какой-то мере - Неба на земле. И, видимо, подсознательно начинала чувствоваться суть происходивших перемен. Во второй половине XIX века появились первые попытки проанализировать средневековый опыт передачи в искусстве духовного содержания. В первую очередь это касалось иконописи, и лишь к началу XX века, особенно - в связи с развитием искусства модерна, подобные поиски коснулись и архитектуры.

Как и в период классицизма, в храмовом зодчестве устойчиво сохранялись определенные черты традиционного формообразования, свидетельствующие о существовании неизменных критериев в конфессиональной ментальности. Это особенно очевидно проявилось в период модерна, наиболее характерные темы которого, активно использовавшиеся в светской архитектуре, так и не проникли в храмовое зодчество (среди них - безудержное распространение мотивов органики; элегическая вялость растительных орнаментов; пантеистические сюжеты декора и т.п.).

Глава 8

Храм в русском городе XI-XX веков

Храм на протяжении веков был важной составляющей человеческих поселений, был тесно с ними связан. Поэтому понимание самого храма не может быть полным, если оставить без внимания его связь с окружением. Как уже было сказано во Введении, связь храмов с поселением, с городом в формально-композиционном плане уже давно и продуктивно изучается. Но тот взгляд на проблему, который принят в данной книге, требует специально остановиться на некоторых чертах указанной взаимосвязи. Хронологически здесь можно будет ограничиться более крупной рубрикацией по сравнению с той, которая предлагалась читателям в предыдущих главах. Это допетровский период, в градостроительстве которого практически на всем протяжении поддерживались средневековые традиции, затем это регулярное градостроительство Нового времени и, наконец, те новые черты, которые появились с активным преобразованием городов конца XIX - начала XX столетий.

Допетровский период

Проступая к рассмотрению роли храма в русском средневековом городе, следует, прежде всего, остановиться на вопросе о том, каковы в то время существовали представления о сути самого города, о его сакральном смысле. Ведь понятия «город» и «храм» были тогда тесно взаимосвязаны.

Современная наука, рассматривая средневековый город, нередко утверждает, что город осмысливался, прежде всего, в его сопоставлении с внешним окружением, в средневековом сознании упорядоченность, освященность обитаемого пространства внутри городских стен противопоставлялась хаосу, неорганизованности внешнего мира. Особое содержательное значение приобретала при этом городская стена, она осуществляла и символически маркировала

разделение двух миров. В частности, об этом писал А.В. Иконников, рассматривавший данную тему на западноевропейском материале¹. Применительно к русским городам подобную мысль высказал С.С. Аверинцев в своей известной статье «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской»².

Наряду с осмыслением взаимодействия города и окружения в категориях внутреннего и внешнего, космоса - хаоса, ученые нередко усматривают в самом городе образ мира³. Причем центром мира, главной составляющей его образа оказывался храм, собор. В западноевропейской культуре, как заметил А.В. Иконников, собор занял в модели мира, каковой мыслился город, место «мирового древа» архаических культур. Собор осмысливался как священное место, господствующее над окружением. Такое понимание города было близко не только западной, но и русской культуре. В «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона говорится о Софии Киевской, что этот храм создан «на святость и освящение граду»⁴. Эта роль храма как содержательного центра, освящающего город, чрезвычайно важна для нашей темы.

В современных исследованиях встречается еще одна версия того, как в средневековье мог осмысливаться город. Признание того, что город воспринимался как освященное место, породило гипотезу, что многие города, если не все, формировались как образ небесного города, Горнего Иерусалима. Важные внешние черты этого города описаны в Апокалипсисе: город квадратный в плане, охвачен стеной, в каждой стороне которой по трое ворот. В городе нет храма, поскольку в центре его сам Христос.

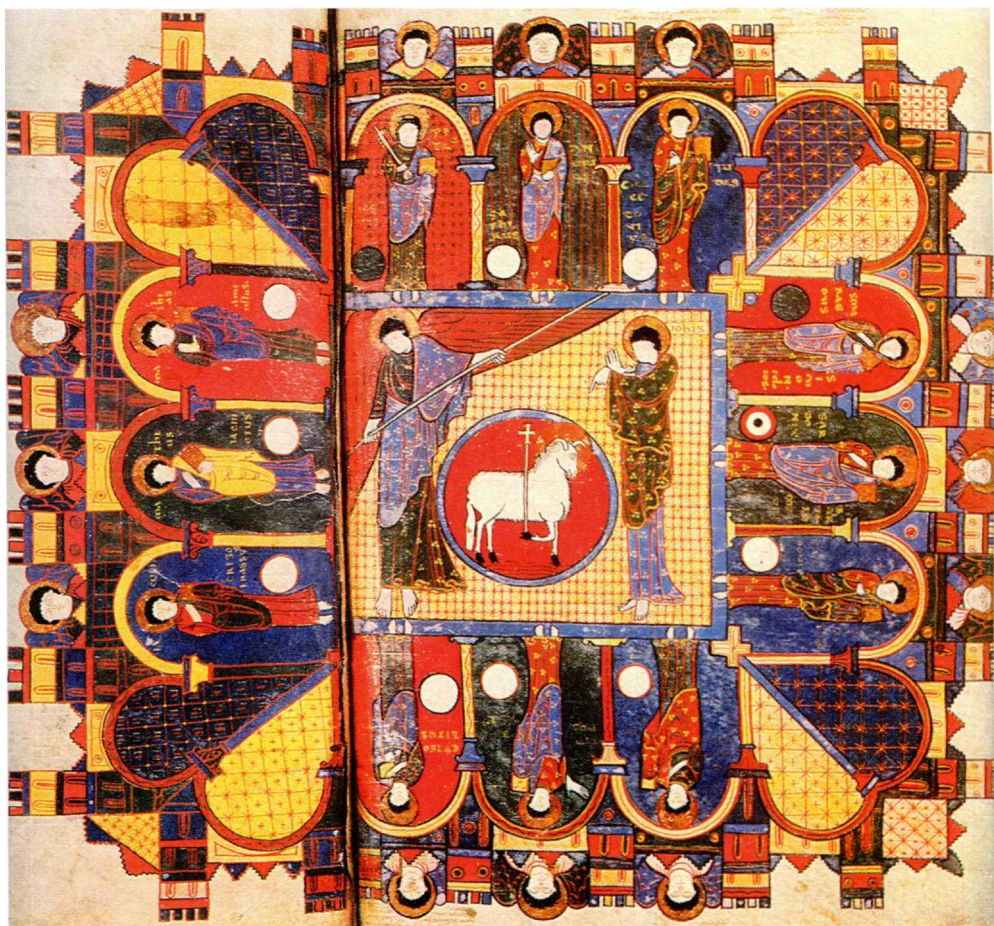
Прежде чем пытаться понять, правомерна ли такая интерпретация средневекового города, до того, как мы сопоставим этот образ с архитектурными реалиями исторических поселений, в частности - русских, обратимся к средневековой иконографии, позволяющей понять, как тогда осмысливалась тема Горнего (Небесного) Иерусалима. Изображение этого Небесного града, отвечающее приведенному выше описанию (т.е. со стенами, башнями и т.д.), встречается в западноевропейских средневековых фресках и миниатюрах. Но иначе обстоит дело в восточно-христианской культуре. Мы можем опереться на изыскание А.М. Лидова об особенностях изображения Небесного Иерусалима в православной и католической иконографии. Если в последней с конца XI в. господствует стремление проиллюстрировать апокалиптическое описание с его топографическими особенностями, то в православной иконографии до конца XVII в. ничего подобного не наблюдается. Небесный Иерусалим трактуется как метафора, символический образ, а не как иллюстрация конкретного текста. Автор

¹ Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006. С. 186, 190.

² Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

³ См., напр.: Бондаренко И.А. Архитектура в условиях разрушения геоцентрической картины мира // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6. Переломы эпох. М., 2005. С. 5; Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. С. 213.

⁴ Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1973. С. 33.



Небесный Иерусалим. Миниатюра из Национальной библиотеки в Париже

замечает, что в широком смысле все христианское искусство может быть рассмотрено как образ Небесного Иерусалима, ибо каждый храм со всем своим убранством есть зримое воплощение «Царства Небесного на земле»⁵. В тех же случаях, когда тема понимается более узко и речь идет о совокупности раскрывающих ее специфических иконографических мотивов, главным оказывается образ храма. В мозаиках церкви св. Георгия в Салониках (V в.) Небесный Иерусалим предстает как храм, который, в свою очередь, отождествляется с дворцом - городом - небесными вратами⁶. В других случаях основой образа Небесного Иерусалима становятся новозаветные реалии Иерусалима земного, прежде всего - храм Воскресения. Характерно, что в миниатюре Хлудовской псалтири

⁵ Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 15.

⁶ Там же. С. 17.



Хлудовская псалтирь. Храм Воскресения

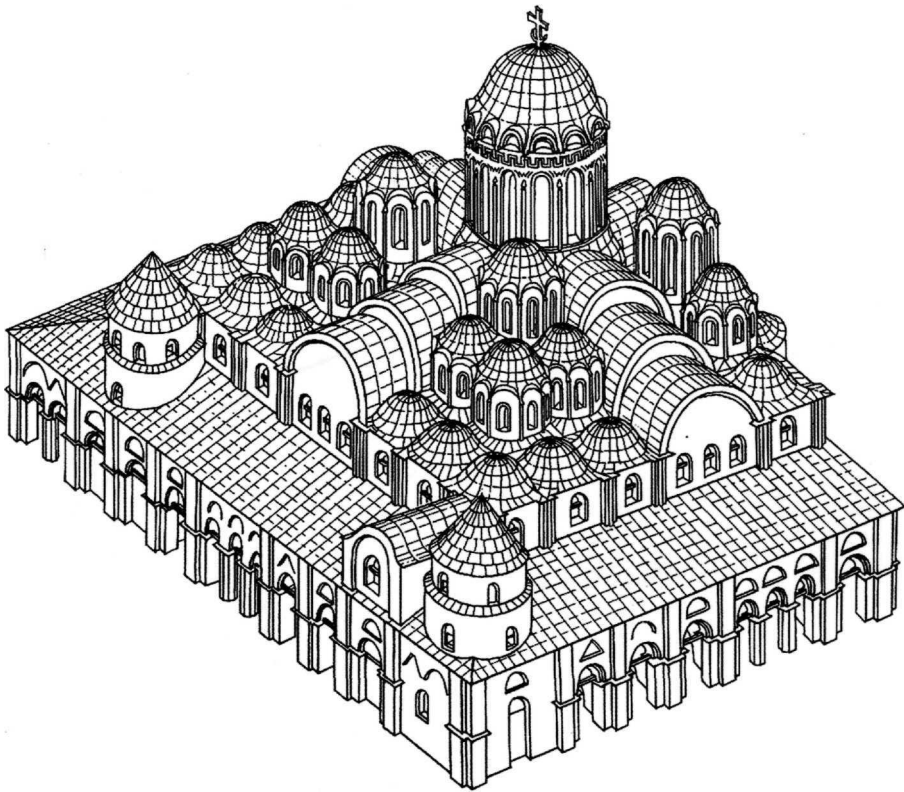
храм Воскресения вопреки реальной топографии изображен на горе Сион, что зафиксировано надписью «Святой Сион». Святыни Ветхого и Нового Завета сплаваются воедино. Лидов подчеркивает многозначность создаваемого образа, и закономерность такой многозначности иллюстрирует словами апостола Павла: «вы приступили к горе Сиону и ко граду Бога живого, к небесному Иерусалиму и тьмам Ангелов, к торжествующему собору и Церкви первенцев»⁷.

Не пытаясь пересказывать статью, заметим, что даже упомянутое выше заставляет усомниться в уместности поисков в русских городах топографических признаков, совпадающих с апокалиптическим описанием. Восточнохристианская культура мыслила, как можно понять, совершенно иными категориями. Тем не менее, такие попытки делались и делаются. М.П. Кудрявцев даже интерпретировал круговое очертание Земляного города в Москве как квадрат со скошенными углами для сближения плана города с квадратом апокалиптического Небесного Иерусалима⁸.

Следует еще раз обратить внимание на то, что даже в более динамичном, чем архитектура, более чутко реагирующем на новые веяния изобразительном материале, «топографические» картины Небесного Иерусалима появляются только в середине XVII в. (например, в росписи западного притвора Владимир-

⁷ Там же. С. 18.

⁸ Кудрявцев М.П. Историческая Москва - памятник древнерусского градостроительного искусства // Памятники Отечества. 1980. № 2. С. 99, 104.



София Киевская (1037 г.). Реконструкция Г.Н. Логвина

ского придела Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря). Планировочная же структура Москвы с конфигурацией ее укреплений сложилась задолго до этого, еще в XVI столетии.

Но главное в другом. Даже в этот относительно поздний период, когда появилось стремление как-то осмыслить и выразить особый статус Москвы, как крупнейшей православной столицы, мысль была направлена на выражение связи с земным, а не Небесным Иерусалимом. Отсюда проект Святая Святых Бориса Годунова, Новый Иерусалим патриарха Никона. Заметим, что правомерность попыток интерпретировать Москву как новый Иерусалим, уже тогда была не бесспорна. В XVI в. живший в Москве преподобный Максим Грек писал одному из своих почитателей, что Иерусалим «Богом изначала возлюбленный город... Не называй же никакой другой город Иерусалимом, хотя бы он обладал всей вселенной»⁹.

Нельзя не заметить, что на русской почве даже в таких поздних (XVI-XVII вв.) идеологических программах в центре внимания оказывался храм, как

⁹ Максим Грек, преп. Сочинения. Ч. 3. Тр.-Серг. Лавра, 1911. С. 106.



Небесный Иерусалим. Роспись западного притвора Владимирского придела Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (середина XVII в.)

реальный носитель особого духовного содержания, а не отвлеченная символика топографического рисунка города, не конфигурация стен.

Обращаясь теперь к более конкретному рассмотрению роли храма в русских городах, мы должны заметить, что в наиболее ранний, домонгольский период было бы особенно неуместно искать в городе какие-то апокалиптические темы. После принятия христианства центром внимания, стержнем переживаний становились реально появившиеся новые святыни. Сознание новопросвещаемого народа было очень далеко от выстраивания каких-то умозрительных схем вроде соотнесения реального города с образом Небесного Иерусалима. Умозрительные параллели ограничивались сопоставлением русских столичных центров, а в первую очередь, Киева с Константинополем. Именно в этом можно видеть причину появления ряда Софийских храмов в столицах княжеств. Софийский монастырь в Киеве был основан княгиней Ольгой в 958 г., деревянный Софийский собор в Новгороде в 989 г., каменные храмы этого посвящения заложены в 1037 г. в Киеве, в 1044 г. в Полоцке, в 1045 г. в Новгороде.

В Киеве была осуществлена более развернутая программа уподобления. Здесь помимо Софийского собора в те же годы в городских укреплениях возникают, как и в Константинополе, Золотые ворота. Как и в греческой столице, от Золотых ворот идет улица к Софийскому собору, а затем - к дворцу самодержца (на Руси - великого князя или, по «Слову» митрополита Илариона, кагана)¹⁰.

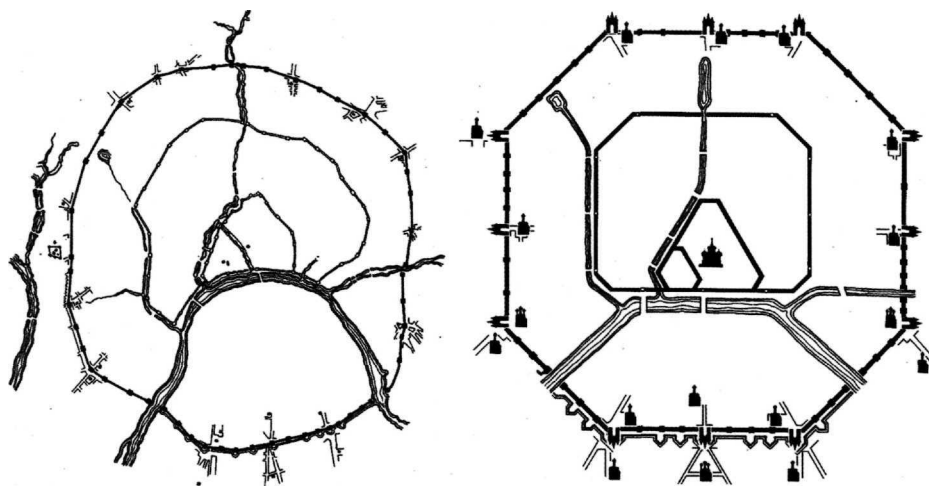
Характерной чертой русских городов становится обилие церквей. Митрополит Иларион писал о Киеве, риторически обращаясь к князю Владимиру: «Посмотри же и на град <твой>, величием сияющий, посмотри на церкви процветающие, посмотри на христианство возрастающее, посмотри на град, иконами святых блистающий и <ими> освящаемый, фимиамом благоухающий, словословиями божественными и песнопениями святыми оглашаемый»¹¹. К концу домонгольского периода в Киеве, Новгороде, Смоленске было по несколько десятков храмов, многочисленны были храмы и в других городах. Это хорошо видно на планах-реконструкциях, основанных на летописных и археологических материалах¹².

Особенность русских городов заключалась еще в том, что укреплением чаще всего обносилось не все поселение, а его часть. В самом Киеве на верхней террасе вне стен Ярослава были большие поселения Копырева конца, Шекавицы и Хоревицы. Киевский Подол получил пусть легкие, но все-таки укрепления, в XII в., тогда как уже в X в. это был густо заселенный район. Ощущение принадлежности упорядоченному миру (миру «космоса, противопоставленного «хаосу») должно было распространяться и на территории неукрепленных по-

¹⁰ Вблизи Софийского собора, как и в Константинополе, появилась еще церковь св. Ирины, но здесь, скорее, совпадение, а не программа уподоблений. Ярослав поставил рядом с собором храмы в честь небесных покровителей самого князя - Георгия Победоносца и своей жены - Великомученицы Ирины.

¹¹ www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4868

¹² См.: Древнерусское градостроительство X - XV веков. М., 1993. С. 87, 102, 104, 113, 151 и др.



М.П. Кудрявцев. Стены Скородома Москвы XVII в.

Слева - расположение на местности, справа - идеализированная схема композиции

садов. Ведь и они тоже были освящены наличием храмов, органически связаны с крепостью.

При этом городская стена оставалась содержательно важной составляющей структуры города: она защищала наиболее важную его часть, давала прибежище всем горожанам в случае военной опасности. Это отразилось, в частности, в традиции, согласно которой вновь поставленный в город архиерей должен в день своего приезда «идти на город со кресты и обойти город весь по стене, а над вороты надо всякими октенья говорить о сохранении города»¹³. Значение стены и сознание необходимости иметь для ее защиты небесную поддержку проявились и в древней практике ставить над воротами храмы (Золотые ворота Киева и Владимира). Сказанное показывает, что осмысление города как космоса, противопоставленное хаосу окружения, если и было, то отличалось структурной сложностью¹⁴. В рамках нашей темы нет нужды углубляться в рассмотрение этого вопроса, следует только отметить роль храмов, освящавших место своим присутствием.

Изложенное позволяет сделать два вывода. Во-первых, мы не располагаем сколько-нибудь достоверным знанием о каких-то идеальных моделях русского средневекового города, влиявших на градостроительную роль храма. Во-вторых, какими бы ни были модели подобного рода, безусловна доминирующая роль храма, как святыни и как объекта, освящающего место (город, иное поселение, ландшафт и т.д.). Примечательно выражение С.С. Аверинцева, характеризующее эту роль храма: сакрализация пространства¹⁵. Следует заметить, что уже применительно к реалиям XIII в. такую освящающую роль храмов не сле-

¹³ ПСРЛ. Т. III. СПб, 1841. С. 275.

¹⁴ Это, в частности, отмечал А.В. Иконников (*Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве*. М, 2006. С. 215).

¹⁵ *Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.* // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

дует понимать как отвоевывание пространства у хаоса, поскольку к этому времени вся русская земля воспринимается как упорядоченная и просвещенная. Это запечатлено в «Слове о погибели русской земли»: «О светло светлая и украсно украшенная земля Руськая! И многими красотами удивлена еси: ... дубравами чистыми, полями дивными, зверьми различными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обительными, дома церковными, и князьями грозными... Всего еси исполнена земля Руская, а правая верная вера Христианьская!»¹⁶.

Говоря о русском материале, необходимо иметь в виду, что многочисленные храмы, с одной стороны, все равнозначны в своем собственно сакральном значении, а с другой - иерархизированы в качестве элементов церковного устройства: среди них выделяются соборные, монастырские, приходские, домовые и пр.

Рассмотрение взаимодействия любого храма с градостроительным окружением следует, видимо, начать с вопроса о том, как архитектурно выражается роль храма в качестве смысловой доминанты. Оставим в стороне достаточно очевидный вопрос о значении общих типологических признаков, выделяющих храм из среды прочей застройки, и обратимся к рассмотрению некоторых характеристик русских храмов, влиявших на характер их диалога с окружением. Применительно к раннему периоду русского храмостроения диалог с окружением можно рассматривать только в очень укрупненном формате, поскольку наши знания о планировке и застройке поселений X-XV вв. носят самый общий характер¹⁷. К числу возможных предметов рассмотрения относится контрастное выделение основных храмов в городском окружении. Невозможно говорить об объемах всей суммы существовавших в X-XV вв. храмов: среди них было значительное число деревянных, о габаритах которых остается только строить догадки. Но можно представить картину, создававшуюся известными каменными храмовыми комплексами.

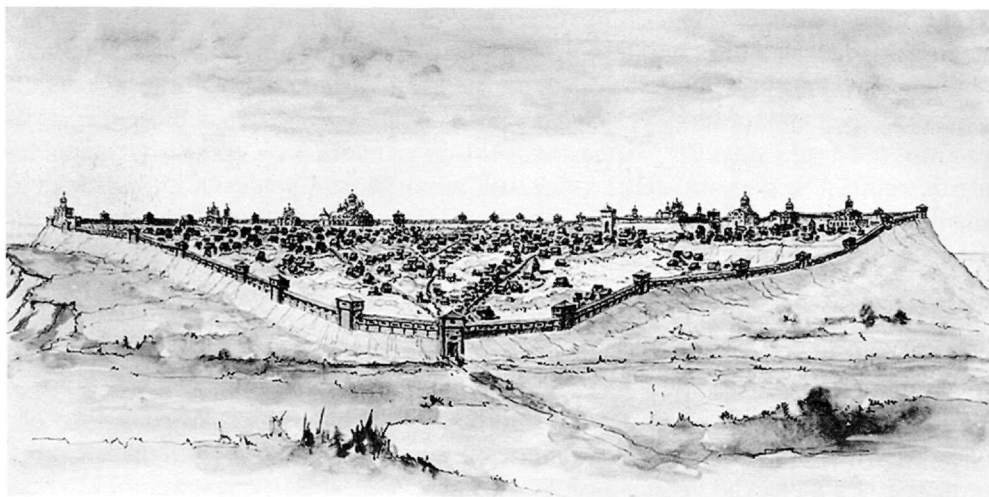
Следует указать на весьма крупные размеры первых русских каменных храмов. Спасский собор в Чернигове, Софийский собор и собор Михайлова Златоверхова монастыря в Киеве имели высоту около тридцати метров, Софийский собор в Новгороде был несколько выше - 35 м. XII век тоже создал ряд крупных храмов: Борисоглебский собор в Чернигове - 25 м, высота соборов Владимира - 30-35 м. Однако для этого времени характерно распространение храмов и меньшего размера (Ильинская церковь в Чернигове, Спас на Нередице в Новгороде, собор Ивановского монастыря во Пскове). Их высота нередко составляла всего 16-18 м.

Что же касается массовой застройки, то, даже приняв гипотезу Г. Борисевича о распространенности в Киеве домонгольской поры двухэтажных жилых домов¹⁸, мы получим картину разреженной усадебной застройки с сооружениями, не превышающими высотой 7-9 м. Значительная часть объема соборов и с дальних, а

¹⁶ Цит. по: Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1973. С. 156.

¹⁷ Сведения, которыми располагает современная наука, собраны, в частности, в монографии «Древнерусское градостроительство X-XV веков» (М., 1993).

¹⁸ Борисевич Г.В. Архитектурно-конструктивные особенности древнерусского деревянного жилища // Архитектурное наследство. № 38. М., 1995.



Киев рубежа ХН-ХШ вв. Вид от Печерска. Реконструкция И.С. Красовского

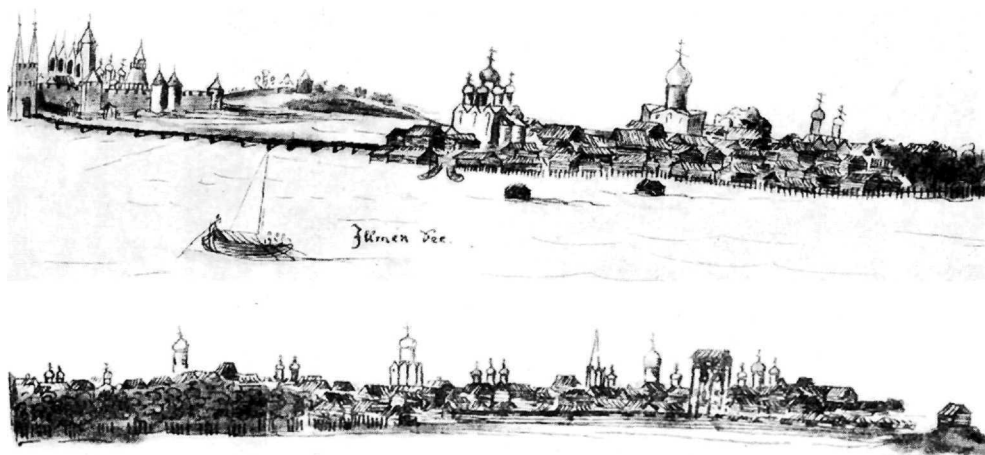


Новгород. Панорама города в XIV в. Реконструкция О. Гришенчук, Е. Шеко

нередко - и с ближних точек господствовала в открывавшихся картинах. Это получило отражение практически во всех реконструкциях панорам городов домонгольской Руси¹⁹. Размеры жилых зданий и плотность застройки и в последующие столетия мало, видимо, менялись. Это определяло характер панорам, несмотря на несколько уменьшившиеся габариты возводившихся храмов. Более плотную и несколько более высокую застройку имел, видимо, Великий Новгород²⁰, но и здесь церкви контрастно выделялись в окружении.

¹⁹ См., напр.: Древнерусское градостроительство X-XV веков. М., 1993. С. 88, 102, 110, 117.

²⁰ Засурицев П.И. Усадьбы и постройки древнего Новгорода // МИА. № 123. М., 1963.

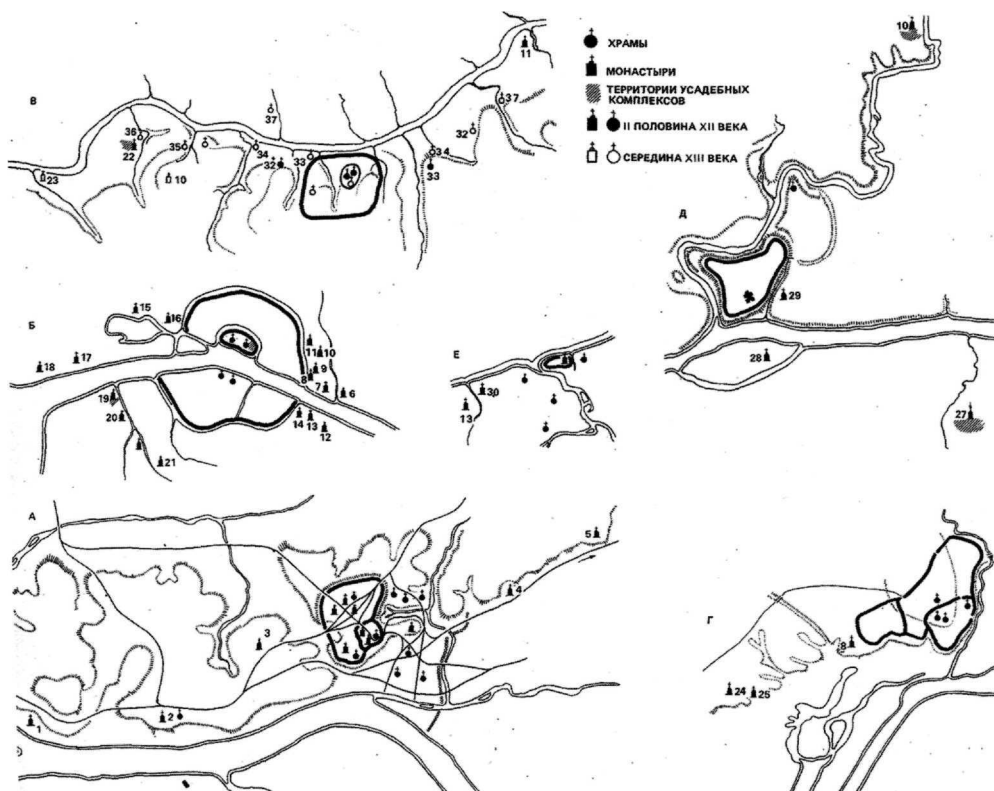


Новгород. Фрагменты панорамы Мейерберга, середина XVII в.

К градостроительным особенностям русского храмостроения уже в домонгольскую эпоху надо отнести упоминавшееся обилие храмов в городе. Выше говорилось, что это было вызвано экстенсивностью застройки, затруднявшей собирание всего населения в один храм. К этому надо добавить, что чаще всего город не имел возможности выстроить столь крупное сооружение, котороеместило бы все население города. Помимо таких утилитарных причин множественность храмовых построек вызывалась и другими мотивами. Постановка храма была определенным сакральным знаком, утверждающим освященность места, его принадлежность христианству. После крещения Руси в Киеве князь Владимир «повеле рубити церкви и поставляти по местом, идеже стояше кумиры»²¹. Такое замещение уже не связывало постановку храмов с проблемами вместимости или доступности и имело символично-идеологическое значение. В этом акте сами обстоятельства предопределяли некую связь с языческой градостроительной традицией, преломленной и трансформированной в христианстве.

Совокупность обстоятельств исключала появление мысли о внешней демонстрации церковного единства, выражаемого в собирании всех верующих в едином храмовом сооружении (что нередко бывало в городах западной градостроительной традиции). Следствием стало обилие усадебных, обетных и др. храмов, предопределивших богатство силуэта русских городов. О характере этого силуэта, о взаимосвязи отдельных храмов в структуре города мы имеем весьма неполное представление, поскольку не располагаем материалом о характере преобладавших в большинстве городов деревянных храмов. Но даже анализ расположения и взаимоотношений каменных церквей в городах с развитым каменным строительством позволяет сделать некоторые выводы. Основным принципом была иерархическая связь различных храмов города, подчинение основной массы церковных построек главенствующим соборным храмам.

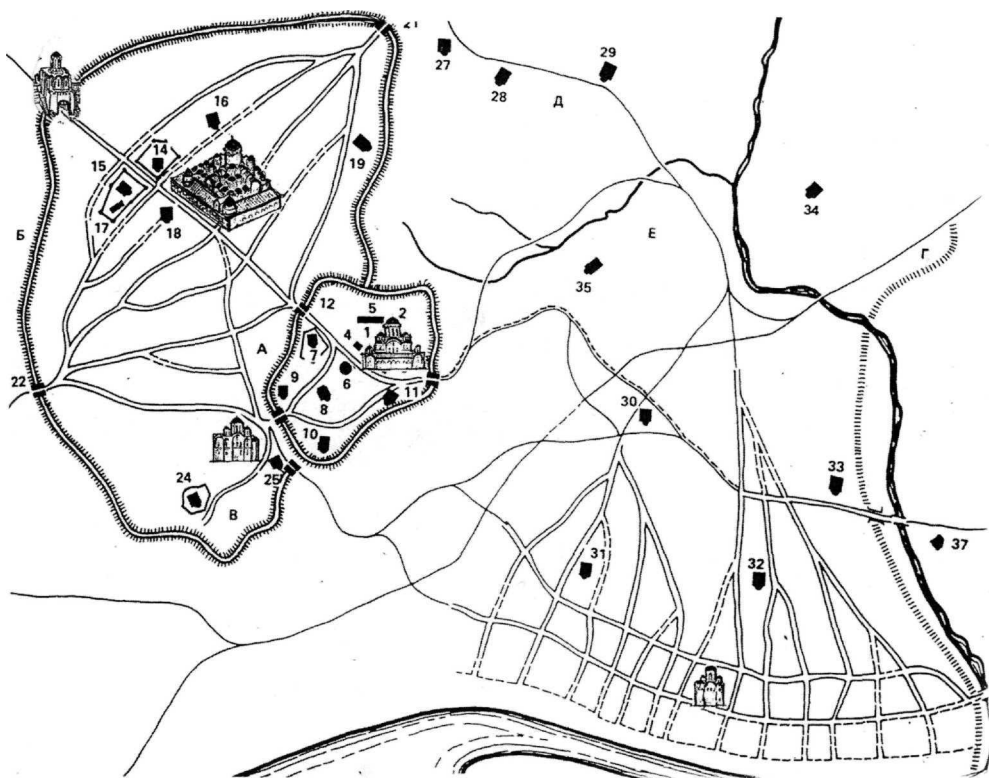
²¹ ПСРЛ. Т. 2. М., 1962. С. 103.



Схемы-реконструкции расположения каменных храмов в древнерусских городах.
А - Киев; Б - Новгород; В - Смоленск; Г - Чернигов; Д - Полоцк; Е - Ладога

В Киеве к середине XIII века сложилось два таких соборных центра. Десятинная церковь в городе Владимира была подкреплена стоявшими по соседству Васильевской церковью, соборами Федоровского, Андреевского, Крестовоздвиженского монастырей. К тесно расположенной группе храмов города Владимира в панорамах примыкали соборы Дмитриевского и Михайлова Златоверхого монастырей. Вся эта группа храмов представляла для города как единый многоглавый центр, но внутри него четко обозначалось главенство Успенской Десятинной церкви. Другой центр сложился в городе Ярославля. Здесь главенствовал Софийский собор, сооружениями второго плана в этом центральном ядре были каменные Ирининская и Георгиевская церкви. Оба храмовых центра были связаны между собой главной улицей города, содержательно не противопоставлялись один другому.

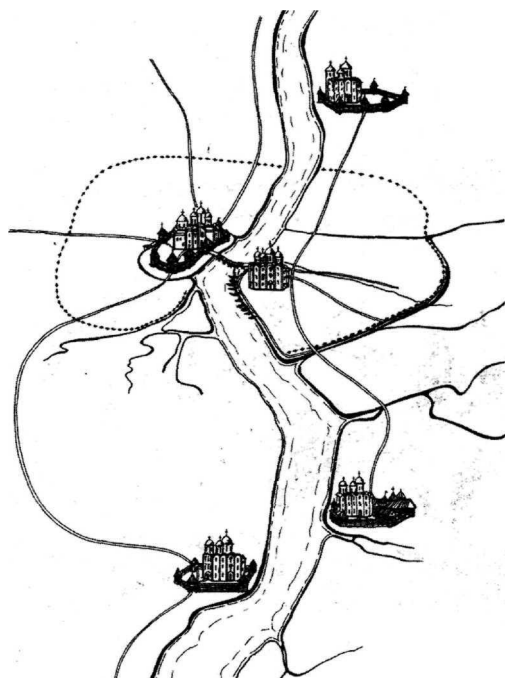
Подобную ситуацию можно увидеть и в других городах. Почти всегда можно говорить о главенстве городского собора, нередко появление второго центра, так или иначе связанного с первым. В Новгороде Софийский собор в Детинце перекликался с Николодворищенским собором и группой храмов на торгу на Торговой стороне. Два собора связывала пространственная ось, закреп-



Киев. Расположение основных храмов города в XI—XIII вв.
Схема А.С. Шенкова на подоснове-реконструкции И.С. Красовского

ленная знаменитым мостом через Волхов. Доминантами второго плана были два крупных монастырских комплекса, отмечавшие въезд в город вдоль его главной водной дороги - по Волхову. Это относительно камерный, ближе к центру расположенный Антониев монастырь с севера, и более монументальный, более удаленный Юрьев монастырь - с юга. Эти два комплекса фиксировали ось, перпендикулярную первой. Все остальные храмы города составляли доминанты третьего плана. В некоторых случаях крупные доминанты выстраивались по бровке верхней террасы рельефа, образуя впечатляющую панораму города, а остальные храмы распределялись по всему массиву застроенной территории, иногда участвуя в главных панорамах города, или взаимодействуя с главными доминантами в открывавшихся внутригородских картинах.

В Чернигове главный фасад города определяли возвышавшиеся над поймой Десны Детинец с Преображенским и Борисоглебским соборами и располагавшийся на краю города Елецкий монастырь с Успенским собором XII в., почти не уступавшим размерами Преображенскому. Монументальность Елецкого монастыря следует, видимо, отнести не к градостроительному замыслу, а к своеобразной исторической закономерности: пригородный монастырь со временем



Новгород. Схема расположения основных доминант города.
На переднем плане Юрьев монастырь

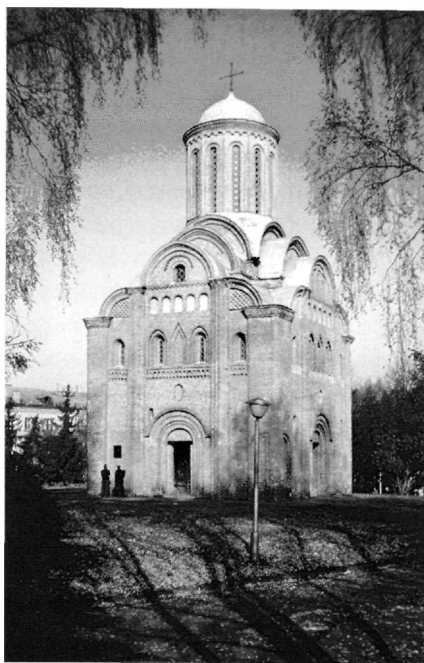
становится почитаемым и богатым центром, в силу чего обретает значительную архитектурную выразительность, оставаясь на периферии городского организма. Важно заметить, что монастырь, при всей своей монументальности, не конкурировал с центральными соборами, поскольку эти последние составляли группу - Преображенский и Борисоглебский вместе с соседствовавшими более мелкими храмами. Сохранялась иерархия целого.

Приведенные примеры касались крупных городов. Чаше, видимо, взаиморасположение храмов составляло более простую структуру - выделялся городской собор, в прилегающих частях посада и слободах стояло несколько уступающих ему по внушительности приходских храмов. В большинстве русских городов вплоть до XVI века, как показал Е. Голубинский, был в лучшем случае, один каменный храм, главенство которого в ряду церковных построек было очевидно.

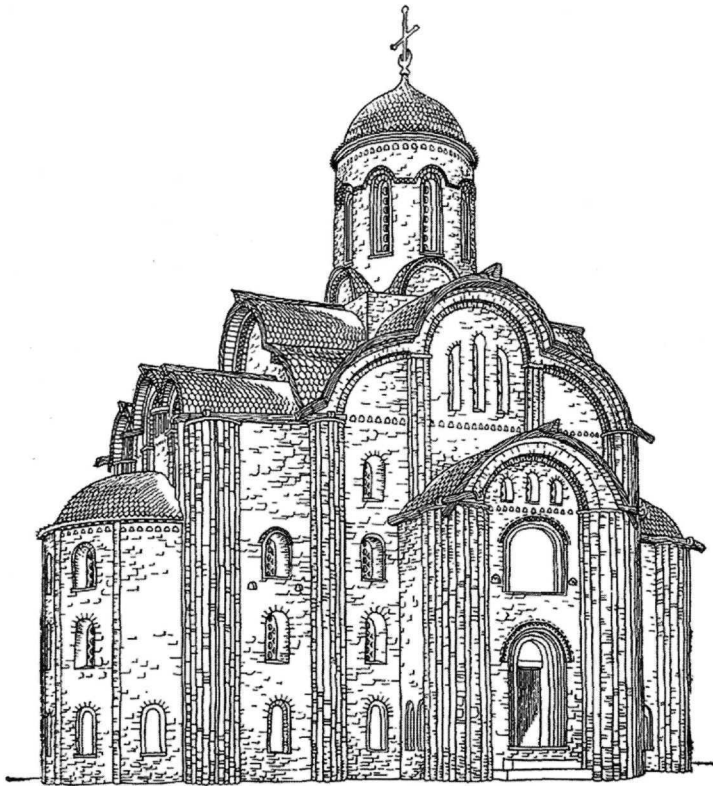
Духовные побудительные причины формирования иерархических структур в расположении храмов очень быстро стали, видимо, сложно сплетаться со светскими. То, что храм осознавался своего рода средоточием населенного места, его символом, привело к использованию храмовой архитектуры в качестве знака, выражающего светское значение поселения или его части. Весьма показательно в этом отношении строительство храма Михаила Архангела на Смядыни в Смоленске. Этот яркий образец нового композиционного типа русского



Чернигов. Схема плана. Над поймой Десны
Детинец со Спаским (XI в.) и Борисоглебским соборами (XII в.),
левее - Елецкий монастырь (собор XII в.), выше (севернее) - Пятницкая церковь (1211-1214 гг.)



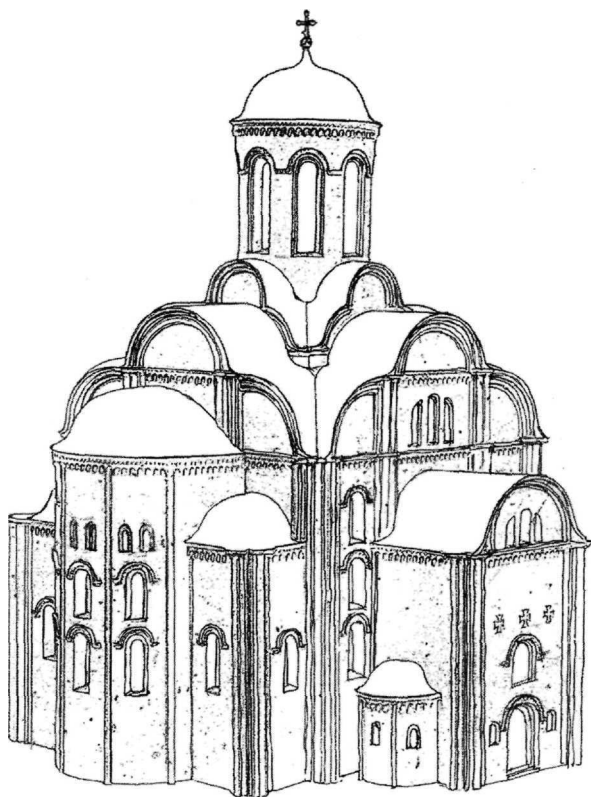
Чернигов. Церковь Параскевы Пятницы (1211-1214 гг.)



Новгород. Первоначальный вид Пятницкой церкви 1207 г.
(реконструкция Г.М. Штендера)

храма с четко выраженным вертикальным построением. Он входит в ряд построек такого рода, датируемых концом XII - первой третью XIII в. и отличающихся вытянутыми пропорциями, более динамичным, чем ранее развитием архитектурных форм (среди них Пятницкие храмы Чернигова и Новгорода, Троицкий собор Пскова, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском).

От всех прочих храмов этого рода он отличается своими размерами: если все другие известные «вертикальные» храмы имели высоту в 20-25 м, Михаило-Архангельский храм достигал высоты в 35 м, практически равняясь в этом отношении с Успенским собором Владимира и заметно превышая высоту киевской Софии. А ведь Михаило-Архангельский храм не был соборным, не стоял в центре города. Это был храм в расположенной на окраине города резиденции князя Давида Ростиславича, находившегося в довольно сложных отношениях со смолянами. Вблизи этой резиденции отец князя Давида, Ростислав Мстиславович, заложил достаточно крупный по тем временам каменный собор Борисоглебского монастыря, и вот в конце века здесь возникла впечатляющая вертикаль нового храма. Храм этот, как свидетельствует летописное «похвальное слово», был богато украшен внутри, что исключает версию о его преимущественно экстерьерном назначении, хотя впечатляющий внешний вид был, конечно, частью



Смоленск. Первоначальный вид Архангельской церкви 1187-1193 гг.
(реконструкция С.С. Подъяпольского)

строительной программы. Храм был любимым местом молитвы князя, сакральное значение сооружения было, конечно, на первом месте, но оно служило, безусловно, и знаком силы и значительности правящего княжеского рода.

Несмотря на столь крупномасштабное строительство Ростислава Мстиславовича и Давида Ростиславича, соподчинение храмовых построек города и в Смоленске было соблюдено, поскольку их резиденция была загородной, отстоявшей от Детинца с собором более чем на два километра. Но структура взаимосвязи храмовых комплексов получилась более сложной. Княжеский двор со своими храмами составлял отдельный самостоятельный комплекс, в городе же главной доминантой был Успенский собор постройки Владимира Мономаха. Рядом с ним в XIII в. появилась еще одна каменная церковь, известная нам по археологическим остаткам, а также каменные хоромы, что в совокупности составляло, видимо, внушительный ансамбль. Несколько в стороне возникла каменная Воскресенская церковь, еще дальше, на подоле - комплекс каменных построек, в котором главенствовала сохранившаяся донине церковь Иоанна Богослова. Эти храмы, равно как и находившийся за Днепром напротив Иоанно-Богословского храм Петра и Павла, формировали ряд доминант второго порядка.



Панорама Смоленска XIII в. Церковь Михаила Архангела - справа.
Реконструкция Е.Д. Шеко



Старица. Панорама города в XVI в. Реконструкция А.С. Щенкова

Очерченный выше характер расположения храмов в городе сохранялся и в последующие столетия без принципиальных изменений. Постоянными оставались многочисленность храмов, наличие определенной иерархии в их расположении и размерах. Это хорошо изучено в отношении городов XVI-XVII вв. На материалах этого несколько более позднего периода подробно рассмотрена и взаимосвязь храмовых доминант с рельефом, с зональной структурой города. Не останавливаясь на этих вопросах сколько-нибудь подробно, заметим, что дорегулярный русский город в большинстве случаев имел развитую зональную структуру - выделялись укрепленная крепость и окружавшие ее посады. Приближенные к крепости части посадов могли иметь свои укрепления, наряду с фортификациями посады членились ландшафтными границами. Все выделенные таким образом части города разделялись по своей значимости в зависимости от характера связи с главной крепостью и с расположенным у его границы главным торгом. Различие в значимости выражалось в богатстве и плотности застройки, в обилии храмов. Нередко крупный храм или монастырский комплекс становился своего рода символом той или иной территории. Иерархия храмов выявляла или подчеркивала иерархию территориальных составляющих всего города²². В Ста-

²² Градостроительство Московского государства XVI-XVII вв. С. 242-260.

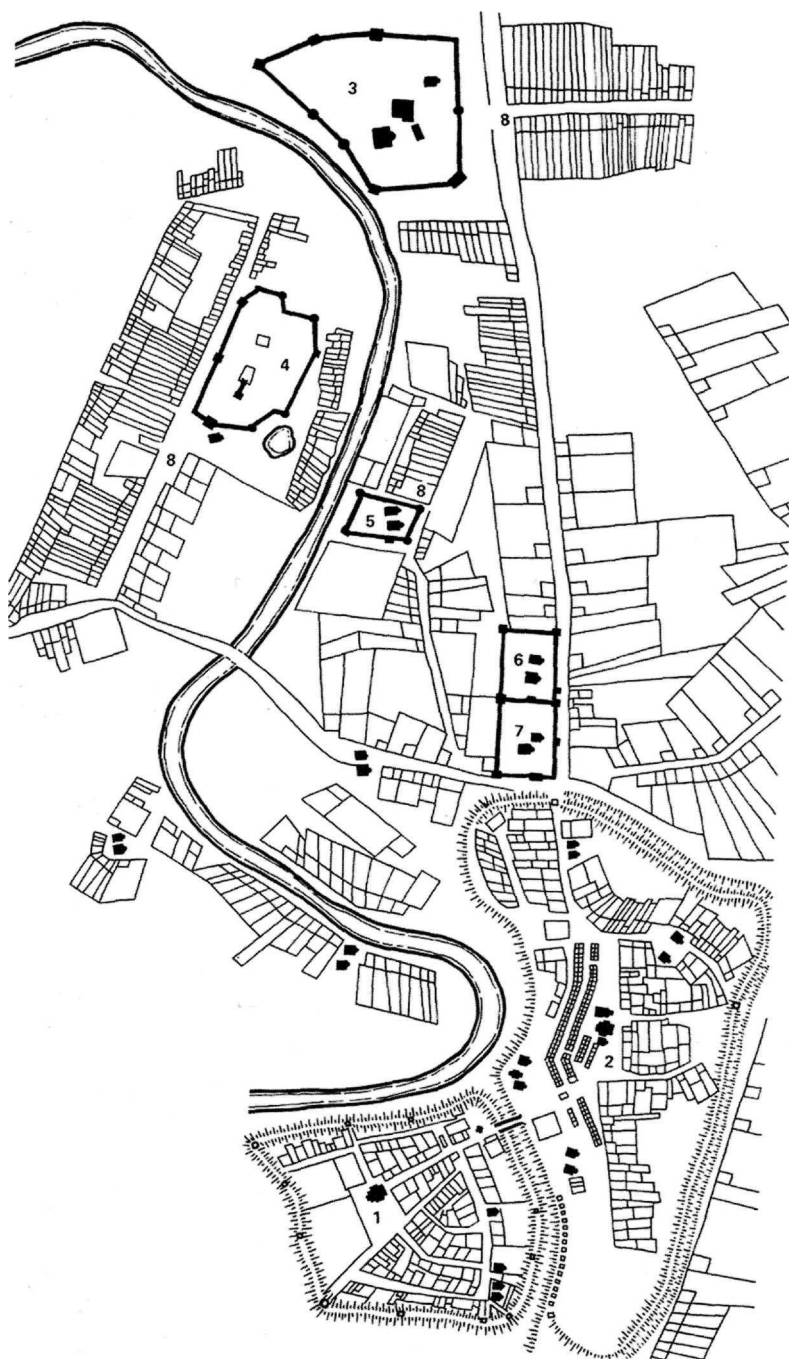


Суздаль. Покровский монастырь. XVI-XVII вв.

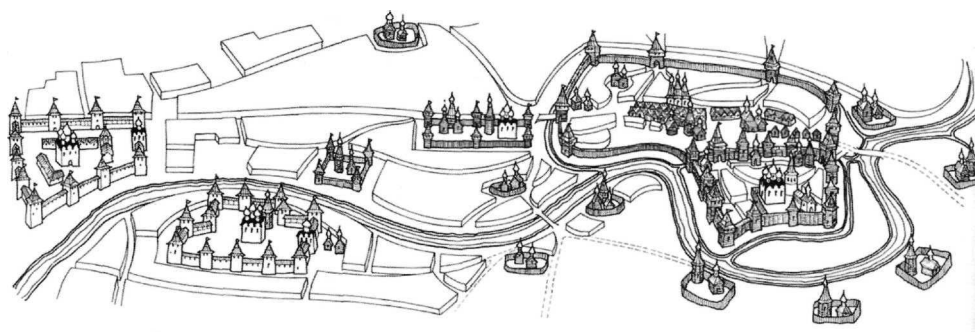
рице ядром города была каменная крепость с пятишатровым Борисглебским собором, к ней примыкала часть посада, обнесенная деревянными стенами, далее шли неукрепленные слободы. В заволжской части города центром был знаменитый Успенский монастырь.

XVI-XVII века дали несколько примеров городов, в которых монастырское строительство превосходило по своим масштабам городское, и это входило в определенное противоречие с тем иерархическим строем храмовых доминант, который был описан выше. Одним из таких городов был Суздаль. Здесь крупные монастыри, Покровский и Спасо-Евфимиев, расцвет которых пришелся на XVI-XVII вв., явно превосходили своей архитектурной выразительностью городскую центр. Они встали вблизи один к другому на краю города, образуя определенный противовес городскому центру. Городская планировочная структура не могла подчеркнуть подчиненное положение монастырей по отношению к главному храму города. Свойственная средневековому городу иерархичность проявилась по-другому. Два грандиозных монастыря образовали автономный от остальной части города посад, а вся остальная застройка со своими храмами вполне традиционно сформировала структуру, подчиненную городскому центру.

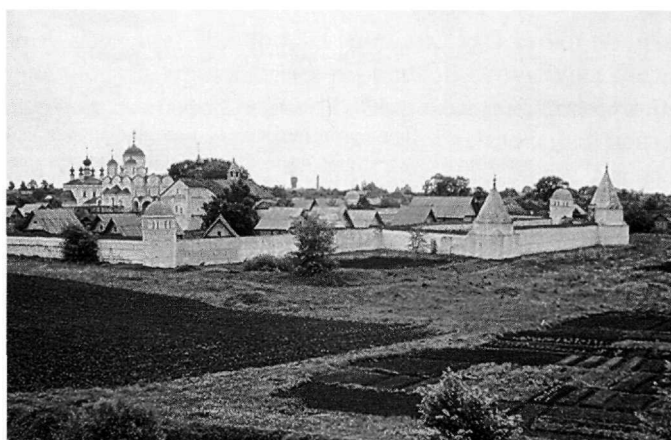
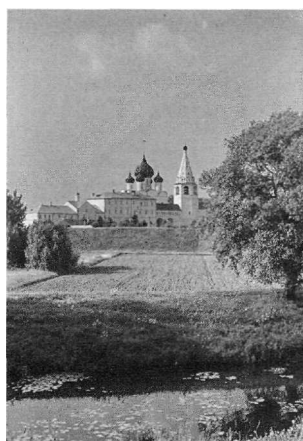
Этот центр составили заключенные в кремлевскую крепость собор и развитый комплекс архиерейского дома. Снаружи у стен этой крепости расположился обширный торг с тремя группами храмов «на торгу»; этот торг вместе с частью



Суздаль. План центральной части города XVII в. (по Е.М. Караваевой).
 1 - крепость с собором и архиерейскими палатами; 2 - торг; 3 - Покровский монастырь;
 4 - Спасо-Евфимиевский монастырь; 7 - Ризположенский монастырь



Суздаль. Архитектурно-пространственное построение в XVII в. Схема Г.Я. Мокеева

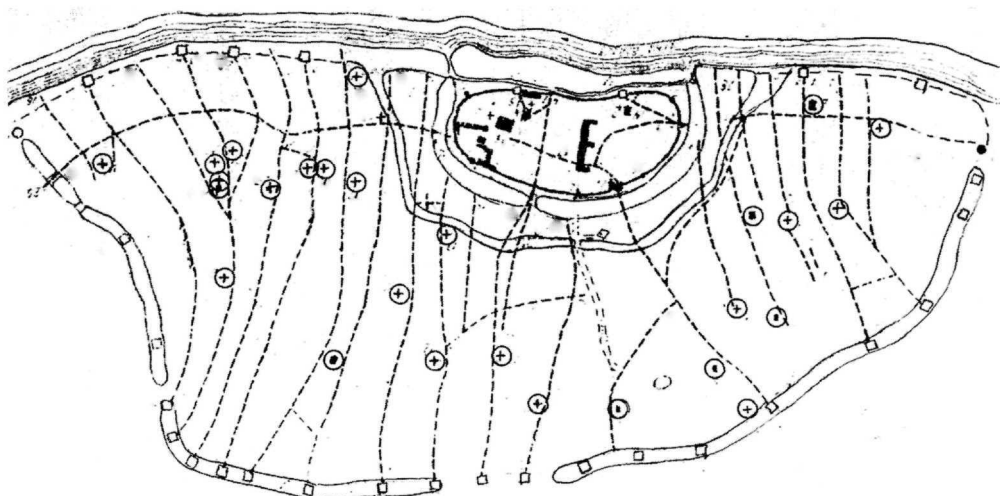


Суздаль. Рождественский собор и Покровский монастырь

посада был обнесен своей стеной, к воротам стены подходили улицы неогражденного посада со своими храмами и небольшими монастырями. Вся эта градостроительная схема вполне традиционна. Но на северном краю города, за весьма разреженной застройкой посада вдруг начиналась мелкая нарезка земельных участков монастырских слобод, резко отличавшаяся от посадской. Эта смена характера застройки подчеркивала иную природу расстилавшихся к северу от города земель, зримо выделяла Покровский и Спасский монастыри вместе с их окружением в самостоятельный, автономный от города организм²³. Монастырские комплексы формировали специфические черты структуры города, особенности его застройки.

Пример Суздаля подводит к теме взаимосвязи храма с характером ближайшего окружения, с соседствующей с ним застройкой. Как говорилось выше, эту тему можно рассматривать на относительно позднем материале XVI-XVII вв.,

²³ Анализ планировочной структуры Суздаля оказывается возможным благодаря реконструкции, выполненной Е.М. Караваевой. См.: *Караваева Е.М. Градостроительное развитие Суздаля // Исследования по истории архитектуры и градостроительства. М., 1964.*



Новгород. Схема расположения храмов на Софийской стороне в XI-XVI вв. (по С.Н. Орлову).

Прямоугольник в круге - сохранившийся памятник,
крестик в круге - храм, идентифицированный по археологическим остаткам

поскольку более ранние этапы не оставили достаточно детальной информации о планировке и застройке городских районов.

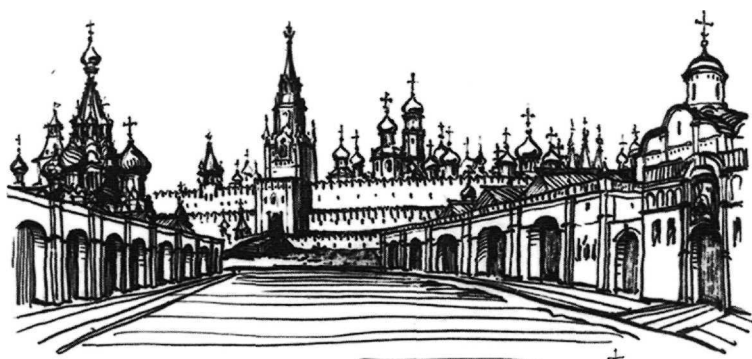
Исключение составляет древний Новгород, топография которого в ряде существенных узлов исследована археологически, и на археологическом материале сделана реконструкция некоторых фрагментов застройки. Рассмотрим этот ранний пример взаимосвязи церковного и жилого строительства. Археологические исследования свидетельствуют о значительной плотности новгородской застройки. В самом крупном Неревском раскопе встречаются усадьбы, территория которых в XI-XII вв. была застроена на четверть, или даже больше. Улицы были относительно узкими - ширина главных составляла примерно 3 сажени, остальных - ближе к 2 сажням. Дворы ограничивались частоколом высотой около сажени, к оградкам во многих местах примыкали срубы дворовых построек. Все это ограничивало глубину картин, открывавшихся с пространств городских улиц, сокращало зону видимости приходских храмов. Тем не менее, именно храмы оставались важнейшей составляющей в организации городского пространства. Причиной этого была специфика пространственной организации Новгорода. Первичным звеном социальной организации горожан была, как известно, улица. Улицы в социальном плане объединялись в «концы», а в планировочном их соединяла перпендикулярно проложенная большая улица (ее название в разных концах звучало по-разному: Великая, Пробойная). Каждая улица имела свой уличанский храм. Из-за плотности жилой застройки он мог не быть виден издали, но каждый новгородец знал, что храм - центр, средоточие жизни улицы, что улица ведет, во-первых, к своему храму, а во-вторых - к большой улице своего «конца». Воспользовавшись термином А.И. Леонидова, можно сказать, что уличанский храм, при ограниченной зоне видимости, имел



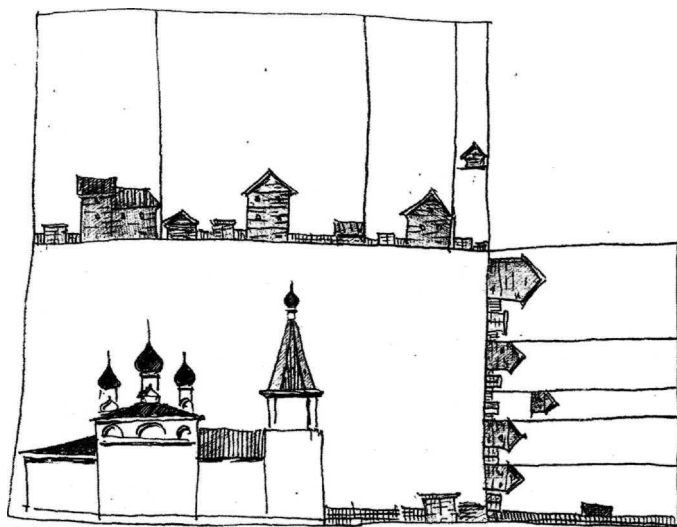
Новгород. Застройка Неревского конца в XIV в.
Реконструкция Г.В. Борисевича, В.П. Тюрина, Г.П. Чистякова

обширную ментальную зону влияния. На многих улицах храм стоял вблизи большой улицы, так что два фокуса притяжения городской структуры были сближены (так располагалась большая часть церквей в Неревском конце). В других случаях храмы стояли вдали от большой улицы, формируя отдельный центр притяжения (таковы, по большей части, храмы Людина конца в XVI в.). Так же, как рядовые улицы вели к уличанскому храму, так большие улицы подводили к городскому центру со своим соборным комплексом: к Софийскому собору на Софийской стороне, к Николо-Дворищенскому - на Торговой. Оба соборных комплекса, как уже говорилось, связывались осью городского центра, проходившей по Волховскому мосту. Тип застройки, сложившийся в Новгороде в XI-XII вв., существовал, с некоторыми изменениями, и в XIV-XV вв. К этому времени относится расцвет каменного храмостроения в городе, что увеличило пространство визуального влияния храмов, но не изменило их принципиальной взаимосвязи с планировочной структурой города и друг с другом.

Более обширный материал, касающийся характера городской застройки, относится уже к XVI-XVII вв. Здесь мы уже не можем опираться на археологические данные, поскольку их почти нет. Зато появляется значительное количество рукописных планов, актовые материалы, иконографические источники. Применительно к этому периоду довольно подробно рассмотрены и формально-композиционные вопросы взаимодействия рядовой застройки и храмов. Очень обобщенно можно сказать, что преобладала значительно более разреженная застройка, чем та, которую можно предполагать в древнем Новгороде. Улицы стали шире, ограды ниже. Богатые хоромы старались ставить в глубине двора, выстраивая вдоль забора подсобные постройки. Дворы меньшего размера формировались чаще всего по одной схеме: избы выстраивались перпендикулярно улице, выходя на нее торцовым фасадом. Рядом с домом были ворота во двор. Сзади двора устраивался огород. Весь участок имел вытянутую форму, выходя на улицу своим поперечником. (Интересно заметить, что, судя по известному плану части Новгорода конца XVII в., такую планировку приобрели дворы и этого города.) В этих условиях храмы были хорошо обозримы на большие расстояния. Исследования показывают, что это выразилось в сложности и живо-



Москва. Виды улицы Покровки при движении
от Покровских ворот к центру в конце XVII в.
(Движение к центру - снизу вверх).
Реконструкция О.И. Брайцовой



Москва. Застройки причтового комплекса церкви Рождества в Столешниках

писности панорам, а также в сложных сценариях восприятия храмов внутри города. Расстановка значительного числа храмов вдоль криволинейных по трассировке улиц приводила к тому, что по мере движения в городе сменялись виды, открывавшиеся то на один, то на другой храм. В центральных зонах городов храмов было больше, смена картин и их усложнение по мере движения к центру составляли основу градостроительной композиции, художественного эффекта от городской застройки. В периферийных районах города эффект мог быть значительно скромнее, нередко на улице был только один храм. Следует иметь в виду, что, наряду с формированием городских картин, церкви образовывали и в это время свои зоны ментального влияния, сказывавшегося и при визуальной доступности храмов, и вне ее.

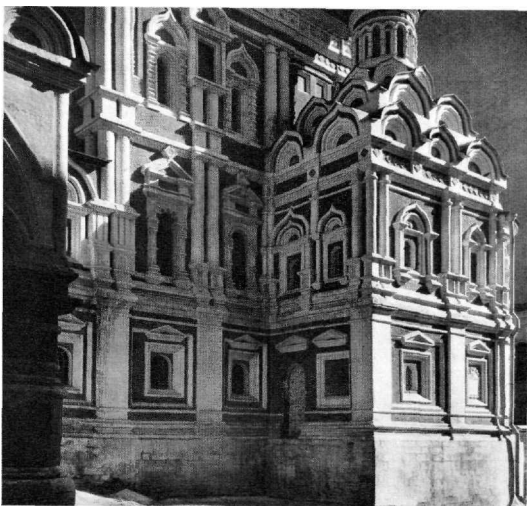
Документальные свидетельства о планировочных структурах XVI-XVII вв. показывают, что организация четко сформированных площадей при храмах чаще всего не была доминирующей целью застройщиков. Главным было поле композиционного воздействия объекта, свободно распространяющееся в пространстве (и постепенно ослабевающее), а не какая-то оправа из окружающей застройки, ограничивающая и «упорядочивающая» это влияние, концентрирующая его в заданных границах²⁴.

В то же время у приходских храмов XVII в., как показали исследования О.П. Щенковой, были огражденные дворы-кладбища, чаще всего ясной прямоугольной формы. В большинстве случаев на этот двор, как на особую площадь, выходили дворы членов церковного причта, что создавало своеобразную ка-

²⁴ Экстравертный и интравертный типы постановки объекта в пространстве рассматривал еще Дж. Саймондс в своей книге «Ландшафт и архитектура», в последнее время этими терминами воспользовался А.В. Иконников в работе «Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве» (М., 2006. С. 198-199).



Москва. Теремной дворец.
1630-е гг.



Москва. Церковь Троицы в Никитниках.
1630-е гг.

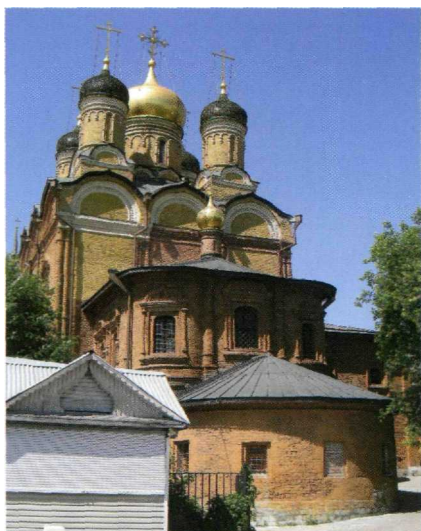
мерную среду церковным доминантам. В какой-то мере это придавало интравертные черты взаимодействию храма и окружения. Дворы причта были небольшими, комплекс причтовой застройки нередко выделялся в более богатом окружении дворов беломестцев (привилегированного населения, освобожденного от налогов).

Еще один аспект взаимодействия храмов и окружающей застройки можно рассмотреть с привлечением материала сохранившихся жилых и общественных построек, каменного палатного строительства XVII в. В историко-архитектурных работах нередко говорится об обмирщении культуры конца XVII в., а в качестве приметы этого обмирщения в области архитектуры называют распространение на архитектуру храмов приемов и декоративных мотивов палатного строительства. Принято, например, считать, что «оконные наличники, пропорции и размеры окон в русских храмах XVII в. перешли сюда из жилой архитектуры»²⁵. Нередки утверждения, что «пышный декор придал церкви характер нарядного гражданского сооружения»²⁶. Исследования последнего времени приводят к противоположным выводам: «нет оснований напрямую связывать избыток орнаментации с обмирщением русской культуры XVII в.»²⁷. Сама проблема заимствований требует специального изучения. Во всяком случае, если сопоставить на московском материале наличники достаточно точно датированных храмов и жилых палат, то выявляется картина опережающего развития мотивов церковного декора. Наличники в виде килевидных кокошников на храме Троицы в Никитниках датируются 1631-1634 гг. (по достаточно убедительной

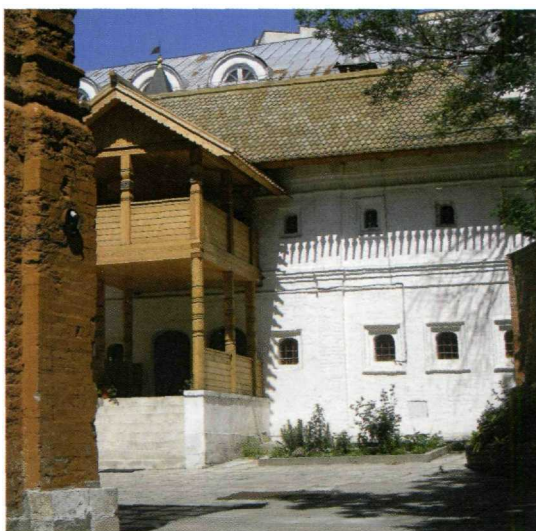
²⁵ ВИА. Т. 6. С. 130.

²⁶ Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 20.

²⁷ Бусева-Давыдова И. Л. Декор русской архитектуры XVII в. и проблема стиля // Архитектурное наследство. № 38. М., 1995. С. 44.



Москва. Собор Знаменского монастыря



Кельи Знаменского монастыря

Построены почти одновременно в 1670-е гг. одной артелью

версии Ю.Б. Бирюкова - концом 1640-х гг.²⁸), в палатах же светского назначения - 1670-ми (Правильная палата Печатного двора, палаты в Садовническом переулке). То же самое наблюдается и в использовании пучков полуколонок на углах сооружений. (Еще раз надо подчеркнуть, что речь идет о достаточно определенно датируемых постройках. Среди палат их немного, часто датировка основывается на стилистических признаках, причем исследователями предполагается практическая синхронность появления этих признаков на жилых и церковных постройках.)

Думается, что асинхронность не случайна и связана с определенной закономерностью взаимосвязи церковной и светской культуры допетровской эпохи в целом. Специфика такой взаимосвязи была замечена лингвистами, но носит, безусловно, более общий характер. Как заметил Л.П. Якубинский в отношении литературы X-XI вв., а Д.С. Лихачев распространил на период вплоть до начала XVIII в., церковнославянский язык был отграничен от древнерусского, определенным образом отличался своей структурой и словарным составом. Он «постоянно отделялся в сознании писателей и читателей от народного и от делового»²⁹. Причина такого обособления в его особой функции: он неотторжим от церковного содержания.

Для нас важны наблюдения Лихачева о происходившем все-таки взаимодействии этих двух языков. «Отдельные проникновения русского литературного языка в церковнославянский систематически изгонялись из последнего», в то время как церковнославянские формы и слова в ряде случаев переходили в рус-

²⁸ Бирюков Ю.Б. К проблеме датировки церкви Троицы в Никитниках // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6. Переломы эпох. М., 2005.

²⁹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 82.



Москва. Палаты Голицына (1689 г.), на втором плане палаты Троекуровых (1691-1696 гг.).
Худ. В. Коленда. Открытка из серии «Москва революционной эпохи» 1930 г.

ский язык, причем переходили навсегда, получая особые стилистические оттенки и смысловые нюансы. В XVIII и XIX в. отдельные церковнославянизмы «секуляризировались», обретая признаки высокого поэтического языка вообще. До XVIII века даже светские торжественные сюжеты, изложенные церковнославянским языком, приобретали церковный характер. В XVIII же веке церковнославянский язык мог уже употребляться для чисто светских сюжетов, не окрашивая их «церковностью»³⁰. В этом было проявление происходившей секуляризации культуры, но, с другой стороны, сохранялась память об особом предназначении сакрального языка, предопределявшая его использование в «высоких» жанрах.

Перенос архитектурных мотивов с храмовых сооружений на светские представляет собой, насколько можно судить, явление того же порядка. Здесь, вплоть до конца XVII в., тоже было уместно постепенное перенесение церковного декора на выдающиеся светские постройки и табуировался обратный процесс. (Нельзя не заметить, что церковь Троицы в Никитниках, особенно при ее новой датировке, дает, вроде бы, пример переноса архитектурного мотива со светского на церковное здание. Резные наличники и порталы Теремного дворца безусловно близки элементам декора церкви, а генетически, видимо, ему предше-

³⁰ Там же. С. 84-86.

ствуют. Объяснение этому можно найти в той сакрализации царской власти в XVII в., которую отмечает ряд исследователей³¹. Особое отношение к монарху делало обоснованным перенесение некоторых архитектурных мотивов дворца на памятник храмовой архитектуры. Впрочем, эти мотивы не получили распространения.)

Если принять высказанную гипотезу об опережающем развитии декора в храмовых сооружениях почти на всем протяжении XVII века (а, видимо, и в более ранние периоды), симптоматичным станет изменение ситуации на рубеже XVII и XVIII века. В палатах Монетного двора, кельях Высокопетровского монастыря, палатах Голицына и в некоторых других нецерковных памятниках очевидна синхронность распространения декоративных мотивов с памятниками храмовой архитектуры того же времени. Хотя и здесь можно видеть скорее использование в гражданских постройках церковных мотивов, чем наоборот. Это сказывается в применении в палатном строении, наряду с новациями, ретроспективных мотивов, характерных для храмостроения. Так, в палатах Голицына появился аркатурно-колончатый пояс, не применявшийся ранее нигде, кроме храмов. Заметим, что наиболее специфическое нововведение храмовой архитектуры конца века - «гребешки» - не использовались в светских постройках (подобие «гребешков» в палатах Юсуповых - результат докомпоновок XIX в.³²).

В целом есть, видимо, основание признать, что с конца XVII в. церковный архитектурный язык «мог уже употребляться для чисто светских сюжетов, не окрашивая их церковностью». Именно в этом, а не в использовании светских мотивов в храмах, можно увидеть один из симптомов происходившей секуляризации культуры. Архитектура же храмов, изменяясь и формально, и содержательно, в значительной мере сохраняла свою специфичность, отделенность от других сфер зодчества.

Город классицизма

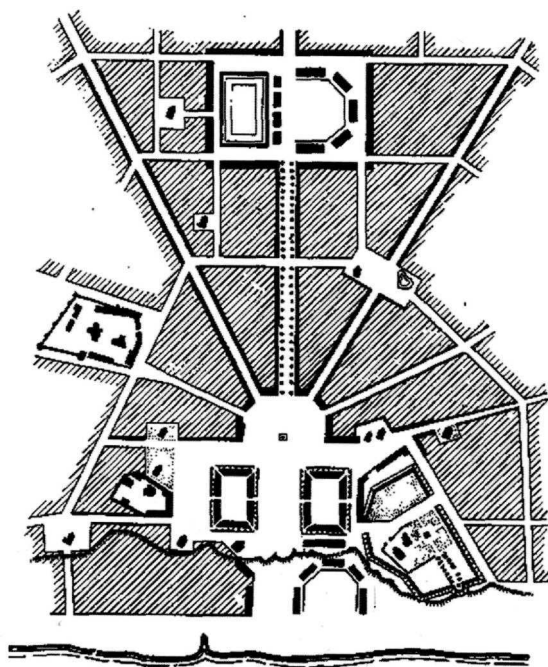
В XVIII веке Россия более интенсивно, чем раньше, входит в сферу секуляризированной культуры, что особенно отчетливо стало сказываться в период классицизма. В эпоху Просвещения универсальным познавательным принципом признавался приоритет разума или, что то же самое, «естественного закона». (При этом европейский, а затем и русский, рационализм XVII-XVIII вв., как правило, не только не исключал, но предполагал существование Бога, как «гаранта разумности мироздания»³³).

В области градостроительства стала забываться идея освященности того или иного места храмами. Дихотомия 'хаос-космос' трансформировалась в оппозицию разумного или неразумного устройства поселения. Признаком разум-

³¹ См., напр.: *Бусева-Давыдова И.Л.* Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2005. С. 32-33.

³² Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. М., 1989. С. 234-237.

³³ *Барг М.А.* Эпохи и идеи. М., 1987. С. 305, 325.



Кострома. Планировка центра по плану 1790-х годов.
 Схема В.А. Лаврова (соборный комплекс в правом нижнем углу чертежа)

ности в области градостроительства стало, прежде всего, хорошо известное «регулярство», которое было специфическим проявлением стремления рационализма все организовывать методами математики. (Как указывал М.А. Барг, Вольтер считал понятие природы всего лишь «поэзией», если за ним не стоит математика; Фонтенель был убежден, что труд по вопросам этики, политики, риторики будет лучше, если он будет выполнен рукой геометра³⁴).

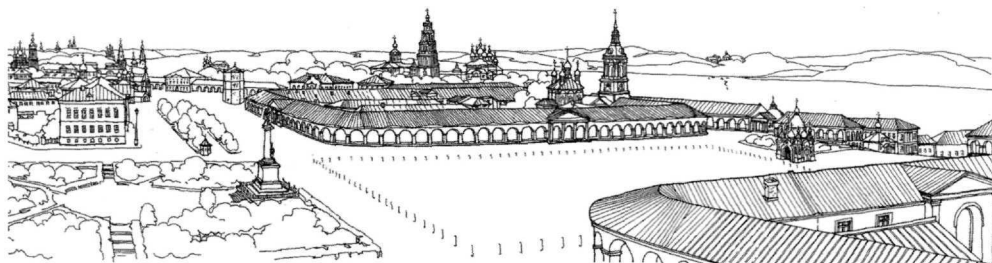
Храмы для многих (но не для всех) перестали осознаться объектами, освящающими город, стали всего лишь одной из групп общественных зданий. В многотомной книге И. Лема, вышедшей в 1792-1794 гг., говорилось, что гражданская архитектура «производит разные строения, нужные к употреблению в жизни человеческой, как то: священные храмы, государственные дворцы, частные дома, театры и разные другие общенародные здания»³⁵. Такое понимание роли храма в ряде случаев сказалось на определении его места в структуре города. Так, регулярная планировка Костромы была сориентирована на торговую площадь, а холм, на котором стоял городской собор, оказался выключенным из центричной планировочной структуры. Собор просто соседствовал с торго-

³⁴ Там же. С. 325.

³⁵ Цит. по: *Евсина Н.А.* Воззрения современников на проблемы градостроительства в России // Русское градостроительное искусство. Петербург и другие новые российские города XVIII первой половины XIX веков. М., 1995. С. 74.



Кострома. Вид главной площади. Литография 1868 г.

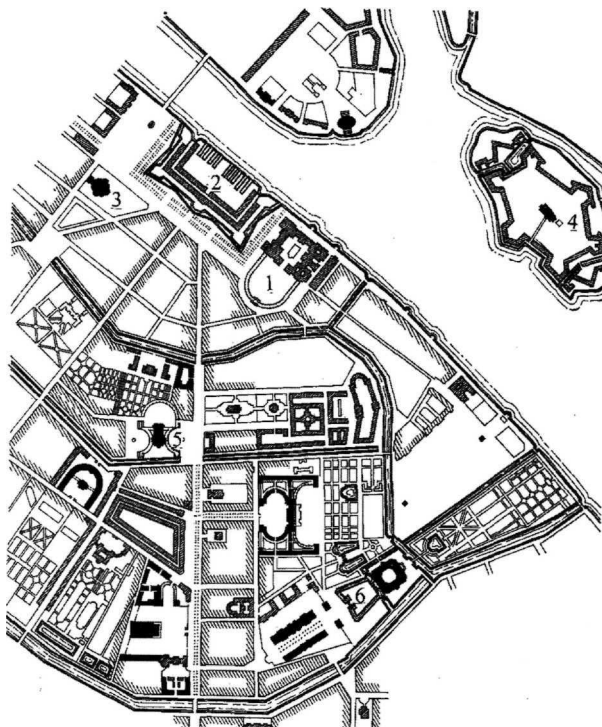


Кострома. Вид центра. Рисунок Т.Н. Кудрявцевой по фотографии начала XX в.

вым центром, это обеспечивало ему ведущую роль в городских панорамах, но не во внутренней организации города.

В Петербурге центром планировки Адмиралтейской стороны стала башня Адмиралтейства, а Исаакиевский собор занял по отношению к ней фланговое положение. До возведения в середине XIX в. храма по проекту О. Монферрана композиционная роль главного городского собора была вообще весьма скромна: деревянная колокольня постройки Г. Маттарнови сгорела еще в 1735 г., здание по проекту 1768 г. А. Ринальди почти сорок лет стояло недостроенным, в 1802 г. оно было со значительными упрощениями завершено В. Бренной и получилось небольшим и маловыразительным³⁶. Это и заставило уже в 1818г. начать новое строительство, порученное О. Монферрану. Наиболее внушительным по своей

³⁶ Павлов АЛ. Храмы Санкт-Петербурга. СПб., 1995. С. 76-77.



С.-Петербург. Планировка центра по проектам начала XIX в. Схема В.А. Лаврова.

1 - Зимний дворец, 2 - Адмиралтейство,

3 - Исаакиевский собор по проекту Ринальди-Бренна, 4 - Петропавловский собор

выразительности храмом все это время оставался Петропавловский собор. Но его положение на Заячьем острове ставило храм в обособленное по отношению к городу положение. Шпиль его колокольни господствовал над простором Невы, но его связь с застройкой города была весьма слаба. Ситуация отчасти напоминала сложившуюся в Костроме.

Весьма примечательно, что в Петербурге церковные и светские доминанты на равных участвуют в формировании композиции центра. Долгое время основными доминантами были шпиль Петропавловского собора и шпиль с кивером Адмиралтейства Коробова. После перестройки Адмиралтейства А. Захаровым подобие шпилей этих двух доминант стало практически полным.

Появившаяся возможность использовать в одинаковой композиционной роли церковные и светские доминанты говорит о том, что вертикали храмов стали не только знаками присутствия особого рода сооружений, но в значительной мере - просто композиционными акцентами в городском пространстве. Главная улица регулярной планировки Твери была сориентирована на соборную колокольню Шумахера, но опасно делать вывод, что этим подчеркивалось центральное положение городского собора. В первом перепланированном губернском городе, образцом для которого, естественно, был Петербург, соборная колокольня могла выполнять, прежде всего, роль шпиля Адмиралтейства.



С.-Петербург. Исаакиевский собор Ринальди-Бренна в панораме центра.
Литография начала XIX в.

Наряду с появлением новой, формально-композиционной роли храмов, с установлением их нового места в структуре города во многом сохранялись и прежние представления о значении храма в поселении. Это было следствием сохранявшейся традиционной религиозности в самых различных кругах общества, в том числе - и образованного. Это видно из писем, мемуаров и дневниковых записей Д.И. Фонвизина, Е.П. Яньковой, В.А. Жуковского и др.³⁷ Устойчиво религиозной была основная масса населения. Значительным было уважение ко многим старым храмам, как почитаемым святыням. В деле 1770 г. об исправлении фресок в трех московских соборах указывалось, что «велико почтение к древности сих храмов в простом народе»³⁸. В 1783 г. Екатерина II требовала, чтобы к поновлению росписей московских соборов привлекались не светские, а духовные живописцы, и чтобы они «производили свою работу с благопристойностью, приличной храмам освященным»³⁹.

Древность как таковая, помимо того, что в ряде случаев она связана с почитаемыми религиозными святынями, оказывалась сама по себе предметом пристального внимания. Как указывает Н.А. Евсина, «осознание России как великой державы означало одновременно высокое чувство патриотизма, утвержде-

³⁷ Фонвизин Д.И. Собрание сочинений в 2 томах. Т.2. М.; Л., 1979. С. 336, 340 и др.; Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 77-78 и др.; Жуковский В.А. Полное собрание сочинений в 12 томах. СПб, 1902. Т. 10-12.

³⁸ РГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 251. Л. 1-10.

³⁹ РГИА. Ф. 796. Оп. 51. Д. 424. Л. 7.



Тверь. Вид Миллионной улицы. Литография XIX в.

ние национального своеобразия русского искусства»⁴⁰. Это, вместе с характерным для эпохи просвещения стремлением к собиранию исторических свидетельств, вызвало интерес к памятникам древности, породило переживание их как близкой людям культурной ценности. Типично воспоминание А. Болотова, что при подъезде к Москве, «сей древней столице и обиталище наших государей» он «не мог зрением своим на бесчисленный сонм высоких башен и блестящих куполов и глав храмных довольно налюбоваться»⁴¹. Характерно, что в его тексте на равных упоминаются крепостные башни и храмы: и то, и другое – свидетельство древности. Древних храмов, однако, в русских городах сохранялось заметно больше, чем крепостных сооружений или дворцовых палат. Именно с храмами чаще всего и связывалось представление о древности того или иного города.

Храмы оказывались объектами религиозного поклонения, символами древности и национального своеобразия, наконец – формально-композиционными доминантами. Во всех этих качествах они выступали как отдельные, мало связанные с окружением феномены, или же как совокупность древностей, «сонм». Храмы могли подчиняться традиционному ранжированию. Часто это так и про-

⁴⁰ Евсина Н.А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века. М., 1985. С. 82.

⁴¹ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. Т. 2, СПб, 1871. Стб. 981.

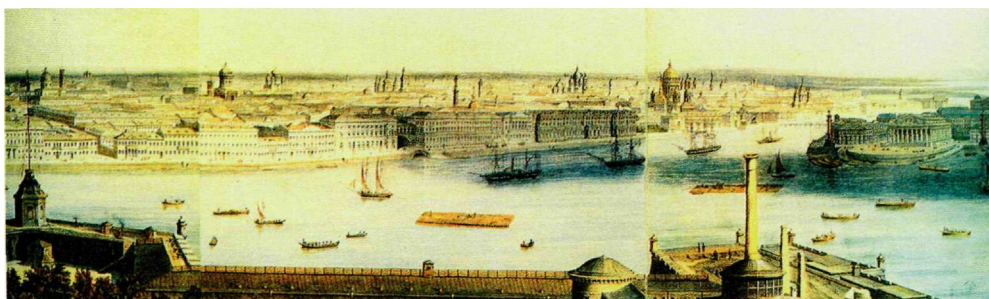


Москва. Вид из Кремля на Варварку. Литография Индейцева конца XVIII в.



Арзамас. Вид города. Литография XIX в.

исходило, поскольку заметная часть церковных построек досталась XVIII в. от предыдущих эпох, где такое ранжирование соблюдалось довольно строго. Новые сооружения в ряде случаев встраивались в сложившуюся систему. В Костроме Успенский собор XVI в. был дополнен постановкой рядом с ним в 1770-1790-е гг. классицистического Богоявленского собора и высокой пятиярусной колокольни. Впечатляющий соборный комплекс хотя и оказался, как уже говорилось, не вписанным в регулярную планировочную структуру, но возглавил

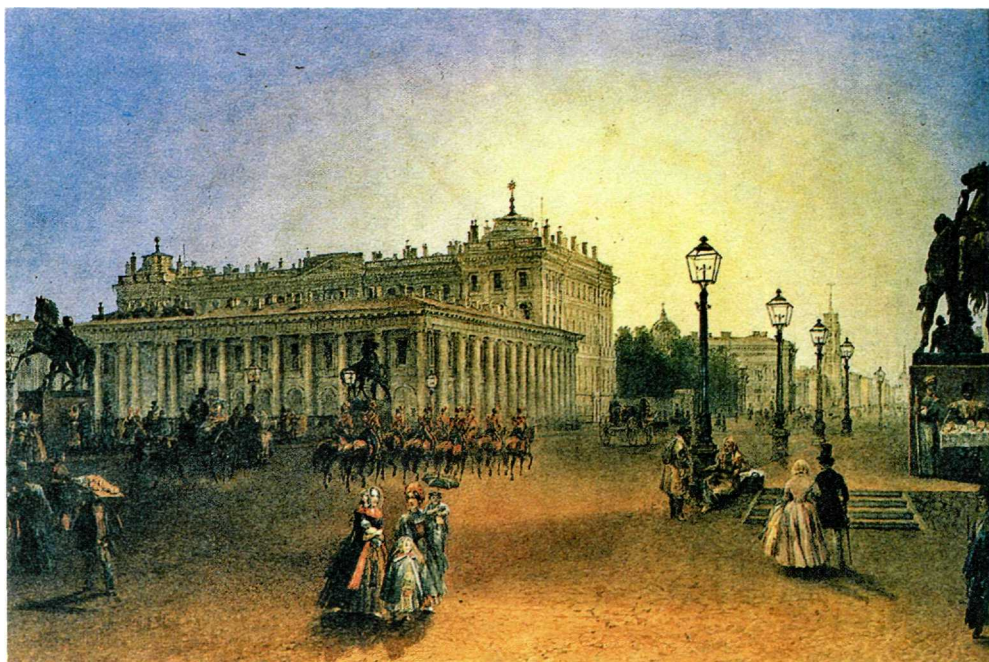


С.-Петербург. Фрагмент панорамы Адмиралтейской стороны середины XIX в. Ж. Бернадаци

систему доминант города, что особенно сильно проявлялось в городских панорамах. В Арзамасе грандиозный городской собор, воздвигнутый в 1815 г. по проекту Коринфского на кремлевском холме, возглавил весь «сонм» храмовых построек города, в большинстве своем более древних, чем сам собор.

Но оказались возможными и другие варианты взаиморасположения церковных сооружений. Первой «ласточкой», ознаменовавшей допустимость не иерархического, не соподчиненного расположения храмов, стало строительство т.н. «Меншиковой башни» в Москве, когда приходской храм на периферии Белого города оказалось возможным сделать в высоту крупнейшей центральной вертикали Кремля - колокольни Иван Великий. В Петербурге рассогласование в системе соподчинения церковных вертикалей было связано с долго продолжавшейся неопределенностью со строительством главного городского собора - Исаакиевского, о чем уже говорилось выше. Сама эта неопределенность говорила, что проблеме строительства храма, возглавляющего всю сеть церквей города, не уделялось достаточного внимания. По периферии старого города возникали такие монументальные храмы, как Воскресенский собор Смольного монастыря (1748-1769 гг.), Никольский Морской собор (1762 г.), церковь Владимирской иконы Богородицы (1768-1783 гг.), Троицкий собор Александро-Невской лавры (1790 г.). В 1811 г. в центре города, но не в системе его главных площадей, возводится Казанский собор. И только с 1818 г. начинается возведение центрального собора (закончен в 1858 г.), возглавившего церкви города, причем раньше него завершилось строительство еще одного внушительного монумента на городской периферии - Троицкого собора Измайловского полка (1835 г.).

Отсутствие строгой иерархии в размещении храмов оказалось проявлением более общей закономерности градостроительства классицизма: увеличением самостоятельности локальных ансамблей. Жизненные потребности часто не согласовывались с наложенной на город регулярной схемой и создавали свои смысловые центры, хотя и укладывавшиеся в заданную геометрическую сетку, но в местах, не связанных с основной планировочной концепцией. В Петербурге Марсово поле, Инженерный замок, Михайловский дворец занимают вполне независимое место по отношению к планировочно организующему город трехлучию. Это говорит о том, что регулярная сетка может соединяться с калейдоскопом вставленных в нее ансамблей.



С.-Петербург. Вид Невского проспекта от Аничкова дворца к Адмиралтейству.
Правее Аничкова дворца - купол Казанского собора, вдаль - шпиль Адмиралтейства.
Литография-акварель В. Садовникова, 1840 г.

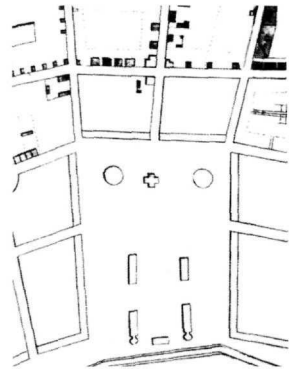
Переходя к рассмотрению взаимосвязи храмов с окружающей застройкой, надо прежде всего заметить, что в городе нового типа стали преобладать горизонтальные линии, только изредка пересекаемые вертикалями храмов и шпилей некоторых светских построек. Вертикальный вектор, выражавший тягу к небесному, в большей мере, чем раньше, замещается горизонтальным. Сами вертикали не всегда тянутся к небу, отмечая подчас вполне земные объекты. Количество храмов в Петербурге и в других новых городах, возникших в послепетровскую эпоху, значительно меньше, чем старых городах России. Если в Москве XVII в. можно констатировать избыточное с точки зрения функциональной потребности количество храмов (и их число сокращалось в XVIII - начале XIX в.), то в Петербурге этого не было. Храмов здесь было заметно меньше, что в практическом плане компенсировалось большими размерами некоторых из них. На всем протяжении крупнейших улиц города чаще всего стояла всего одна церковь. На Невский проспект в Петербурге в XVIII в. выходил только шпиль церкви Рождества Богородицы (1739 г., М.Г. Земцов), конкурировавший с видневшимся вдаль шпилем Адмиралтейства. В начале XIX в. вместо этой церкви возник Казанский собор, отступивший от красной линии проспекта, и конкуренции Адмиралтейству уже не составлявший. Уменьшившуюся роль в городе вертикалей храмов демонстрируют многочисленные виды внутриуличных картин Петербурга в изобразительном материале XVIII - первой половины XIX в.



С.-Петербург. Церковь Успения на Сенной площади. Худ. Б. Патерсен. 1801 г.

Стремление классицизма формировать городскую застройку сплошным фронтом зданий по красной линии сказалось на характере композиционного взаимодействия этой застройки с сооружениями, служащими акцентами или доминантами в среде этой застройки. Предпочтительной стала замкнутая схема, при которой оправа из окружающей застройки, ограничивающая влияние доминанты, концентрирует это влияние в заданных границах. Сказывалось стремление подчинить любую композицию рациональному началу, по которому выстраивался городской план. Такому рациональному началу должны были подчиниться и храмы, как один из типов гражданских построек города. В реальности, правда, они чаще всего выбивались из этой схемы, прежде всего - из-за своих вертикальных размеров, не дающих зрительно замкнуть храм в пространстве, ограниченном окружающими домами.

Характерным примером может служить постановка в Петербурге Успенской церкви на Сенной. Храм был расположен в углу прямоугольной площади так, что на нее не ориентирована ни одна из значительных улиц. Крупный храм был, главным образом, внутренним акцентом регулярной площади. Отчасти сходная ситуация сложилась вокруг Владимирской церкви. Храм охватывала небольшая замкнутая площадь и только по одной оси открывался предусмотренный планом дальний вид на церковь: на нее был ориентирован Загородный проспект. С Литейного проспекта храм открывался только при значительном приближении. Замкнутый характер окружения характерен для ряда приходских церквей в реконструируемых старых городах. В частности, это касается Вознесенской, Владимирской, Ильинской церквей в Твери, которые были встроены в периметр застройки «сплошной фасадой» в центральной части города.



Царское Село. Вознесенский Софийский собор. Д. Камерон (1780-е гг.),
план Соборной площади (1779 г.)

Подобная схема особенно четко реализовывалась в тех, нечастых, правда, случаях, когда проектным решением уменьшался традиционный вертикализм храмовых построек. Можно указать на Вольск, где довольно приземистый ампирный Предтеченский собор был поставлен на площади так, чтобы на него не была ориентирована ни одна улица. Периметр же площади с трех сторон получил плотную обстройку. В этой ситуации даже открытая к обрывистому спуску к реке четвертая сторона мало усилила роль собора в панорамах, он остался почти исключительно внутренним акцентом площади. В такой же ситуации оказался Софийский собор в Царском селе (1788 г.). Приземистый, с плоскими куполами, он особенностями своей архитектуры показывал, что не рассчитан на обозрение с больших дистанций. Первоначальная планировка соборной площади (по плану 1779 г.) не предусматривала почти никаких точек дальнего обозрения, ориентировала на храм всего одну улицу. При реализации проекта площадь не получила, правда, достаточно плотной обстройки, что отчасти разрушило замкнутость складывавшейся композиции.

Часто замкнутость, зарегулированность композиции была заметней в плане, чем в реальном пространстве. Обширность пространств, экстенсивность невысокой застройки формировали храмам значительный бассейн видимости и способствовали их активному участию в городских ландшафтах. Это в равной мере касается примеров постановки нового храма в регулярно спланированной площади или устройства регулярной площади вокруг уже стоящего храма. Так, строительство Исаакиевского собора О. Монферрана включало его в систему нескольких строго организованных площадей. Наиболее регулярной была Сенатская, получившая единообразную оправу после строительства захаровского Адмиралтейства и возведения К. Росси здания Сената-Синода. Менее строгой по очертанию и менее организованной с точки зрения характера застройки была

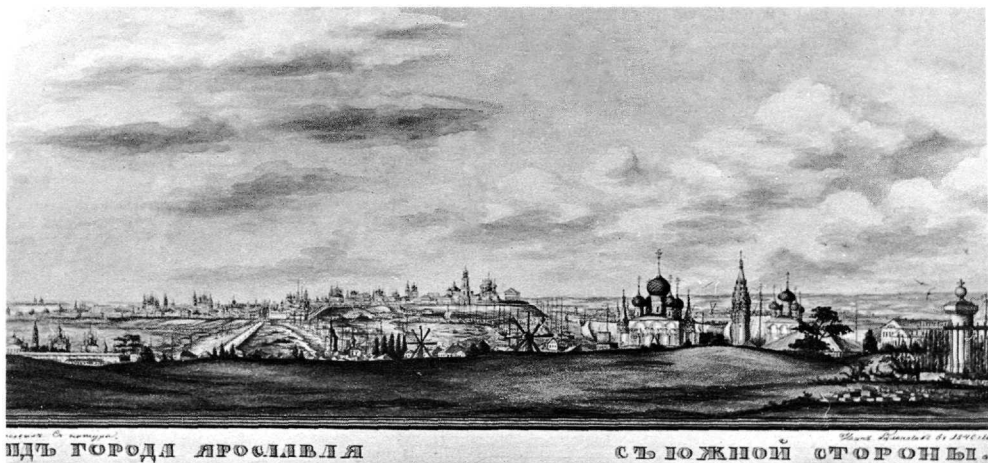


С.-Петербург. Николо-Морской собор. Литография Бегрова 1823 г.

Исаакиевская площадь. Плац-парад перед Адмиралтейством формально вообще не был связан с собором. Реально же все три названные площади вместе с невольской акваторией и с рядом прилегающих улиц образовывали обширное открытое пространство, на которое распространялось композиционное влияние собора, мало связанное с геометрическим рисунком планировки. Свободно располагался в пространстве Николо-Морской собор, на Пантелеимоновскую церковь открывались прекрасные виды из-за Фонтанки.

В Ярославле регулярный план задал идею обширной эспланады, соединяющей городской собор и Ильинскую церковь. Эта эспланада сама по себе сформировала достойный ансамбль классицизма. И собор, и Ильинская церковь оказались необходимыми смысловыми и формально-композиционными узлами этого ансамбля. Но их собственная архитектурная роль, особенно собора, оказалась значительно шире. Собор, как и в XVII в., господствовал над обширными пространствами по долине Которосли, формировал панораму города с Волги. Ильинская церковь в большей мере подчинилась замкнутому принципу пространственной организации, став центром не только эспланады, но и трапециевидной площади к западу от храма, ориентиром для стягивающихся к нему радиальных улиц. Однако обширные открытые пространства вокруг храма и в этом случае придавали ему в значительной мере черты традиционной свободной постановки храма в городском пространстве.

Такая свободная постановка преобладала в русских городах классицизма. Во многих случаях слишком слабым для целей регулирования оказывался периметр охватывающей храмы застройки. В Торжке Спасский и Входаиеруса-

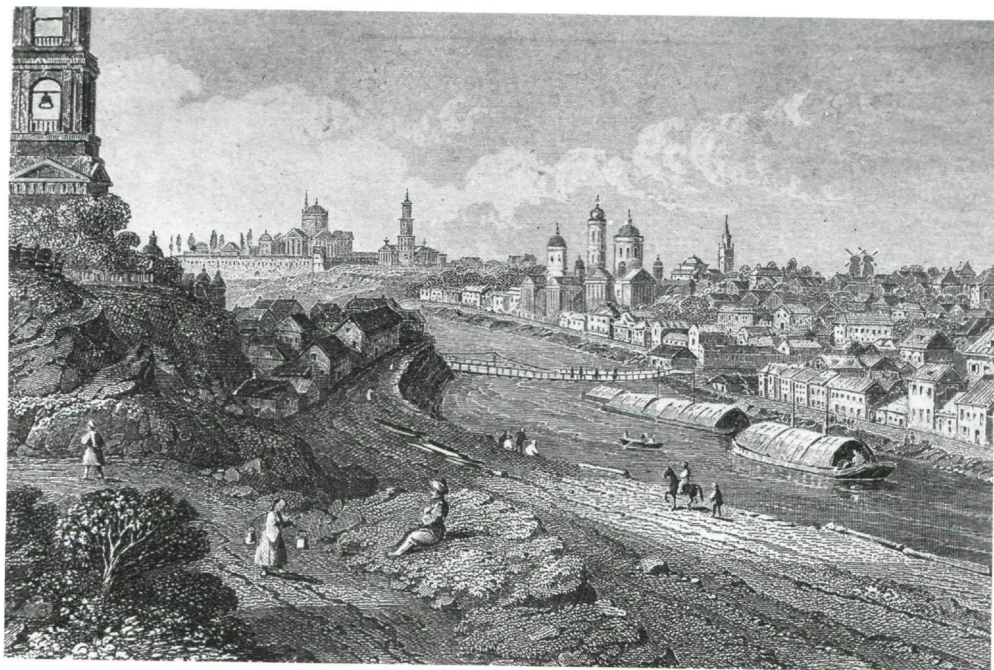


Ярославль. «Вид города Ярославля с южной стороны» Акварель И. Белоногова.. 1850-е гг.

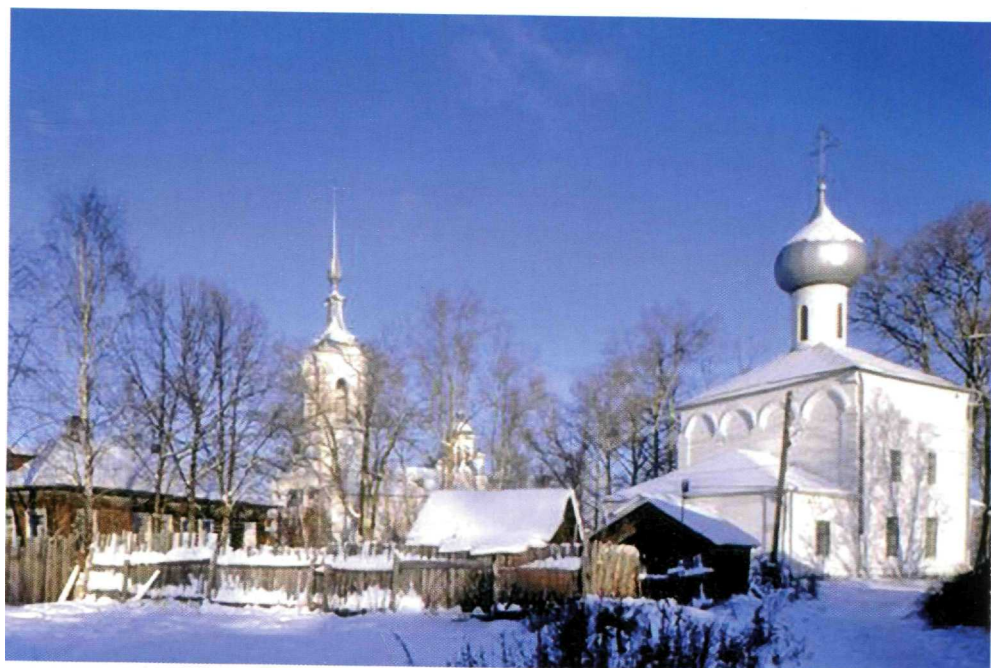


Ярославская эспланада

лимский городские соборы поставлены на прямоугольной площади, открытой к Тверце. Однако внушительные размеры соборов сделали обстройку тесной площади несопоставимой с храмовым комплексом, он господствует во всей застройке, в первую очередь - в панорамах, открывающихся с Тверцы. Здесь соборы зрительно связаны с расположенными у берегов соборами Борисоглебского и Воскресенского монастырей. Элементы регулярно организованных видовых связей оказываются вторичными по отношению к этим традиционно открытым связям крупнейших ансамблей города. При этом ансамбли, что важно, сформированы сооружениями классицизма.



Торжок. Вид города. Гравюра по рис. А. Арнольди. XIX в.



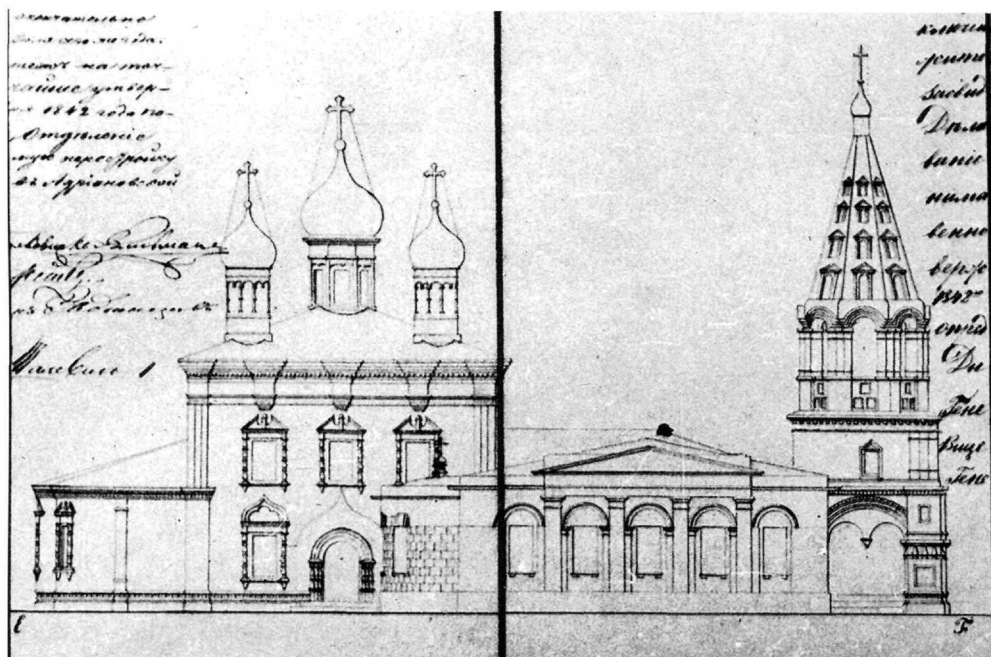
Вологда. Церкви Варлаама Хутынского и Ильи Пророка

В исторически сложившихся городах при реконструкции нередко даже не ставилась задача включения собора или приходской церкви в регулярно организованную площадь. Среди свободного пространства старой крепости остался стоять Троицкий собор Пскова, так же поставлен классицистический Борисоглебский собор Старицы. Оба собора господствуют в картинах города.

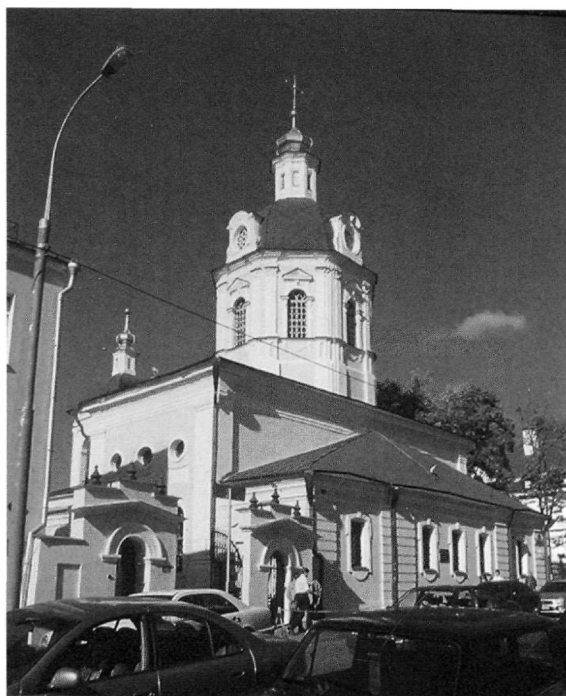
Нередко характер свободной пространственной организации сохранялся и у небольших приходских храмов, включаемых в регулярную планировочную систему. Характерный пример - Вологда, где новые улицы прошли так, что старые храмы остались во внутриквартальных пространствах. Это, конечно, почти полностью исключило многие церковные вертикали из общегородской композиции, придав кварталам ту горизонтальность построения, о которой говорилось выше. Но внутри кварталов стали складываться внешне не организованные, не зарегулированные дворы, в которых господствовали свободно стоящие в пространстве приходские церкви. Столь же свободное окружение сохраняли в Вологде церкви на набережных реки. Они составили характерную именно для этого города цепочку храмов, связанных с ландшафтом прибрежной зоны.

В XVIII - первой половине XIX в. появились новые черты в соотношении стилистических и типологических особенностей церковной и гражданской архитектуры. Эти новшества были не повсеместны, но чаще всего вполне заметны. В разделе, посвященном допетровским городам, отмечалось, что иконографические мотивы храмовой архитектуры отличались от присущих архитектуре светской, со временем эта последняя могла заимствовать некоторые мотивы церковных зданий, но до конца XVII в. обратное влияние не замечалось. В период преобладания ордерной архитектуры, при новом понимании значения храма в городе, картина заметно меняется. Ордер оказывается универсальной тектонической и иконографической системой, с помощью которой стремятся формально объединить и содержательно связать всю городскую застройку. В большинстве случаев в городах как губернского, так и уездного масштаба (в Калуге, Арзамасе) жилая и «казенная» каменная застройка центра города формировалась по той же иконографической схеме, что и основной объем храмов: и там, и там важнейшей темой были портики, фронтоны, профилированные карнизы. Различие появлялось в характере завершений, которые у храмов были сложнее, отличались вертикальной устремленностью. Хотя в некоторых случаях и здесь могло появляться иконографическое сходство. (Уже указывалось на подобие шпилей Петропавловского собора и Адмиралтейства в Петербурге, можно еще заметить, что низкие, плоские купола храмов Львова или некоторых более поздних церквей ампира сближаются с купольными завершениями дворцовых комплексов.)

Примечательно, что иконографическое сходство светских и церковных построек особенно сильно в нижней зоне, приближенной к земле. Эта зона связана с ближними точками обозрения, со сферой бытового восприятия окружения. Здесь храмы - часть монолитной городской среды, один из типов общественных сооружений. Только подняв взор, можно оценить их особенность, отличие от других построек. То, как естественно для себя мышление классицизма объ-



Москва. Церковь Адриана и Наталии в Мещанской слободе (XVII в.). Проект придела 1842 г.



Москва. Церковь Николы в Звонарях. 1781 г. Арх. К. Бланк

единяет постройки нижнего регистра городского ландшафта, можно увидеть на многих примерах.

Многочисленны случаи, когда отдельные архитектурные формы храмов стремились иконографически подчинить характеру окружения. К церкви Адриана и Наталии в Мещанской слободе в Москве (XVII в.) в 1842 г. проектируется пристройка северного придела в виде одноэтажного особняка с четырехколонным портиком. Апсиды храма Николы в Звонарях, выходящие на красную линию Рождественки, решены как одноэтажный домик позднего барокко с рустованными лопатками, членищими фасад на три части. Верхняя часть храма выглядит как принадлежащая сооружению, стоящему на втором плане.

Во многих случаях храмы допетровского времени переделывались в соответствии с ордерными нормами, и эти переделки, которые по мысли зодчего и заказчика должны были придать священному сооружению приличную, «грамотную» архитектуру, касались как нижней, так и верхней части храма. Покровская церковь в Братцеве в Москве (XVII в.) в 1830-е гг. вся должна была изменить свой облик, подчиняясь вкусам ампира. По проекту луковичные главы должны были стать сферическими куполками, колокольня - приобрести стрельчатые арки звона и классические архивольты аркады второго яруса. Четверик храма на всю высоту получал арочную нишу, апсида завершалась глухим портиком. Уничтожались изразцы в основании куполов. Проект был реализован не полностью: не переделывалась колокольня, сохранились луковичные главы, уцелели изразцовые пояса на барабанах и на четверике храма. Появилась все-таки арочная ниша на четверике, охваченная архивольтом, который опирался на рустованные пилоны, сооружен был и портик в торце апсиды. Пример характерен и своей тенденцией, в наибольшей степени выявленной в проекте, и неполнотой ее реализации. Не было сил переделать всё, во многих случаях переделкам препятствовало почтение к древности, тяга населения к сохранению привычного вида святынь.

Замеченная выше тенденция к унификации иконографических мотивов не могла, конечно, скрыть своеобразие храмов как определенной типологической группы сооружений. Во-первых, среди них сохранялось значительное количество церквей, построенных в XVI-XVII вв., лишь отчасти перестроенных в позднейшее время. Во-вторых, храмовые постройки XVIII-XIX вв., при всей своей включенности в стиль эпохи, выделялись куполами на высоких барабанах, наличием колоколен, специфическим сочетанием основных объемов и некоторыми другими своими чертами. Именно это выявляло их как объекты религиозного поклонения, и формально-композиционные доминанты, о чем говорилось выше.

Город XVIII - первой половины XIX в. чаще всего формировался как сложный, живописный, разнохарактерный организм, причем ключевую роль в складывавшемся образе играли храмы - как ордерной, так и более ранней стилистики.

В период историзма, сменившего ампир, представление общества о роли храма в городе практически не изменилось. Прежними остались и культурные нормы, определявшие саму структуру города. Чаще всего сохранялись генеральные планы городов, разработанные в период классицизма, с добавлением к ним по мере необходимости периферийных районов. Планы для новых городов чаще всего составлялись на тех же принципах, что и в предыдущий период. Как заметила Е.И. Кириченко, градостроительная мысль второй половины XIX в. не предложила принципиально новых идей⁴². Можно добавить, что и начало XX в., породив некоторые новые градостроительные концепции, почти ни в чем не успело выразить их в градостроительной практике. Отличие второй половины XIX - начала XX вв. от времени расцвета классицизма заключалось лишь в том, что значительно меньше внимания стало уделяться соподчинению частей плана, выстраиванию логической связи элементов города. Чем дальше, тем больше городские планы становились только безразличной решеткой, в которую каждый владелец вставлял тот объект, который был ему нужен.

В небольших городах новая эпоха мало сказывалась в архитектурно-пространственном построении города в силу инертности городского развития, весьма слабых инвестиций, вкладывавшихся в новое строительство. В крупных же городах перемены приводили к заметному изменению характера застройки. Происходило ее уплотнение - преимущественно в центральных районах городов, например, в Китай-городе в Москве в 1880-1900-е гг.⁴³. В ряде случаев плотность и этажность резко возрастали в периферийных районах, в местах, на первый взгляд неожиданных, там, где в данный момент условия строительства оказывались более выгодными. Удаленная от центра часть Невского проспекта оказалась застроенной плотнее, чем центральная, подобным образом в Замоскворечье многоэтажные здания сконцентрировались преимущественно у Садового кольца, сохранив усадьбную застройку более центральных кварталов. Нередким стало появление отдельных крупных зданий, как бы случайно вырывавшихся из окружения. Распространение многоэтажных корпусов стало ослаблять композиционную роль церковных вертикалей. Плотная застройка нередко заслоняла храмы, новые большие дома создавали конкурирующие вертикальные акценты.

Практика «загораживания» храмов - относительно ранняя. В 1864 г. церковь Ильи пророка на Новгородском подворье в московском Китай-городе (XVI в.) была включена в объем Теплых торговых рядов. Она оказалась отгороженной торговым корпусом и почти полностью утратила присущий ей облик. Церковь Успения на Чижевском подворье в том же Китай-городе в конце XIX в. была полностью отделена от улицы трехэтажным доходным домом. Многоэтажные дома затеснили церковь Космы и Дамиана в Старопанском переулке, церковь

⁴² Градостроительство России середины XIX - начала XX века. Т. 1. М., 2001. С. 74.

⁴³ Шенкова О.П. Развитие частновладельческой застройки Китай-города в XIX веке // Архитектурное наследие Москвы. М., 1988.



Москва. Доходный дом храма Рождества Богородицы в Путинках. 1910-е гг.

Григория Богослова в Петровском переулке. В некоторых случаях строителями многоэтажных зданий становился сам причт храмов, озабоченный экономическим поддержанием приходов. В частности, долгое разбирательство в разных инстанциях вызвал проект строительства трехэтажного доходного дома на церковной земле вблизи храма Рождества Богородицы в Путинках. Претензии заключались в том, что дом чрезмерно приближался к храму, нарушая существующие нормы отступа и уничтожая традиционные видовые картины⁴⁴.

Конкурирующие с церквями многоэтажные дома стали появляться в последней четверти XIX в., причем не только в Петербурге и Москве, но и в активно развивавшихся губернских городах. Таков пассаж Блинова в Нижнем Новгороде, возникший на Рождественской улице. Четырехэтажное краснокирпичное здание в «русском стиле», выстроенное в 1870-е гг. по проекту Л. Даля и Д. Бшевского⁴⁵, долго, еще и в 1900-е гг., выделялось среди малоэтажных домиков, преобладавших на этой торговой улице. Пассаж не подавлял стоявшие на улице храмы, поскольку их непосредственное окружение было более традиционным, но начинал заметно конкурировать с ними. Такая же ситуация сложилась в Москве на Садово-Триумфальной улице, где доходный дом Пигит стал на рубеже веков единственным многоэтажным домом среди усадебной застройки улицы. Как и в Нижнем Новгороде, он оказался своего рода конкурентом расположенной неподалеку церкви Священномученика Ермолая. Церковь XVII в. с более поздней трапезной выходила на Садовое кольцо многоярусной ампириной колокольней, в одну высоту с которой теперь встал жилой дом.

⁴⁴ См., напр.: Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников. Т. 5, М, 1914. С. 6-8, 10-11, 15, 21, 38, 46; Т. 6, М, 1915. С. 2, 34.

⁴⁵ Стрелков Е. Нижегородские прогулки. Н. Новгород, 1999. С. 12.



Москва. Дом Пигит на Б. Садовой. 1903. Арх. А.Н. Милков

Следует подчеркнуть, что загораживание, ослабляющее градостроительное значение храмов, равно как и появление случайных в композиционном отношении вертикалей доходных домов, характерно только для центральных районов крупных городов. В остальных же районах и более мелких поселениях роль храмов в картинах застройки, в панорамах оставалась прежней, свидетельством чему служат многочисленные виды городов того времени.

Наряду с тенденцией загораживания храмов, вызванной стремлением к повышению плотности застройки, рассматриваемый период дает примеры создания новых крупных храмов, резко вырывающихся из окружения. Это храм Христа Спасителя в Москве (1839-1881 гг.), Вознесенский собор в Ельце (1844—1889 гг.), Христорождественский собор в Тамбове, Казанский собор в Иркутске (1875-1894 гг.), Александро-Невский собор в Царицыне (1899-1916 гг.) и некоторые другие. Может создаться впечатление, что грандиозные размеры названных храмов - реакция на происходящие изменения в характере основной массы застройки, стремление восстановить равновесие между доминирующими сооружениями и их окружением. На самом деле это не так. Соборы в Ельце, Тамбове, Царицыне возникли в традиционном малоэтажном окружении, где усиления контраста вовсе не требовалось.

Тенденция к строительству беспрецедентно крупных храмов возникла еще на рубеже XVII и XVIII веков, когда возводились необычные по размерам соборы в Рязани, Смоленске, Астрахани. Мотивы такой своего рода гигантомании очень слабо исследованы. Тяга к строительству грандиозных храмов появлялась

Базарная площадь и Христорождественский собор.



Тамбов. Базарная площадь и Христорождественский собор

иногда и позже, примером чего может служить уже упоминавшийся собор в Арзамасе. Начиная с периода позднего классицизма случаи возведения очень крупных храмов учащаются. В этом могли проявляться амбиции заказчиков, удовлетворить которые стало проще с развитием строительной техники. Нельзя исключать проявления осознанного или неосознанного стремления компенсировать безразличие городской планировки к местоположению и градостроительной роли храмов. Кроме всего важна и очевидная во многих случаях ориентация на крупномасштабные столичные образцы. Храм Христа Спасителя в Москве программно должен был быть большим, поскольку замышлялся как памятник великой победы. А меру «большого» задавал завершавшийся в то время строительством Исаакиевский собор Санкт-Петербурга. (Вполне закономерно встречающееся в исследованиях сопоставление московского и петербургского соборов по габаритам, характеру размещения, системе убранства⁴⁶). Иногда крупными размерами отличались не соборы, а приходские церкви, внося элемент случайности в иерархическую систему расстановки храмов. В Ельце горожане, обосновывая еще в 1820-е годы возможность быстрого возведения задуманного ими грандиозного собора (начат строительством в 1844 г.), ссылались на успешное и быстрое возведение трех «огромнейших» церквей: Сретенской (1809), Успенской (1815-1847 гг.), Троицкой (1829-1842 гг.)⁴⁷. При этом надо заметить,

⁴⁶ Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813-1931. М., 1992; Гуляницкий Н.Ф., Нащокина М.В. Москва после Отечественной войны 1812 года // Москва и сложившиеся русские города XVIII - первой половины XIX веков. М, 1998; Щенков А. С., Щенкова О.П. Интерьер храма Христа Спасителя в Москве в 1870-е годы // Архитектурное наследство, № 44, М., 2001.

⁴⁷ Горлов В., Новосельцев А. Елец веками строился. Липецк, 1993. С. 263.



Елец. Вознесенский собор в окружении застройки начала XX в.
Реконструкция А. Новосельцева

что Успенская церковь стояла вблизи собора, усиливая центральную группу культовых построек, а две другие располагались в периферийных районах города. Крупные приходские храмы все чаще стали появляться к концу столетия. В Саратове, например, выделялись размерами Покровская церковь «на горах» (1895 г.), Ново-Никольская (1904 г.).

Крупные храмы того времени иногда кажутся несоразмерными со своим ближайшим окружением, но в панорамах, насколько можно судить по старым фотографиям и немногочисленным примерам сохранившихся в старом окружении храмов, они не создавали диссонансов. Это объясняется наличием в соседстве церквей другого масштаба, которые в картинах города образовывали промежуточное звено между крупными храмами и мелкой рядовой застройкой, а также пластической проработанностью, иногда даже дробностью пластики новых храмов. Такая пластическая проработанность скрадывала подлинные размеры сооружения, способствовала их бесконфликтному соседству с малоэтажными домами. Вне зависимости от наличия или отсутствия крупномас-

штабных храмовых доминант русские города сохраняли сложный силуэт, создававшийся многочисленными вертикалями храмов. Как и в период классицизма эти вертикали могли иногда занимать довольно случайное место в структуре плана, но в панорамах образовывали живописный ряд доминант, демонстрируя содержательное значение храмов для города.

Как можно заключить из изложенного выше, в XVIII - XIX веках роль храма в городе стала приравняться к роли других учреждений, необходимых для функционирования поселения. Им далеко не всегда выделялось особое место в структуре городского плана, их расположение могло определяться только потребностью равномерного насыщения территории постройками сакрального назначения. Именно такое понимание, делавшее храм локальным городским объектом, позволяло, наряду с экономическими соображениями, ставить вплотную к церкви многоэтажный дом или вообще загородить ее доходными домами. Знаменательно, что и члены причта нередко не были озабочены включенностью храма в картины города, сами, как уже упоминалось, застраивали его утилитарными сооружениями. Хотя в то же время практика возведения крупномасштабных церквей говорит о том, что существовала обратная тенденция, стремление к усилению роли храмов в картинах города, в его образном строе. Приземленные бытовые критерии оценки места храма в городе и традиционные представления об их высоком значении сложно переплетались.

Роль храмов в русских городах во второй половине XIX в. становится особенно ясной при сопоставлении традиционного русского города в том виде, какой он приобрел к этому времени, с вновь создававшимися поселениями Сибири и Дальнего Востока. В.В. Крестовский писал в 1880-е годы о Владивостоке: «что особенно кажется странным, и именно для русского глаза, это отсутствие заметных церковных глав и колоколни, на которых наши взоры искони привыкли останавливаться еще издали в каждом русском городишке, в каждом селении»⁴⁸. Отсутствие привычных ориентиров, востребованных как в визуальном плане, так и в содержательном, выходцы из центральной России стремились как можно скорее восполнить. Как отмечает исследователь, храм в этом регионе «помогает сформулировать некую этнокультурную идентичность. ... помогает воссоздать привычный культурный порядок, воссоединиться с реальным образом обжитого мира - Россией»⁴⁹. Материал Дальнего Востока позволяет увидеть ту градостроительную роль храмов - и сакральную, и общекультурную, которая в поселениях центральной России часто не воспринималась сознанием в силу своей привычности.

Наконец, следует сказать несколько слов о характере стилистического взаимодействия храмов с ближайшим окружением. То стремление к единству и даже унификации иконографических мотивов, которое было заметно в классицизме, исчезло. Любой псевдовизантийский, псевдорусский, псевдоготический рису-

⁴⁸ Цит. по: *Левашко С.С.* Россия на Дальнем Востоке: символы градостроительной политики и православные храмы в русском стиле (вторая половина XIX - первая треть XX веков) // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 675.

⁴⁹ *Левашко С.С.* Указ. соч. С. 675.



С.-Петербург. Иоанновский монастырь на Карповке. 1896-1902 гг., Н.Н. Никонов

нок признавался допустимым как в светской, так и в церковной постройке. Но реально в строительной практике псевдорусские и псевдовизантийские темы для светских построек применялись достаточно редко, тогда как в церковных сооружениях это были наиболее распространенные стилистические направления. Язык церковной архитектуры в это время в какой-то мере вновь обретал свою обособленность. Но чаще всего это не означало отсутствия связи храмов со своим окружением. Исторически складывавшееся стилистическое многообразие застройки легко включало в себя и ретроспективную стилистику храмов. Исключение составляли весьма редкие примеры городов с узким спектром стилистических характеристик. Так, до сих пор заметно выпадает из преимущественно ордерного окружения храм Воскресения «На крови» в Петербурге. В то же время «византийский» Иоанновский монастырь на Карповке вошел в застройку района непротиворечиво.

Приходится признать характерными для рассматриваемого периода стилистическую всеядность и, одновременно, наличие стилистических предпочтений в области сакральной архитектуры. Одновременно с этим очевидна своего рода конкуренция храмов и крупных коммерческих построек. Все это говорит о том, что храмы в русском городе второй половины XIX - начала XX веков находились в двойственном положении. С одной стороны, секуляризованное общество во многом оставляло их на периферии общественного сознания, и это выражалось в безразличной застройке их окружения, в ослаблении их роли в картинах города. С другой стороны, храмы оставались предметом почтительного внимания верующего населения, они традиционно (пусть и в меньшей мере, чем раньше) определяли облик города, оказывались едва ли не главным средством национальной идентификации городов.

* * *

Градостроительным очерком завершается историческая часть данной монографии. Авторы надеются, что в ней, пусть пунктирно, удалось выявить некие важные черты ментальности эпохи, повлиявшие на архитектуру храмов, на эволюцию их архитектурного формообразования. Это представляет, видимо, интерес для истории архитектуры, да и культуры в целом, но, кроме того, немаловажно и для понимания процессов, происходящих в современном храмостроении, о чем будет сказано во втором разделе книги.

Раздел II

Православный храм в России на рубеже XX-XXI веков

Второй раздел монографии, посвященный современным проблемам храмо-строения, заметно отличается от первого по своему построению. Прежде всего, более значительной стала проблема определения хронологических границ, в которых рассматривается интересующая нас тема. Признав, что на протяжении ряда десятилетий после революции 1917 г. храмостроение практически не велось, нижний рубеж можно установить, ориентируясь на известный конкурс на создание храма тысячелетия Крещения Руси (1989-1990 гг.). Необходимость же установления верхнего рубежа обусловлена тем, что слишком приблизившись к современности, мы теряем историческую перспективу, пытаюсь ухватить сиюминутные особенности складывающейся ситуации и не имея возможности оценить масштаб вновь замеченных нами явлений. Сегодня можно констатировать, что в представленной в данной книге области храмостроения, да и в общекультурной ситуации в целом, во втором десятилетии нового века стали происходить перемены, суть которых оценивать еще рано. Поэтому второй раздел книги будет освещать материал достаточно ограниченного хронологического периода: 1990-2010-е годы. Отрезок всего в два десятилетия вместил в себя достаточно много, он дает серьезный материал для суждений по интересующей нас проблематике.

Еще одна особенность второго раздела, требующая комментария, - иное соотношение глав, посвященных собственно храмостроению и роли храма в городе. Это связано с резко изменившимися размерами большинства городов и темпами их развития. Значительное различие появившихся новых районов и исторических центров потребовало отдельно осветить проблемы возникающего в них храмостроения.

Современное храмостроение в России

Общекультурная ситуация и некоторые черты церковного сознания в конце XX века

Послереволюционный период российской истории отличается резким изменением взаимоотношения Государства и Церкви, которая с первых же лет оказалась под прессингом. Существенна не только физическая сторона гонений - закрытие храмов, аресты, ссылки духовенства и наиболее активной части прихожан. Не менее важны идеологические кампании, направленные на вытеснение веры из сознания граждан. Как заметил С.С. Аверинцев, хотя «сто процентное вовлечение народов Советского Союза в пламенное безбожие, запланированное идеологами, оставалось фантастической утопией, нельзя отрицать, что традиционная религиозность и народная религиозная культура страны... оказалась порушенной в таких масштабах, в возможность которых очень трудно было поверить заранее»¹.

Религиозность продолжала существовать; как признавала Н.К. Крупская, при переписи населения 1937 г. «огромная часть населения отказалась объявить себя атеистами»². Но даже среди этой «огромной части населения» уменьшалось количество людей воцерковленных - посещающих храм, соблюдающих посты и т.д. И дело здесь не только в гонениях как таковых. Ситуация предопределила многочисленные разрывы традиций, как собственно церковных, так и общекультурных, связанных с церковными и их поддерживавших. Чем дальше, тем больше внедрялись принципиально новые системы ценностей - более рациональные и прагматические - вытеснявшие прежние. В XX в. лавинообразно пошли давно уже начавшиеся процессы секуляризации культуры (включая, что важно, культуру бытовую).

Одна из весьма существенных сторон - резкое увеличение в обществе числа маргиналов. Раскулачивание, индустриализация привели к мощному оттоку

¹ Аверинцев С.С. Христианство в XX веке // Аверинцев С.С. София-Логос. Киев, 2000. С. 277.

² Там же.

сельского населения в города. Бедствия села, третирующие традиционную для деревни системы ценностей привели к тому, что переселенцы внутренне оторвались от своей традиции, не обретая при этом корней городской культуры. Формировалась некая суррогатная культура, в которой церковная составляющая или отсутствовала, или была оттеснена на периферию.

К концу XX в., когда атеизм перестал быть частью государственной идеологии, Церковь, религиозные вопросы сразу стали занимать более значительное место в жизни страны. Однако это не могло означать резкого и внезапного изменения культурного потенциала и духовного состояния общества. Судить об этом состоянии всегда трудно, тем более когда мы не отделены от рассматриваемого явления исторической дистанцией. Но некие наблюдения все же можно сделать.

Прежде всего - о религиозности общества. Количество верующих в стране всегда пытались выяснить и власть, и Церковь. В советское время основой для расчетов было количество зарегистрированных крестин, венчаний и отпеваний. В 1960-е годы крестили в разных областях от 9% до 60% младенцев, отпевали от 7% до 79% умерших³. Цифры весьма приблизительные, поскольку, с одной стороны, такие частные богослужения далеко не всегда регистрировались из опасений преследования со стороны властей. С другой же стороны, несмотря на опасность, нередко крестили и отпевали больше по обычаю, так что человек от крестин до отпевания мог почти не бывать в храме.

Более полная картина появилась с распространением социологических опросов. Они дают довольно сложную картину и, прежде всего, выявляют значительный разброс в определении тех, кто сам себя считает верующим. По данным компании «ROMIR monitoring», обнародованным на XI Международных Рождественских чтениях в декабре 2007 г., причисляющих себя к православным в стране 69%⁴. По информации, представленной на тех же Чтениях сотрудником Института социологии РАН З. Пейковой на основании обработки разных источников, считали себя православными в 1990 г. - 46%, в 1994 г. - 76%, в 1996 г. - 88% населения⁵. Эти цифры не означают, что все заявившие о своем православии практически таковыми являются. Так, по данным «ROMIR monitoring», из числа назвавшихся православными, только 77,7% вообще верят в Бога, только 17,4% ежедневно молятся. Данные Пейковой рисуют похожую картину. В 1992 г. больше половины назвавшихся православными никогда не исповедовались и не причащались, а причащавшихся не реже раза в год было 8,9%. В 1996-1997 гг. количество не участвовавших в Таинствах оставалось почти без изменений - 66-68%, но доля причащавшихся более или менее устойчиво возросла до 17-18%. Можно заключить, что число реально живущих церковной жизнью православных людей постепенно растет и составляет в 2000-е годы 12-15% населения.

³ Цыпин В., прот. История Русской церкви. 1917-1997. М., 1997. С. 405.

⁴ <http://www.sedmitza.ru/index.html?&200&did=2643>

⁵ <http://www.pravoslavie.ru/jumal/society/sociopravoslavie.htm>

Весьма показателен выявленный опросами факт, что о своей причастности к православию заявляет значительно более широкий круг лиц, чем эти 12-15%. Как заметил С.С. Хоружий, говоря о духовной и культурной традиции, человек может не принять решения о погружении в некую духовную практику, но при этом избрать для себя установку обращенности к ней, того, что Бахтин называл «приемлющим участием»⁶. Нечто подобное можно увидеть и в очерченной выше ситуации. Наличие слоя заинтересованно симпатизирующих православию весьма существенно и определенным образом влияет на интересующие нас вопросы формирования православной художественной культуры и, в частности, храмостроения.

В обширном слое номинальных православных немалое место занимают люди, идентифицирующие православие с русским национальным началом, считающие себя православными просто в силу того, что они русские. Следствием такой установки бывает стремление сохранять какие-то внешние знаковые черты православной культуры и быта⁷.

В среде того слоя населения, который более глубоко погружен в церковную жизнь, взгляды и традиции тоже не однородны. В 1937 г. русская эмигрантка, поэтесса, а затем монахиня мать Мария (Кузьмина-Караваева) выделила несколько типов православного благочестия, определявших, по ее наблюдениям, жизненные установки верующих в ее время⁸. Для нашей темы сейчас важны некоторые из намеченных ею характеристик. Первый из названных ею типов благочестия - синодальный. В его основе представление о Церкви, как о важном государственном механизме, нужном, вызывающем почтение, но и только. От людей требуется приличный, установленный Церковью и Государством образ жизни, а церковное искусство и церковная архитектура должны своей представительностью отвечать значению этого государственного института. Не стало уже того государства, замечает Кузьмина-Караваева, не стало Синода, но не исчезли люди, рассматривающие Церковь только как атрибут русской государственности.

В основе другого типа благочестия - уставнического, лежит приверженность к соблюдению формы, почтение и даже любовь к установленным правилам и традициям церковной жизни, которые должны сохраняться по возможности неизменными. Еще один тип - эстетский, воспринимающий и церковную службу, и все, ее обрамляющее, с точки зрения ее красоты. Эстетизм, указывает автор, всегда связан с некоторым культом старины, с археологизмом. Эстет, как и уставщик, организует свой особый быт, свою систему ценностей.

⁶ http://www.polit.ra/lectures/2004/09/28/horuzhiy_print.html

⁷ Проблема конфессионально-национальной идентификации порождает сегодня обширную литературу. Назовем немного: Александров В. Национальность и православие // Новая газета, 2000.09.02; Мигранян А. Россия. От хаоса к порядку? М., 2001. С. 192; Кантор В. Русская империя и православие // Октябрь. 2002, №7; Памятники архитектуры в Советском Союзе. М., 2004. С. 585-586.

⁸ Мать Мария. Типы религиозной жизни. О благочестии и злочестии в Православии // Вестник РХД, 1997, №176.

Четвертым типом мать Мария называет аскетический, организующий не благочестивый быт, а особый молитвенный образ жизни. В этом типе благочестия мать Мария видит свои слабости, видит ему еще одну альтернативу, но для нашей темы важно то, что уже отмечено выше, поскольку в зависимости от особенностей своей религиозной установки человек может обращать преимущественное внимание на представительность образов церковного искусства и архитектуры, на их традиционность, на их эстетические качества, на их «археологические» достоинства. Более церковно углубленное понимание образа в православном искусстве и архитектуре, казалось бы, мог дать аскетический тип благочестия, но как мы видели из предыдущих глав, архитектурный образ с позиции аскетики и в дореволюционный период не осмысливался, в XX же веке это было особенно затруднительно. Кузьмина-Караваева подчеркивала, что деление на обрисованные ею типы благочестия до некоторой степени условно. Думается, можно утверждать, что и в отдельных лицах, и в определенных слоях общества эти типы сливаются, сосуществуют при определенном доминировании того или иного типа.

Написанное Кузьминой-Караваевой относится, в первую очередь, к зарубежной ветви Русской православной церкви, причем преимущественно к реалиям первой половины века, однако в определенной мере характеризует состояние благочестия и Церкви в целом. Ее заметки перекликаются с наблюдениями А. Кырлежева о типах религиозного сознания в русском православии конца XX в. Надо иметь в виду, что при своей классификации Кырлежев акцентировал внимание на вопросе о политической, социальной активности православных, но поскольку эти вопросы органически связаны с общим характером их ментальности, он фиксирует и то, что относится к области благочестия, обыденного религиозного сознания. По Кырлежеву основным сегодня является «культовое» сознание, ориентированное на участие в храмовой службе, поскольку долгие годы «богослужебно-храмовое» благочестие было единственной разрешенной сферой религиозной деятельности. Стремление к углубленной религиозной жизни порождает сознание, которое можно назвать «аскетическим». В этом делении можно видеть определенную параллель с делением на уставное и аскетическое благочестие у матери Марии, с той разницей, что Кырлежев не дает критической оценки этих направлений, он принимает их как данность. Его интерес сосредотачивается больше на том, что добавляется к культовому сознанию в сфере социально-политической. Здесь он отмечает наличие «правых» традиционалистов национально-патриотического уклона и, с другой стороны, «левых» модернистов, носителей либерального сознания.

Первые для нас интересны тем, что, будучи традиционалистами в представлениях о миропорядке в целом, они (это уже наше соображение) традиционны и в своих взглядах на иконописание, архитектуру. Как замечает Кырлежев, «культовое» и «аскетическое» сознание органично соединяется с консервативным сознанием традиционалистов. Это наблюдение, по-видимому, вполне справедливо распространять и на область религиозного искусства. Либералы, по Кырлежеву, выступают за творческое отношение к религиозной традиции, про-

тив религиозной косности, всегда враждующей с «современностью». «Массовое церковное тело отторгает их как людей, близких к непонятной и враждебной современной культуре, "безбожной" в своей основе»⁹. Надо признать, что приведенные выше слова, среди прочего, характеризуют как самих либералов, так и отношение к ним также и в вопросах церковного искусства.

А. Кырлежев не выделяет эстетического аспекта религиозного сознания, поскольку эта сторона дела находится в стороне от занимающей его темы, но достаточно очевидно, что и эстетический аспект сохраняет сегодня свою жизнеспособность, хотя вопрос эстетики в религиозном сознании непросто. Можно говорить об эстетическом восприятии церковной службы (причем не обязательно верующими: известны случаи, когда при литургическом исполнении произведений Рахманинова и Чайковского в храме стояли люди с нотами в руках). Художественный интерес проявился весьма широко в отношении к иконописи и церковной архитектуре. Этот интерес был, с одной стороны, преимущественно светским, что сказывалось в характере оценок и в подборе материала искусствоведческих публикаций, в программах экскурсий и т.п. С другой стороны, собственно религиозное сознание проявляло себя в лишенном искусствоведческой рефлексии внимании и почтении к церковному искусству. Во второй половине XX в., когда в СССР появились книги и альбомы по древнерусской иконописи и церковной архитектуре, они часто покупались не для чтения, а только как собрание близких душе покупателя священных и историко-церковных изображений.

Опыты осмысления церковного искусства со стороны его религиозного, богословского содержания стали публиковаться в 1910-1920-е годы, продолжая те немногие наблюдения, о которых говорилось в восьмой главе, но формируя уже особую ветвь эстетического религиозного сознания. Имеются в виду, прежде всего, статьи Е. Трубецкого «Умозрение в красках» (1915 г.), «Два мира в древнерусской иконописи» (1916 г.), «Россия в ее иконе» (1918 г.)¹⁰, труды о. Павла Флоренского «Иконостас», «Обратная перспектива» (оба - 1922 г.)¹¹. Заметно позднее появились публикации Л. Успенского «Богословие иконы Православной Церкви» (1960-1980-е гг.)¹². Все эти работы, если пытаться применить классификацию матери Мариин, в той или иной мере синтезировали эстетическую и уставническую позиции.

Время и обстоятельства создания этих работ корреспондируются с наблюдениями С.С. Хоружева о некоторых чертах в истории нашей отечественной культуры. Он заметил, что великая русская культура в течение последних трех или двух с половиной столетий была чужда духовной традиции (утверждение, которое, впрочем, можно принять только с определенными оговорками). На Руси была создана высокая мистика, но в ней не были выработаны культур-

⁹ Кырлежев А. Заметки о типах религиозного сознания // <http://www.gasetaprotestant.ru/index.php/sociology/50>.

¹⁰ Трубецкой Е., кн. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж, 1965.

¹¹ Флоренский П., свящ. Иконостас // Богословские труды. № 9. М., 1972.

¹² Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Б.м., 1989.

ные измерения. Духовная и культурная традиции оказались в «конфликтном взаимодействии» и только в катастрофической ситуации XX века началось преодоление этого конфликта. Как замечает автор, «зрелая ступень продвижения к гармоническому соединению духовной и культурной традиций не была достигнута в знаменитом серебряном веке». Важный шаг в этом направлении был сделан в эмигрантской культуре. Хоружий имел в виду труды о. Георгия Флоровского, о. Иоанна Майендорфа, В.Н. Лосского, в которых произошел переход из философского в богословский дискурс¹³.

Мы можем заметить, что в области осмысления явлений художественной культуры подобное было сделано в названных выше работах Е. Трубецкого, о. П. Флоренского, Л. Успенского. Однако ни эти работы, ни какие-то другие долго не затрагивали под сходным углом зрения вопросы церковной архитектуры. Возможно, этому препятствовало отнесение архитектуры к неизобразительным видам, в которых труднее было ухватить связь с богословской проблематикой. Не останавливаясь сейчас на вопросах философской или богословской рефлексии по проблемам церковного искусства и, в частности, архитектуры, попробуем суммировать из вышеизложенного то, что в сфере восприятия архитектуры можно связать с более массовым, более обыденным церковным сознанием.

В литературе XX века нам почти нигде не удастся найти свидетельств понимания храма как Неба на земле, или как образа Неба. Редко находятся и указания на восприятие храма, как Дворца или Дома Царя Небесного. В наиболее распространенном сегодня учебнике Закона Божьего говорится просто об устройстве «храма для Богослужения» – без какой-либо дефиниции, и только в описании его структуры упоминается, что алтарь *означает* Царство Небесное¹⁴. Можно признать, что в обыденном сознании храм – это священное место для совершения богослужений, его прямые связи с Небом не осмысливаются, но вполне осознается, что назначение храма требует его особого выделения среди других построек и элементов ландшафта.

Главным оказывается его особость, свое-образие. Качество особости всегда было востребовано, и даже при стилистической унификации классицизма храмы, как правило, выделялись своей иконографией. В этом, кстати, одна из причин неприятия православием храмостроения в формах авангардной архитектуры: не устраивает почти неизбежная там иконографическая сближенность произведений культовой и светской архитектуры. В качестве особых признаков храма давно утвердились черты вертикализма, устремленности к небу в его общем построении, а также некоторые более частные иконографические признаки: такие, как наличие купола или главки в венчании сооружения.

Еще одно свойство, которого ждут от архитектуры храма, – его «благолепие»: это не только особость, но признаки любви и почтительности со стороны строителей и прихода. Это может выражаться в богатстве декоративного убран-

¹³ Хоружий С.С. Духовная и культурная традиции России в их конфликтном взаимодействии // http://www.polit.ru/lectures/2004/09/28/horuzhiy_print.html.

¹⁴ Слободской С, прот. Закон Божий. Джорданвиль, 1987. (Репринт). С. 609.

ства, в высоком качестве работ, в применении дорогих материалов. Конечно - в условиях, когда для таких форм благолепия есть средства. В иной ситуации храмом может стать обычная изба, барак или гараж, как это бывало во Франции в первой половине XX в. (церкви Державной иконы Богоматери в Шавиле, Серафима Саровского в Париже¹⁵), а также в СССР в редких храмовых постройках послевоенных лет. В таких скромных по архитектуре храмах потребность в благолепии может выражаться в украшении отдельных икон, в обилии вышитых пелен и салфеток и т.п.

К этим фундаментальным признакам храма присоединяется то, что порождается традиционалистским сознанием. Оно ждет от здания храма проверенных исторических форм и настороженно относится к заметным новациям в его облике. Потребность в формировании личности храма и историчности его форм сводится для подавляющего большинства к определенным чертам церковной иконографии, являющимся наиболее легко воспринимаемыми, не требующими специальных знаний и навыков характеристикам облика сооружения.

Изложенное в какой-то мере обрисовывает современное православное религиозное сознание в тех его сторонах, которые связаны с его отношением к религиозному искусству и, в частности, к архитектуре. Но собственно религиозное сознание находится в тесной взаимосвязи с общекультурными веяниями, характерными для эпохи. В этих веяниях можно выделить несколько направлений, которые следует так или иначе отметить. Прежде всего, надо упомянуть комплекс авангардных течений, в своей основной тенденции решительно противостоящих характерному для церковного сознания традиционализму. Их сколько-нибудь систематический обзор не может входить в задачу данной книги. Но необходимо отметить те черты новаторских течений, которые все-таки оказали влияние на православное мировосприятие.

Во-первых, важна появившаяся коллажность восприятия мира, который более очевидно стал многосоставным и противоречивым. В сюжетных видах церковного искусства коллажность, как свойство падшего мира, практически не нашла себе места. В архитектуре же это свойство могло не вызывать отторжения, во-первых, из-за неподготовленности зрителя к достаточно сложному анализу архитектурных форм, а во-вторых, потому, что в городе, да и в церковных постройках уже давно стало привычным сопряжение стилистически, масштабно разнородных фрагментов. Второе замечание касается уже преимущественно собственно архитектуры. Современная архитектура приучила к активности в сооружениях технического компонента, если не к хай-теку, то к техницизму. Открытый техницизм в церковных постройках режет, конечно, глаз носителя традиционного сознания, он, хотя бы отчасти, лишает храм той особенности, о которой говорилось выше; но «контрабандой» техницизм все-таки проникает в силу привычности его для зодчих и части потребителей.

Современная культура, начиная с периода постмодернизма, содержит в себе, наряду с авангардными, еще и ретроспективистские течения, достаточно близ-

¹⁵ *Евлогий* (Георгиевский), митроп. Путь моей жизни. М., 1994. С. 438, 446.

кие к преобладающему в Церкви традиционалистскому сознанию. Сложность только в том, что современный традиционализм соединен с теми чертами коллажности и техницизма, о которых говорилось выше. Эта тема будет более предметно рассмотрена в дальнейшем изложении, поэтому сейчас на ней останавливаться не станем.

Есть, однако, еще одна сторона в современной культуре, которая существенна для рассматриваемой темы. Это - т.н. культура повседневности, по своим истокам - непрофессиональная. Среди разных ветвей и ликов такой культуры нас будет больше всего интересовать один, связанный с переработкой и переосмыслением в ней художественных традиций. Такое переосмысление встречается в рамках так называемого самодеятельного творчества, дающего иногда общепризнанные художественные результаты. Но чаще всего речь идет о схематическом редуцировании форм традиционного искусства, что, безусловно, сродни китчу.

Китч определяется как особый способ структурирования мира в соответствии с потребностями обыденного сознания. Его первоначальные носители - весьма широкий в XX веке слой мигрантов, вышедших из фольклорной среды и не вошедших в традиционную городскую¹⁶. Со временем свойственные китчу мировидение и его эстетические представления все больше распространяются на утрачивающих память о коренной традиции горожан и сельских жителей. Когда говорят о китче, как правило, говорят о следующих его сторонах. Во-первых, о том, что произведения этого направления в упрощенных формах и тривиальных сюжетах воплощают бытовые идеалы массового потребителя. Во-вторых, о том, что китч всегда варьирует, использует наработанное элитарным или фольклорным искусством, причем обязательно используемое примитивизирует, доводя до уровня легкого восприятия неподготовленным потребителем («китч как бы ничего не требует от своих потребителей, кроме их денег - даже их времени» - Гринберг). В третьих, говорится о связи китча с коммерческой стороной дела, с обязательным массовым тиражированием низкокачественных поделок. (Эту сторону с беспокойством отмечают и в современном массовом иконописании¹⁷).

Для нас же сейчас важна еще одна задача: хотя бы кратко рассмотреть способности той трансформации произведений культуры, которые низводят высокие образцы в ранг китча. Здесь представляются важными два свойства китча. Одно из них уже неоднократно замечалось: китч если не всегда, то чаще всего стремится имитировать богатство - богатство материала или богатство отделки. Весьма характерно обилие декоративных мотивов, виньеточек и тому подобного, обрамляющих то или иное изображение. В светском быту это какая-то реализация мечты о богатой жизни, в церковном быту - попытка соответствовать тем традициям благолепного украшения, которые заданы иными эпохами

¹⁶ Гринберг К. Авангард и кич. 1939; Яковлева А.М. Китч и художественная культура. М., 1990; За-ринская К.З., Павловская У.Э. Средовой потенциал полугородской культуры // Городская среда: проблемы существования. М., 1990.

¹⁷ Шеко Е.Д. Современное иконописание и массовая культура // Мир Божий. 2007. № 12.

в жизни церкви. Отсюда, например, на иконах ризы из фольги, дополненные искусственными цветочками, вместо позолоченного серебра и камней старых иконных окладов. В самой живописи икон Е.Д. Шеко отмечает популярность псевдороскошного узорочья ярославского или палехского стиля¹⁸.

Другое свойство китча - пренебрежение логикой формообразования. Правильнее сказать, не пренебрежение, а непонимание ее. Ведь здесь часто работают или оказываются в роли заказчика не профессионалы, знающие подлинные образцы, и только подрабатывающие на «ширпотреб», а люди, органично принадлежащие культуре китча. Для них не важно отношение содержательного центра композиции и фона, логика соподчинения элементов ордерной структуры и т.п. Фон может забивать изображение, колонны - ничего не нести, будучи просто частью рокайльного обрамления какого-то сюжета.

В церковном благочестии «богатство» и украшенность китча может оказаться сродни тяге к благолепию. Для человека неискушенного, потерявшего связь с подлинной культурной традицией, наиболее заметными оказываются уже упоминавшиеся иконографические знаки, а также общее впечатление декоративности произведений прошлого; внутренняя же логика построения формы ускользает и кажется неважной. Так элементы китча стали попадать в церковное искусство, в архитектуру. (Надо заметить, что непонимание логики формообразования, стремление к «чистому» декоративизму появились уже в конце XIX в., когда Археологическая комиссия должна была бороться с нарушавшим характер памятников «благолепием» убранства храмов. Но тогда разрыв с традицией и непонимание характера стиля еще не достигали уровня, характерного для XX века).

В интересующих нас вопросах храмостроения почти весь послереволюционный период не задавал позитивных задач: в лучшем случае речь могла идти о сохранении и реставрации ранее построенного, в худшем - о тотальном уничтожении храмов. Основной период уничтожения церквей - с середины 1920-х до середины 1930-х годов, но к этому надо добавить и разрушительные плоды антирелигиозной кампании начала 1960-х годов. Что касается реставрации и восстановления церковных сооружений в первое послереволюционное десятилетие, то здесь продолжалась инерция реставрационных работ начала века, послевоенный же период реставрации стремился возродить некий корпус культурных раритетов, необходимых государству из идеологических соображений, главным образом - в целях патриотического воспитания масс¹⁹. Крайне немногочисленные новые храмы, возникавшие в этот период, представляли собой скромные утилитарные постройки, не пытавшиеся решать какие-то задачи художественной образности.

Положение изменилось в последнее десятилетие века в связи с политическим и экономическим реформированием страны. Государство перестало быть программно атеистическим, и сразу же выяснилась потребность в достаточно

¹⁸ Там же. С. 43.

¹⁹ Подробнее об этом: Памятники архитектуры в Советском Союзе. М., 2004.

широком строительстве храмов. Первым объектом проектирования, еще вполне декларативным, стал храм, посвященный Тысячелетию крещения Руси на окраине Москвы. Определению его облика был посвящен конкурс, о котором скажем позже. Вскоре после этого практически по всей стране стало достаточно систематическим и планомерным строительство новых церквей. В данном разделе главы надо попробовать понять, в какой культурной обстановке это происходило. В начале 1990-х годов следует указать на мотивы храмостроения, внешние по отношению к Церкви. Вероисповедание и его выражение в искусстве оказывалось связанным с политической мотивацией - с поддержкой того или иного идеологического курса. Важнейшим мотивом было декларирование начала эпохи нового государственного строительства, разрыва с идеологией недавнего прошлого и, в связи с этим - нового отношения к Церкви. Проявлением такой мотивации было и проектирование храма в честь Тысячелетия крещения Руси, и восстановительные программы - воссоздание храма Христа Спасителя, Казанского собора, Иверской часовни в Москве. По мере того, как храмостроение становилось обыденным явлением в жизни общества, идеологические мотивы стали сходиться на нет.

Методологические проблемы анализа современного православного храмостроения

К концу XX века практика современного храмостроения в России стала столь обширной, что появились основания для выявления и анализа некоторых тенденций в развитии этого направления в архитектуре. За это время произошли изменения не только в стилистических решениях создаваемых храмов, но и в градостроительном подходе, и в социальном заказе. Для того, чтобы говорить о тенденциях, наметившихся в строительстве культовых объектов, необходимо обобщить существующий опыт и каким-то образом классифицировать возведенные храмы. Однако для культовых зданий это сделать гораздо труднее, чем для гражданских. В современных исследованиях делаются попытки объединить построенные храмы в группы по каким-либо формальным признакам - выбранной стилистике, степени следования традиционному образцу, по мере новаторства, чистоте архитектурного решения и т.п., что бывает важно, но для характеристики образа храма чаще всего недостаточно.

Важнее попробовать понять, как в архитектуре передается сакральное содержание храма, как структура и образные характеристики храма отвечают сложившимся формам и нормам благочестия. И здесь оказываются востребованы опыт и традиции исторического храмостроения.

Опыт и традиции надо сопоставить с современной практикой, понять, какими критериями можно ее оценивать. Новейшая практика храмостроения отличается от предыдущих эпох разнонаправленностью поисков. Это не позволяет охарактеризовать ее, опираясь на три-четыре примера, как это делалось для того или иного периода в исторической части работы. Рассмотрение мате-



Конкурс «Храм 1000-летия крещения Руси». 1 тур. 1989 г. Проект Е. Махалова

риала неизбежно обретет несколько иной характер, хотя интересующие нас особенности архитектуры храмов в основном останутся прежними.

Ценным исходным материалом для рассмотрения вопросов о критериях анализа практики храмостроения дает материал первого крупного проектного мероприятия в этой области - уже упоминавшийся конкурс на храм, возведение которого должно было стать памятником Тысячелетия крещения Руси (конкурс 1989-1990 гг.). Первый тур конкурса, открытый, дал наиболее широкий разброс идей. Здесь были и чисто авангардные предложения, и абсолютно традиционные, хотя большинство участников исходило из убеждения в необходимости соединить какие-то традиционные черты храмовой архитектуры с языком современного зодчества.

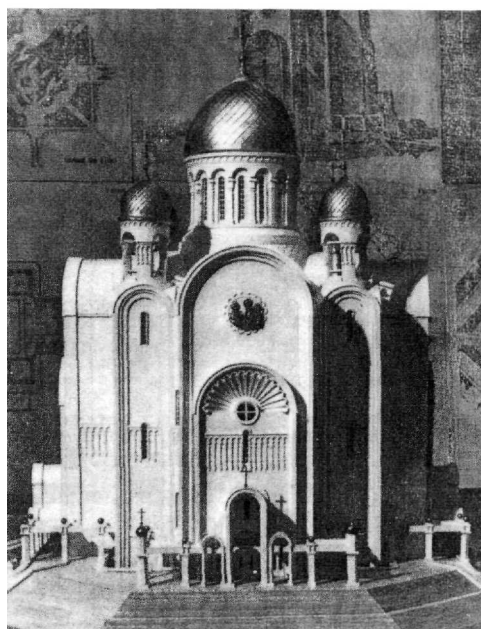
Достаточно характерно предложение одного из участников-дилетантов, Е. Махалова, которое он опубликовал после завершения конкурса. В плане его храм представлял собой квадрат со срезанными углами. Каждый фасад формировался громадной плоскостью креста (символа крещения), несколько выступавшего из плоскости стены. Выше стена переходила в шатер. Этот шатер, поддерживающий главу, разрезался призмами, идущими к центру от верхних частей креста, так что от шатра оставались только маленькие дольки, которые можно назвать наклонными пилонами. Традиционными оказывались кубическая форма храма, наличие восьмерика (план со срезанными углами), «шатер», луковичное завершение, общий вертикализм построения. Кресты на фасадах должны были соединять современный лаконизм решения и вневременную символику христианства.

В интерьере кольцо основания купола поддерживалось четырьмя столбами с подпружными арками, причем арки проектировались без соединяющих их парусов. Должна была получиться легкая пространственная конструкция, не препятствующая распространению света от окон в основаниях долек «шатра». Вообще, автор постарался внимательно продумать восприятие интерьера - и отдельные открывающиеся картины, и последовательность их раскрытия.

Весьма существенна убежденность автора в необходимости сохранения традиционных черт православной архитектуры, однако «с привнесением обобщен-



Конкурс «Храм 1000-летия крещения Руси».
2 тур. 1990. Проект Г. Зосимова

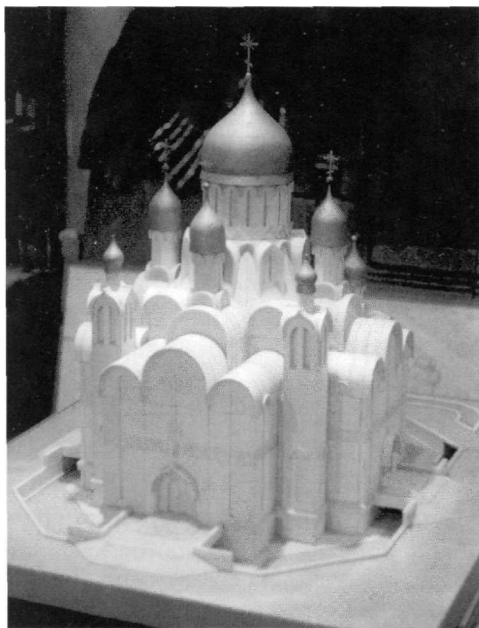


Конкурс «Храм 1000-летия крещения Руси»
2 тур. 1990. Проект Ю.Ратушного

ний, экспрессии средствами современной архитектуры», поскольку история всегда демонстрировала «наряду с незыблемостью символов эволюцию форм, вызываемую как сменой архитектурных стилей, так и изменениями в жизни Церкви»²⁰. Проект не был в числе отмеченных не только, видимо, из-за непрофессионализма исполнения (при наличии определенных достоинств), но и из-за прямолинейности в обращении к «средствам современной архитектуры».

Четыре проекта, допущенные к участию во втором туре конкурса, ориентировались на традиционную иконографию большого православного храма, собора, средства же современной архитектуры привлекались достаточно деликатно. В наибольшей степени был «модернизирован» проект Г. Зосимова. В нем очевидно стремление соединить традиционное пятиглавие (с луковичными куполами и килевидными кокошниками) и дифференцированное на отдельные фрагменты стеновое ограждение. Все фасады разделены на пространственно обособленные вертикальные пилоны или криволинейные пластины. Пространственное обособление подчеркнуто тем, что угловые высокие пилоны-башни, несущие боковые главы, имеют диагональную ориентацию. Фасадные поверхности дробятся смещенными по отношению друг к другу вертикальными щелевидными окнами, а также декоративными аркбутанами, приставленными к угловым пилонам. Судя по макету, ограждающие поверхности должны были быть гладкими, без какой-то пластики, выявляющей толщу или характер материала.

²⁰ Махалов Е. Поиски образа // Московский журнал. 1992. № 4. С. 18.



Конкурс «Храм 1000-летия крещения Руси». 2 тур. 1990. Проект И.Покровского



Конкурс «Храм 1000-летия крещения Руси». 2 тур. 1990. Проект А. Полянского

Другой полюс - проект группы Ю. Ратушного. Здесь господствует монолитная стеновая конструкция с традиционными закомарами, зона главного входа акцентирована дополнительным кокошником, декорированным раковиной наподобие Архангельского собора. Храм венчается пятиглавием с полусферическими куполами. Прясла стены обрамлены сильно вынесенным трехступенчатым профилем, середина всех стен охвачена широкой полосой тонко, неглубоко прорисованного аркатурно-колончатого пояса, раковины над входами тоже тонко прорисованы. Все это позволяет почувствовать и массивность стены, и ее как бы податливость резцу. Пластический характер проектируемого храма сближает его с прототипами XVI в. или более раннего времени. Новшество заключается в том, что в кубическом главном объеме центральное прясло каждого фасада сильно вынесено вперед, так что тема куба начинает спорить с темой крестообразной постройки. Крестообразно вынесенные центральные прясла должны были, видимо, придать облику храма более современную экспрессию, а возможно - и акцентировать тему креста в храме-памятнике Крещению Руси. Выбиваются по своему характеру аркады папертей, будто приставленные из другого проекта: вместо массивной и пластичной стены вдруг появляются как бы проволочные рамки с полукруглыми завершениями. Можно предположить, что у авторов возникла потребность хотя бы здесь уйти от «архаичности» стеновой конструкции.

Оставшиеся два проекта занимают срединное положение: в предлагаемых решениях вполне традиционная иконографическая схема и достаточно дели-

катное включение мотивов современной архитектуры. Это проекты И. Покровского и группы А. Полянского. Покровским предложен основной кубический объем с пятиглавием, причем малые главы поставлены не по углам, а по осям куба, на ступенчато поднимающихся главных цилиндрических сводах. Создается мягкий пирамидальный силуэт всего храма. Современное понимание архитектурной формы проявилось в лаконичности пластического решения: стены лишены какого-либо декора, если не считать слабо выраженной полосы текста в зоне, где бывал аркатурно-колончатый пояс. Особенно же «современность» проявилась в характере оконных проемов - это сплошные вертикальные проемы почти во всю высоту стен, превращающие стену в пластину и придающие ей техницистские черты.

В проекте группы А. Полянского (этот проект и стал, в конце концов, победителем конкурса) предложено самое простое и традиционное решение: куб с позакомарным покрытием и пятиглавие с малыми главами по углам куба. Стены расчленены лопатками на пять прясел, лопатки соединяются с плоскостью стены трехступенчатыми уступами, каждый из которых наверху переходит в арку, повторяющую очертание закомары. Модернизация заключается, главным образом, в прорисовке темы «многоуступчатости» арок завершения. Уступы арок, в отличие от домонгольских образцов, расположены с большими интервалами, очень крупным шагом. Образуется динамичный каскад арок, причем эта необычная динамичность не остановлена никакой горизонтальной перебивкой. Надо добавить, что полукружия закомар завершаются сильным выносом тонкой оболочки покрытия. Эта тема оболочки, напоминая об инженерных достижениях строительной техники, заметно влияет на образ храма.

Результаты конкурса заставляют поставить вопрос о том, в какой мере закономерно было брать курс на преобладание ретроспективных черт в новом храмостроении. А ведь именно этот курс был зафиксирован результатами выше рассмотренного конкурса и, как увидим, во многом определил направленность работ на протяжении последовавших двадцати лет.

Исходя из проведенного анализа исторического материала, можно признать, что принятое решение было вполне закономерным. История позволяет заключить, что специфические черты образности православных храмов обусловлены тремя факторами - сакральным, историческим и бытовым²¹.

Сакральный фактор предопределяет стремление выразить в художественном образе храма происходящее в нем соединение земного и небесного. Разные исторические эпохи находили различное архитектурное выражение этой идеи. Как было показано в предыдущих главах книги, в разные эпохи могли быть весьма заметные различия в выборе архитектурных средств, а отчасти и в характере получившегося архитектурного образа, но при этом в облике храмов прослеживалось нечто общее, некие общие принципы их художественной организации.

²¹ Подробнее см.: *Щенков А. С.* О традиционной форме в современном храмостроении // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 861 - 867.

Исторический фактор связан с тем, что средства архитектурного воплощения сакральной идеи вынашивались в течение долгих исторических периодов. К репродуцированию и распространению принималось то, что одобрялось коллективным церковным сознанием, проходило проверку временем. Каждая творческая инициатива, опирающаяся на духовный или иной опыт отдельного художника, должна была пройти проверку соборным каноническим сознанием²². В определенные периоды стремление к сохранению сакрального содержания храма заставляло зодчих возвращаться к прошлому, чтобы связать распавшиеся нити преемственности. Такая ситуация сложилась и в рассматриваемое время конца XX в.

Бытовой фактор – один из аспектов исторического – учитывает область привычного для рядового прихожанина, то, что он считает нормой для православного храма. В области архитектуры бытовое сознание очень внимательно к использованию привычной иконографии – основных типов форм, отдельных запоминающихся архитектурных мотивов и легко мирится с любыми, даже непривычными, методами их введения. Надо, однако, заметить, что мера «некритичности» бытового сознания у разных слоев населения весьма различна, что заставляет и с этой точки зрения остерегаться проявлений китча.

Сказанное убеждает в том, что недостаточно оценивать новый храм по его стилистике, по совершенству взятых пропорций или удачной современной интерпретации традиционной формы. Необходимо попытаться проникнуть в специфические черты его воспринимаемого содержания. Как заметил И.А. Бондаренко, «постройка могла быть совсем скромной, но в духе своем нести гораздо большее. И маленький простенький храмик содержал в себе всю неисчерпаемую церковную красоту, только в свернутом виде. Он не столько являл, сколько лишь обозначал ее. Он был знаком, указывающим на то святое место, куда нисходила она»²³.

Способом анализа, как и в предыдущих главах, будет, главным образом, анализ тектоники и иконографии храма в связи с теми тремя аспектами его содержания, которые были названы выше.

Значительное место будет уделено градостроительным принципам размещения храмов, поскольку градостроительный аспект важен для восприятия храма как такового, а кроме того, он говорит об отношении общества к храмостроению, что само по себе важно.

И все-таки остается вопрос: почему первый фактор, сакральный, требует обращения к историческим прототипам. Ведь выше уже сказано, что в разные



Поярково. Церковь Рождества Богородицы (1665 г.)

²² Там же. С. 861-863.

эпохи могли быть весьма заметные различия в выборе архитектурных средств выражения сакральной идеи. Даже если мы признаем неуместность осовременивания ради осовременивания, почему нельзя допустить, что содержательную идею храма можно передать как-то по-современному.

Эта последняя мысль беспокоила еще Щусева, который, как указывалось в первом разделе нашей книги (гл. 7), писал в своей известной работе «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре»: «Религиозное искусство... должно быть свободным в своих проявлениях, оно должно подчиняться только религиозной идее и не терпит рабского стеснения в формах»²⁴. Дальше, правда, Щусев говорил о необходимости ориентироваться на образы прошлого. В этих образах надо, по Щусеву, уловить дух, а не букву, оставляя за собой вольность в формотворчестве: в архитектуре необходимо уловить искренность старины и подражать ей не копированием, а созданием новых форм «в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея места общения людей с Богом»²⁵. Как у Щусева, так, в еще большей мере, и у современных сторонников свободы архитектурного творчества, не конкретизируется - в чем может состоять эта религиозная идея.

Исторический опыт православного и, в частности, нашего отечественного храмостроения показал, что зодчие и заказчики эмпирически пришли к принципу главенства двух тем в образе храма. Как мы стремились показать в первом разделе, этими темами были - храм, как место соединения Неба и Земли (или как область Неба на земле), и храм, как Дворец Царя Небесного, место особого присутствия Вездесущего Бога. Эти темы могли реализовываться в разной мере (в XVIII-XIX столетиях тема Неба на земле заметно размывалась, но в силу инерции отчасти, все-таки, воплощалась), могли дополняться различными идеями политического характера. Но основные две темы оставались стержнем образной структуры храма.

К этим двум темам на рубеже XIX и XX столетий стала прибавляться еще одна: как при восприятии храма-неба, так и при осмыслении храма-дворца выявилась важность видеть в храме не внешнюю картину неба или дворца, а близкое человеческой душе место общения с Богом. Раньше эта тема не акцентировалась, поскольку была самоочевидной. Но с появлением богатых грандиозных храмов она стала актуальной. Надо вспомнить, что Щусев в 1905 г. противопоставлял всеобщую в Успенском соборе, «когда в полутьме мерцают свечи и отражаются искрами в золоте иконостасов и окладов», интерьеру храма Христа Спасителя. «Если вы эту наивную и тонкую художественную композицию вынесете на свет храма Спасителя, окружите крикливыми порфирами и безвкусными мраморами, то получится бутафория»²⁶. Примерно о том же писала игуменья Евгения Озерова, делаясь своими впечатлениями об Исаакиевском соборе

²³ Бондаренко И.А. Сила образа в архитектурной традиции // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3. Желанное и действительное. М., 2001. С. 17-18.

²⁴ Зодчество. 1905. № 11 С. 132.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 133

Петербурга: «нашла массу богатых материалов, громадность, мрачность и ничего, что бы влияло на душу»²⁷. Тема человеческого масштаба, молитвенной атмосферы и сегодня оказывается в числе важных.

Разрыв традиции храмостроения, произошедший в XX веке, нарушил систему преемственных представлений о содержательности образа храма. На поверхности в обиходном сознании остались, как уже говорилось, идеи иного рода, из которых главная заключалась в том, что иконография храма должна свидетельствовать о его функциональной специфике. Для многих она дополнялась еще одной: надо при этом как-то откликнуться на новые веяния в архитектуре, как-то храм осовременить. Как осовременить, следуя каким содержательным принципам – этот вопрос чаще всего не ставился и не ставится. Такое понимание проблемы присутствовало у многих участников конкурса 1989 г., в частности, как уже сказано, у Е. Махалова: в храмостроении наряду с незыблемостью символов присутствует «эволюция форм, вызываемая как сменой архитектурных стилей, так и изменениями в жизни Церкви» и потому сегодня необходимо «привнесение обобщений, экспрессии средствами современной архитектуры»²⁸. Примерно та же мысль формулировалась через двадцать лет в задании на проект русского православного храма в Париже в 2010 г.: принципиальная форма православной церкви не может быть изменена, но должна сочетаться с современностью в духе недавних знаковых проектов в Париже (Ж. Нувеля и др.).

Преобладает убеждение, что это дело художника, индивидуальное порождение его творческого поиска. Плод его чувств, размышлений, художественной фантазии. Но именно путь такого поиска чаще всего вызывает неприятие, осознанно или интуитивно, у православного заказчика. Дело в том, что православие не принимает в вопросах богопочитания того, что порождено вольной индивидуальной фантазией, поскольку порожденное фантазией основывается на субъективных представлениях, а не на том, что Церковь признает опытом объективного знания о Вневременном.

Предостережение против фантастических представлений всегда распространялось, прежде всего, на область молитвы, но расширительно относилось на всю область духовной жизни и духовного творчества. Преподобный Григорий Синаит, например, в начале XIV столетия учил: «Когда молишься, не придавай Божеству какого-либо облика (чтобы в уме твоём печатлелся какой-либо облик)»²⁹. Каллист и Игнатий Ксенфопулы в том же XIV веке, ссылаясь на текст Василия Великого (IV в.) писали: «Как не в рукотворенных храмах живет Господь, так и не в воображениях каких или мысленных построениях фантазии [присутствует], кои представляются вниманию и как стеною окружают испортившуюся душу, так что она силы не имеет чисто взирать на истину»³⁰.

Уже в XX веке иеромонах Софроний Сахаров, основываясь на словах преподобного Силуана Афонского, пояснял это следующим образом: один из видов

²⁷ «Женская Оптина»... С. 266, 279, 284.

²⁸ Махалов Е. Поиски образа... С. 18.

²⁹ Добротолюбие. Т. 2. М., 1895. С. 215.

³⁰ Добротолюбие. Т. 5. М., 1900. С. 384.

воображения - «попытки рассудка проникнуть в тайну бытия и постигнуть Божественный мир». Такие попытки неизбежно сопровождаются воображением. Однако это - процесс, «обратный порядку действительного бытия, так как при этом человек творит Бога по образу своему и по подобию». Как следствие, мир воображения оказывается миром всего-навсего «призраков» истины³¹. Именно поэтому и в иконописании, и в храмостроении оказывается необходимой опора не столько на индивидуальный поиск, сколько на опыт, закрепленный в церковном предании. Отсюда - традиционализм (столь часто осмеиваемый), отсюда стремление церковного заказчика следовать устоявшимся образцам.

Если признать закономерной ориентацию на устоявшиеся образцы, следует ответить на два связанных с этим вопроса. Во-первых, означает ли это стремление к полной остановке развития формообразования в храмостроении. Безусловно, нет. Постепенно будут находиться и уже находятся новые выразительные средства, не противоречащие традиции, а как-то ее развивающие. В складывающейся практике пока преобладает достаточно жесткая привязка к прототипам. Но используемые образцы по-разному и в разной мере раскрывают называвшиеся выше основные идеи храма, и сегодня как архитектор, так и заказчик готовы ориентироваться на достаточно сильно различающиеся прототипы и даже компилировать их. Уже в отборе образцов, в способе их цитирования вольно или невольно отражается особенность нашего времени, та самая «современность», отсутствие которой часто вызывает беспокойство критиков. Постепенно спектр решений уже сейчас начинает расширяться, не вызывая отторжения общин пользователей. В дальнейшем изложении мы постараемся это показать.

Второй вопрос заключается в следующем. Если мы признаем закономерность ориентации на образец, а образцы разные, если их интерпретация тоже бывает различна, то каковы критерии успешности решения задач формирования образа храма. Ответ, видимо, в необходимости основываться на оценке того, как раскрываются те основные темы образа храма, о которых уже неоднократно говорилось.

При рассмотрении истории отечественного храмостроения в первом разделе книги одной из важнейших тем было выявление органического начала в образе храма, поскольку с этим так или иначе связывалась одухотворенность образа. Наряду с иконическим знаком Неба - куполом - органичность форм оказывалась важной для воплощения темы Небесного. (Но здесь надо напомнить, что в храмовой архитектуре прошлого «органичность» всегда сочеталась с ясной структурированностью форм.)

В сегодняшней ситуации особенно важно видеть антитезу: органичность техницизм. Техницизм в большей части своих проявлений принципиально противостоит органике, демонстрирует главенство инструментально-механического начала. И тем самым не оставляет места теме чего-то живого, одухотворенного в образе сооружения. В последующем изложении при рассмотрении

³¹ *Софроний (Сахаров)*, иеромонах. Старец Силуан. Париж, 1952. С. 65, 66.

опытов современного храмостроения важной составляющей анализа будет выявление меры органичности или механистичности, техницизма того или иного решения.

Тема органичности или механистичности будет продолжать линию тектонического анализа произведений храмовой архитектуры, занимавшую нас в исторической части работы. Тектонические особенности предстоит рассматривать со стороны пластической интерпретации форм храма, а в некоторых случаях - и со стороны принципа формирования целого: составлено оно из отдельных кубиков или представляет единый организм. Наряду с тектоникой важным направлением исследования будет, по-прежнему, иконографический анализ. И здесь следует обращать внимание как на иконографию целого, так и на комплекс привлеченных деталей и мотивов.

Другая важнейшая тема образа храма - Дворец или Дом Царя Небесного требует, прежде всего, гармоничности, структурной ясности целого. Сегодня это особенно важно, поскольку в новейших течениях современной архитектуры особое внимание уделяется неуместной в храмостроении теме хаоса, появляется стремление поставить человека между хаосом и порядком, присутствуют идеи антигуманизма и децентрации³². В развернутом виде такие тенденции в отечественной практике не реализовались, но, тем не менее, проблемы гармоничности и ясности требуют своего рассмотрения при знакомстве с архитектурной практикой.

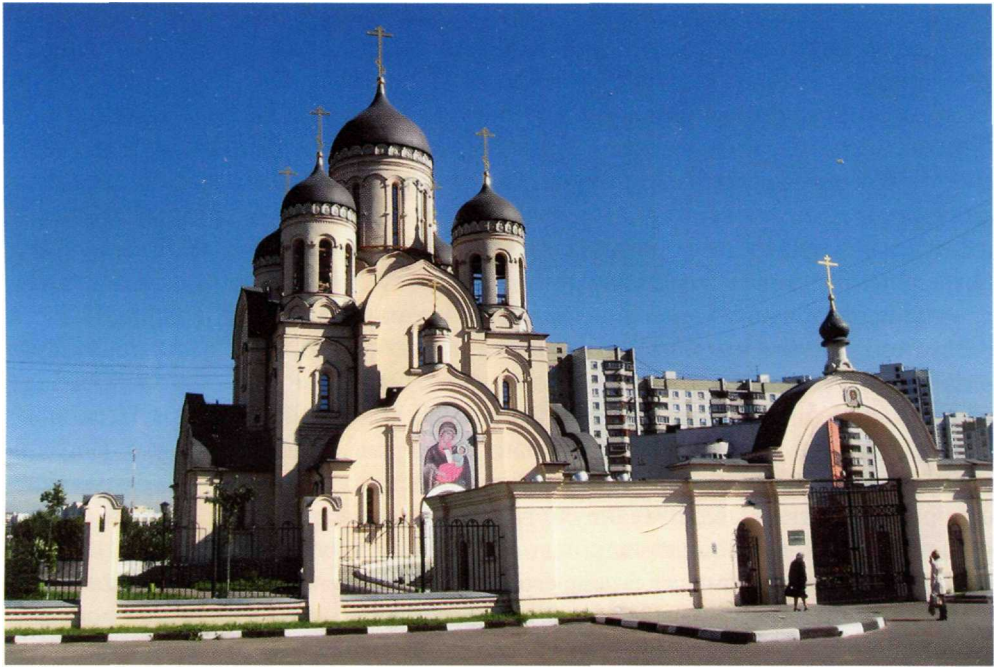
Наконец, следует еще раз упомянуть о намеченной выше триаде: о сакральном, историческом и бытовом факторах, в равной мере влияющих на восприятие храма. Памятование о них дает нам дополнительное объяснение популярности в проектировании и строительстве исторических образцов.

Практика отечественного храмостроения

Иконография и тектоника храмов

Как уже ясно из предыдущего изложения, приоритетным в современных условиях оказывается следование традиционной иконографии. В некоторых случаях налицо стремление повторить традиционную форму в достаточно полном виде - и в общей структуре здания, и в характере деталей. В качестве образца чаще всего выбираются памятники, соединяющие относительный лаконизм общего решения с достаточной декоративностью. Это могут быть архитектурные произведения Владимиро-Суздальской Руси (собор Никольского монастыря в Переславле-Залесском), московского зодчества XVI в. (церковь в честь иконы Божией Матери «Утоли моя печали» в Марьине, или храм Новомучеников Российских в Бутове в Москве), памятники деревянной архитектуры XVII в. (храм Святителя Алексия в Медведкове в Москве - 1999-2000 гг.,

³² См. на эту тему: *Добрицына И.А.* От постмодернизма к нелинейной архитектуре. М., 2004. С. 159-261.

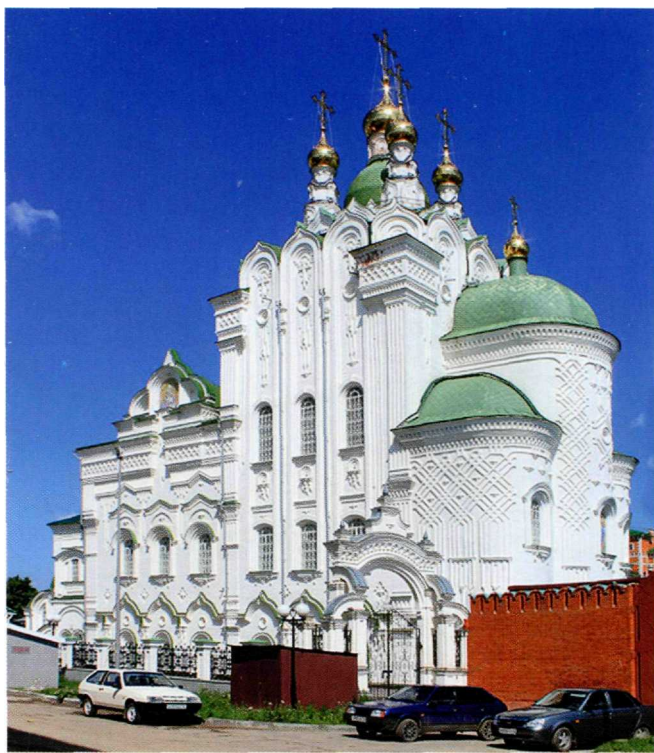


Москва. Церковь «Утоли моя печали». 1999-2001 гг., арх. А.Н. Оболенский

арх. А. Левченко). Буквальное следование историческому прототипу, будь то конкретное произведение или взятая за образец школа, встречается редко. Чаще всего по тем или иным причинам комбинируются различные по происхождению мотивы, причем комбинация может быть в разной мере удачна.

В церкви «Утоли моя печали» в пятиглавом храме понижены боковые компартименты, как в Спасо-Преображенском соборе Андроникова монастыря, но в отличие от прототипа, на них поставлены боковые главки. Несмотря на использование разновременных мотивов, храм в целом оказался по своему образу близким к соборам XVI в. Несколько выпадают из масштаба только широкие притворы с трехлопастным покрытием. Надо отметить достаточно тактичную пластическую проработку фасадов здания. Оправдано различие в выносе угловых лопаток и центральных, поддерживающих высокую килевидную закомару, найдено различное решение барабанов центрального и боковых куполов. Центральный барабан охвачен аркатурой с тоненькими колонками, между которыми многоступенчатые углубления оконных проемов. В боковых над окнами слегка выступают арки, покоящиеся на «вырастающих» из стены консолях. Эти и некоторые другие особенности придают архитектуре храма достаточную живость, органичность при общей строгости форм. Следует признать, что здесь минимализированы признаки, адресующие к архитектуре XX в.

Достаточно редкий в современной практике случай - обильный декоративизм. Здесь очевидна угроза скатиться к безвкучному китчу. Но в отдельных



Йошкар-Ола. Церковь Св. Троицы. 1995-2008 гг.

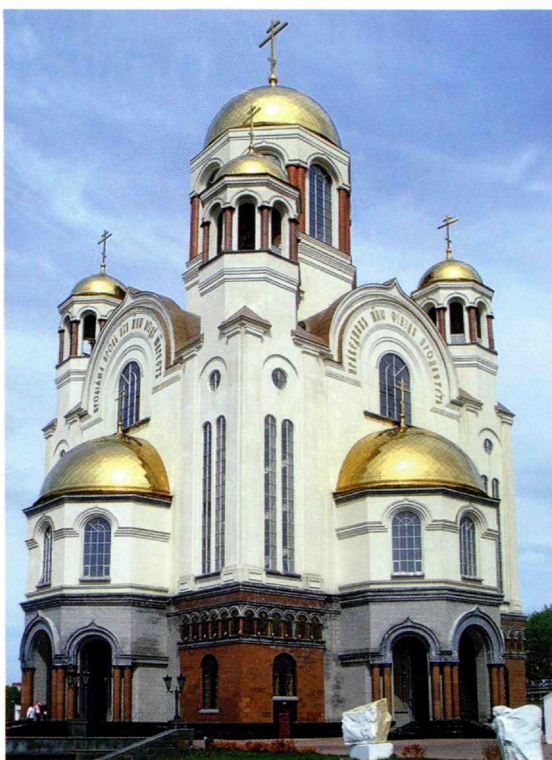
случаях обилие декора может не помешать собрать храм в композиционное целое. Так выстроен Троицкий храм в Йошкар-Оле (1995-2008 гг.). Это храм с почти ковровым покрытием всех стен различными пластическими мотивами от каннелированных лопаток и узких полуколонок до орнаментальных плетенок и кокошников. Присутствуют разрывы антаблемента, трифории на каком-то отдельном постаменте – набор алогизмов, отмечавшийся в некоторых произведениях XVII в. Автору удалось, однако, связать все многообразие тем и общее обилие декора в достаточно цельную композицию, стержнем которой стали активные вертикальные тяги на боковых фасадах, завершенные аркадой кокошников и декоративным пятиглавием. Получилась необычная версия посадского храма XVII в., с живой, динамичной пластикой, несущая в себе, как и ее далекие прототипы, идею праздничной украшенности храма, как Дома Божьего. Характер декора, безусловно избыточного для среднерусской традиции, отвечает, видимо, особенностям культурных предпочтений региона.

Наряду с опытами создания храмов на основе только старых иконографических традиций распространены попытки соединить традиционную иконографию с чертами архитектуры второй половины XX в. (Тенденция, замеченная еще на конкурсе храма-памятника 1000-летия Крещения Руси). Иногда это приобретает достаточно странные формы индустриального строительства.



Саратов. «Церковь Всех Святых, в земле Российской просиявших», 2000-2002 гг.
Арх. В.Н. Бочков

В этом отношении характерен храм Всех Святых, в земле Российской просиявших, построенный в Заводском районе Саратова. Общая схема храма достаточно близка к традиционной - куб с пятишатровым завершением и примыкающими к нему в центре фасадов четырьмя экседрами (апсида и три притвора). Пятишатровый тип в прошлом хоть и редко, но встречался, так что эта форма не новая. (В XVI в. таким был Борисоглебский собор в Старице, в XIX в. этот тип использовался К. Тоном, Н. Султановым). В логику привычного формообразования храмов вписываются закомары между восьмериками угловых шатров и вторящие им расположенные ниже полукупола экседр. Не противоречит этой логике и трактовка угловых звеньев фасадов как своего рода башен, увенчанных шатрами. Но автор, судя по всему, стремился уйти от возможной архаичности формирующегося образа. Поэтому он прорезал «башни» мелкими прямоугольными окнами, расположенными по принципу решетки, а несущие колонки светового верхнего яруса этих башен сделал простыми цилиндрами без каких-либо завершающих профилей или, тем более, капителей. Вместе с очень схематизированными «венетцианскими» окнами в закомарах это придало храму облик сухого постмодернистского сооружения, как бы составленного из кубиков, и стало разрушать те черты органичности, которые были заложены в основной структуре постройки.



Екатеринбург. Церковь «Всех Святых, в земле Российской просиявших» («Спаса на Крови») 2000-2003 г., арх. В.П. Морозов, В.Ю. Грачев, Г.В. Мазаев

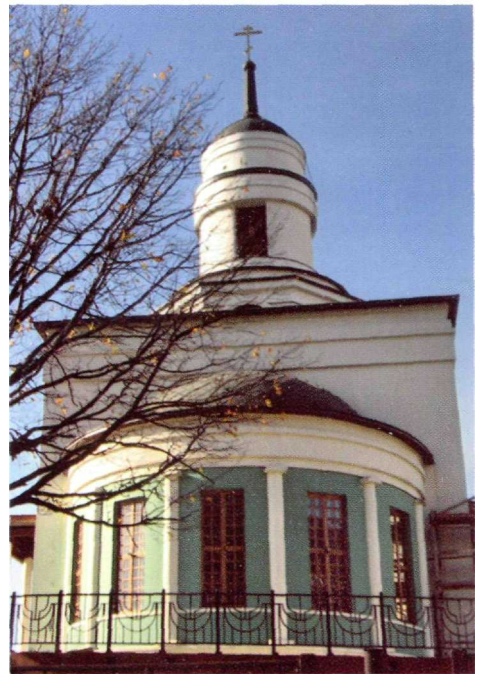
Не избежали сухости и схематичности решения и создатели храма «Всех Святых, в земле Российской просиявших» («Спаса на Крови») в Екатеринбурге (2000-2003 г., арх. В.П. Морозов, В.Ю. Грачев, Г.В. Мазаев). Барабаны куполов пятиглавого храма представляют собой аркады на колоннах - остекленные в центральной главе и открытые (для звонниц) в боковых. Колонны барабанов сделаны темно-коричневыми, в то время как весь храм (кроме цоколя) белый. Это сделало колонны посторонними вставками, ввело тему монтажа, а не органического роста сооружения. Можно заметить, что соединение «современных» и традиционных деталей, как правило, производит впечатление механистичного монтажа, что сильно сказывается на образе целого.

Наряду с монтажом строительный техницизм может проявляться в схематизации форм, лишаящей произведение не только органичности, но и вообще композиционной логики взаимосвязи элементов. Так, петербургский храм в Охте И.Л. Бусева-Давыдова не без оснований охарактеризовала как гибридную церковь Покрова на Нерли и хрущевской пятиэтажки³³. Такое же нарочитое упрощение форм, соединенное с мотивами монтажа, присутствует в московском

³³ Бусева-Давыдова И.Л. Современные храмы Санкт-Петербурга: опыт анализа // Санкт-Петербург и архитектура России. М., 2007. С. 242.



С.-Петербург. Церковь Успения на Малой Охте. 1996-2001 гг., арх. Ф.К. Романовский, Ю.П. Груздев



Москва. Церковь Святителя Иннокентия в Бескудникове. 1997-2005 гг., арх. Л. Бормотов, В. Якубени

храме, который, судя по всему, должен был дать современную версию произведения классицизма. Это церковь Святителя Иннокентия в Бескудникове (Москва).

Материал показывает, что более продуктивным оказывается путь поиска формы современного храма не в привлечении мотивов индустриального домостроения, а в опоре на лаконичность стеновой конструкции. Вполне традиционны и важны для храма монументальность стены, ее органическая связь с землей. Лаконичность же была присуща ряду исторических школ храмостроения, но в то же время она близка тенденциям современного зодчества. Традиционная иконография чаще всего используется при этом сдержано, добавляя лишь немного к необходимым знаковым формам (куполу или куполам с крестами).

Вполне успешной была опора на тему стены в храме Преподобного Сергия Радонежского на Средней Рогатке в Петербурге (1999 - 2001 гг., арх. А.Лебедев). Автором использованы традиционные приемы псковской архитектуры - крупная луковица главы на барабане с узкими проемами, восьмискатная кровля, глухие стены с небольшими окнами, колокольня, напоминающая стоящую в Малы. Новым мотивом, вписавшимся, однако, в логику традиционного формообразования храмов допетровской Руси стало ступенчатое повышение кровли над лестницей, ведущей на колокольню (этот образ восхождения встречается в про-



С.-Петербург. Церковь Преподобного Сергия Радонежского на Средней Рогатке, 1999-2001 гг., арх. А. Лебедев

изведениях и XIII, и XVII вв.). Время постройки выдает упрощенная, несколько геометризованная пластика стен, однако композиция в целом такова, что это не вредит образу храма.

Совсем другой иконографический тип или, точнее - группа прототипов присутствуют в часовне Святителя Василия Великого на территории Мичуринского сада ВВЦ. Основа храма - массивная белокаменная стена, все четыре фасада имеют арочные килевидные завершения. В основании арок - резные капители-консоли, углы в верхней своей трети оформлены трехчетвертными колонками, «вырастающими» из своих резных консолей. Налицо соединение тем древнерусской и романской архитектуры. Однако романские мотивы, встречавшиеся и на Руси, не разывают целого. Все объединяет тема монолитной стены с тонким резным декором.



Москва. Часовня Святителя Василия Великого. 2000 г., Арххрам

В рассмотренных выше храмах иконография достаточно близка к традиции определенной архитектурной школы. Но есть примеры значительно большего разнообразия архитектурных мотивов, объединенных, однако, темой лаконичной стеновой конструкции и сдержанностью в использовании традиционных иконографических мотивов. В качестве примера можно указать на храм Александра Невского в селе Генеральское Самарской области. Основная его форма вполне традиционна: куб храма увенчан пятиглавием, на три стороны выходят крыльца, с четвертой стороны – апсида. Традиционен и его красно-белый колорит: краснокирпичные стены разделены на прясла лопатками из белого кирпича. Но при этом некоторые исторические цитаты даны намеком, как бы не претендуя на воспроизведение былых архитектурных мотивов. Так, белым кирпичом по красной стене выложена цепочка окон и ниш, а над ними непритязательный карнизик, что в целом напоминает аркатурно-колончатый пояс. Историческая архитектурная тема дана так мягко, как будто она сама совершенно естественно выросла из стены. Центральные своды традиционной крестово-купольной системы выходят на фасады, как это положено, закомарами, но их как будто не хватило сил завершить привычными арками: прямо по обрезу стены начинается свес кровли. Угловые же компартименты завершены скатной кровлей, на которой стоят явно декоративные малые главки. В этой упрощенности завершения своеобразная естественность и какая-то скромность. Создается впечатление некоторой незаконченности или даже дилетантской самодельности формы. Правильнее же сказать – впечатление какого-то самопроизвольного



Село Генеральское Самарской области. Церковь Александра Невского, 1992-2003 гг.

роста формы: вот дошла стена до этих пор и остановилась, и покрылась самым простым образом. При этом переключка переломов в завершении закомары с такими же переломами покрытия крыльца убеждает, что это не случайность, а часть профессионального замысла. Незавершенность, оборванность некоторых архитектурных тем, так же, как и рисунок крыльца, адресует к архитектуре модерна, но при этом спокойный геометризм целого ближе к практике соборного строительства XVI-XVII вв. Отсутствие прямых прототипов, вольная комбинация разных тем, вместе с графичной условностью воспроизведения некоторых исторических архитектурных мотивов, говорит о современности этого архитектурного произведения. Храм получился органичным, теплым при всей современности почерка автора.

Приведенные примеры иллюстрируют основные тенденции в поиске иконографии и тектоники современного храма. Становится очевидным, что наибольшую опасность представляют две крайности в этих поисках: техницизм и китч. Самый надежный путь, страхующий от серьезных ошибок, - это тактичное, сдержанное использование традиционных архитектурных типов и иконографических мотивов на основе тектоники стены. Этим путем идет большая часть проектирующих храмы зодчих. В рамках этого подхода некоторыми авторами ведется осторожный поиск новаций, что иногда дает хорошие результаты.

Наряду с трактовкой иконографических мотивов и тектонического строя храмов важным оказывается решение объемно-пространственной структуры храмов. В большинстве случаев новые церковные постройки следуют традиционным основам композиции храмов с ясной иерархией объемов и пространств, с полным соответствием структуры композиционных и сакральных доминант сооружения. Однако иногда важность такого соответствия не вполне улавливается, что в той или иной мере сказывается на облике храма.

В Вознесенском соборе Магнитогорска центральный неф сильно вынесен на запад, создавая очень высокую входную часть, конкурирующую с центрической структурой многоглавия основной части храма. В храме в честь Иконы Богоматери «Живоносный источник» в Бибиреве в Москве тоже сильно вынесена высокая входная часть. Но здесь, кроме того, конек фасада смещен с центральной оси, из-за чего западный фасад обрел асимметрию, динамическую устремленность к северу, минуя, игнорируя содержательную ось храма: вход – купол. В облике сооружения появилась неуравновешенность, что вступило в противоречие с сакральным содержанием храма. Из сказанного не следует, конечно, что в храме обязана присутствовать полная симметрия и статичность. Это не было обязательным в прошлом, этого нет и в некоторых современных примерах. Так, в уже упоминавшемся храме Преподобного Сергия на Средней Рогатке в Петербурге уравновешены разные по решению северный и южный фасады, а упоминавшееся ступенчатое повышение кровель на северном фасаде придает храму динамичность, не нарушая сбалансированности его форм.

Наряду с вопросами динамики, баланса, иерархии в композиции храмов очень важен характер взаимосвязанности входящих в него форм. В соборе Св. адмирала Феодора (Ушакова) в Саранске хотя весь собор и решен в единой ордерной стилистике, приближенной к классицизму, основной его объем оказался составленным из трех разнохарактерных ярусов. Они различаются мас-



Москва. Церковь Иконы Богоматери «Живоносный источник» в Бибиреве



Саранск. Собор Св. адмирала Феодора (Ушакова) 2006 г.



Москва. Церковь Св. Николая Чудотворца в Отрадном, 1996-1997 гг., арх. Р.Ж. Баязитов

штабом и принципом проработки деталей, так что вместо органического целого получился коллаж на темы архитектурного ордера, по принципам компоновки приближающийся к китчу.

Если коллажность собора в Саранске вряд ли стали следствием специального замысла зодчего, то расчлененность целого на отдельные звенья в храме Святителя Николая в Отрадном в Москве была, очевидно, программна. Фасады этого пятиглавого храма традиционно решены тремя пряслами, каждое из которых венчается закомарой. Однако эти прясла не сливаются в единый фасад, а разделены на три отдельные плоскости, охваченные не соприкасающимися друг с другом арками. Это три отдельных фасадика с глубокими щелями между ними. Вместо органического целого перед нами сооружение, смонтированное из кубиков, механически составленное из элементов-заготовок. Это решение не случайно: колокольня храма тоже как бы составлена из кубиков. Видимо, перед нами опыт соединения традиционных иконографических архетипов с постмодернистскими чертами коллажности и монтажа. Надо, правда, заметить, что слабые стороны задуманной программы очевидны только при фронтальном восприятии фасадов, в ракурсных сокращениях расчлененность отдельных звеньев композиции перестает читаться и комплекс выглядит более органично.

Особняком в практике российского храмостроения стоит православный храм в честь иконы Божией Матери «Иверская», возведенный, правда, не в России, а в Паланге, но российским архитектором. С 1995 г. местный приход мог совершать службы в фойе местной русской школы. В 1999 г. благодаря настойчивости прихожан мэрия выделила для строительства небольшой участок. Местный предприниматель А. Попов, на средства которого был построен новый храм, так объяснил свое участие в храмоводательстве: «Единение – национальное и духовное – нам, живущим среди другого народа, насущно необходимо уже се-

годня, если мы хотим сохранить для потомков язык и веру наших предков. Опыт русских и славянских общин показывает, что только там удастся сберечь национальные традиции, где люди объединены вокруг православной церкви. Так что храмы нам нужны не во славу, а во спасение»³⁴.

Автор проекта - архитектор из Пензы Д. Борунов. Заказчиками проекта Палангского храма были о. Алексей, настоятель храма, и предприниматель А. Попов - люди, в прошлом плававшие на морских судах. Идея того, что в образе храма должен быть корабль, была сформулирована в задании. Для архитектора Д. Борунова она тоже не была чуждой, так как он прежде был связан с конструированием судов и подводных лодок. Архитектор утверждал, что «он продолжает строить корабли, только корабли спасения..»³⁵.

Церковь в Паланге - одно из самых необычных произведений современного православного культового зодчества. Храм имеет компактный крестообразный план с трапезной и колокольной. Необычность планировочного и объемно-пространственного решения состоит в том, что колокольная и крестово-купольное завершение расположены под углом 45° к осям нижнего яруса храма. Но смещение осей не вызывает впечатления механического соединения разнохарактерных тем, впечатления коллажа. Щипцовое завершение нижнего яруса достаточно логично заполняет пространство между ветвями верхнего крестообразного объема, сложносоставная кровля нижнего яруса образует в целом ясную, достаточно простую конфигурацию. Получается, что верхняя часть здания вполне естественно вырастает из нижней. Современный прием смещения осей соединился с традиционной органичностью образа целого. Постройка имеет характерный для православных храмов высокий барабан с золотой шлемовидной главой.

По замыслу заказчика и архитектора двухъярусная колокольная с высоким шатром ассоциируется с носом корабля, а развернутое средокрестье символизирует движение. Круглые окна в закомарах развивают морскую тему, одновременно учитывая традиции местной архитектуры. Бело-голубое колористическое решение поддерживает морской колорит и при этом вписывается в рамки православной традиции. Кроме циркульных окон-иллюминаторов в верхнем ярусе, в решении фасадов используются традиционные арочные проемы и небольшие квадратные оконца. С востока здание завершается апсидой с золотой мозаикой. У людей, не знакомых с особенностью заказа, ассоциации с кораблем может не возникнуть, но не это главное. Главное в том, что вполне уместным для храма воспринимается сложное соединение традиционных по рисунку, но простых по пластике объемов, формирующих иерархически выстроенное целое.

Храм был построен в 2001 г. Газета «Клайпеда» писала: «На фоне заснеженной Паланги храм красив, как рождественский подарок». Местным жителям импонировало, что храм построен с учетом особенностей местной архитектуры, просматривающейся в его внешнем облике (переключки с местной архитектурой создается щипцовыми покрытиями фасадов четверика, вполне традиционными

³⁴ Шлевис Г. Православные храмы Литвы. Свято-Духов монастырь. Вильнюс, 2006. С. 360.

³⁵ Там же. С. 358.



Паланга. Церковь Иконы Божией Матери «Иверская»
2002 г., арх. Д. Борунов

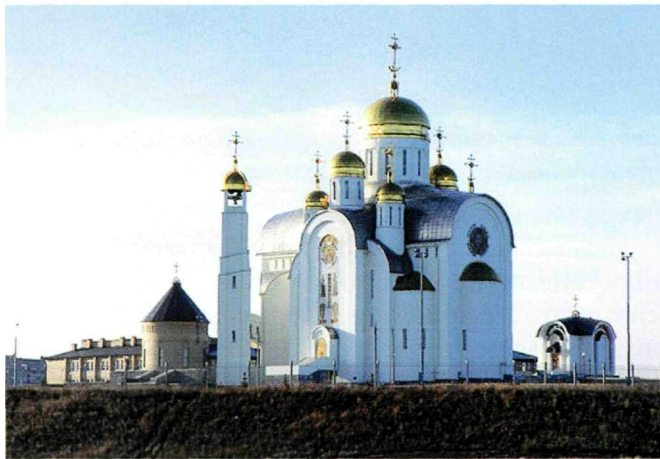
и для некоторых русских школ зодчества). Отмечалась органичная связь постройки с приморским ландшафтом. Этот храм считается доказательством возможности сочетания православной традиции с местными условиями строительства и современными технологиями и материалами. В 2002 г. было совершено освящение этого храма во имя иконы Божией Матери «Иверская» в присутствии митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия.

Этот пример, как и предыдущие, показывает, как важна органическая связь всех компонентов объемно-пространственного решения храма, логика соподчинения его частей.

Выше рассматривалась современная практика формирования внешнего вида храмов, и здесь мы могли констатировать наличие определенного спектра различающихся по своей направленности решений. Подход к формированию интерьеров храма более монолитен, здесь меньше попыток ввести в композицию «современные» (техницистские, коллажные и т.п.) архитектурные мотивы. К достаточно редким примерам поиска новых архитектурных мотивов в организации интерьера следует отнести Вознесенский собор в Магнитогорске (1989-2004 гг., арх. А.Г. Волобуев, внутреннее убранство С.Соломатин). Здесь узкие асимметричного профиля столбы переходят в сложную систему венчания с арками, полуарками, балками, стыкующимися разнообразно и иногда несколько механистично. Вряд ли удачно, что непривычной формы восточные столбы оказываются неожиданно близко к тябловому, т.е. более чем традиционному иконостасу. Интерьер, как, впрочем, и весь храм, несколько необычен, перусложнен, но возможно, что это не бесперспективное направление архитектурного поиска.

В большинстве случаев современное понимание проектной задачи при решении интерьера проявляется в том, что в храме стремятся получить максимально цельное внутреннее пространство, обеспечивающее наилучшую видимость солеи и происходящего на ней во время службы. Выстраивание иерархии пространств если и происходит, то, чаще всего, только при соблюдении этого условия.

Иногда в основу храма кладется крестообразная планировочная структура, когда пониженные пространства боковых ветвей креста открываются в высокую центральную часть. Единое внутреннее пространство оказывается дифференцированным, ранжированным по значению. Так построен, например, храм Св. Троицы в Орехове-Борисове (Москва). К перекрытому высоким куполом кубу главной части храма примыкают полукруглые экседры, завершенные по-



Магнитогорск. Вознесенский собор, 1989-2004 гг., арх. А.Г. Волобуев



Магнитогорск. Вознесенский собор. Интерьер



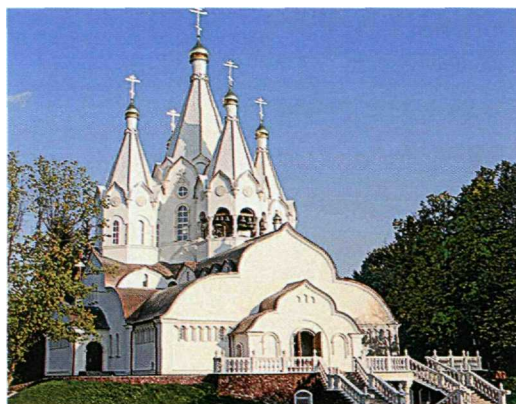
Москва. Церковь Св. Троицы в Орехове-Борисове.
(2004, арх. Е.В. Ингрэм, при участии В. Воробьева, С. Савиной)



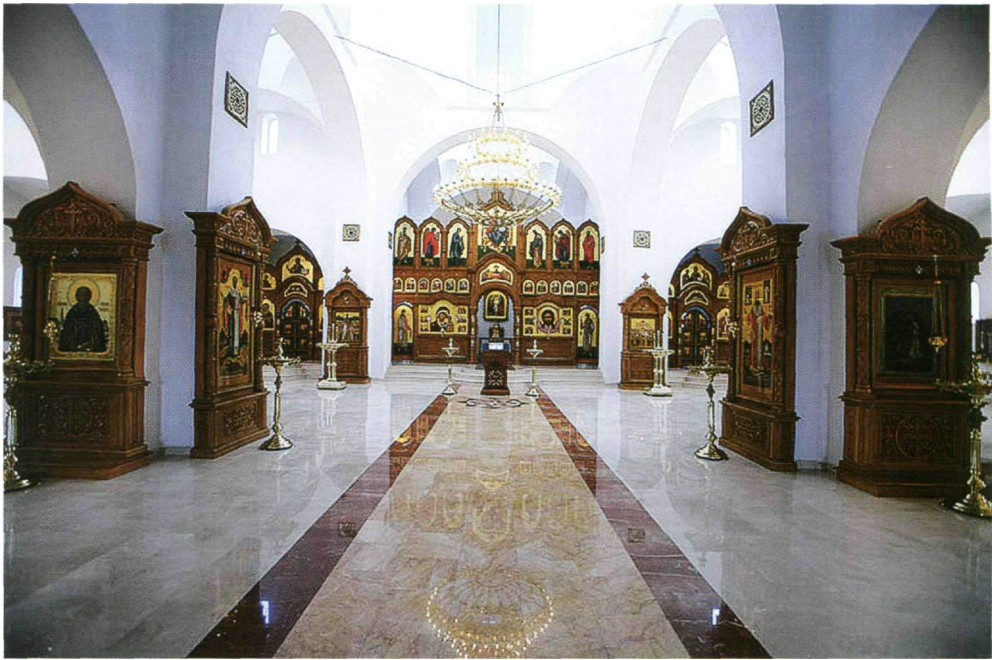
Москва. Церковь Св. Троицы в Орехове-Борисове. Интерьер:
вид на запад, хоры, иконостас

лукуполами. Конхи экседр заметно ниже главного купола, что создает пространственное движение к центру храма. Ступенчатость в построении пространств дополнительно усиливается наличием хор над экседрами хор.

Пространственная слитность и ранжированность достигаются и при более сложной внутренней структуре храма. В больших пятикупольных или пятишатровых храмах внутреннее пространство неизбежно членится опорными столбами, поддерживающими подпружные арки. В прошлом такие столбы разделяли пространство на относительно самостоятельные ячейки. Но в современ-



Москва. Церковь Новомучеников и Исповедников российских в Бутове,
2007 г., арх. М.Ю. Кеслер



Церковь Новомучеников и Исповедников российских в Бутове. Интерьер

ных условиях появилась возможность при большом пролете арок делать тонкие опоры, мало расчленяющие пространство, и это объединяет весь интерьер. Надо добавить, что (больше, чем раньше) получил распространение известный прием выстраивания главного и придельных алтарей и их иконостасов в одну линию. Это, с одной стороны, удобно в функциональном отношении, поскольку создает внутреннюю связь алтарей, с другой же - позволяет стоящим в приделах хорошо видеть происходящее в главном храме. Усиливается пространственная взаимосвязь всех составляющих интерьер храма. Характерный пример такого решения - храм Новомучеников и Исповедников российских в Бутове в Москве.

В названных примерах интерьеры храмов получают более зальный, не дифференцированный характер, но при этом сохраняется главенство одной из важнейших черт традиционного храма: в основе его образа оказывается тема вздымающихся, подхватывающих друг друга арок и сводов. В какой-то мере продолжается заданная еще в Византии тема «неподвижного движения» архитектурных форм интерьера. Новые храмы чаще всего не расписаны, белизна поверхностей с большой четкостью выявляет рисунок этих круглящихся конструкций.

Среди немногочисленных расписанных новых храмов уже рассматривавшийся храм в честь иконы Божией Матери «Утоли моя печали» в Марьине в Москве. Отмеченное преобладание в его внешнем виде канонических черт архитектуры соборов XVI в. выдержано и в интерьере. «Современно», прежде всего, малое сечение подкупольных столбов, но при небольшой ширине высо-



Москва. Церковь «Утоли моя печали». 1999-2001 гг., арх. А.Н. Оболенский. Интерьер

кои подпружной арки получилось так, что пропорции центрального пространства, как и других компартиментов, близки к распространенным в XVI-XVII вв. Росписи самим своим наличием, смягчающим геометризм архитектурных форм, несколько архаизируют интерьер, но плотность тонов, семантически не нагруженные орнаменты выдают их принадлежность новейшему времени.

Нельзя не отметить, что взаимосвязь и масштабное соотношение сюжетов росписи в этом храме не всегда осмыслено должным образом. Так, в алтарной конхе помещено изображение иконы Божией Матери «Знамение», занимающее весь полусвод, а непосредственно под ним многофигурная композиция «Причащение апостолов». Подобное взаиморасположение сюжетов восходит еще к киевской Софии, но там «Причащение апостолов» с заметно более крупными фигурами, причем вся композиция отделена от изображения Богоматери широкой полосой орнаментов, оба сюжета воспринимаются отдельно, самостоятельно. Здесь же фигуры апостолов очень мелкие, весь сюжет непосредственно примыкает к конхе. Важнейшая литургическая тема с изображением в центре Христа выглядит второстепенным дополнением к образу «Знамение».

Вновь возводимые храмы можно с некоторой долей условности разделить на торжественные сооружения соборного характера и более камерные - приходского. К первой группе относятся главные храмы городов или крупных городских районов, храмы-памятники, возникшие на особо значимых местах; ко второй - остальная масса вновь возникающих православных церквей. «Соборная» группа отличается не только своими размерами, но и особенностями образного строя. Их торжественность, монументальность можно связать с осознанием новой роли Церкви, обретшей права гражданства в реформированном обществе. Правомерна некоторая аналогия с тем, как в XVI в. реализовывалась в храмовом строительстве тема государственности, о чем говорилось выше (4 глава). В этой группе преобладают многоглавые (чаще - пятиглавые) храмы, заметна тенденция к вертикализму их общего построения. Именно здесь в наибольшей мере реализуется стремление к свободному пространственному построению интерьера.

К этой группе относятся уже упоминавшиеся московские храмы Новомучеников и Исповедников российских на месте расстрелов в Бутове, Живоначальной Троицы в Борисове (на месте проектировавшегося храма-памятника Тысячелетия крещения Руси, программа строительства которого была изменена в связи с воссозданием храма Христа Спасителя в центре города), а также храмы в честь икон Божией Матери «Утоли моя печали» в Марьино, «Державной» в Чертанове. В Волгограде это храм «Всех святых» на Мамаевом кургане, в Екатеринбурге - «Спаса на Крови» («Всех святых, в земле Российской просиявших»), в Магнитогорске - Вознесенский собор.

В храмах приходского типа интерьеры нередко бесстолпные, более развиты дополнительные помещения - обособленные приделы, трапезные, притворы и т.п. Иерархия элементов интерьера иногда может выстраиваться, как и в больших соборах, по принципу «перетекания» или слияния пространств, открытых для контакта друг с другом. Но чаще образуется система относительно само-



Реутов. Церковь Казанской иконы Богородицы. 1999 г.

стоятельных ячеек со своим индивидуальным содержанием, а восприятие их взаимосвязи предполагает зрительное или реальное преодоление каких-то пространственных границ: они разделены и, одновременно, связаны арочными проемами, сводчатыми переходами и т.п.

Близки к «соборному» типу храмы с несколькими алтарями, выстроенными в ряд, как это сделано в церкви Святителя Николая в Отрадном в Москве; специфичнее примеры, в которых придельные алтари более обособлены. В храме в честь Казанской иконы Богородицы в Реутове все алтари поставлены на одну линию, но приделы соединены с основным храмом только нешироким арочным проемом, причем их иконостасы поставлены восточнее главного. Получилось, что приделы связаны больше с галереей-притвором, чем с главным храмом. Это отразилось и в фасадной структуре храма, где маленькие, сдвинутые к востоку дополнительные храмики напоминают характерную постановку приделов в храмах XVI в. Конечно, такое решение принято не ради подражания памятникам прошлого, или, по крайней мере, не только для этого: небольшие камерные приделы уместны для немногочисленных будничных служб или для совершения частных богослужений. Это вполне органичная, востребованная часть приходского комплекса.



Реутов. Церковь Казанской иконы Богородицы. Интерьер

Сходно по смыслу решение Троицкого храма в Старых Черемушках в Москве. Здесь боковые приделы смещены к западу, открываются в трапезную, и с главным храмом связаны только через ее пространство. Несмотря на такое отличие, принцип пространственной дифференциации близок к рассмотренному выше. В обоих случаях сформировался сложный и внутренне логичный пространственный комплекс. Складывается образ Дома молитвы для приходской семьи. Основное тело храма «обрастает» дополнениями, отражающими многообразие потребностей такого семейного организма.



Москва. Церковь Св. Троицы в Старых Черемушках.
Общий вид, главный иконостас, боковой (южный) придел

Среди приходских церквей редко, но встречаются и храмы, почти лишенные пространственной дифференциации: в них только один алтарь и почти нет дополнительных помещений. Для прихода это определенный недостаток, может быть, временный. Более закономерно подобное построение в т.н. домовых храмах, выстроенных при каком-то учреждении. Таков, в частности, Никольский храм в Балашихе на территории Военно-технического университета спецстроя России, освященный в 2006 г.³⁶

При возведении новых храмов интерьеры, как и внешний облик храма, практически всегда строятся с воспроизведением традиционных конструктивных схем - с куполами, сводами, арками, хотя эти схемы нередко лишь имитируются в бетоне. Это, как и в храмостроении вообще, обусловлено приверженностью к исторической традиции и, кроме того, создает образ вздымающихся, тянущихся вверх форм (в то же время, можно сказать - образ осеняющих, ниспускающихся покровов). При устройстве храмов в приспособляемых помещениях нередко стремление получить привычный эффект с помощью подвесных

³⁶ Монастыри и храмы Московской епархии. Т. 1. М., 2009. С. 147.



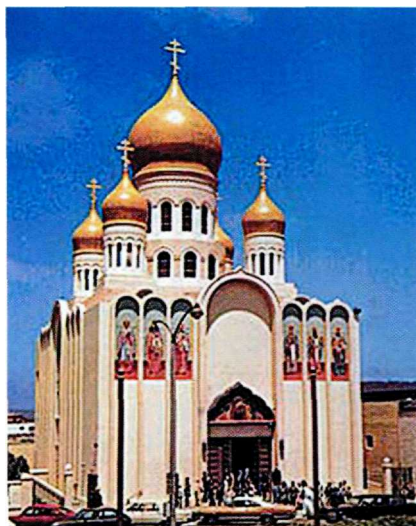
Село Нарынка Московской обл. Предтеченский храм. 2000-е гг.
Общий вид и интерьер

потолков криволинейной формы, но встречаются и другие решения, иногда - весьма показательные.

В подмосковном селе Нарынка создан комплекс из двух храмов, причем оба - на основе приспособления ранее существовавших построек. Георгиевский храм получил упрощенные, но достаточно традиционные архитектурные формы, а расположенная рядом церковь-крестильня в честь Иоанна Предтечи внешне осталась каким-то утилитарным одноэтажным строением под четырехскатной крышей³⁷. Интересен ее интерьер. Чтобы увеличить его высоту, была сделана открытая внутрь стропильная система из тонких стержней. Система опирается на наружные стены и на столбы, делящие интерьер на два нефа. В одном из нефов с востока выгорожен алтарь, а у западной стены над входом сделаны хоры. Соседний неф отведен для крестильни. Интерьер получился ассиметричный, базиликального типа. Непривычны открытые внутри современные конструкции. Содержательным и формально-композиционным центром, как и всегда, стал алтарь с привычной структурой иконных рядов. Структура иконостаса подчеркивает традиционность главного в интерьере. Зрительно алтарь особо выделяется тем, что это единственное крупное цветное пятно в интерьере - стены, столбы, стропильная решетка - белые. В результате все новшества, все необычные черты интерьера не разрушили образную основу традиционного православного храма.

В приведенном примере интересны два момента. Во-первых, это по-современному ассиметричный план с единым пространством, лишь условно разделенным на две функциональные зоны. Во-вторых, это открытые в интерьер конструкции, казалось бы, тот самый техницизм, неуместность которого обосновывалась выше. Обе особенности были бы, видимо, неуместны в новой по-

³⁷ Там же. С. 452.



Сан-Франциско. Храм Христа Спасителя. 1962-1965, арх. Д. Эшерик

диционной иконографии думать не приходилось, этот храм - один из ярких примеров главенства чисто литургических задач храмостроения, заставляющих подчас все остальное отступить на второй план. Столь же скромен действующий в Париже храм Московской патриархии, тоже устроенный в свое время эмигрантами, - Трехсвятительское подворье. Но когда есть средства, вопрос облика храма становится одним из важных, и начинает сказываться тяга к традиции.

Характерный пример - православный собор в Сан-Франциско. Его начали строить в 1962-1963 гг.³⁹, когда повсеместно господствовала архитектура «современного движения». Приход хотел выстроить храм в «псковско-новгородском стиле». Архитектор Д. Эшерик совершил в связи с этим заказом специальную поездку в Россию; в русских соборах его особенно поразили неизвестно откуда льющийся свет. Этого эффекта он постарался достичь в своем проекте. Храм был возведен скорее в традициях русского соборного строительства XVI в., чем в заказанном зодчему псковско-новгородском стиле. Архитектор, сохраняя вполне традиционное пятиглавие с «луковицами» и высокими барабанами, в остальном постарался модернизировать церковную архитектуру. Гладкие стены расчленены очень узкими лопатками, на западном фасаде они образуют аркаду сильно вытянутых пропорций, причем верхняя часть каждой арки заполнена росписью. Рисунок аркады получился довольно сухим, нижняя граница росписи архитектурно не мотивирована. В фасадах появились признаки поэтики постмодернизма. В некоторых отношениях архитектор добился решения поставленной им задачи: эффект «льющегося света» достигнут обилием

³⁹ Степанова Е. Современный чудотворец. По следам святителя Иоанна Шанхайского // Нескучный сад. 2008, № 4. С. 31; История Храма Христа Спасителя в Сан-Франциско (<http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187437>).



Вашингтон. Никольский собор, 1970-е гг. арх. А.А. Нератов

окон в барабанах, причем в центральном барабане окна сделаны в два яруса, в то время как в стенах практически нет окон.

Еще десятилетием позже, в начале 1970-х годов был выстроен Никольский собор в Вашингтоне. Его строили по образцу Дмитриевского собора во Владимире (арх. А.А. Нератов). Были повторены основные формы и пропорции образца, но пластика стен предельно упрощена. Во всю высоту прясел прорезаны узкие окна, что заметно модернизировало облик храма, при сохранении определенной образной связи с Дмитриевским собором⁴⁰.

В других поместных церквях, как и в русской, иммигрантские общины в поисках самоидентификации тоже создают церкви в традиционном стиле. Здесь следует вспомнить возведение греческой церкви Святителя Спиридона в Манхеттене. Храм был построен в начале 50-х годов, когда был на подъеме интернациональный стиль, стиль стекла и металла. Тогда интерьер церкви был сделан преувеличенно, избыточно традиционалистским, каждый квадратный дюйм был украшен ручной византийской работой. Был реализован взгляд традиционалиста - интерьер должен следовать византийским мотивам. Епархиальный архиерей выразил тогда опасение, что результатом слишком буквального следования византийскому образцу станет здание, схожее с искусственными поделками парка развлечений. (Опасность ассоциаций с Диснейлендом следует, видимо, во многом объяснить особенностями американской культуры.)

Совсем другой культурной традиции принадлежит церковь Св. Марии, Матери Божией, освященная в июле 2004 г. в одном из парижских пригородов. Она была построена ассиро-халдейской общиной Франции (Антиохийский патри-

⁴⁰ Русское православие. Миряне. // <http://s42.radikal.ru/iO97/O9O4/2c>.



Париж. Церковь Св. Марии, Матери Божией (ассирийской общины), 2004 г.

архат). И здесь прослеживается связь с архитектурной традицией метрополии. Перед нами однефная довольно приземистая базилика с асимметричными пристройками, среди которых выделяется колокольня. Преобладают глухие поверхности белых стен с небольшими арочными проемами. Только колокольня завершается легкой аркадой с куполом. В этом маленьком приходском комплексе можно заметить переключку с мотивами средневековой архитектуры Сирии, в частности - с монастырем Mor Hananyo (Deir al Zafaran), резиденцией Антиохийского патриарха с 1160 по 1933 гг.⁴¹

Примером поддержания традиции не в эмиграции, а в метрополии может служить создание нового здания храма новомученика Станко Острожского в Острожском монастыре (Черногория), освящение которого (с захоронением останков офицеров штаба королевской армии, убитых в Остроге властями в 1943 г.) состоялось 18 декабря 2004 г. Этот храм - в какой-то мере абстрактная схема, настолько упрощены его формы. И в то же время традиционность иконографии и традиционность материала делают постройку вполне убедительной, преемственно продолжающей традиции храмоздания. Новые храмы в привычном для региона материале и в традиционной иконографии - распространенное явление и на Балканах, и в Греции, и в Грузии. Достаточно вспомнить грандиозный новый собор в Тбилиси, повторяющий все характерные черты грузинских храмов средневековья.

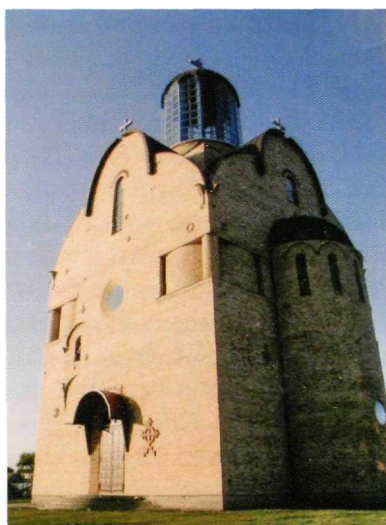
Для Польши православие - вполне укорененная конфессия, хотя господствующим там является католицизм. В современном православном храмостроении преобладают черты историзма с массивностью стен и чертами иконографии, характерной для польского, русского, южнославянского средневековья. Эти основные темы подчас довольно свободно варьируются.

Последовательный тридационализм - основное, но не единственное направление в зарубежном православном храмостроении. Новые православные

⁴¹ http://www.aasf.asso.fr/galerie/index.asp?rub=47&art_id=1957.



Острожский монастырь (Черногория). Церковь новомученика Станко Острожского, 2004 г.



Бельск Подлесский (Польша). Церковь Покрова. Е. Устинович, 2000-е гг.

церкви, ориентированные миссионерски, строятся в стиле местной добротной рядовой застройки. Но при этом увенчиваются крестом, колокольной или куполом. Церковь Иоанна Крестителя предполагается построить в кедровом парке, в быстро развивающемся предместье Остина, в самом центре Америки⁴². Соседство - тротуары, скверы, плавательные бассейны. Церковь в шаговой доступности для жителей микрорайона. Место перспективное, и новый центр мыслится как центр развития. Замысел - построить традиционный православ-

⁴² <http://www.theforunner.org/pages/siteplandwgs.htm>.

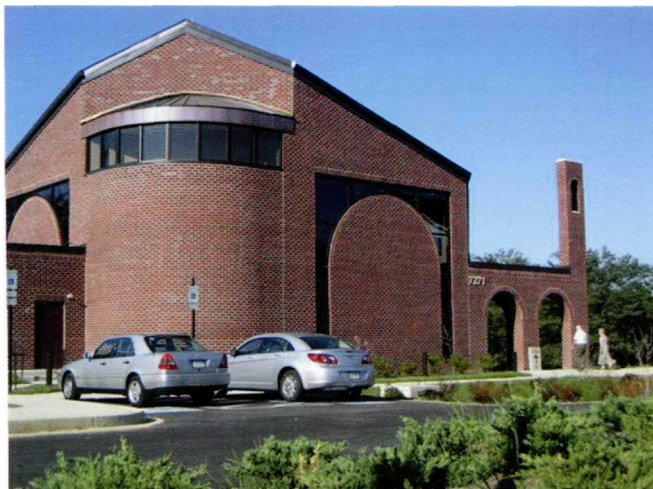


Остин (США). Церковь Иоанна Крестителя. Проект. 2008 г.

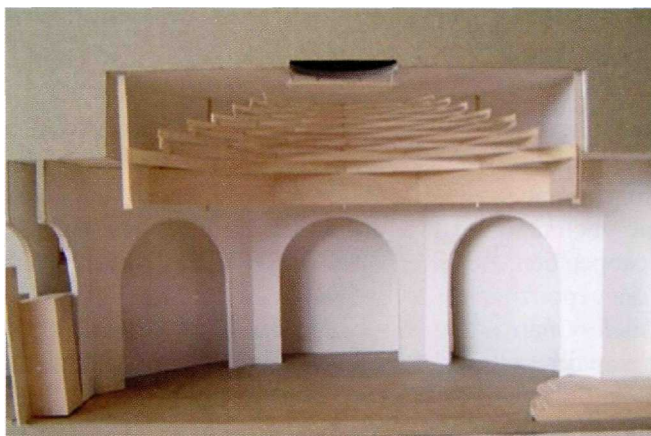
ный храм. Эскизы демонстрируют скорее типичный американский провинциальный дом, открытый и приветливый. Но при этом арки, ниши и колокольня нартекса, несколько изолированного, свидетельствуют о том, что перед вами церковь. Здание увенчано веселой башенкой, многопроемной, многооконной. Это не купол, скорее бельведер. Православный только крест, поставленный на месте освящения строительной площадки.

Единственный обнаруженный нами пример православного храма в США, задуманного в характере современной архитектуры, - приходской комплекс с церковью Св. Апостола Матфея, Колумбия, Мэриленд⁴³. Это церковь в стиле позднего брутального модернизма, но чувствуется адресация к ранним восточным архитектурным прообразам. Конструктивные элементы - кирпич и стекло. Сооружение двухуровневое: на верхнем уровне - храм на 300 молящихся, вестибюль, офисы, конференц-зал; на нижнем - зал общественного собрания, столовая, складское помещение, семь отдельных классных комнат. Структура храма - семиугольник верхнего уровня, смещенный по отношению к четырехугольнику нижнего. Наличествуют самые простые архетипические признаки храма - пологая двускатная крыша, апсида, колоколенка. Многочислены окна и арки, окружающие храм. На северном фасаде вырезан огромный стеклянный проем, но он почти наглухо закрыт стеной-вставкой с полукруглым завершением. Этим обыгрывается своего рода негатив: вместо открытых арок в глухой стене глухое подобие арки в стене прозрачной. С северо-западной стороны строение напоминает корабль с глухой острой носовой частью.

⁴³ Orthodox Church of St. Matthew, <http://www.stmatthewoca.org>.



Мэриленд (США). Церковь св. Апостола Матфея. Общий вид. 2006 г.



Церковь св. Апостола Матфея. Проект, макет перекрытий интерьера

Несмотря на довольно сильные модернистские мотивы, присутствуют черты традиционной восточной постройки: глухая стена, окружающая главный объем, галерея, спасающая от солнца. Нагромождение объемов в экстерьере контрастирует с предельной простотой внутреннего пространства. Там закрытое пространство, лишенное декора, алтарная часть - призма, охваченная плоскими нишами. Складчатая стропильная структура образует купол с подобием фонаря. В целом в интерьере задумана простота катакомбной крипты. Получилась замкнутая, катакомбная структура, с демонстративно восточным брутальным ракурсом, практически без вертикали, создающая атмосферу внутренней сосредоточенности.

Приведенные примеры говорят о естественности и закономерности обращения в храмовой архитектуре к историческим прототипам и, в то же время свидетельствуют о возможности поиска путей нового выражения фундаментальных для православия образных характеристик. Обращает на себя внимание, что в большинстве случаев главенствует тема стены, сооружения, тесно связанного с землей. В европейской православной традиции важна, кроме того, тема купола, в сирийской - оказывается возможным больше ориентироваться на базиликальные прототипы с плоскими завершениями. В любом случае задача соединения современных средств архитектурной выразительности с традиционными задачами формирования образности храма оказывается весьма сложной, поиски пока разнонаправленны и относительно удачные решения немногочисленны.

Раздел о зарубежной православной архитектуре следует заключить материалом конкурса на строительство православного храма в Париже. В начале 2010 г. Российская Федерация купила участок в Париже на набережной Бранли, недалеко от Эйфелевой башни, для строительства русского православного духовно-культурного центра с храмом. Храм должен стать кафедральным собором Русской православной церкви в столице Франции. В 2010 г. прошел первый тур международного конкурса на создание проекта Центра и храма (109 участников), а в начале 2011 г. завершился второй тур.

Перед участниками конкурса была поставлена чрезвычайно трудная и во многом противоречивая задача. Следовало сохранять традиции, характерные для русского православного храма, но церковь не должна быть нарочито несовременной. Принципиальная форма православной церкви не могла быть изменена, но должна была сочетаться с современностью в духе недавних знаковых проектов в Париже (в качестве примеров были выбраны работы Ж. Нувеля - Институт Арабского мира, Музей Примитивных искусств). Конкурс поначалу вызвал большое одушевление: наконец-то мастера архитектуры представят образцы храмостроения, которые можно будет противопоставить рутинному проектированию «в стиле». Результаты, однако, заставили разочароваться и «модернистов», и «консерваторов».

В попытках решить главную архитектурную проблему конкурса повторилась без существенных отличий ситуация с конкурсом на храм Тысячелетия крещения Руси: модернистские решения были не в состоянии откликнуться на специфические задачи формирования образа православного храма. Отличие от того конкурса было, однако, в том, что задание требовало, все-таки, ответить на эти задачи, и в то же время откликнуться на черты современности в городском окружении (хотя в непосредственном контакте с участком проектирования никаких «авангардных» построек нет). Из десяти проектов, допущенных ко второму туру, два не содержали заметных черт современности, два или три достаточно карикатурно деформировали традиционные архитектурные формы.

Остальные пытались внести в традиционный тип храма или в его окружение какие-то черты техницизма. О. Копылов в своем проекте избегал «нарочитой несовременности», прорезав ленточным окном завершения апсид и сделал



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра. 2010 г. (Е. Ленюк)



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра. (Ф. Борель)



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра. (О. Копылов)



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра. (А. Бешю)



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра. (Группа ВЕГА)



Париж. Конкурс проектов Православного Духовно-культурного центра.
(М. Яновский и Арчгруп)



Проект М. Яновского и Арчгруп. 2 тур конкурса

в южном и северном фасадах громадные прямоугольные световые проемы. Эти проемы решительно деформировали традиционно замкнутый характер интерьера: ведь сакральное пространство должно быть изолировано от внешнего мира. Внешнему же виду они придавали инженерный характер. Два автора попробовали предложить схему традиционного храма, «модернизацию» же решить за счет обрамления. Наиболее прямолинейно это сделано в проекте А. Бешю: храм накрыт стеклянным футляром в виде куба. В другом проекте, группы ВЕГА, храм представляет собой лаконичный объем с массивными стенами, завершенными горкой кокошников и одной крупной главой. Современность же должны демонстрировать охватывающие храм стеклянные корпуса Центра. Объем храма решен крайне схематично, но можно предположить, что здесь были бы перспективы его доработки.

Победителем стал проект М. Яновского и Арчгруп, близкий по своей концепции к работе А. Бешю. Его основная идея - стеклянная волна или сеть, накрывающая храм, так что наружу вырываются только главки, тянущие за собой оболочку «волны». При взгляде извне основной массив лишь проглядывает сквозь бликующее стекло. Из пространства же под «волной», формирующего зимний сад вокруг храма, сам храм виден тоже фрагментарно, поскольку главки где-то за стеклянной крышей. Колокола помещены внутри воронки, создавае-

мои той же «волной», поэтому и они видны только сквозь стекло, отделены от реального пространства храма. Храм оказывается разрезанным на части и не воспринимается в целом. При этом архитектура храма совершенно не детализована и ее оценить невозможно. Купола храма первоначально предлагалось сделать стеклянными, из-за чего и храм, насколько он виден снаружи, тоже становился бы стеклянным призраком. Но от стеклянных куполов во втором туре авторы отказались⁴⁴.

Конкурс еще раз показал, что в православном храмостроении поиск новаций ради новаций, ради того, чтобы заявить о своем времени, не приносит положительных результатов. Искусственно, механически привносимое новое входит в противоречие с фундаментальными свойствами храмовой архитектуры. Отчасти это понимает и современный светский заказчик, что отразилось в задании на конкурс.

После всего сказанного закономерно возникает вопрос: почему принципиально иная ситуация в архитектуре католической и протестантских конфессий. Почему там возможны столь различные, и столь далекие от исторических прототипов решения, как Унитарная церковь Ф. Райта, капелла в Роншане Корбюзье, собор в Бразилиа О. Нимейера, церковь в Саратове архитектора Д. Мак-Адама и др.

В том, что касается протестантских храмов, ответ, видимо, относительно прост. Как выше говорилось, основная художественная идея в православном храмостроении связана со стремлением передать в архитектуре происходящее в храме соединение земного и небесного. Главное событие, предопределяющее это соединение, связано с литургией. Протестантизм не знает литургии в том смысле, в каком его знают православие и католицизм. Поэтому для протестантов не стоит задача передать соединение земного и небесного. Они молятся, но при этом твердо стоят на земле. Их храм - это только дом, дом молитвы. А дом может быть любым, ничто не мешает следовать в его строительстве архитектурной моде. Поэтому вполне понятно, что нередко только наличие креста над сооружением позволяет отличить церковь от какого-то другого общественного здания. Впрочем, подобная свобода решения не обязательна: вполне возможно и стремление придать церкви традиционные формы, поскольку рассматривавшиеся в начале главы исторический и бытовой факторы действуют, видимо, и в этой конфессии.

Более сложная ситуация с формообразованием в храмах католицизма. Изложенное ниже представляет собой авторскую гипотезу, которая потребует, возможно, корректировок и уточнений. У католицизма нет принципиального различия с православием в понимании смысла литургии, и потому, казалось бы, должно быть и сходное решение образных задач храмостроения. На самом деле образные задачи различны и этому видятся две основные причины. На одну из них указывал А.Ф. Лосев в работе, на которую уже приходилось ссылаться. Речь шла о готике и ее роли в формировании искусства Нового времени. Лосев писал

⁴⁴ <http://www.arhportal.tk/projects/public/105-orthodox-centre-in-paris-ten-finalists>.

о готике: «Что существует мир горный и мир дольный, это в ней разумелось само собой... Ее интересовало именно субъективное состояние верующей души, восходящей из дольного мира в горный»⁴⁵. «Готика начиналась в те времена, когда человеческий субъект уже переходил к фиксации самого себя как такового, к рефлексии над собственным самочувствием и к изображению того, что с ним делалось в минуты его "небесных" порывов, восхождений и взлетов»⁴⁶. А.Ф. Лосев подчеркивал, что указанные свойства готики делали ее преддверием чисто ренессансного мышления⁴⁷.

Акцентирование эмоций, субъективных состояний потенциально содержало в себе возможность множества версий, множественности образов. Задача создания образа горного мира, важнейшая для византийской храмовой архитектуры и для многих последующих периодов православного храмостроения, уходила на второй план. Это наблюдение, сделанное на материале готики и Ренессанса, сохраняет, видимо, свое значение и для понимания более поздних исторических периодов.

Вторая причина различия образного строя двух христианских конфессий заключается, насколько можно судить, в различном понимании самого образа, иконы. Православие понимает икону как выражение реалий горного мира, притом такое выражение, которое тесно связывает изображаемое с изображенным. Отсюда пристальное внимание к характеру изображения, в частности - и к характеру образа храма⁴⁸. В противоположность этому в западном христианстве со времен Каролинговых книг и Франкфуртского собора (VIII в.) сложилось, а затем окрепло представление об иконном изображении, лишь как об украшении храма и «напоминании былых деяний»⁴⁹. В образе стала преобладать иллюстративность, которая со временем становилась все более свободной и вариативной, чему способствовал получивший распространение аллегоризм⁵⁰. Вследствие этого и сам храм, если и осознавался, как образ мира, оказывался лишь некоей свободной образной аллегорией, иллюстрацией, отражающей представления того или иного автора. Совместное действие двух рассмотренных выше обстоятельств и определяло, как представляется, ту свободу архитектурного формообразования, которая развилась в западной храмовой архитектуре XX века.

⁴⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 186.

⁴⁶ Там же. С. 185.

⁴⁷ Там же. С. 190.

⁴⁸ Подчеркнем, что в разные исторические периоды это внимание проявлялось в большей или меньшей степени, идея образа горного мира в архитектуре храма могла осознаваться с различной отчетливостью, но тема образа так или иначе решалась. См.: Шенков А.С., Шеко Е.Д., Шенкова О.П. Об идее храма в архитектуре русского классицизма // Искусство христианского мира. Вып. 4. М., 2000.

⁴⁹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 108-109.

⁵⁰ См.: Шенков А.С., Шеко Е.Д., Шенкова О.П. Об идее храма в архитектуре русского классицизма. С. 83.

Материал главы позволяет заключить, что в православном храмостроении устойчиво главенствует ориентация на традиционные архитектурные образы. Один из участников интернет-дискуссий заметил, что православные храмы «примечательны именно своей преемственностью в абсолютно другую эпоху». Они более динамичны, в них встречаются подчеркнута современные детали, сказывается применение новых материалов, все это выдает время постройки. И, как сказал тот же автор, «это самое интересное: тонкая, почти неуловимая грань между Вечностью и Эпохой»⁵⁰.

Эпоха, однако, норовит оторваться от Вечности. В той или иной мере в храмостроение проникают техницизм, коллажность, деконструкция, все то, что создает образ механистического, а не органического сооружения, образ зыбкого, распадающегося, амбивалентного мира. Как показывает знакомство с практикой храмостроения, наиболее продуктивны поиски противоположного направления, основывающиеся на образах монументальной ясности, связи форм с землей, на темах органичности и рукодельности (человеческого участия в вылепливании архитектурных форм). Это, конечно, не приговор и не указание на «единственно верный путь», но, все-таки, результат наблюдений и сопоставлений современных тенденций с логикой исторического развития отечественного православного храмостроения.

⁵⁰ <http://varandej.livejournal.com/137076.html>.

Храмы в новых жилых районах конца XX - начала XXI века

Храмы и городские вертикали в отечественных городах XX века

Основная особенность расположения храмов в новых городских районах заключается в том, что окружающая их рядовая застройка намного превосходит храмы своими размерами. Если до середины XIX века храмы были городскими доминантами, а на рубеже XIX-XX веков новые жилые и офисные здания во многих случаях стали им конкурентами, то теперь, в условиях массового многоэтажного строительства, храмы перестали выполнять свою традиционную градостроительную роль. Именно многоэтажная застройка наиболее отчетливо представляет специфичность современной градостроительной ситуации, если ее сопоставлять с городскими образованиями минувших эпох. Поэтому проблему градостроительной роли храмов в новых городских районах уместно рассматривать прежде всего на материале комплексов с преобладанием многоэтажных зданий. Достаточно широкий спектр архитектурно-пространственных ситуаций и проектных решений, связанных с расположением храмов в многоэтажном окружении, дает Москва, которая и станет основным объектом рассмотрения в данной главе.

Храм в окружении многоэтажной застройки - специфическое явление XX века. В нем отразился, прежде всего, новый этап развития строительной техники и городской экономики. То и другое стимулировало повышение этажности застройки, так что любое уникальное сооружение общественного назначения, будь то театр, городская управа или храм, становилось по своим габаритам несопоставимо малым по сравнению со строительными структурами, интегрировавшими в себе массу рядовых по своему назначению ячеек, - жилых квартир или конторских помещений. Рядовое стало возвышаться над уникальным, чего раньше никогда не было.

К числу редчайших попыток преодолеть тогда еще только зарождавшуюся тенденцию к доминированию массовой застройки надо отнести проект Дворца

Советов в Москве. Уникальное здание общественного назначения должно было стать вертикалью, главенствующей в многоэтажном окружении. Проект основывался на идее повторения традиционной градостроительной композиции в новом масштабе, причем роль храма должен был заместить дом-постамент для фигуры вождя. Проект, как известно, не был реализован, идея создания конкурента массовой застройки в подобной форме уже не появлялась.

Стремление подчеркнуть значимость объекта с помощью доминанты, однако, не пропало. Стала популярной схема, предложенная И. Леонидовым в проекте Института Ленина: семантически значимый объект, чаще всего - зал заседаний того или иного государственного или общественного учреждения, соединяется с башнеподобным корпусом подсобных помещений. Известные примеры такого рода - комплекс ООН в Нью-Йорке, правительственный комплекс в Бразилиа. Содержательно второстепенная башня служит знаком, привлекающим внимание к главному в семантическом отношении объему зала. В такой схеме есть определенная аналогия с парой храм-колокольня, где колокольня нередко выше храма и служит, кроме своей прямой функции, дополнительным акцентом, подчеркивающим важность собственно храма. В произведениях второй половины XX в. появлялись и другие схемы выявления главенства семантически значимого центра композиции. В ратуше в Торонто, например, два вогнутых в плане административных корпуса наподобие оберегающих ладоней охватывают расположенный перед ними купол зала, подчеркивая его важность.

При этом следует заметить, что описанные выше административные корпуса различных комплексов стали не только формально-композиционными акцентами, отмечающими местоположение главной части композиции, - какого-то зала, служащего местом коллегиального решения общезначимых вопросов. Они стали своего рода памятниками самим себе: обитающие в этих корпусах бюрократические структуры часто, по существу, и решают те вопросы, которые, по идее, должны бы приниматься в соседствующих с башнями залах.

Можно утверждать, что логическим развитием идеи содержательно значимых доминант в современном городе стали Сити-центры в крупнейших городах мира. Место этих небоскребов в образе города вполне отражает значение коммерческой составляющей в современной жизни.

Весьма существенно, что характерное для районов новой застройки сочетание скромных размеров храмов с окружением из многоэтажных зданий оказывается не только следствием новых строительных возможностей и экономических запросов. Это и отражение того места, которое религия занимает в современной культуре. Если исходить из того, что вероисповедание стало частным делом граждан, а доля населения, стабильно посещающего храмы или, хотя бы, интересующегося церковной жизнью, относительно невелика, то вполне логичной оказывается концепция формирования приходского комплекса (храма и дополнительных построек) как небольшого объекта, своего рода островка в жилом массиве.

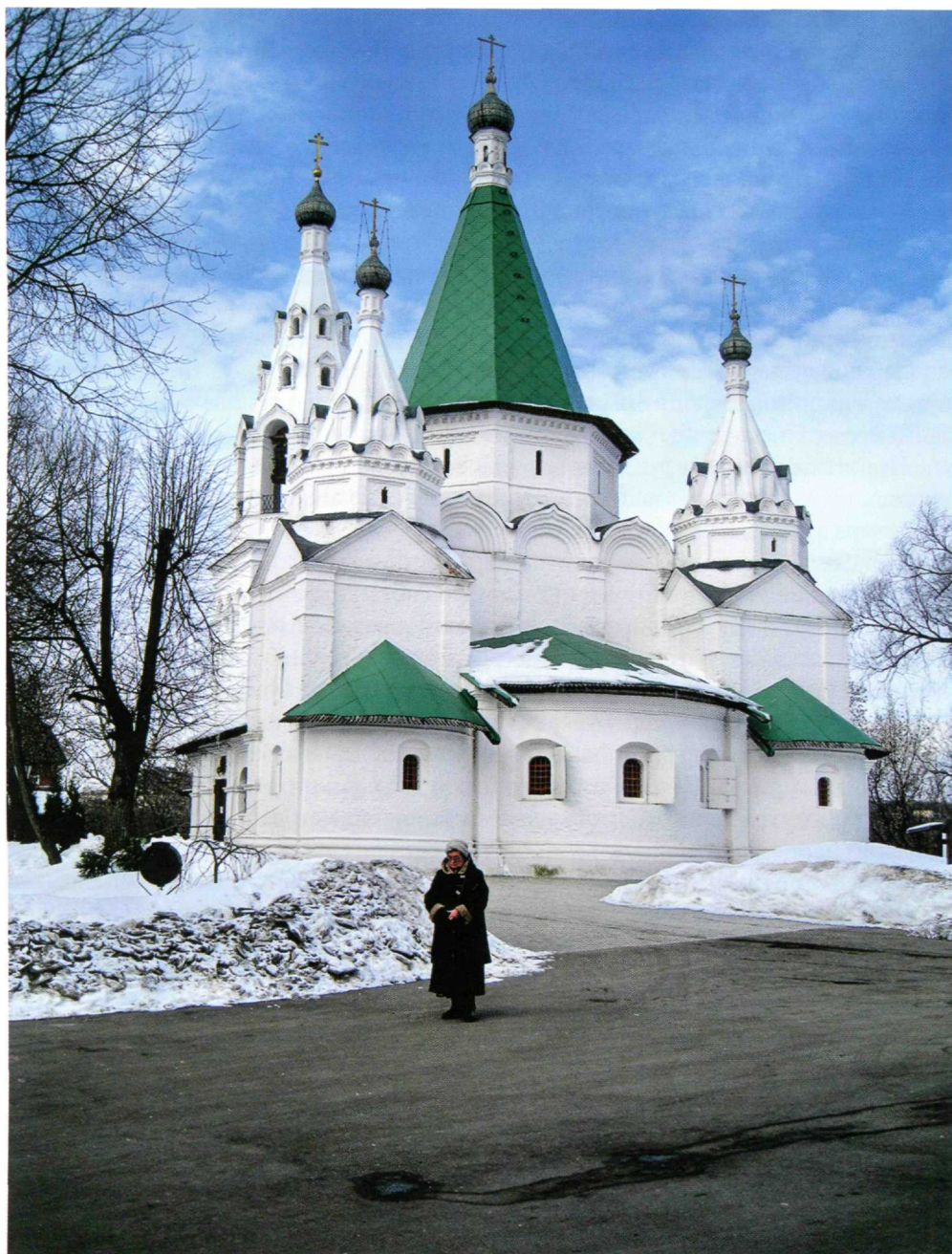
Казалось бы, это так. Но на самом деле картина оказывается заметно иной: храмовые комплексы во многих случаях формируются как специальные ориен-

тиры, а часто - и существенные составляющие районных центров. Конечно, это ориентиры местного значения, не претендующие на общегородскую роль или на формирование некой сети композиционно взаимосвязанных объектов. Такое, как правило, не реально при массовой многоэтажной застройке, да и общество, по-видимому, не испытывает потребности в формировании церковных композиции такого широкого охвата. Но заметная роль храмов во многих внутрирайонных композиционных построениях свидетельствует об определенном интересе и внимании населения к духовным проблемам. Нередко этот интерес тесно переплетается с самыми будничными повседневными запросами горожан. Характерно, что наряду с приходскими храмами, рассчитанными на обслуживание определенного городского района, появляются ведомственные по своей принадлежности церкви, развивающие традицию строительства домовых церквей при каком-то учреждении. В городах возникают и мемориальные храмы, связанные с важными событиями истории города или всей страны.

Приходские и мемориальные храмы возводятся на свободных участках, как правило, вблизи транспортных магистралей или главных улиц. Планировочная структура жилых кварталов к этому моменту уже сложилась, и для строительства храма выбирается наиболее подходящий в композиционном отношении участок из числа тех, которые подходят по своему размеру.

Сказанное выше основывается на наблюдениях, сделанных при рассмотрении ряда российских городов - Петербурга, Твери, Саратова, Самары, Волгограда и других. Но в наибольшей мере - на материале Москвы. Объем главы и характер возникающих задач делает затруднительным сколько-нибудь детально рассмотреть архитектурно-планировочные проблемы храмостроения сразу на нескольких городах. Поэтому в данной главе, в отличие от всех других, наблюдения проводятся только на московском материале, который представляется достаточно репрезентативным.

В большинстве новых районов Москвы на месте будущего храма сначала возводится небольшая часовня или временный деревянный храм, где проводятся службы до окончания основного строительства. Построенные в конце 1990-х - начале 2000-х гг. временные объекты до сих пор во многих районах Москвы остаются единственными культовыми зданиями. Замедление темпов строительства православных объектов на рубеже веков привело к тому, что большое число проектируемых храмов пока даже не заложено, а начатое строительство ведется недостаточно быстро. В связи с потребностью в православных храмах в районах массовой жилой застройки вновь активизировалось строительство небольших деревянных храмов, уже в качестве постоянных, стали усовершенствоваться ранее возведенные временные.

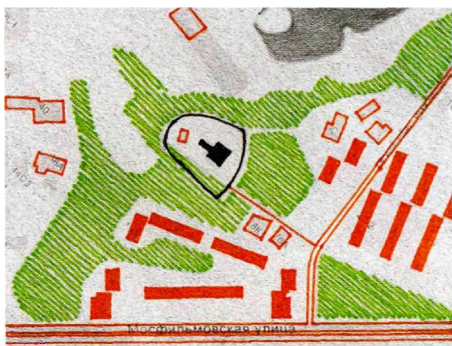


Москва. Церковь Св. Троицы в Голенищеве

Храмы в структуре застройки новых районов

В данном разделе главное внимание будет уделено месту храма в объемно-пространственной структуре окружения, хотя вопросы функциональной структуры тоже будут по необходимости затронуты.

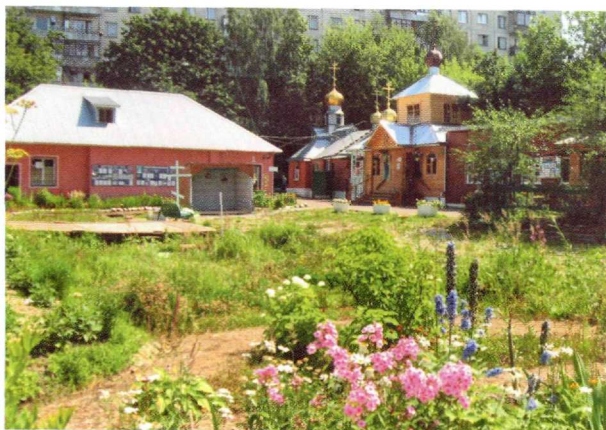
Вначале обратимся к тем относительно немногочисленным примерам, когда храм мыслится как изолированный объект, содержательно близкий лишь определенной категории жителей. В таком положении может оказаться старый храм, обстроенный многоэтажными домами, или вновь сооружаемый. Первая из названных ситуаций наиболее характерна для застройки, складывавшейся в 1970-1980-е годы. Показательный пример - церковь Живоначальной Троицы в Голенищеве, недалеко от Мосфильмовской улицы. Замечательный шатровый храм XVI в. отгорожен пятиэтажной застройкой не только от улицы, но и от основных внутриквартальных проездов. Отведенный храму на рубеже веков довольно обширный земельный участок обнесен оградой, внутри которой возведены необходимые приходу невысокие постройки. Только одной стороной церковный участок не обращен к жилым кварталам, а граничит с долиной Сетуни и с устроенным за речкой полем гольф-клуба. Берега реки заросли деревьями, широких видов от храма или на храм не открывается. Участок воспринимается как место замкнутого, изолированного приходского комплекса.



Москва. Церковь Св. Троицы в Голенищеве. Схема генерального плана.
Черная линия - граница церковного участка

Новый храм, оказавшийся в подобной ситуации, - церковь Преподобного Серафима Саровского с приделом святителя Николая Чудотворца в Кунцеве, на улице Багрицкого¹. Это деревянный храм, возведенный в 1997 г. рядом с сохранившимся фундаментом разрушенного памятника церковного зодчества. Старый храм был деревянный на каменном фундаменте, пятиглавый с колокольней. Его построили в 1906 г. как подворье Крестовоздвиженской Полунинской женской общины Рязанской епархии. В 1917 г. подворье было преобразовано в самостоятельную женскую общину во имя Преподобного Серафима Саровского.

¹ <http://serafimtemple.narod.ru>.



Москва. Церковь Преподобного Серафима Саровского в Кунцеве (ул. Багрицкого).
Вид приходского комплекса



Москва. Церковь Преподобного Серафима Саровского. Вид с севера



Церковь Преподобного Серафима Саровского в Кунцеве. Фрагмент старой ограды



Москва. Церковь Св. Троицы в Чертанове

В 1928 г. храм был закрыт. В обезглавленном перестроенном здании размещались дом слепых, детский дом, ремесленное училище, затем завод. Впоследствии здание было разрушено. Сейчас на месте бывшего женского монастыря располагается подворье Патриарха Московского и всея Руси с храмом в честь преподобного Серафима Саровского.

Участок с сохранившимся фрагментом монастырской стены тесно окружен типовыми жилыми домами и панельным корпусом городской клинической больницы. Его изолированному расположению во внутриквартальном пространстве способствуют высокие деревья, высаженные на территории больницы и во дворах квартала, так что храм не виден ни с улицы Багрицкого, ни с внутренних проездов.

В Чертанове на Днепропетровской улице в 2006 г. был освящен деревянный храм Живоначальной Троицы². По первоначальному проекту на изгибе трассы улицы предполагалось расположить каменный храм, он должен был стать градостроительным ориентиром на большом ее протяжении. В реальной ситуации была построена небольшая деревянная церковь, которая лишь отчасти выполняет функции архитектурной доминанты в силу своих небольших размеров и расположения среди деревьев.

Многоэтажные жилые дома, вплотную подходящие к участку, и несоизмеримое по масштабу соседствующее с храмом здание гаража нейтрализуют заложенный в планировочном решении композиционный прием. Тем не менее, территория храма стала архитектурно-пространственным узлом жилого квартала. Этому способствует образцовое благоустройство большого церковного участка и размещение на нем хорошо оборудованной детской площадки. Значимость места усиливает расположение районной управы в одном из ближайших

² Сайт «Русские церкви» - Москва-город.



Москва. Церковь Св. Троицы в Чертанове. Общий вид застройки. В центре кадра - главка храма



Москва. Церковь Св. Троицы в Чертанове. Схема генерального плана участка. Черный кружок - вход в районную управу

домов. Интересно заметить, что управа разместилась в первых этажах многоэтажной постройки, не претендуя на отдельное здание и, соответственно, не выявляя себя в архитектуре. Возникший своеобразный центр микрорайона акцентирует только храмовый комплекс.

Можно заметить, что строящиеся храмы часто соседствуют с администрацией районов и практически все имеют обустроенные детские площадки на своих территориях. Большое значение для градостроительной роли храмов имеют библиотеки, воскресные школы и другие учебные заведения, входящие в состав храмовых комплексов. Пример Троицкого храма на Днепропетровской улице показывает, что приходский храм стал неотъемлемой частью городской среды жилого района и независимо от его архитектурного решения становится важным градостроительным элементом застройки.

Последний пример реализует достаточно распространенный прием возведения храма в ключевой точке городской структуры. В данном примере эффект удачного планировочного расположения был снижен малыми размерами храма и окружающей храм высокой зеленью. В других случаях храмы более активно включаются в организацию окружающей застройки. Храм-часовня Покрова Богородицы в Раменках построен в 2000 г. в месте слияния улицы Раменки с Мичуринским проспектом (арх. А. Оболенский, Д. Соколов)³. Вокруг церкви достаточно большое открытое пространство, она хорошо видна с проспекта. По замыслу авторов на соседнем участке, отделенном от участка храма-часовни небольшим проездом, предполагается строительство каменного храма, которое задерживается на неопределенное время. Однако и небольшой временный храм играет заметную роль в сложившейся застройке. Простой кубический объем

³ «Русские церкви» - Москва-город.



Москва. Церковь Покрова в Раменках. 2000 г., арх. А. Оболенский, Д. Соколов

церкви с шатровой звонницей по высоте уступает соседним постройкам, но островное положение храма и прилегающие незастроенные пространства позволяют выделить его как важный градостроительный элемент. Композиционная роль храма-часовни усиливается тем, что рядом располагается торговая площадь - храм оказывается в активно посещаемом месте. Таким образом, культовое здание становится доминантой не за счет своих габаритов, а в силу своего назначения и благодаря наличию открытого пространства вокруг.

Целый ряд современных храмов возведен в важных точках планировочного каркаса с расчетом их восприятия при движении вдоль магистрали. К их числу можно отнести деревянную церковь Владимира, Митрополита Киевского в Свиблове⁴. Она расположена на пересечении улиц Снежной, Кольской, Ра-

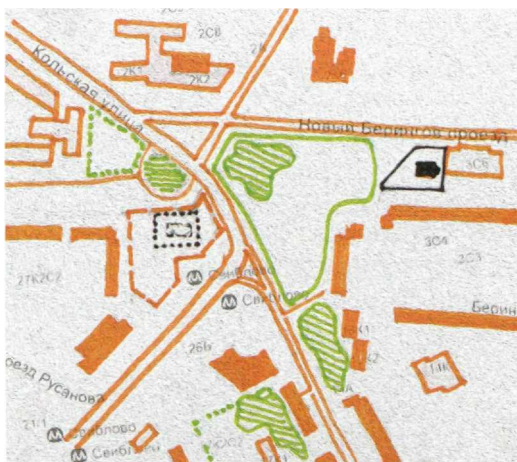


Москва. Церковь Св. Владимира, митрополита Киевского

⁴ www.sobory.ru.



Москва. Церковь Св. Владимира, митрополита Киевского. Окружение храма



Москва. Церковь Св. Владимира, митрополита Киевского. Схема генплана

дужной и Амундсена и служит композиционным центром образовавшейся транспортной площади. Небольшой деревянный храм построен рядом со станцией метро «Свиблово». Его основной объем представляет собой вертикально устремленный двухъярусный восьмиерик, перекрытый крещатой бочкой с главкой; силуэт основного объема дополняется шатровой колокольней над входом.

Сам по себе церковный участок небольшой, но к нему примыкает сквер, увеличивающий зону влияния храма. Место пересечения улиц закрепляет также многоэтажный жилой дом на углу ул. Снежной и Амундсена, который служит высотной доминантой. Градостроительное решение предусматривает соседство этих двух акцентов в застройке площади. С основных точек обозрения северный фасад храма накладывается на фасад жилого дома, что создает интересную ритмическую переключку. Новый дом - дугообразный в плане. Получающийся из-за этого вогнутый фасад определенным образом акцентирует значение пространства перед домом. А в этом пространстве и стоит храм. Осмысленное со-



Москва. Церковь Георгия Победоносца в Коптеве.
Вид храма с угла Коптевского бульвара и Б. Академической улицы



Москва. Церковь Георгия Победоносца в Коптеве.
Вид храмового комплекса с Коптевского бульвара

четание храма и светской доминанты становится, в некоторых случаях, характерной чертой городских пейзажей Москвы. Видимый в перспективе улиц, вливающих в площадь, силуэт храма придает транспортной развязке более камерный характер, присущий жилому району.

Еще один весьма показательный пример - храмовый комплекс, выстроенный на Коптевском бульваре на его пересечении с Б. Академической ул. в 1997-1998 гг. (арх. В. Иванов)⁵. Главный храм в честь вмч. Георгия Победоносца восточным фасадом выходит на Б.Академическую ул. и замыкает перспективу бульвара. Пересекая магистраль, Коптевский бульвар переходит в парк Тимирязевской сельскохозяйственной академии. Прямо напротив храма расположен Большой Садовый пруд. К сожалению, эта композиционная ось прослеживается только на генплане - небольшой храм визуально отделен от водоема высокими деревьями и транспортным потоком. Тем не менее, на восприятие всего храмо-

⁵ www.sobory.ru.



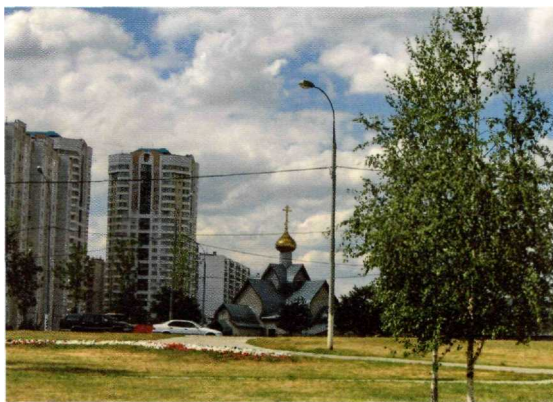
Москва. Церковь Георгия Победоносца в Коптево. Схема генплана

вого комплекса влияет то, что с этой стороны к церкви подходит массив парка, а не многоэтажной жилой застройки.

Территория храмового комплекса вытянута вдоль бульвара с востока на запад. Здесь размещаются храм Георгия Победоносца, трапезная, воскресная школа и библиотека. Территория храма стала общественным и культурным центром района, а сам храм - градостроительной доминантой парковой зоны. Его шатровый ярусный силуэт с колокольной и малыми главками не подавляется соседством многоэтажных зданий, которыми к северу от бульвара застроена Б. Академическая улица.

Важно подчеркнуть, что весь ансамбль выстроен из дерева с использованием традиционных типов построек, и это фундаментальным образом противопоставляет комплекс церковных построек современному многоэтажному окружению. Планировочное положение делает комплекс центром района, а характер архитектуры обособляет, дистанцирует его от окружения. Это обособление может восприниматься и как выражение того, что приходские постройки образуют островок иной жизни - «не от мира сего», и как некая театрализация, разнообразящая среду монотонных городских окраин. В любом случае перед нами характерное не только для данного примера соединение противоречивых тенденций обособления храма и его активного включения в современную городскую жизнь.

Весьма часто расположение нового храма таково, что он оказывается связанным со значительным фрагментом природного ландшафта. Здесь отчасти появляется возможность выстраивания более традиционного взаимодействия храма и окружения, когда доминирующее положение храма обеспечивается выгодным положением на рельефе, отсутствием конкурирующих построек. Чаше всего, однако, наличие вблизи храма элементов природного окружения только отчасти сближает ситуацию с традиционной, поскольку в архитектурно-при-



Москва. Церковь Св. Троицы в Братееве

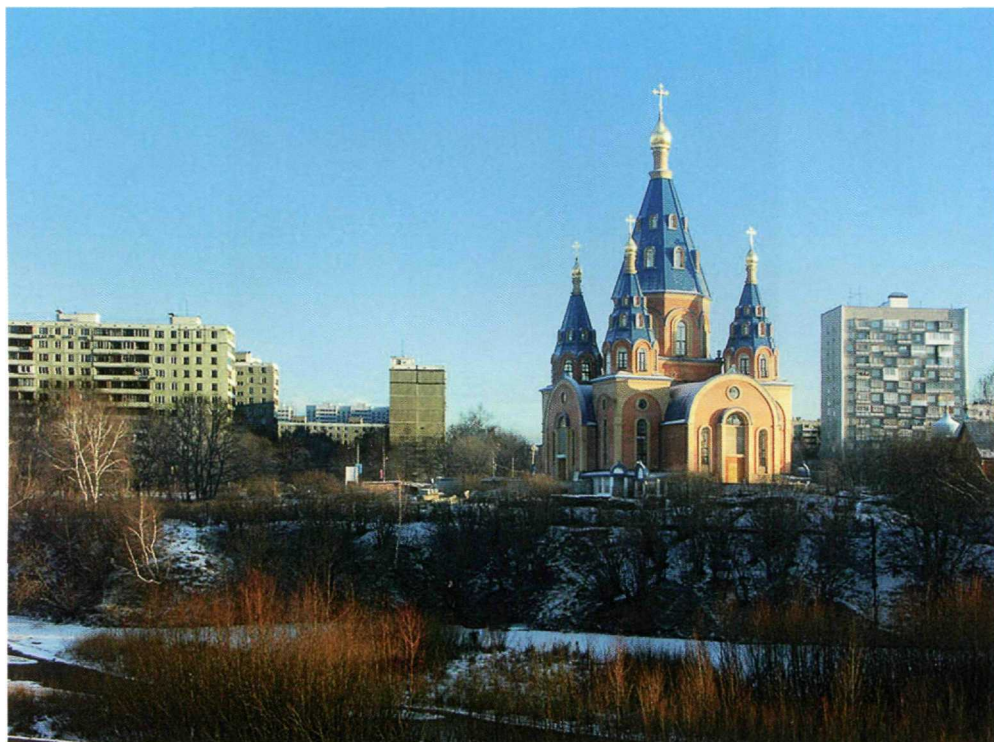


Москва. Церковь Св. Троицы в Братееве. Схема генплана

родный комплекс в той или иной мере включаются и новые многоэтажные сооружения.

В Братееве по благословению Патриарха Московского и всея Руси было решено построить храм во имя Святой Троицы вместо разрушенного в 1928 г. старого храма Усекновения главы Иоанна Предтечи, освященного в 1892 г.⁶ Микрорайон Братеево построен в 1982 г. на месте древнего поселения. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи стояла на вершине Братеевского холма на берегу Москвы-реки. Она составляла важное звено в системе храмов, расположенных в нижнем течении реки на холмах и высоких бровках, - Вознесения Господня в Коломенском, Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове, Свт. Николая Чудотворца в Сабурове, Рождества Пресвятой Богородицы в Капотне, Илии Пророка в Беседах, Свт. Николая Чудотворца в Лыткарине, Спаса Преображения в Острове.

⁶ www.hram-brateevo.narod.ru.

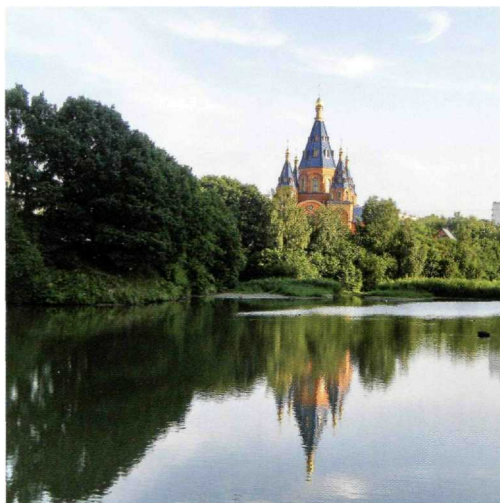


Москва. Церковь Державной иконы Богородицы в Чертанове. Вид с юга

Возведение современного храма на прежнем месте стало невозможным из-за строительства моста через р. Москву в северной части Братеева, где стоял храм. Кроме того, при застройке микрорайона в 1982 г. был срыт Братеевский холм с остатками села и древними кладбищами. Новый участок выбрали южнее, ближе к берегу р. Городня. Небольшой деревянный храм Живоначала́ной Троицы расположен среди многоэтажной жилой застройки. До сегодняшнего дня он остается единственным приходским храмом микрорайона.

Храм имеет необычное архитектурное решение. Его крестообразный центральный объем с тремя ярусами бочкообразных покрытий на всю высоту стен облицован каменными плитами. В результате он приобрел черты памятника культового зодчества неорусского стиля и визуально вписался в ансамбль жилой застройки. Симметричный объем, одинаково ориентированный по всем планировочным осям, выступает на фоне монотонных фасадов многоэтажных домов. Преобладание глухих стен, сложная пластика и пирамидальный силуэт выделяют храм и придают ему монументальность. Располагаясь в перспективе широкой улицы-бульвара, он хорошо виден из различных точек жилого комплекса.

Место храма выбрано таким образом, что, будучи окружен с трех сторон жилой застройкой, с южной стороны он обращен к пойме реки Городни - протяженной зеленой зоне микрорайона. Надо отметить, что за счет выгодного расположения и попытки создания ансамбля культового здания и окружающей за-



Москва. Церковь Державной иконы Богоматери в Чертанове. Вид с запада



Москва. Церковь Державной иконы Богоматери в Чертанове. Схема генплана

стройки, храм стал важным композиционным акцентом архитектурно-планировочного решения района и локальной градостроительной доминантой. Однако восполнить утраченное звено в общегородской системе храмовых доминант, каким был разрушенный храм Усекновения главы Иоанна Предтечи, он не может.

Со значительными ландшафтными раскрытиями связаны немногочисленные случаи, когда задумывался и воплощался крупный храм, претендующий на активную самостоятельную роль в обширных пространственных композициях. К храмам такого рода можно отнести построенную в Чертанове церковь во имя Державной иконы Богоматери⁷ (2005-2009 гг., арх. И. Воскресенский). Церковь поставлена в озелененной зоне между большим Чертановским прудом и Чертановской улицей, главным ориентиром которой она служит. Хотя в окружающей застройке есть здания большей высоты, храм за счет своего неординарного силуэта (пяти крупных шатров), наличия вокруг открытых пространств, а также - разрывов в застройке, имеет огромный радиус влияния. Он хорошо виден при движении по Чертановской улице, на него ориентирована восточная часть Сумского проезда, он явно доминирует в панораме района, открывающейся со стороны пруда, который примыкает к территории храма с западной стороны.

Закончено строительство храмового комплекса в честь св. блгв. князя Александра Невского в Кожухове⁸. Строительство комплекса посвящено 60-летию победы в Великой Отечественной войне. Большой шатровый храм в честь Александра Невского с нижним приделом во имя свв. Иноков Пересвета и Осляби - героев Куликовской битвы - был заложен в 2005 г., освящен в 2008 г. Около

⁷ www.chertanovoinfo/derjavnaya.html.

⁸ www.premier-realty.ru.

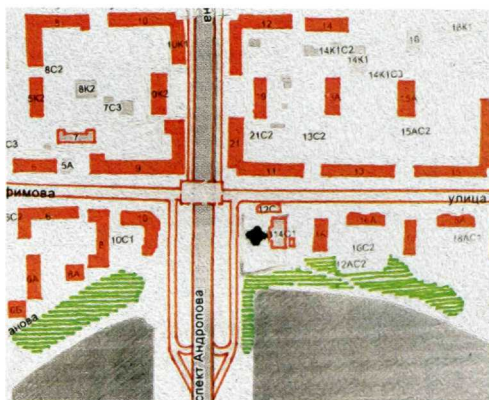
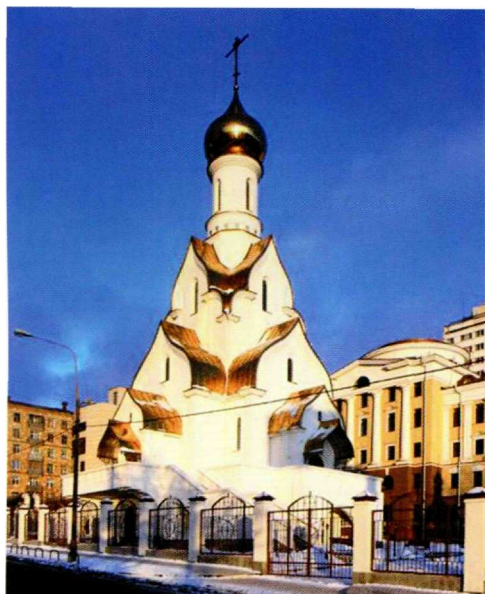


Схема генплана

Москва. Церковь Александра Невского в Кожухове. (2005-2008 гг.), арх. Д. Пшеничников.
Вид законченного храма

храма будут построены звонница и административное здание. Вокруг - разбит небольшой сквер. Комплекс включает храм, часовню, здание воскресной школы, административно-хозяйственные постройки и служебное здание. Напротив комплекса располагается здание районной управы.

Храм Александра Невского - главная архитектурная доминанта района. Он построен в важном планировочном узле - месте пересечения проспекта Андропова и улицы Трофимова на высоком откосе над Москвой-рекой. Широкое полотно проспекта обеспечивает ему прекрасный обзор и значительное градостроительное положение. Этому способствует и архитектурное решение - устремленный вверх ярусный объем, имеющий в плане форму равностороннего креста. Большое влияние на создание архитектурного образа, вероятно, оказала близость храма Вознесения Господня в Коломенском, также расположенного вблизи проспекта Андропова.

Важным моментом в градостроительном решении является то обстоятельство, что участок храма с южной стороны выходит на Кожуховский затон - обширное водное пространство, с берегов которого открываются интересные виды на новый комплекс. Благодаря этому храм Александра Невского включается в систему храмовых доминант, расположенных в нижнем течении Москвы-реки.

Наиболее значительными образцами монументального храмостроения в новых районах являются храм «Всех скорбящих Радость» на улице Гурьянова и Троицкий храм на Борисовских прудах. Первый из них - мемориальный, поставлен на месте взрыва жилого дома. Непосредственно там, где стоял дом, установлен памятный знак, а храм-часовня в честь иконы Богоматери «Всех



Москва. Церковь «Всех скорбящих Радость» в Печатниках. Схема генплана

скорбящих Радость» построен рядом, на островке, образованном улицами Гурьянова, Южнопортовой и соединяющим их проездом⁹. Этот участок заметно возвышается над прилегающей территорией. Особенность места - в соседстве с храмом группы высоких башен, они охватывают дугой место расположения мемориала, подчеркивая тем самым его главенствующую роль. За Южнопортовой улицей открывается панорама Москвы-реки в ее самом широком течении - у пристани Печатники.

Удачное градостроительное положение подкреплено созданием выразительного архитектурного образа. Относительно небольшой центрический шатровый храм с выраженными чертами неорусского стиля увенчан тринадцатью высокими главками, расположенными на ярусах кокошников и напоминающими зажженные свечи. Очень украшает постройку лаконичная детализация и богатая пластика фасадов. Торжественность образу храма придают звонница и входной портал на западном фасаде, обращенном к реке. Нависшие над храмом многоэтажные жилые башни усиливают напряженность композиционного решения.

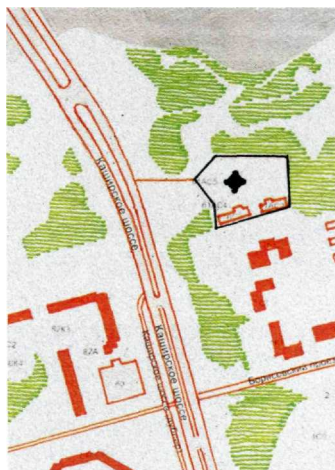
Во втором из упомянутых примеров храм значительно крупнее, а окружающая застройка оставляет вокруг него обширное свободное пространство. Главный элемент окружения - Борисовские пруды и окружающие их озелененные пространства. Существенно, что в озеленении в равной мере присутствуют залесенные и открытые пространства, что обеспечивает храму хорошее обозрение. Вблизи него проходит Каширское шоссе, с которого храм воспринимается как безусловная доминанта. Находящиеся в некотором удалении жилые дома образуют лишь фон заметному храмовому комплексу.

В предыдущем изложении приходилось подчеркивать, что храмы в районах новостроек, создавая важные композиционные акценты местного значения, не

⁹ www.rusk.ru.



Москва. Церковь Св. Троицы в Борисове. Арх. Е.В. Ингем



Москва. Церковь Св. Троицы в Борисове. Схема генплана

претендуют на формирование более обширных градостроительных систем. Сейчас следует сделать по этому поводу одну оговорку. Доминанты храмов не объединяются общими панорамами, не образуют непрерывных цепочек последовательно открывающихся городских картин. Но в некоторых случаях, располагаясь в соседних узлах планировочной структуры, они все-таки могут восприниматься звеньями единой системы.

Это иллюстрируется, в частности, только что рассмотренными храмами. Церковь Александра Невского в Кожухове у Кожуховского пруда (Старицы Москвы-реки), ниже по течению храм в честь Иконы «Всех скорбящих Радость» в Печатниках, дальше эстафету принимает комплекс старых монументов в Коломенском. Еще ниже на берегу стоит Никольская церковь в Сабурове (XVII в.), а несколько в стороне, на Борисовских прудах, встал большой Троицкий храм.



Схема расположения храмов в нижнем течении Москвы-реки

У восточного края Борисовского пруда стоит Троицкая церковь в Борисове (XIX в.), а далее к востоку - Троицкий храм в Братееве. Старые и новые храмовые доминанты сплетаются в одну цепочку, причем иногда между ними вполне явные видовые связи, а где-то они знающими местность легко удерживаются в памяти.

Целая система культовых доминант, представленная небольшими деревянными храмами и часовнями, расположенными в важных точках планировки, возникла в конце 1990-х гг. на севере Москвы. Можно назвать такие культовые объекты, расположенные в этой части города, как храм во имя Иконы Богоматери «Утоли моя печали» и в честь Алексия, Митрополита Московского на Широкой ул. в Медведкове, храм-часовня Николая Чудотворца в Бабушкине и др. На продолжении Широкой ул. - улице Малыгина возведена часовня прп. Сергия Радонежского в Лосином Острове¹⁰. Они достаточно далеко отстоят друг от друга, так что трудно говорить о какой-то даже умозрительно воспринимаемой системе. Но, вероятно, можно увидеть черты общности в застройке обширного района, в котором во многих планировочных узлах встречаются общие в своем характере деревянные храмовые комплексы.

¹⁰ «Русские церкви» - Москва-город.



Москва. Церкви в Бабушкине.
выстроенные в 1990-е годы:
Алексия митрополита на Широкой ул. д. 25



Сергия Радонежского в Лосином острове
(ул. Малыгина, 6)



Николая Чудотворца в Бабушкине



Благовещения в Бабушкине
(Енисейская ул. 14)

Храм и его ближайшее архитектурное окружение

Этой проблемы мы уже должны были выше отчасти касаться, но тема требует и самостоятельного рассмотрения.

Обратимся сначала к тем случаям, когда храм и приходской комплекс создают достаточно замкнутое, локальное архитектурное образование. Из числа рассмотренных примеров таким был приходской комплекс храма Георгия Победоносца на Коптевском бульваре. Мы отметили, что использование дерева и традиционных типов построек противопоставляет комплекс церковных сооружений современному многоэтажному окружению, образно выражает присутствие здесь островка жизни «не от мира сего».

Сходный пример - тоже уже упоминавшийся храм Преподобного Серафима Саровского в Кунцево. К сказанному ранее добавим, что в состав этого комплекса входят храм, трапезная, увенчанная, как и храм, главкой, ряд вспомогательных церковных построек. Центральную часть участка занимает раскрытый и законсервированный фундамент старого храма, который стал композиционным ядром ансамбля. В год столетия разрушенного памятника (2006) началась разработка проекта его воссоздания. Пока же существующий деревянный храм облицевали кирпичом и расширили деревянными пристройками. Достаточно сложная внутренняя структура комплекса с несколькими увенчанными главками зданиями, с ясно выраженным центральным пространством (местом бывшего храма) делает это патриаршее подворье особым миром. Обособлению способствует то, что подворье окружено извне плотной массой высоких деревьев, а внутри открытый газон с цветником и выложенным камнями старым фундаментом зримо связывает между собой постройки, образует пространство их взаимодействия. Весь комплекс малыми размерами своих составляющих решительно отличается от многоэтажного окружения, отделенного от него стеной деревьев. Поскольку все постройки отличаются простотой, незатейливостью форм, может создаться впечатление, что перед нами кусочек старой застройки, случайно сохранившейся в перестроенном окружении.

С наибольшей четкостью противопоставление приходского комплекса окружению выражено в приходской застройке храма Живоначальной Троицы в Черемушках. Комплекс построен в зеленой зоне внутри квартала жилой застройки на месте разрушенного в 1963 г. храма того же посвящения. Храм был построен в XVIII в. в селе Черемушки-Троицкое, закрыт в 1926 г. и занят заводом. В 1963 г. вместе с храмом было уничтожено и кладбище, на его месте вырыт пруд и организована зеленая зона района. В 1997 г. жители создали инициативную группу по воссозданию храма. Проект был разработан Мастерской 5 Моспроекта-3 (арх. И. Бирюков, М. Панкратов)¹¹. Новый комплекс состоит из храма Живоначальной Троицы, часовни Святого Духа, дома причта, воскресной школы, сторожки и подземного гаража. Первым завершенным объектом стала часовня, освященная в 2002 г.

¹¹ По материалам XV Международного фестиваля «Зодчество-2007».



Москва. Приходской комплекс. Церковь Св. Троицы в Ст. Черемушках.
2006 г., арх. И. Бирюков, М. Панкратов



Москва. Приходской комплекс Церковь Св. Троицы в Ст. Черемушках. Внутренний двор

Новый храм Живоначальной Троицы не повторяет образа разрушенного храма. Старая Троицкая церковь имела лаконичный объем с приземистой главой на невысоком барабане и неоклассической колокольней, построенной перед первой Мировой войной. Современный храм, по замыслу авторов, построен в традициях московского культового зодчества XVII в. Это трехглавый, бесстолпный храм с тремя апсидами, на подклете. Прямоугольные объемы приделов выполнены в виде галереи-гульбища, с трех сторон опоясывающей основной объем. В убранстве фасадов использованы традиционные мотивы - килевидные завершения прясел, цветные декоративные элементы на барабанах, шатре колокольни и белых стенах.

Архитектура остальных построек комплекса подчинена облику храма. Существенно, что корпуса воскресной школы, дома причта и сторожки образуют



Москва. Приходской комплекс Церковь Св. Троицы в Ст. Черемушках. Внутренний двор

вместе с храмом периметр, внутри которого внутренний двор с декоративным мощением и цветниками. Под двором расположен подземный гараж, который имеет самостоятельный въезд со стороны внутриквартального проезда. Периметральное расположение построек образует достаточно замкнутый ансамбль, отгородившийся от окружения. Только сам храм расположен так, что он обращен не к внутреннему двору, а к внешнему пространству. Еще одним элементом, обращенным вовне, стала часовня, расположенная у самого входа в комплекс. Ее архитектурное решение стилистически отличается от решения всего ансамбля и отчасти воспроизводит образ разрушенных построек. Восьмигранная ротонда с барочным куполом и полуколоннами, оформляющими арочные оконные ниши, имеет современный остекленный входной портал, обращенный к скверу, разбитому снаружи приходского ансамбля. Весь комплекс колористически объединяет тема белой стены с красными деталями.

Замкнутость ансамбля, преобладание в нем темы стены и его колористическое решение - все это выделяет его в ближайшем городском окружении. Дальних же точек обозрения храма и связанных с ним построек практически нет. С южной стороны к территории комплекса примыкает участок студенческого общежития, состоящего из нескольких многоэтажных корпусов, выходящих на улицу Шверника и скрывающих храмовый комплекс. В прозорах между корпусами общежития храм Живоначальной Троицы воспринимается на фоне боль-

шого зеленого массива, а с севера и востока - на фоне многоэтажек. Предусмотрены подход и подъезд к комплексу и со стороны Б. Черемушкинской улицы. Единство архитектурного и колористического решения крупного культового ансамбля и его планировочный замысел осуществлены во многом благодаря тому, что внутри жилого района сохранилась большая озелененная территория, не занятая застройкой после разрушения старого храма.

Анализ сложившейся ситуации показывает, что большая часть храмов, расположенных внутри городской застройки, перестает быть общегородскими и даже зональными доминантами. Они становятся композиционными и общественными центрами жилых районов, их архитектурными символами. В современном городе отсутствует градостроительная система храмовых доминант, основанная на их визуальной связи и иерархическом подчинении. Строительство новых храмов и даже воссоздание отдельных утраченных элементов - не позволяют воссоздать общегородскую структуру. В то же время в каждом городском районе есть свой действующий храм, включенный в общую систему православных приходов.

Как уже ясно из первого раздела главы, наиболее распространена ситуация, когда храм занимает достаточно открытое положение. В силу этого он так или иначе вступает в активный диалог с архитектурным окружением. Иногда этот диалог сводится к утверждению отличия, инаковости храма по отношению к окружению. Таков, например, маленький деревянный храм Покрова Пресвятой Богородицы в Раменках, стоящий между двумя многоэтажными комплексами вблизи Мичуринского проспекта. Только строительство рядом с храмом небольшого приходского домика создает какой-то сомасштабный ему элемент окружения. Несоразмерность окружению, как уже было замечено, не помешала храму стать специфической доминантой в складывающемся центре жилого образования.

Среди каменных храмов, возведенных среди жилой застройки новых районов, надо отметить храм в честь иконы Богоматери «Животворящий источник», построенный в 2003 г. в Бибиреве на улице Лескова¹². Ситуация здесь отчасти похожа на только что рассмотренную: храм существенно отличается от окружающей застройки своим масштабом и пластикой.

Небольшой храм, завершенный одной шлемовидной главой, имеет развитое пластическое решение. К его западному фасаду пристроена асимметричная звонница с аркадой входных проемов. Тема аркады продолжается на южной экседре, к которой подходят прихожане за святой водой. Но общности с окружением больше, чем в Раменках, благодаря использованию камня и схожести колорита: в храме, как и в его окружении, господствует светлая капитальная стена. При такой общности маленький храм не теряется, поскольку он, при всей сложности своей структуры, много лаконичнее окружающей застройки.

Типовая многоэтажная застройка, окружающая храм, характеризуется большими расстояниями между домами, поэтому выразительный объем храма слу-

¹² «Русские церкви» — Москва-город.

жит архитектурным акцентом и объединяющим элементом застройки. Ключевая роль храма в воспринимаемом жителями образе застройки отразилась в том, что он стал темой многочисленных самостоятельных произведений: пролеты между домами на прилегающей территории (вдоль улицы Лескова) оформлены дилетантскими изображениями храмов на бетонных ограждениях и малых архитектурных формах. Подобные изображения стали, заметим, приемом городского дизайна, встречающегося и в других районах Москвы. Храм становится неотъемлемой частью ансамбля жилого района. Конечно, появление подобных изображений не всегда признак почтительного внимания к сакральному значению храма. Это может быть проявлением тяги украсить эстетически бедную среду окраинных районов города. Но именно храмы дают тему для такого украшения.

Наряду с диалогом «храм-застройка» важны и другие его связи с окружением. Участок вышеупомянутого храма в честь иконы «Живоносный источник» удачно расположен между улицей Лескова и пересохшим руслом реки вдоль Белозерской улицы. В этой зеленой рекреационной зоне размещены детские и спортивные площадки, прогулочные дорожки и т.п. Храм стоит на высокой бровке и имеет хороший обзор. Большие расстояния между шестнадцатиэтажными башнями позволяют видеть его издалека и по всем направлениям. Здесь органичное включение культового объекта в окружающую застройку достигается как за счет удачного архитектурного образа, так и за счет благоприятной градостроительной ситуации.



Москва. Храм во имя иконы «Живоносный источник» в Бибиреве



Храмы в самостоятельной графике новых районов Москвы в окружении жилой застройки

В рассмотренном примере храм, при общности материала (или, точнее, фактуры) и колорита, достаточно контрастно выделялся в окружении. Существенно иначе построен храм-баптистерий во имя св. кн. Ольги при церкви Вознесения Господня за Серпуховскими воротами, возведенный в 1995 г.¹³ Новый храм и здание Синодального отдела Московского Патриархата размещены прямо напротив нового элитного жилого комплекса. Их разделяет узкий переулок. Несмотря на существование определенной дистанции, храм воспринимается как составная часть сложной пространственной композиции окружающей застройки. Помимо темы стены и общности колорита храм и соседствующую застройку объединяет пластическая проработанность фасадов. Если в храме «Живоносный источник» гладкие поверхности противопоставлялись мелко решетчатой структуре фасадов жилых домов, здесь церковные стены расчленены плоскостями лопаток и фриз, что позволяет храму несколько мимикрировать в современном окружении. Его небольшой объем визуально сливается с рядом хаотично соединенных фрагментов нового жилого дома - разновеликих башенок и выступов, перекрытых купольными завершениями. В данном случае это, видимо, уместно, поскольку маленький храм-крестильня - только дополнение к расположенному рядом более значительному старому храму Вознесения за Серпуховскими воротами.

Важным моментом в сложении градостроительной ситуации вокруг храма является хронологическая последовательность застройки участка - встраивается храм в сложившееся окружение или застройка формируется вокруг него с учетом соседства с культовым объектом. Два выше рассмотренных примера представляют ситуацию, когда храм встраивается в сформировавшуюся застройку.

Противоположный пример - храм Живоначалной Троицы в Конькове (в прошлом посвященный Преподобному Сергию Радонежскому), построенный в 1690-1694 гг. в усадьбе Г.И. Головкина¹⁴.

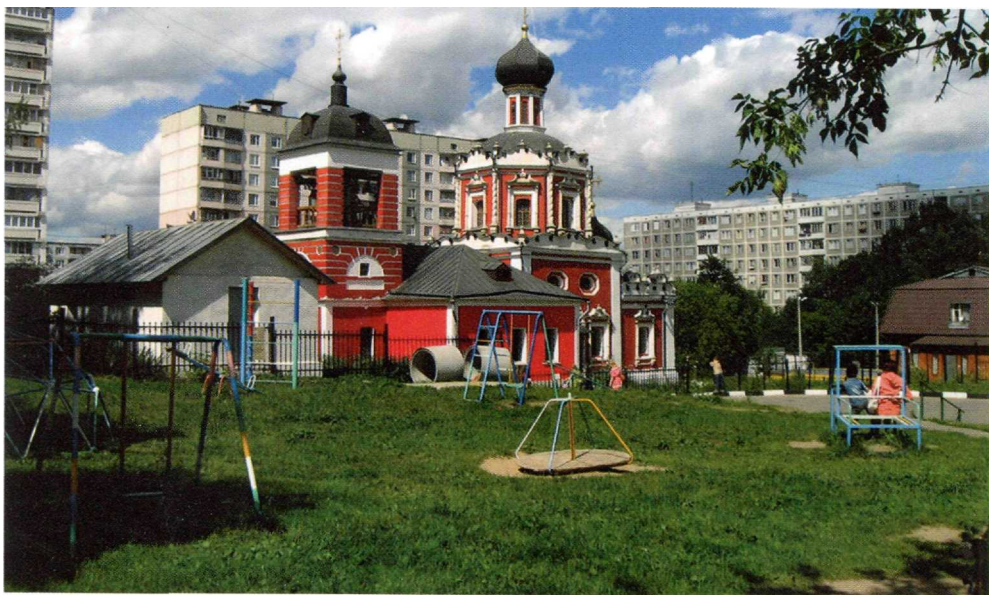
Храм Живоначалной Троицы в Конькове расположен в жилом квартале, причем большой двор, в котором стоит храм, открыт в сторону Профсоюзной улицы. Перед храмом оказывается открытое к магистрали пространство, но сзади вплотную к храму стоит шестнадцатиэтажный жилой дом с монотонным расчлененным лоджиями фасадом, который буквально соприкасается с красно-белым барочным объемом церкви. В некоторых ракурсах ярус звона колокольни совпадает с горизонтальными членениями фасада многоэтажки, и кажется, что звонари находятся прямо на лоджии жилого дома. Причина возникшей ситуации в том, что застройка территории вокруг церковного участка осуществлялась в то время, когда храм был складским зданием или просто стоял разрушенным, и к нему не относились как к культовому зданию. (Церковь закрыли в 1939 г. Были разрушены центральная глава и верхний ярус колокольни. В здании размещался склад местного совхоза, а с 1962 г. оно было передано под склад Телецентра. С 1984 г. здание стояло бесхозным и не охранялось. В 1991 г. храм передали Патриархии, а с 1995 г. начались реставрационные работы.)

¹³ Там же.

¹⁴ www.sobory.ru.



Москва. Церковь Троицы в Конькове. Вид храма в 2000-е гг.



Москва. Церковь Троицы в Конькове. Благоустройство территории в 2000-е гг.



Москва. Церковь Зосимы и Савватия в Гольянове (начало XIX в.)



Москва. Церковь Зосимы и Савватия в Гольянове.
Фрагменты благоустройства территории

гоэтажными жилыми домами, архитектурно не только не связанными с ним, но даже подавляющими его объем. Силуэт храма перебивается разномастными габаритами жилых домов, и сам храм, несмотря на высокую колокольню, скрыт во внутриквартальном пространстве.

Необычная картина разворачивается на территории храма. Здесь разбит открытый для жителей микрорайона сквер, в центре которого сооружен фонтан в форме восьмиконечной звезды и разбиты цветники. Ближе к зданию воскресной школы вся территория оформлена реалистической парковой скульптурой, изображающей героев детских сказок, не только русских народных - три медведя в беседке, Емеля на печи, Красная Шапочка и Серый волк и др. Участок храма и сам храм стали общественным центром микрорайона, в оформлении которого сильны темы настоящего китча.



Москва. Часовня Св. благов. кн. Дмитрия Донского в Северном Тушине



Часовня Св. благов. кн. Дмитрия Донского в Северном Тушине.
Благоустройство окружающей территории

Столь же необычное решение окружения культового здания можно увидеть и в Северном Тушине. Здесь на Туристской улице возведена часовня в честь Благоверного князя Дмитрия Донского - памятник героям и защитникам отечества¹⁶. На отрезке между бульваром Яна Райниса и ул. Героев Панфиловцев Туристская улица представляет собой широкий пешеходный бульвар. В основу композиционного замысла его благоустройства положена идея туристического маршрута, символически проходящего по известным местам различных регионов страны, - здесь встречаются искаженные изображения стерегущих львов, кисловодского орла, горной речки с горбатыми мостиками, ослов, повозок и т.п. Кульминация маршрута - детская площадка «Московский кремль».

¹⁶ «Русские церкви»...

На этой тропе построена православная часовня необычного вида. Небольшой восьмерик, завершенный шатром, украшен мраморными пилястрами и бронзовыми скульптурами ангелов в межоконных нишах. В кокошниках над карнизом размещены барельефы с изображением херувимов. Перед южным фасадом установлена металлическая цветочница в виде апельсинового дерева с плодами. Подход к храму отмечен гипсовой скульптурой лежащего льва. С восточной стороны к бульвару обращен протяженный фасад 9-этажного жилого дома. Противоположная сторона Туристской улицы представлена многоэтажной типовой застройкой. Этот несколько гротескный пример размещения культового здания в жилом районе иллюстрирует вхождение храмов в современную городскую среду и объединение их сакральной и социальной роли в средообразовании.

Среди новых объектов храмостроения нужно выделить группу мемориальных храмов и часовен, поскольку специфика их функции иногда заметно влияет на взаимодействие храма с окружением. Мемориал всегда несколько обособлен, создает вокруг себя особую атмосферу.

В Северном Тушине на пересечении улицы Саломеи Нерис с МКАД в 2007 г. построена часовня на месте гибели офтальмолога Святослава Федорова. Она освящена в честь Феодоровской иконы Богородицы (арх. А. Оболенский)¹⁷. Небольшой белокаменный объем часовни, украшенный резьбой и увенчанный золотой главкой на изящном барабане, стоит на высоком обрыве, с которого раскрывается панорама района. Вокруг нее озелененная территория без застройки. Ближайший к часовне жилой район застроен современными двухэтажными домами коттеджного типа. Изолированное расположение часовни на бровке рельефа подчеркивает ее мемориальный характер и архитектурную выразительность. Храм-часовня на месте взрыва на улице Гурьянова расположена в жилом массиве, но и здесь вокруг нее образовалось особое пространство: жилые дома почтительно отступили, оставляя место мемориалу. Это воспринимается вполне естественно, как дань относительно недавно произошедшей трагедии.

Иной тип мемориала возник на Соколе. Здесь в городском парке создан мемориальный комплекс героев первой мировой войны. Вся территория паркового комплекса спланирована как единый ансамбль, состоящий из многих культовых объектов. Первоначально парк был разбит на месте городского Братского кладбища, основанного в 1915 г. по почину великой княгини Елизаветы Федоровны при селе Всехсвятском для захоронения москвичей, погибших на фронтах первой мировой войны или умерших в московских госпиталях¹⁸. В 1930-е гг. его территория была значительно сокращена, в конце 1940-х гг. кладбище было ликвидировано - частично застроено, частично занято Песчаной площадью и сквером. Построенный в 1915г. храм Преображения Господня - памятник погибшим россиянам, с приделами Архангела Михаила и ап. Андрея Первозванного был снесен

¹⁷ Там же.

¹⁸ www.intomoscow.ru.



Москва. Сокол. Мемориальный комплекс

во время массовой застройки Песчаных улиц в конце 1940 - 1950-х гг. Его место занял кинотеатр «Ленинград». В 1990-е гг. в сквере установили несколько памятников, крест и закладной камень нового храма.

Вблизи разрушенного храма возведен памятный знак, повторяющий мотивы неорусского стиля, с мемориальной доской. Новая часовня Спаса Преображения построена по инициативе администрации Северного округа, управы «Сокол» и военно-исторической ассоциации «Добровольческий корпус». Часовня занимает центральное место в композиции ансамбля. Она стоит на небольшом зеленом холме в западной части парка. Компактный центрический объем, завершенный шатром, имеет круговой обзор и парадный подход с южной стороны. Шатровое завершение кирпичной часовни на барабане с щелевидными оконными проемами вызывает ассоциации с кремлевскими башнями. Интересно, что эта черта архитектурного облика часовни связывает ее с двумя построенными поблизости небоскребами - «Триумф-Палас» в Чапаевском пер. и многоэтажным жилым домом на ул. Маршала Бирюзова, увенчанным двумя башнями, напоминающими кремлевские.

Часовня Спаса Преображения мало посещается горожанами. Здесь проводятся службы в память о героических событиях - в 2004 г. прошла панихида в честь начала русско-японской войны, по героям Порт-Артура и в честь столетия подвига матросов крейсера «Варяг». Весьма симптоматично недовольство жителей появлением мемориала. По их словам, они получили вместо любимого места прогулок - «кладбище». Это относительно редкий пример отторжения, неприятия возникшего храмового комплекса. Причина этого - в потере элементов привычного комфорта; функция мемориала вступила в противоречие с функциональной структурой микрорайона. В сопоставлении с этим примером

становится особенно понятно значение обустройства многих участков при храмах, позволяющих использовать их как место отдыха жителей окружающих домов.

В заключение главы нужно отметить, что активный процесс храмостроения в Москве, характерный для конца 1990-х, к середине 2000-х гг. стал ощутимо замедляться. Заканчивается строительство больших храмов - Державной иконы Богоматери в Чертанове и Александра Невского в Кожухове. В 2007 г. были освящены храм Живоначальной Троицы в Старых Черемушках, и Новомучеников и Исповедников Российских в Бутове, который тоже можно считать московским. Еще не начато строительство более десяти намеченных проектами храмов на территории Москвы. В некоторых случаях даже не определены границы участков. Временные небольшие храмы остаются единственными культовыми объектами многих жилых районов. Особое место занимают среди новых построек мемориальные храмы и часовни - в начале нового тысячелетия их число заметно возросло. Построен также целый ряд храмов на месте утраченных памятников культового зодчества.

В градостроительном отношении выбор места строительства продолжает исторические традиции размещения храмов в важнейших планировочных узлах, в живописных точках ландшафта и во внутриквартальных пространствах. Характерной для сегодняшнего дня стала ситуация, когда эти композиционные приемы совмещаются в той или иной степени в одном планировочном решении. Современные храмы наряду с историческими культовыми зданиями обогащают многоэтажную жилую застройку новых районов и их ландшафт. Наиболее существенным следует признать тот факт, что храмы становятся важными объектами в комплексе общественных зданий района, усиливается их социокультурная роль в формировании городской среды. Современные храмы становятся одним из средоточий общественной и культурной жизни новых районов. Можно сказать, что в этом проявляются значительные изменения культурной парадигмы современного российского общества.

Очевидно, что небольшие габариты культовых объектов, окруженных многоэтажной застройкой, не позволяют создать систему городских доминант, основанную на визуальной связи всех храмов и на их иерархии. К тому же культурные предпочтения населения, видимо, и не требуют столь глобальных перемен в городских картинах. Храмы, в основном, служат локальными архитектурными акцентами в застройке прилегающих территорий. Радиус их влияния зависит от масштабного соотношения храма и окружающей застройки, а также от планировочного решения жилых районов. В то же время образ храма становится архитектурным символом жилого района, который ассоциируется с построенным на его территории культовым объектом (Орехово-Борисово, Марьино, Чертаново, Братеево и др.).

Материал главы показывает, что принципы размещения храмов, их функциональной и архитектурно-пространственной взаимосвязи с окружением достаточно однородны. Нет такого разброса подходов, какой наблюдался при рассмотрении собственно храмостроения. Хотя и здесь есть исключения. Главным

образом в том, как может решаться благоустройство территории, содержательное наполнение пространства вблизи храмового комплекса.

Общность принципов градостроительного решения говорит, видимо, о том, что на определенном уровне сложилась достаточно целостная система культурных предпочтений общества. Однако приходится подчеркивать: на определенном уровне. Поскольку в более тонкой и сложной области формообразования самих храмов подобной целостности не наблюдается. И это, видимо, вполне закономерно.

Храмы в реконструируемых исторических кварталах

Анализ положения храмов в современных жилых районах показал, что строительство новых и реставрация исторических культовых зданий чаще всего обусловлены потребностью жителей в приходских храмах, но нередко и желанием отметить значимость какого-то места или события возведением мемориального культового объекта (как это бывало и в минувшие столетия). В различных градостроительных ситуациях храмы берут на себя роль местных доминант и становятся композиционными центрами.

В реконструируемых районах складывается иная ситуация. Здесь храмы, как правило, возникли задолго до начала современных реконструктивных мероприятий. Их количество не столько определяется современной потребностью в культовых объектах, сколько оказывается заданным исторической ситуацией. Современное храмостроение представлено здесь по преимуществу воссозданием ранее разрушенных памятников и строительством мемориальных храмов и часовен на исторических храмовых местах. Реставрация и воссоздание памятников, фиксация мест утраченных храмов во многом оказывается актом культурного строительства, реализацией определенных идеологических программ. Но при этом большое значение при реконструкции исторической городской среды имеет возвращение храмам их традиционной сакральной функции.

Специфика градостроительной ситуации и своеобразие роли храмов в районах с исторической застройкой и планировкой обусловлены высокой плотностью застройки и интенсивным новым строительством на территориях, окружающих памятники культового зодчества. В большинстве случаев места разрушенных храмов заняты, а участки сохранившихся памятников плотно обстроены современными гражданскими зданиями. Значительная часть этой застройки относится к периоду, когда культовые здания были разрушены или приспособлены под чуждые им функции. В результате храмы утратили свою градостроительную роль, причем не только из-за изменившегося соотношения раз-

меров прежних доминант и нового окружения, но еще и потому, что пропало их прежнее семантическое значение. Возвращение храмов Русской Православной Церкви частично исправляет эту ситуацию. Культовые здания снова становятся важными элементами городской среды, несмотря на свои небольшие габариты по сравнению с современными объектами. На некоторых участках старого города сохраняются и старые композиционные приемы взаимодействия храмовых доминант с соседствующими зданиями.

Важное отличие размещения культовых зданий в исторически сложившейся среде заключается в их соседстве не с типовой массовой застройкой, а с объектами, многие из которых претендуют на роль композиционного акцента или даже доминанты. Наряду с этим в исторических кварталах из-за плотности застройки гораздо меньшую композиционную роль играет природный ландшафт.

В методиках охраны градостроительного наследия долгое время недооценивалась градостроительная и средообразующая роль действующего храма. Лишь в последние два десятилетия практика реконструкции центральных районов показала, что в сохранении и воссоздании ценностей городской среды значительная роль принадлежит культовым зданиям.

В то же время в прошлом храмы всегда были теми градостроительными элементами, которые позволяли композиционно связать планировочные и стилевые преобразования городской среды разных эпох. Именно традиции русского храмостроения способствовали пространственному обогащению композиционных схем, заданных нередко монотонной геометрией регулярных планов XVIII в. Благодаря традиционному расположению культовых зданий осуществлялось совмещение регулярной и дорегулярной планировки, причем последняя продолжала проявлять себя в расположении городских доминант, в направлениях основных улиц, в планировке внутриквартальных пространств и других фрагментов застройки. Соседство разновременных храмов в центральных городских кварталах способствовало образованию городских ансамблей, включающих постройки различных стилевых направлений, объединяло их в единую городскую среду.

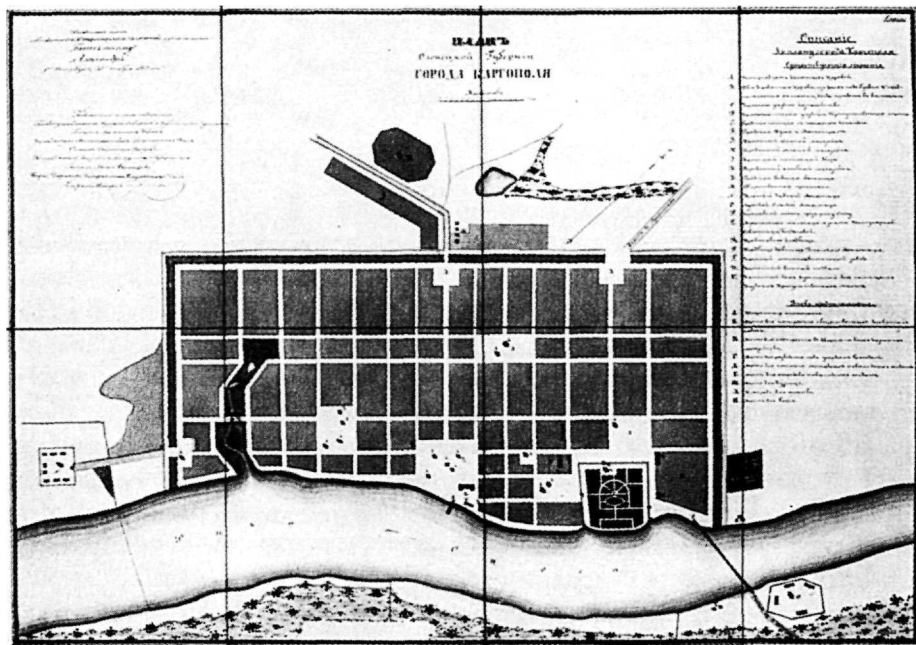
Там же, где происходил снос значительного числа памятников культового зодчества, возникали серьезные изменения исторической планировочной структуры городов, что в ряде случаев приводило к ее деградации. В советское время, когда происходило массовое уничтожение храмов, а уцелевшие культовые здания, лишенные сакрального содержания, представляли ценность только как объекты архитектурного наследия, чаще всего не ставился вопрос о реконструкции, опирающейся на сохранение храмовых мест и культовых доминант. Даже в рамках «средового подхода», ставшего популярным в последней трети XX в., не придавалось должного значения роли приходского храма в организации городской среды.

Храмы как композиционные доминанты в исторической части города

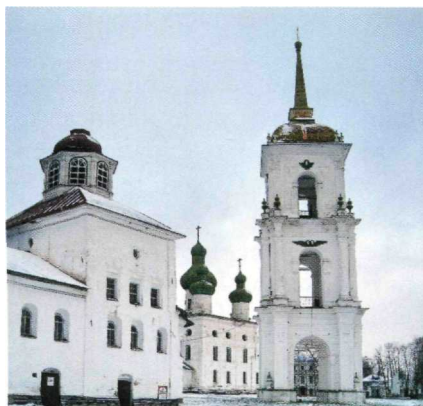
Наиболее благополучны, но и наиболее редки те случаи, когда композиционная роль храмов в городе сохранилась без значительных утрат или искажений. В качестве примеров можно назвать Суздаль, Каргополь, Романов-Борисоглебск. В таких городах проблема лишь в том, чтобы при реконструкции не разрушить имеющейся целостности резким изменением окружения объектов наследия. Не случайно, что в приведенном выше перечне примеров фигурируют исключительно небольшие города - в крупных столь благополучной ситуации встретить практически невозможно. Для них характерны заметные утраты в комплексе городского храмостроения, а также существенные изменения в окружающей церкви застройке.

В 1980-х гг. в связи с религиозным возрождением в российских городах происходит развитие различных направлений храмостроения. Православной Церкви и другим конфессиям были возвращены многие отобранные здания и ансамбли. Храмы стали важными объектами городской жизни и центрами притяжения большого числа верующих горожан. Утраты важных для города или исторического городского комплекса храмов вызвали поток реставрационных работ, возвращавших церквям характерный для культовых сооружений облик, а также ряд воссозданий, осуществлявшихся в 1980-1990-е годы.

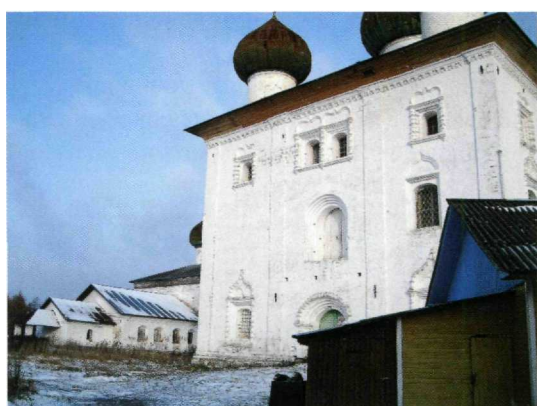
Анализ практики строительства культовых зданий в исторических центрах российских городов позволяет выявить важнейшие черты этого процесса. Одной из принципиально новых тенденций последних десятилетий стало из-



Каргополь. План 1861 г.



Каргополь.
Новая Торговая площадь
с Предтеченским собором XVIII в.



Благовещенская (XVII в.) и Никольская (XVII в.)
церкви на Старой соборной площади



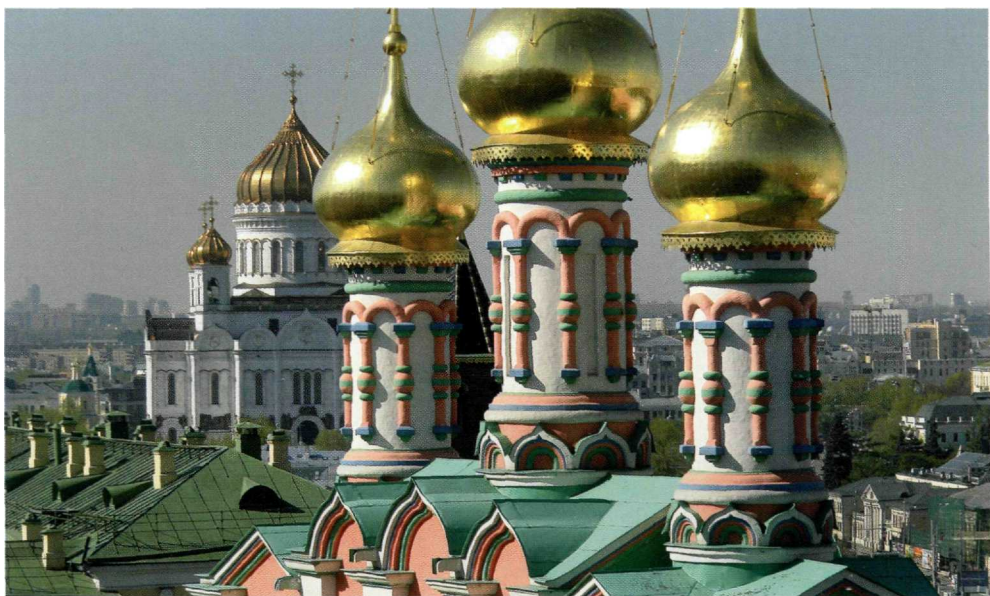
Новая Торговая площадь
в застройке города



Троицкая церковь (XVII-XIX вв.)
в застройке города

менение профессиональной позиции архитекторов по отношению к воссозданию утраченных памятников, к проблеме «новодела». За относительно короткий промежуток времени в Москве были восстановлены Казанский собор на Красной площади, Иверская часовня, храм Христа Спасителя, проведена целостная реставрация Свято-Данилова монастыря и других памятников. При этом подчас негативная или скептическая оценка этих объектов с точки зрения научной реставрации компенсируется признанием значимости воссозданных сооружений для восстановления разрушенных градостроительных ансамблей и реконструкции исторической городской среды. Самым масштабным мероприятием по восстановлению разрушенных культовых объектов стало строительство храма Христа Спасителя (гл. арх. М. Посохин, Моспроект-2).

Заложенный в 1838 г. К. Тоном как памятник победы в войне 1812 г., храм был возведен на средства, собранные по всей России. Он, как известно, был взорван в начале 1930-х годов, а в конце XX в. восстановлен не только как утра-



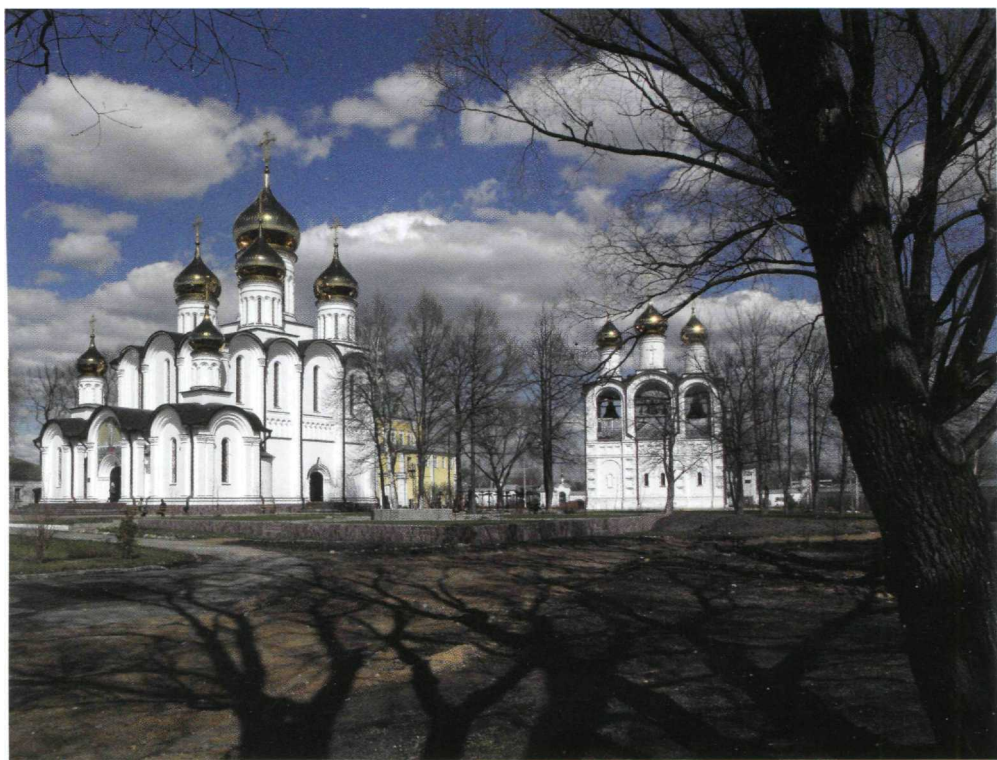
Москва. Храм Христа Спасителя в застройке города.
Воссоздание 1990-х гг. Рук. М. Посохин

ченный памятник архитектуры, но и как главный собор Москвы. Храм Христа Спасителя воссоздан в исторических габаритах, но с привнесением существенных изменений, касающихся, в основном, подхрамового пространства, возникшего на месте холма, скрытого после взрыва первоначального храма. В нижней стилобатной части создан историко-культурный и административный комплекс, включающий музей храма, залы Священного Синода и другие помещения Патриархии. Здесь же размещен нижний храм Преображения Господня с приделами, повторяющими посвящения церквей находившегося на этом месте Алексеевского монастыря.

Построенный с использованием современных материалов и конструкций и применением новейших технологий, восстановленный храм едва ли можно отнести к памятникам архитектуры, но его значение как градостроительной доминанты и как важнейшего средоформирующего культового объекта очень велико.

Примеры возведения храма Христа Спасителя, Казанского собора на Красной площади и других объектов повлияли на постепенное признание этого направления храмостроительства. Надо отметить, что здесь рассматривается именно средовой, реконструктивный аспект воссоздания храмов без анализа проектов с точки зрения истории и теории реставрации, что составляет отдельную, вполне самостоятельную тему.

Вновь выстроен городской собор в Ярославле (2000-е гг., арх. А.М. Денисов), возводятся утраченные соборы в монастырских комплексах. При этом возникают проблемы определения новой стилистики и новых габаритов храма. В Ярославле вопреки требованиям органов охраны наследия возник собор за-

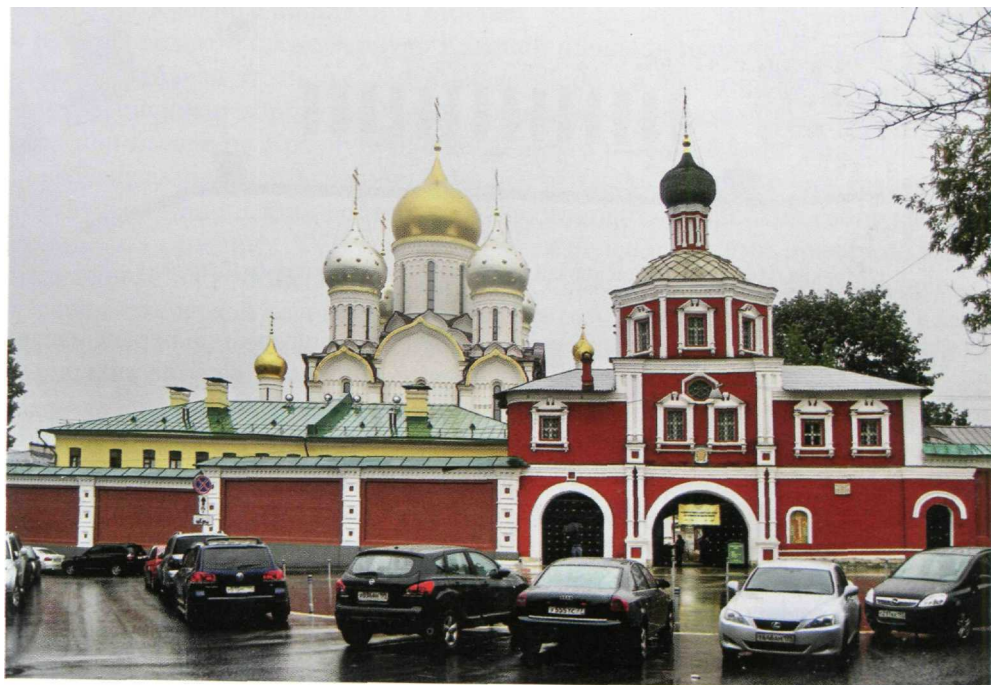


Переславль-Залесский.
Собор Никольского монастыря. 1990-е гг. Арх. В. Игишев

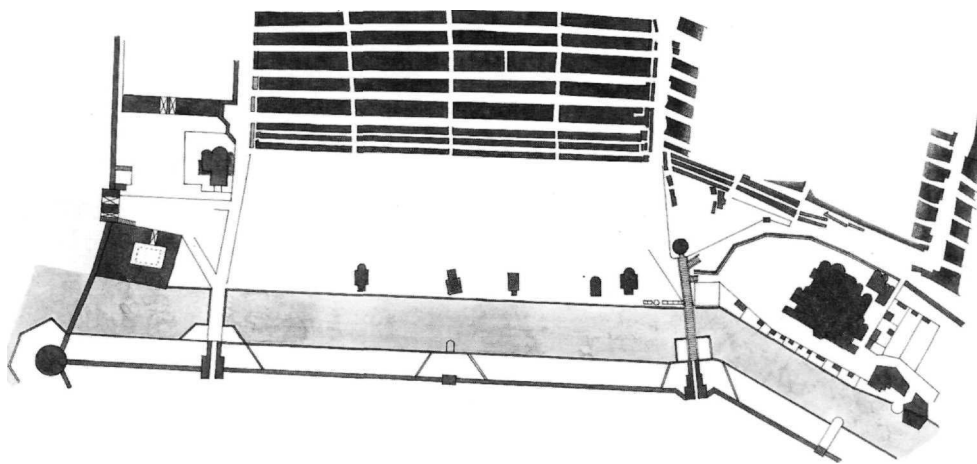
метно больших, чем прежде, размеров, причем это было вызвано как изменившейся высотой окружающей застройки, так и потребностями епархии во вместительном храме. В Никольском соборе Переславля-Залесского и в Зачатьевском монастыре Москвы на месте соборов XVIII в. возводятся храмы в стиле XVII или даже XII в. В тех случаях, когда храм строится не как часть восстанавливаемого ансамбля, а просто как замена необходимого, но утраченного объекта, подобные изменения можно признать принципиально допустимыми. Проблема, однако, в том, что храмы исторической части города в той или иной мере почти всегда оказываются частью комплекса, обладающего культурной ценностью. Методический совет Министерства культуры РФ после многократных рассмотрений признал, в частности, возможным изменение стилистики упомянутых выше монастырских соборов, но при условии их габаритного соответствия прежним, чтобы новый храм вошел в традиционное соотношение с комплексом прочих монастырских построек и с внешним окружением монастыря. Изменение габаритов Ярославского собора признавалось недопустимым из-за ценности комплексного памятника - центра этого города, признанного объектом Всемирного наследия, включенного в списки ЮНЕСКО. В рамках данной работы не приходится говорить о встречающихся нарушениях требований государст-



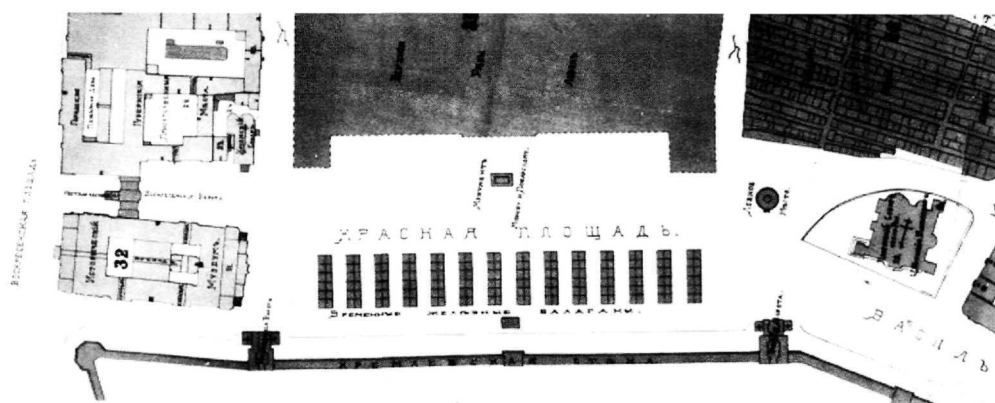
Москва. Зачатьевский монастырь. Начало XX в.



Москва. Зачатьевский монастырь. Собор 2000-х гг. Арх. А. Оболенский. Начало XXI в.



Москва. План Красной площади в XVII в. (Реконструкция А. Щенкова)



Москва. План Красной площади в XIX в. (Реконструкция А. Щенкова)

венных органов охраны и норм международных организаций по охране наследия, о причинах таких нарушений. Важно зафиксировать наличие указанных проблем нового культового строительства в исторических городах.

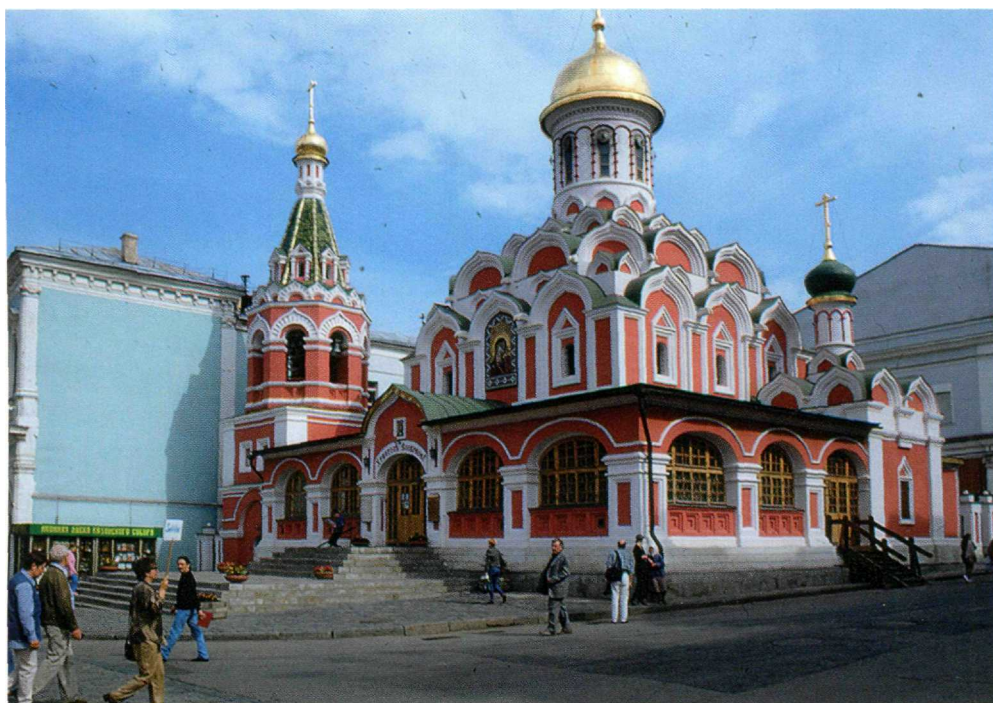
Практика воссозданий распространяется, как правило, на ключевые объекты исторических городских районов - на городские и монастырские соборы, на некоторые другие церкви, входящие в комплекс того или иного городского центра. Значительно реже воссоздаются рядовые городские храмы.

Восстановление крупного храмового объекта на старом месте чаще всего само по себе возвращает городскому району важные черты исторической градостроительной композиции: панорамы, локальные картины городского ландшафта или даже цепочки таких картин. Но в некоторых случаях, когда воссоздаваемый объект обладал сложной строительной историей, задача оказы-



Москва. Казанский собор до разрушения. Начало XX в.

вается более сложной. Яркий пример этого - строительство вновь Казанского собора на Красной площади в Москве. Воссоздание Воскресенских ворот в Китайгородской стене вернуло Красной площади парадный въезд. Восстановление вблизи этого въезда Казанского собора должно было бы, вместе с Воскресенскими воротами, вновь сформировать важный композиционный узел при въезде на Красную площадь. Этого в полной мере не получилось, поскольку авторы реставрации не стали учитывать сложившуюся градостроительную ситуацию. Они постарались восстановить Казанский собор в его состоянии на середину XVII в., пренебрегая более поздними пристройками, - появлением на рубеже XVII и XVIII вв. большой трапезной, а позднее - и классицистической колокольни. Но дело в том, что в середине XVII в. Казанский собор стоял на самостоятельной открытой площади, и был виден от Воскресенских ворот. Перед Красной площадью образовывалась своеобразная аванплощадь, в которой Казанский собор был главной доминантой. Позднее же эта площадь была застроена, собор скрылся за корпусом Присутственных мест. Только удлинение храма за счет трапезной, а затем - строительство колокольни вернули Казанскому собору градостроительную роль композиционного акцента, открывающегося от Воскресенских ворот. Классицистическая колокольня оказалась необходимым элементом в композиции городского центра. Отказавшись от воссоздания колокольни XIX в. и восстановив в весьма спорных формах колокольню и обходную галерею XVII в., реставраторы упустили возможность вернуть городу важный композиционный узел в системе его центральных площадей.

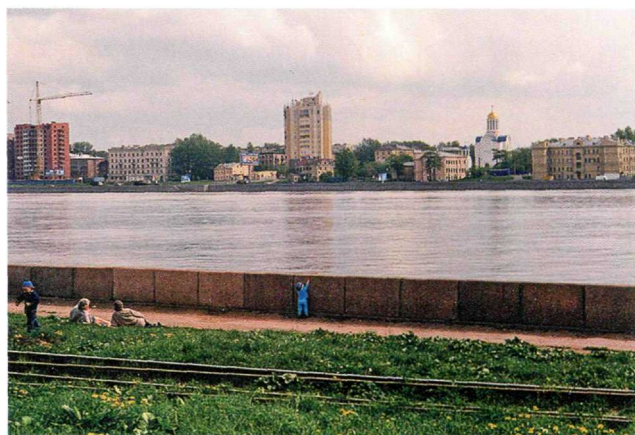


Москва.

Казанский собор. Воссоздание 1990-х гг. Арх. О. Журин

Как уже замечено выше, восстановление рядовых храмовых построек в исторических городах производится заметно реже. В ряде исторических городов, при всей многочисленности утрат, сохранившиеся церковные постройки исторических районов по своему количеству сегодня достаточны для удовлетворения религиозных потребностей жителей. Поэтому преобладает не новое строительство, а реставрационно-восстановительные работы, направленные на возвращение должного вида искаженным памятникам прошлого. Эти работы предусматриваются городскими бюджетами, в них вкладывают средства епархии и спонсоры. При этом епархии, как правило, считают своим долгом возвращать к жизни все потенциально пригодные для этого церковные постройки, даже если число храмов превысит при этом минимально необходимое. Восстановительные работы, а отчасти - и новое строительство храмов развернулось в самых разных городах, в Твери, Орле, Самаре и других. Весьма часто при этом не ставится вопрос о стилистической переключке прежней и новой постройки и, даже, о повторении ее прежней композиционной роли.

Иллюстрацией этому может служить единственный пример возведения нового храма в историческом районе Петербурга - на Малой Охте. Церковь Успения Пресвятой Богородицы (1998-2001 гг., арх. Ю. Груздев) расположена за пределами охранной зоны исторического центра города, но визуальна включена в композицию культовых зданий в нем. Она построена на месте блокадного кладбища в память о жертвах блокады. Здесь до 1960 г. стояла церковь Равно-



С.-Петербург. Успенская церковь на М. Охте, 1998-2001 гг., арх. Ю. Груздев

апостольной Марии Магдалины, представляющая образец «русского стиля» XIX в. (1849-1857 гг., арх. К. Маевский). В построенном теперь храме присутствуют стилизованные формы владимиро-суздальской архитектуры, не связанные ни с обликом разрушенного памятника, ни с историческим контекстом. Успенский храм решает новую градостроительную задачу - замыкает перспективу проспекта Бакунина, поскольку прежний его градостроительный ориентир, церковь князей Бориса и Глеба, был снесен в 1973 г.

В Твери в месте слияния реки Тьмаки с Волгой на территории древнего Федоровского монастыря, вблизи исторического ядра города, возведен храм во имя Благоверного князя Михаила Тверского (2002 г., арх. В. Курочкин, А. Барковский)¹. Храм из белого камня построен в живописном месте, просматриваемом

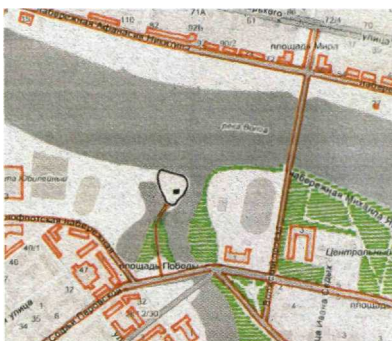


Тверь. Церковь Михаила Тверского на Тьмаке. 2002 г., арх. В. Курочкин, А. Барковский

¹ www.karavan.tver.ru.



Тверь. Церковь Михаила Тверского на Тьмаке. Окружающий ландшафт



Тверь. Церковь Михаила Тверского на Тьмаке. Схема генплана

из разных частей города, - с левого берега Волги и из района Затъмачья, поскольку его окружают незастроенные пойменные земли и водные протоки. Архитектура нового храма и его размещение в ландшафте напоминают об образе церкви Покрова на Нерли. Она не копирует распространенный в Твери тип храмов (преимущественно XVII в.), но адресует к более раннему периоду истории города, так как храм построен в честь князя Михаила Александровича, «погибшего в Орде за землю русскую».

Это небольшой бесстолпный храм с высоким барабаном, завершенным шлемовидной главой. На фасадах его разработана тема закомар и лопаток, ступенчато переходящих в плоскость стены. Место аркатурно-колончатого пояса отмечено рельефом. Восточная апсида имеет неглубокое трехчастное членение. Белокаменный храм, окруженный водой, замыкает аллею мемориального комплекса, берущую начало у памятника воинам. Использование древнего храмового места соединяется с включением возникшей церкви в новый мемориал.

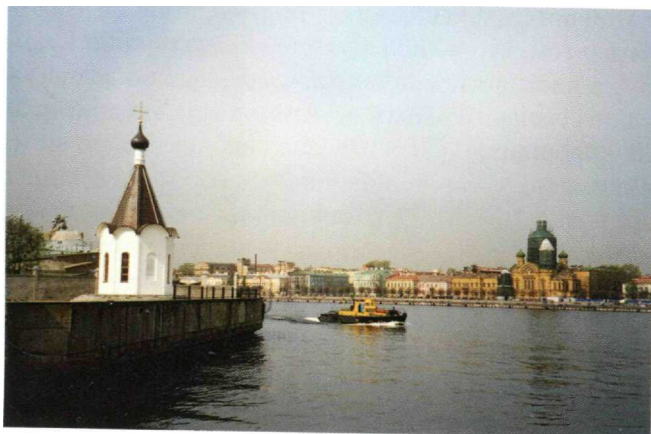
Сравнение этой постройки с петербургским храмом на Малой Охте дает основание говорить о том, что использование в современном храмостроении образцов древнего, в частности, владими́ро-суздальского зодчества, более органично для городов со значительным объемом наследия допетровской архитектуры, особенно - провинциальных городов с их невысокой плотностью и масштабом застройки, а также более живописным городским ландшафтом.

В Москве, при грандиозных утратах наследия церковной архитектуры, сохранились главнейшие храмовые комплексы центра, а некоторые наиболее существенные утраты были, как уже сказано, компенсированы воссозданиями 1990-х гг. При этом в Москве высота и плотность окружающей застройки нарушили визуальные связи и масштабные соотношения между оставшимися храмами и окружением, а многие связи были утрачены из-за упразднения самих храмов. Как следствие, нарушилась целостность традиционной пространственной структуры. Городские и местные доминанты утратили зоны своего влияния. Разрушение исторически сложившейся системы градостроительных доминант во многом привело к трансформации ее в систему локальных композиционных узлов и акцентов. Подобные изменения характерны для многих городов. В большинстве случаев с этим приходится мириться, понимая нереальность восстановления традиционной композиционной структуры в масштабе всего города. Меняется эстетика города, который становится в большей мере живописным коллажем, чем организмом, выстроенным по прочитываемым закономерностям.

Заметно иная ситуация сложилась в Петербурге. Несмотря на потерю большого числа памятников храмового зодчества, в историческом центре города в основном сохранились сложившаяся система градостроительных доминант и принципы ее связи с планировкой и застройкой. Это обусловлено тем, что в отличие от многих российских городов здесь были сохранены главные соборы и церкви, представляющие архитектурную ценность мирового значения. Это преимущественно храмы, относящиеся к произведениям ордерной архитектуры - барокко и классицизма, их стилистическое родство с шедеврами светской архитектуры и с рядовой застройкой того же времени делало и храмы как бы более светскими, приводило к признанию их неотъемлемой частью исторического ансамбля центра города. Стилистические качества храмов XVIII - начала XIX в. во многом способствовали их сохранению в период, когда ордерная архитектура признавалась нормой строительства в городах. Во многих случаях храмы и поныне продолжают оставаться высотными акцентами в кварталах исторической застройки, формируют характерный для Петербурга редкий ритм общегородских доминант.

Частичному возвращению роли храмов в структуре исторического района способствуют не только воссоздания храмов, но и попытки их замещения другими объектами. Одним из наиболее распространенных решений стало возведение памятных знаков на местах разрушенных храмов.

В реконструируемых кварталах Петербурга возведение памятных часовен на месте утраченных храмов или рядом с перестроенными храмами, занятыми под другие нужды, - практически единственное направление собственно строи-



С.-Петербург. Часовня в память погибших моряков. 2003 г. Арх. Д. Бутырин



Москва. Часовня на месте храма Рождества в Столешниках. 1997 г., Арххрам

тельства культовых зданий. Такой градостроительный прием распространен как наиболее реалистичный и в других городах, но нигде он не применяется столь последовательно, как в Петербурге. (Строительство нового храма на Охте для Петербурга исключение.)

Неосуществленная попытка воссоздать снесенный в 1932 г. памятник - храм Спас-на-Водах закончилась строительством небольшой часовни. Она была возведена по проекту Д. Бутырина в честь 300-летия города. Поскольку историческое место храма частично занято, часовню возвели у самого края воды на углу Ново-Адмиралтейского острова. Градостроительное решение современного памятника героям-морякам очень удачно. Небольшой объем часовни, завершенный восьмигранным шатром, расположен на набережной Невы у выхода в гавань. Несмотря на скромные габариты, часовня хорошо заметна и красиво вписывается в береговой ансамбль, не нарушая силуэта застройки Английской набережной. Мотивы древнерусской архитектуры в облике часовни, отчасти напоминающие об образе утраченного храма, перекликаются с архитектурой Киево-Печерского подворья на противоположном берегу Невы. Стилевое отличие от соседних построек и даже некоторая обособленность часовни от окружения символизируют ее посвящение погибшим без погребения героям-морякам. Несмотря на то что первоначально храм был построен по подобию Дмитровского собора во Владимире, новый памятник, решенный в другом масштабе и стилистике, придает месту мемориальный характер.

Похожие стилистические поиски образа мемориальной часовни можно проследить и в московском храмостроении последних десятилетий. Памятная часовня на месте разрушенного в 1928 г. храма Рождества Богородицы в Столешниках (1620 г.) возведена в год 850-летия Москвы (АХЦ «Арххрам», 1997 г.). Она представляет собой миниатюрный шатровый храм, который служит композиционным акцентом в месте пересечения улицы Петровки и Столешникова переулка. Масштаб и пластика новой часовни, характерные для русской архитектуры XVII в. согласуются с архитектурными мотивами соседнего здания отеля «Аврора-Марриотт», на чем ниже еще придется остановиться.

В том же юбилейном году на Арбатской площади появилась часовня в честь Благоверных князей Бориса и Глеба. Она установлена на территории другого утраченного храма - свт. Тихона Амафунтского у Арбатских ворот, но вблизи от того места, где раньше стояла Борисоглебская церковь (1764 г., арх. К. Бланк). Классицистическое с барочными элементами решение объема часовни адресует к архитектурному облику церкви, построенной по проекту К. Бланка. Этой постройке, несмотря на небольшие габариты, удалось взять на себя роль композиционного акцента в ансамбле большой городской площади с интенсивным движением и сложной разновременной застройкой. (Этому способствовало то обстоятельство, что самое крупное здание площади - корпус Министерства обороны, составило безразлично монотонный фон этой часовне.)

Анализ строительства мемориальных часовен показывает, что московскую практику отличает большее соответствие образа новых культовых построек архитектуре утраченных памятников, в честь которых они воздвигнуты. Но внеш-



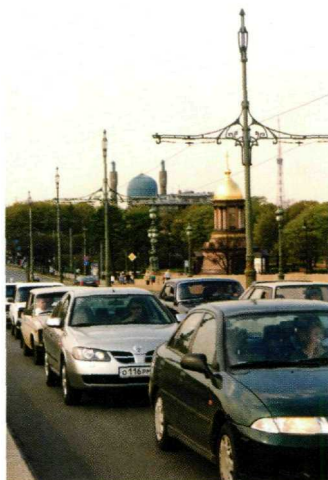
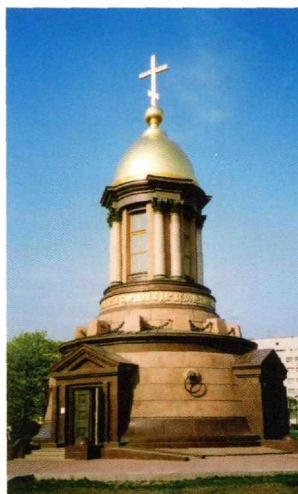
Москва. Борисоглебская часовня в ландшафте Арбатской площади



С.-Петербург. Часовня Новомучеников Российских рядом с Федоровским храмом

нее сходство мемориальной постройки с исторической - не обязательное условие удачного архитектурного решения, особенно когда речь идет о строительстве современной часовни рядом с храмом.

В Петербурге около сохранившегося в искаженном виде собора Феодоровской иконы Божией Матери, построенного в 1913 г. в честь 300-летия Дома Романовых, к 300-летию основания города возведена часовня Новомучеников и исповедников Российских. В период, пока храм не был передан петербургской епархии, возникла необходимость в строительстве часовни для проведения служб. Новая постройка в своем архитектурном решении отчасти опирается на образцы новгородского храмового зодчества с восьмискатной кровлей и одной главой. Устремленность вверх ступенчатых ярусов кровли, сходящихся к легкому ажурному барабану и парящей над ним главке, создает возвышенный образ. Хотя ясно читаемая каркасность завершения и его обильное остекление придают облику часовни некоторую павильонность. В то же время именно детали световых проемов стали основным выразительным средством, выделяющим постройку из окружения и создающим необычный силуэт.



Часовня на месте Троицкого собора. Схема генплана

С.-Петербург. Часовня на месте Троицкого собора.
2003 г., арх. А. Кицула, А. Михалычев, Г. Рыбаков

Последовательно отрицательное отношение к «новоделам» в историческом центре С.-Петербурга проявилось в проектировании и возведении часовни на месте собора Пресвятой Троицы у Троицкого моста. Старейший деревянный храм города много раз восстанавливался после пожаров в своем первоначальном облике, хотя существовали проекты его перестройки самых известных зодчих – М. Земцова, П. Еропкина, Б. Растрелли. Последний опыт его восстановления в своем первоначальном виде относился к 1913 г. (А. Аплаксин) в связи с празднованием 300-летия Дома Романовых. К 300-летию Санкт-Петербурга было решено построить современную мемориальную часовню на месте разрушенного собора. Победителем конкурса стал проект архитектурного бюро «ЯК» (арх. А. Кицула, А. Михалычев, Г. Рыбаков)².

На месте древнего деревянного храма, напоминающего об основании города, была возведена претенциозная классицистическая ротонда с четырьмя портиками в массивном гранитном цоколе. Венчается ротонда шлемовидной главой. Часовня занимает очень выгодное в градостроительном отношении место в сквере Троицкой площади, которое еще больше подчеркивает ее значение как современной доминанты. Она имеет широкий обзор и со стороны Невы, и с Троицкого моста, и со стороны Каменноостровского проспекта и Петропавловской крепости.

Архитектурное решение важнейших по своему расположению культовых доминант требует большой осторожности, с которой должно осуществляться новое храмовое строительство в исторических центрах городов. Осторожность тем более важна, что облик современных культовых объектов во многом определяется не городским контекстом, а запросами заказчика и распространенными

² Бусева-Давыдова И.Л. Современные храмы Санкт-Петербурга // Собрание. Иллюстрированное издание по искусству. 2004. № 1. С. 96-103.



С.-Петербург. Памятная надпись в сквере
на месте церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы



С.-Петербург. Сквер на месте снесенного храма Апостола Матфия -
сохраняется фрагмент фундамента, поставлена памятная доска (у левого края фото)

в непрофессиональном сознании взглядами на символическую значимость образов храмового зодчества разных эпох.

Часовни, как можно увидеть, иногда решают относительно широкие градостроительные задачи, но чаще всего образуют камерный содержательный узелок в ткани города. Таким узелком могут стать даже не часовни, а определенным образом осмысленные скверы на местах прежних храмов. Создание мемориальных скверов на храмовых местах встречается в современной практике храмостроения российских городов, но особенно интересно оно развивается в С.-Петербурге.

Во время массового уничтожения соборов и церквей разбивка скверов на освободившихся участках была одним из популярных архитектурных решений (наряду со строительством общественных зданий, заводских корпусов и т.п.). Примечательно то, что в наши дни в условиях интенсивного строительства и высокой плотности застройки в Санкт-Петербурге эти скверы не застраиваются и сами по себе представляют памятники советского градостроительства. Кроме того, дефицит свободных озелененных пространств в плотной городской ткани

привлекает в эти мемориальные по своему существу зоны большое количество горожан, что неожиданно традиционно сохраняет притягательность храмовых мест. В большинстве таких городских скверов возведены памятные знаки, в некоторых - часовни. Но наиболее выразительны окруженные застройкой неприкосновенные «пустоты» в городских кварталах, сохранившиеся до наших дней.

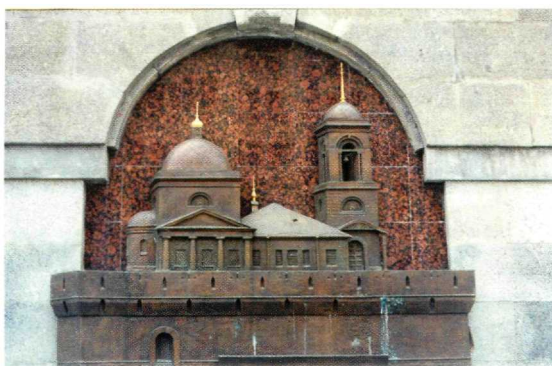
К таким историческим петербургским местам можно отнести камерный сквер на площади Кулибина (бывшей Воскресенской) на месте церкви Воскресения Христова, сейчас там детская площадка. Такое же место - небольшой сквер в районе Советских (бывших Рождественских) улиц на месте снесенного храма Рождества Христова в Песках, где память о разрушенной церкви символизирует едва заметный песчаный холм в центре открытого пространства; сквер на пересечении Б. Пушкарской и Введенской улиц на Петроградской стороне, где стояла церковь Введения во Храм Пресвятой Богородицы. Здесь, несмотря на современное оборудование детской площадки, историческое место храма оформлено верующими как место явления Пресвятой Богородицы в 1890 г. Мы видим, как в некоторых случаях сакральная память места проявляется в городской среде несмотря на отсутствие официальных памятных знаков.

Более четко память о прошлом зафиксирована в сквере на территории разрушенной церкви ап. Матфия на Б. Пушкарской улице. Это место уникально тем, что в 1720 г. сюда была перенесена деревянная церковь Петра и Павла, находившаяся в Петропавловской крепости до постройки каменного собора³. В 1732 г. архитектором Д. Трезини под храм был подведен фундамент, который теперь раскрыт и оставлен в центре сквера как память о древнем храме. Рядом установлена памятная доска с изображением разрушенного памятника. Как и в предыдущих случаях, сквер не превращается в мемориальный комплекс, а остается естественным фрагментом исторической петербургской городской среды.

Пример музеефикации сохранившихся фундаментов разрушенных памятников культового зодчества встречается и в московской практике, хотя здесь его нельзя назвать распространенным. Здесь одновременно с реконструкцией комплекса «Третьяковский проезд» был создан историко-архитектурный ансамбль «Старые поля» на месте разрушенной церкви Троицы в Старых полях, первое упоминание о которой относится к 1493 г. Ансамбль храмов Троицы и прп. Сергия был снесен в 1934 г. вместе с крепостной стеной Китай-города. В 1999—2000 гг. в связи с реконструкцией территории центром археологических исследований ГУОП под руководством А. Векслера проводились археологические раскопки, в результате которых были раскрыты белокаменные основания Троицкой церкви и фрагмент Китайгородской стены XVI в. Найденные фрагменты архитектурных деталей и белокаменные резные надгробия XIII-XVIII вв. экспонируются вместе с основанием храма. В экспозиции представлен общий вид памятника до разрушения.

Отличие московского примера в том, что комплекс возник на месте храма, который не может быть восстановлен без разрушения поздней застройки, и со-

³ Антонов В., Кобак А. Святые Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия. СПб., 2003. С. 94-95.



Москва. Экспозиция фундаментов церкви Троицы в Полях

хранение основания церкви представляет собой современный памятник-музей. В Петербурге фундамент храма символизирует естественный историзм места.

Более формальный и распространенный прием включения мемориальных скверов в градостроительную систему культовых доминант представляет собой постановка на их территории памятных знаков в честь разрушенных храмов. В Петербурге такие знаки в честь исчезнувших памятников установлены на площади Тургенева в районе Коломна, где стояла Покровская церковь, и в сквере на площади Витебского вокзала на месте собора Введения во Храм Пресвятой Богородицы Семеновского полка - самого большого собора, построенного К. Тоном в городе.

Принципиально иным способом компенсировать утрату храмов является попытка зафиксировать его место нецерковным сооружением. Идея подобной компенсации не нова. В начале 1970-х годов проводился конкурс на строительство здания областных органов управления на соборном холме в Костроме. Конкурс, однако, не дал ожидавшегося результата: наиболее убедительным в композиционном отношении оказался проект ЦНИИ теории и истории архитектуры, предложивший воссоздание собора, но такое решение в те годы не могло быть приемлемо. В практике конца века наиболее выразительные опыты застройки храмовых мест современными зданиями, претендующими на роль гра-



С.-Петербург. Памятный знак в сквере на площади Витебского вокзала на месте собора Введения во Храм Пресвятой Богородицы Семеновского полка



Нижний Новгород. Деловой центр «Айсберг», 2000 г. ТМ арх. В. Быкова

достроительных доминант, дала архитектура Нижнего Новгорода. Эту не слишком распространенную в наше время тенденцию представляют два примера: строительство делового центра «Айсберг» на месте разрушенной церкви Варвары Великомученицы и жилого дома в непосредственной близости от того места, где стоял храм Покрова Богородицы.

Универсальный деловой центр «Айсберг» (ТМ арх. В. Быкова) построен в 2000 г. в историческом центре города на Октябрьской площади. Ее застройка сформирована разновременными зданиями. В центре площади до недавнего времени сохранялось незастроенное место снесенной церкви Варвары Великомученицы. В конце 1990-х гг. здесь решено было построить неординарное административное здание.

Новая постройка представляет собой сложный расчлененный объем, который с разных точек площади воспринимается по-разному. Композиция здания предполагает круговой обход. К каждой улице, вливающейся в площадь, оно обращено фасадом, наиболее отвечающим ее застройке. При этом здание от-



Нижний Новгород. Жилой дом в Холодном переулке, 1990-е гг., арх. А. Худин

кровенно модернистское, и его архитектура лишена элементов стилизаторства, или мотивов храмового зодчества, напоминающих об историческом месте разрушенного храма. Оно состоит из двух разнохарактерных объемов, в отделке которых используется контраст сплошного остекления и оштукатуренной стены. Сочетание коричневых и белых полос на плоскостях стен дополняется модернистскими деталями ярко зеленого цвета.

Несмотря на достаточно успешное архитектурное решение делового центра, размещение его на месте снесенного храма не может быть признано удачным примером реконструкции значимого исторического места, поскольку подобные общественные и жилые здания в Нижнем Новгороде возникают повсеместно, и в менее ответственных градостроительных точках, уникальность места при строительстве такого объекта утрачивается. Кроме того, узнаваемые мотивы современной нижегородской архитектуры не несут знаковой нагрузки и не способны компенсировать утрату исторической культовой доминанты. В сравнении с таким решением можно отдать предпочтение петербургской практике сохранения исторических храмовых мест незастроенными⁴.

Совершенно иной случай представляет собой строительство жилого дома в Холодном переулке (арх. А. Худин). Этот секционный дом переменной этажности выходит на красную линию застройки переулка рядом с тем местом, где в довоенные годы был снесен храм Покрова Богородицы. В застройке Покровской улицы в память о разрушенном храме установлена мемориальная доска. В отличие от рассмотренного ранее примера автор оказался внимателен к проблеме «памяти места», он попробовал положить ее в основу своего архитектурного решения. По намеченному замыслу, «ярусная стремительно растущая композиция как бы отступает от исторического фронта застройки переулка, но ее рост останавливается завершением - круглым остекленным бельведером, ассоциирующимся с центральным барабаном культового здания. Ассоциации, вос-

⁴ Худин А., Орельская О. Нижегородская архитектура конца XX века. Сборник трудов НГАСУ. Н.Н., 2000.

ходящие к образу Покровской церкви, показывают, что в архитектуре дома переосмысливается архитектура храма»⁵.

В реальности, однако, получилось другое: у публикаторов, представивших этот дом в журнале «Проект Россия», не возникло ассоциаций с храмом, зато возникла параллель с палладианской виллой⁶. Постройка получилась изящной, но ее «сверхзадача» не реализовалась. И это было, видимо, закономерно. Чисто формальные параллели, не поддержанные содержательными связями, вообще мало эффективны. Если же эти параллели адресуют к стилистике, близкой к классицизму, они становятся особенно трудно читаемыми из-за того, что в классицизме архитектурный язык сакральных и светских сооружений заметно сближен, о чем уже говорилось в 6 главе.

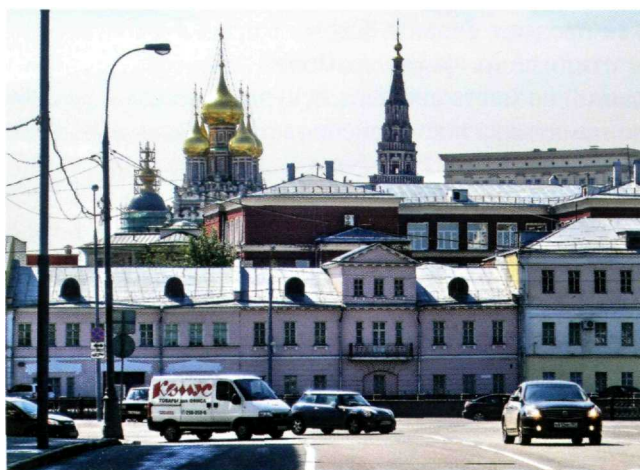
Примеры строительства нового объекта на месте снесенного храма в окружении ценной застройки исторического центра свидетельствуют о том, что сложная историко-градостроительная ситуация нередко используется авторами в целях обогащения образного решения нового объекта, но память места не рассматривается как предмет охраны. Кроме того, можно еще раз убедиться, что цитирование и стилизация форм храмовой архитектуры при строительстве гражданских зданий на месте снесенных культовых сами по себе не могут восполнить потерю памятника и компенсировать его роль в формировании городской среды. Содержательная специфика культовых сооружений способствует их выделению из массы городской застройки. Маленькие по размеру часовни оказываются бесспорными композиционными акцентами, в то время как крупные и сложные по структуре комплексы привычного светского содержания не могут взять на себя эту роль.

Архитектурно-пространственное взаимодействие храмов и окружения в исторических городских районах

Предпринятое выше рассмотрение храмов и других сакрально значимых мест в качестве своего рода доминант исторической части города может быть вполне оценено только в контексте взаимодействия таких объектов с их окружением - как складывавшимся исторически, так и формирующимся в ходе современного преобразования города. Прежде всего надо упомянуть уже давно установившиеся, хотя и не всегда реализуемые принципы охраны ценных исторических ландшафтов исторического города. В соответствии с этими принципами сохраняется роль храмов и храмовых комплексов как композиционных акцентов, важных для определенного окружения. В охранных зонах исторических городов храм - не только наиболее ценный объект охраны, но и композиционное ядро в сложившейся городской ткани. Храмы традиционно выполняют функции доминанты и сохраняют в большей или меньшей степени исторические системы городских доминант. Древние храмы помогают сохранить tradi-

⁵ Проект Россия. № 4. 1997. С. 79.

⁶ Коккинаки И. Помпейская роскошь, палладианское величие и московское изобилие // АВ. 1(88). 2006.



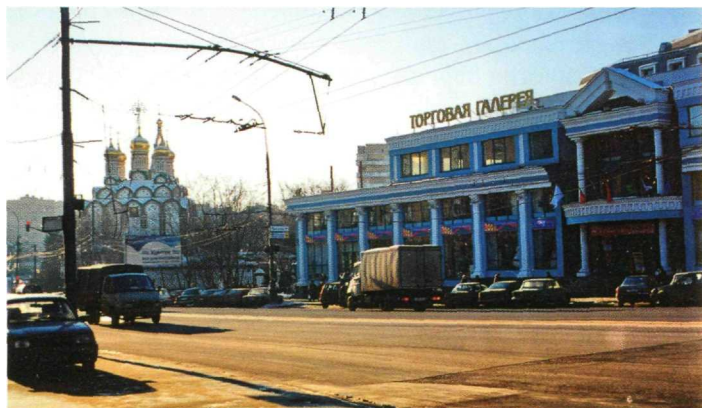
Москва. Церковь Воскресения Христова в Кадашах, 1687 г.

ционный облик старых городских районов, а в сочетании с фрагментами ценной застройки - тип исторической городской среды и композиционные принципы ее организации.

Один из красивейших московских храмов - церковь Воскресения Христова в Кадашах, построенная в 1687 г., главный храм Кадашевской слободы, и сейчас является неотъемлемой частью образа Замоскворечья и одной из главных его доминант. (В начале 2000-х годов возникла угроза полной замены ее окружения на многоэтажное строительство, но тогда эту опасность удалось устранить.) Столь же заметна церковь свт. Георгия Неокесарийского на Б. Полянке (1668-1679 гг.). Ее декоративное убранство и расположение в старой застройке улицы, сформированной в основном комплексом церковных зданий, делают этот участок Б. Полянки ценным городским ансамблем.



Москва. Церковь Св. Георгия Неокесарийского на Б. Полянке, 1687-1685 гг.



Москва. Церковь Св. Николая Чудотворца в Хамовниках, 1676-1682 гг.

Символом целого района Хамовники служит церковь св. Николая Чудотворца (1676-1682 гг.). Как и в прежнее время, когда храм был главной доминантой Хамовнической слободы, он организует окружающую застройку, несмотря на изменившееся соотношение масштаба зданий и свободных пространств. Тема архитектуры храма находит отражение в его ближайшем современном окружении - жилых домах, общественных зданиях и в элементах городского дизайна.

В контексте рассматриваемой сейчас темы важнее отметить не формально-композиционное значение храмов, а нечто другое: значительны не только объемно-пространственные качества храмов как специфических композиционных доминант, многое в их восприятии, вся их роль в городе определяется еще и содержательным наполнением сооружения. Сопоставление часовен или мемориальных скверов с попытками светского строительства на местах храмов приво-



С.-Петербург. Исаакиевский собор в панораме города

дит к мысли о значении сакрального содержания в восприятии храма или иного религиозного объекта. Возобновление богослужений в храмах, сохранившихся в исторических кварталах, восстановление их знакового архитектурного облика возвращают культовым постройкам их социокультурную и градостроительную значимость.

В последние десятилетия передача храмов Православной церкви возродила традиционную функцию церковных зданий. Во многих исторических районах храм становится важным центром общественной жизни и одновременно главной архитектурной доминантой. Возрождаются и возобновляют свои функции храмы в больницах и учебных заведениях. В старом здании Московского государственного университета на Моховой улице восстановлена церковь мученицы Татьяны, покровительницы студентов. Действует отреставрированный храм II Градской больницы и многие другие. Храмы, расположенные поблизости от школ, высших учебных заведений, театров и других общественных центров принимают активное участие в их деятельности.

В практике российских городов распространены случаи, когда памятники культового зодчества становятся частью музейных комплексов. В Петербурге ряд крупнейших храмов действуют как музеи и как храмы одновременно. К их числу относятся Исаакиевский собор, Казанский собор, Петропавловский собор и др.

В Москве при реконструкции Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке (арх. И. Виноградский, Г. Астафьев) в комплекс музейных зданий была включена действующая церковь свт. Николая Чудотворца в Толмачах (1697 г.), которая в 1997 г. стала отделом Третьяковской галереи. Храм интересно вписывается в композицию не только как памятник архитектуры, но и как содержательный элемент музея русского искусства. С точки зрения пространственного решения архитектура Инженерного корпуса Третьяковской галереи тектонически и ритмически стремится быть созвучной архитектуре помещенного в центр композиции храма. Большие остекленные плоскости, отвечающие требованиям освещенности экспозиции, создают удачный фон для древней белокаменной архитектуры. Этому соседству подчинены и габариты нового корпуса.



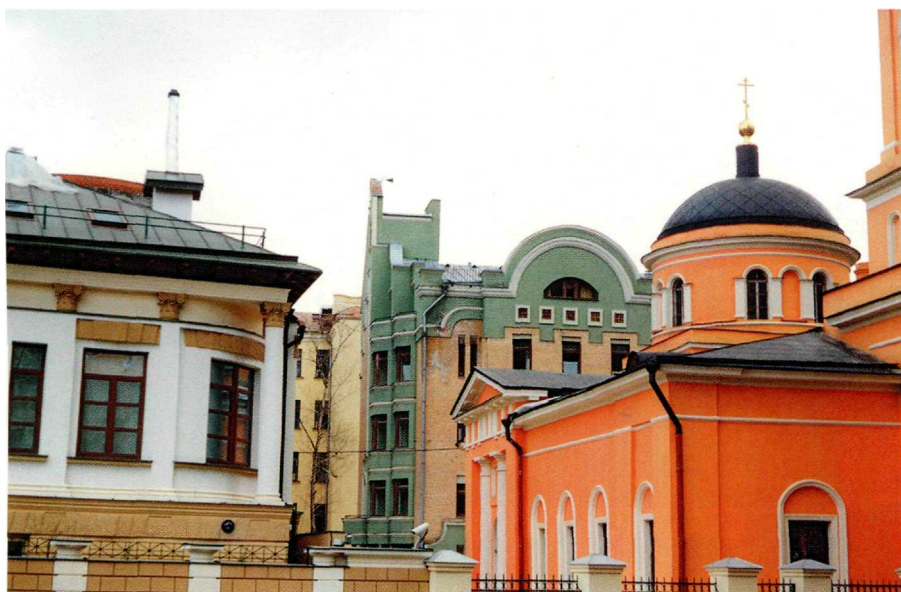
Москва. Церковь Св. Николая Чудотворца в Толмачах. XVII-XVIII вв.

Но главное условие успешного взаимодействия - соответствие содержательного назначения храма и окружающих зданий.

К этому ряду примеров можно отнести и соседство церкви св. равноап. кн. Владимира в Старых Садах и здания Государственной публичной исторической библиотеки, где содержательное единство двух объектов подкреплено гармоничным архитектурно-пространственным взаимодействием.

Заметное отличие старого города от новых районов состоит в том, что здесь храмы не являются элементами, формирующими общественные центры микрорайонов или районов, поэтому их участки более отстранены от жилых и общественных зданий, но, в то же время, храмы являются неотъемлемой частью архитектурных ансамблей. Композиционно и семантически они «работают» на некий пространственный ареал, а не на структурно-функциональный узел. В то же время, действующий приходский храм, как и в новых районах, становится неотъемлемой частью реконструируемой городской среды. В храмах проводятся богослужения, работают воскресные школы, что позволяет вернуть историческим кварталам традиционные формы жизнедеятельности горожан.

У храма оказывается двойственная функция: с одной стороны, он не связан с формированием общественных центров районного или микрорайонного плана, а с другой - формирует собственный узел функциональной активности. Во многом такая двойственность обусловлена тем, что структурно-функциональный строй старого города сегодня сам по себе не обладает, как правило, большой четкостью. Рельефно выделяется только общегородской центр, и здесь, как видно на примерах Ярославля, а также Ульяновска и некоторых других городов, присутствует явная тенденция включить собор в комплекс доминирующих объектов центра. Насколько можно судить, эта тенденция объясняется не только стремлением добавить сложную по рисунку доминанту, но ввести сакральный объект в семантический комплекс центра.



Москва. Контора в Афанасьевском пер. 1990-е гг., арх. А. Горелкин, М. Филиппов, В. Ходнев

Во взаимодействии храмов с ближайшим окружением можно выделить несколько типовых ситуаций. Среди них - сохранение традиционного малоэтажного окружения, подчиненного храму. Нередко такая ситуация оказывается еще не искаженным наследием предшествовавших веков, но иногда она поддерживается новым элитным строительством.

Появились примеры включения приходского храма в комплексы новой элитной застройки, внедренной в историческую городскую ткань. В Москве вокруг храма свтг. Афанасия и Кирилла, что на Сивцевом Вражке (1836-1856 гг.), образовался целый комплекс новых жилых зданий - неоклассический особняк (арх. А. Горелкин, М. Филиппов, В. Ходнев), сильно модернизированный жилой дом эпохи модерна и современный жилой дом, два верхних этажа которого возведены вопреки запрету правоохранительных органов.

По Б. Афанасьевскому переулку, куда выходят колокольня храма и главный фасад особняка, ведущей архитектурной темой становится классицистический портик особняка, созвучный портику колокольни. Особняк вполне органично связывается и с палатами XVII в., стоящими рядом с ним дальше по переулку. С противоположной стороны храма и особняка, по Филипповскому переулку в архитектуре варьируется тема полукружий. Сюда обращены апсиды храма и его купольное завершение, а также полукруглый фронтон реконструированного здания и имеющая в плане форму сегмента остекленная угловая вставка нового жилого дома. Все постройки, включая храм, объединены выдержанным охристо-оливковым колоритом фасадов. Причем храм перекрашивался одновременно с жилыми домами. Дополнительную декоративность застройке придают изразцовые фрагменты старого дома.



Москва. Церковь Успения на Могильцах и Внешагробанк в Гагаринском пер.
1990-е гг., арх. А. Воронцов, Н. Бирюков и др.

Со стороны Филипповского переулка мы видим уже не простое продолжение в современной интерпретации традиций малоэтажного строительства. Здесь габариты застройки заданы предреволюционными доходными домами, но рисунок архитектурных форм откликается на соседство храмовой доминанты. Такая переключка нередко встречается при строительстве вблизи храмов. Авторы современных проектов в ряде случаев используют памятники культового зодчества, расположенные на территории новых комплексов или по соседству с ними, как наиболее интересный элемент архитектурной композиции, полагаемый в основу замысла.

В современной практике, в частности - в Москве, встречаются примеры прямого цитирования фрагментов архитектуры старых храмов на фасадах соседних домов.

На пересечении Пречистенского и Б. Могильцевского переулков расположена церковь Успения Пресвятой Богородицы на Могильцах (арх. Н. Легран, 1791-1792 гг., 1803 г.). Рядом с ней к концу 1990-х гг. было завершено строительство здания Внешагробанка в Гагаринском переулке (арх. А. Воронцов, Н. Бирюков и др.). Главной темой сложного ассиметричного фасада банка, обращенного в сторону церкви Успения, стал четырехколонный дорический портик, утопленный в плоскости стены на уровне третьего и четвертого этажей. Он кажется плоским зеркальным отражением портика бокового фасада храма, стоящего на противоположной стороне улицы. Получила свое «отражение» и архитектурная деталь портала храма, реализованная в виде двух полукруглых окон, по форме и размеру сходных с прообразом. Характерное для памятника классицизма колористическое решение здания Внешагробанка, фрагментарная рустовка фасада, оконные проемы, повторяющие окна в барабане церкви, делают его похожим на барельеф на тему архитектуры соседнего памятника классицизма. С различных видовых точек на границе кварталов можно видеть культовую доминанту на фоне нового объекта. В конце 1990-х гг. эта постройка была



Москва. Часовня Рождества Богородицы в Столешниках
на фоне отеля. 1990-е гг.

награждена Правительством Москвы дипломом конкурса на лучшее строительство в историческом центре столицы.

Подобная переключка присутствует в соседствующих в Москве часовне на месте храма Рождества Богородицы в Столешниках, о которой упоминалось выше, и гостинице «Плаза». В убранстве гостиницы со стороны храма присутствуют шатровое завершение одной из осей фасада, килеобразные венчания окон и дверного портала. Совершенно очевидное цитирование оказывается, тем не менее, мало заметным, поскольку цитируемые мотивы встроены в ковровую структуру многоэтажного фасада, в котором трудно предполагать черты сходства с маленькой часовней.

В отличие от гостиницы «Плаза», еще один сложно и обильно декорированный дом вблизи храма не содержит явной переключки с конкретными образцами старой архитектуры, ориентируясь на традиции старой Москвы вообще. Это жилой комплекс - Помпейский дом (арх. М. Белов), поставленный практически напротив храма Воскресения Словущего (ап. Филиппа, 1688 г.). Здесь вызывающая архитектура нового объекта конкурирует с архитектурой памятника и по размеру, и по яркости и декоративности решения фасадов, что, однако, не умаляет композиционной роли храма в застройке квартала.

Этот жилой дом признан критиками одним из самых элитных и дорогих новых московских домов. Сам автор рассматривает постройку как пример актуальной московской архитектуры образца 2004-2005 гг. Фасад нового жилого дома, который по желанию заказчика был переделан из модернистского в «помпейский», он характеризует так: «У меня столько всего на фасаде: отлитые металлопластиковые колонки, глазурованный шамот, звезды, триглыфы, метопы, карниз из легкого пластика, керамика, дуб, бетон высокой марки... Русские склонны к узорочью... Должно быть цветное, радостное - как храм Василия Блаженного»⁷.

Наряду со стилизациями, так или иначе пытающимися откликнуться на архитектуру храма, распространено и строительство в лаконичных современных

⁷ Там же.



С.-Петербург. Преображенский собор и здание Генерального консульства Финляндии. 1990-е гг., арх. О. Харченко, А. Столярчук и др.

формах. Причем такое строительство может быть нейтрально по отношению к храму, может откликнуться на его присутствие своим масштабом или планировочным рисунком, а может демонстративно проигнорировать соседство содержательно значимой и изящной постройке.

К числу тактичных решений следует отнести здание Генерального консульства Финляндии (арх. О. Харченко, А. Столярчук и др.) на площади Преображенского собора в Петербурге. Пятиэтажное здание, дугой охватывающее собор, формирует фронт застройки площади, симметричный сложившемуся фронту застройки улицы Рылеева, который образован трех- и четырехэтажными зданиями. Протяженный монотонный фасад новой постройки, лишенный ярко выраженных композиционных акцентов и отличающийся четким тектоническим членением по вертикали, завершен единой кровлей по всему объему. Он отвечает спокойному характеру жилых домов XIX в. на противоположной стороне площади и создает выгодный нейтральный фон для памятника архитектуры. Аскетизм фасада консульства подчеркивает доминирующее положение храма в прилегающей застройке и его содержательную роль в ансамбле. Объем здания, подчиненный геометрии площади, акцентирует внимание на значимости места, на котором оно возведено.

Петербургская практика реконструкции центральных кварталов дает целый ряд подобных примеров строительства жилых и общественных зданий вблизи храмов - учитывающих характер окружения, достаточно лаконичных, иногда несколько стилизованных. Можно вспомнить жилой дом на Тверской улице рядом с храмом Знамения Пресвятой Богородицы, здание Федерации хоккея на улице Белинского, выходящего на площадь перед церковью Симеона и Анны.

К числу скромных примеров, также иллюстрирующих стремление архитекторов откликнуться на соседство с культовой постройкой, можно отнести строительство группы домов вокруг часовни Св. прав. Иоанна Кронштадтского на проспекте Чайковского в Твери.

Небольшая кирпичная оштукатуренная часовня расположена среди современной застройки на красной линии улицы. Она выделяется своим силуэтом, небольшими размерами и богатой пластикой. Четверик завершен пятиглавием



С.-Петербург. Дом Федерации хоккея, 1990-е гг., арх. М. Лапшин. Фрагмент



С.-Петербург. Церковь Знамения и жилой дом (арх. Е.Герасимов, Л.Черноусов) на Тверской

с высоким шатром. Боковые главки опираются на фронтоны в форме стилизованных бочек, заимствованной из деревянной архитектуры. Железная кровля шатра и бочек имитирует покрытие лемехом, усиливая отличие культовой постройки от окружения.

Девятиэтажные жилые дома кулисами окружают часовню. В плане комплекс имеет сложную расчлененную дугообразную форму. Фасады, служащие фоном для культовой доминанты, решены почти нейтрально - с небольшими раскреповками стен и тактичной детализацией венчающей части. Единственная архитектурная тема, разработанная на глухих серо-бежевых фасадах, - это круглые барочные световые оконца мансардного этажа, заимствованные из архитектуры часовни. Интересно, что такие оконца представлены только на тех фасадах, которые визуальны связаны с храмом. На противоположной стороне проспекта такие же дома их лишены. Таким образом, небольшая часовня стала композиционным ядром современного ансамбля и частично повлияла на характер его архитектуры.



Тверь. Часовня Св. прав. Иоанна Кронштадтского на проспекте Чайковского (1990-е гг.) и ее окружение

В Москве в районе Остоженки и прилегающих к ней переулков по проектам АБ «Остоженка» в реконструируемых кварталах строятся жилые и общественные здания вблизи памятников культовой архитектуры. Это реконструкция старого жилого дома для делового центра в Соимоновском проезде, офисное здание во 2 Обыденском переулке и офисное здание-пристройка напротив храма прор. Ильи Обыденного (1702 г.), реконструкция жилого дома в 1 Обыденском переулке, жилой дом и офисное здание в 1 Зачатьевском переулке и другие.

Все постройки отличаются строгим архитектурным решением, высоким качеством строительства, тщательной проработкой деталей. Их выделяет выразительное сочетание фактур красного кирпича и стекла, кирпича и белых гладких поверхностей. Архитектура этих объектов характерна лаконизмом, остротой объемно-пространственной композиции и оригинальностью планировочного решения. При этом они тактично вписываются в окружающую застройку и не нарушают сложившейся планировки кварталов. Такие объекты создают благоприятное окружение расположенным в этом районе храму Христа Спасителя, церкви пророка Ильи Обыденного и постройкам Зачатьевского монастыря.

Проект комплекса блокированных индивидуальных жилых домов в 1 Зачатьевском переулке рядом с надвратной церковью Спаса Нерукотворного Зачатьевского монастыря (1696 г.) демонстрирует возможность успешного решения проблемы ограничения этажности новой жилой застройки. В составе комплекса семнадцать трехэтажных корпусов, образующих жилой двор. Автостоянка и обслуживание расположены в стилобате комплекса. Фасад, обращенный к монастырю, восстанавливает фронт исторической застройки, своей расчлененностью, а также за счет варьирования фактуры стен создает подходящий фон для монастырских построек. Внутреннее дворовое пространство оформлено остекленными зимними садами и индивидуальными входами в каждый



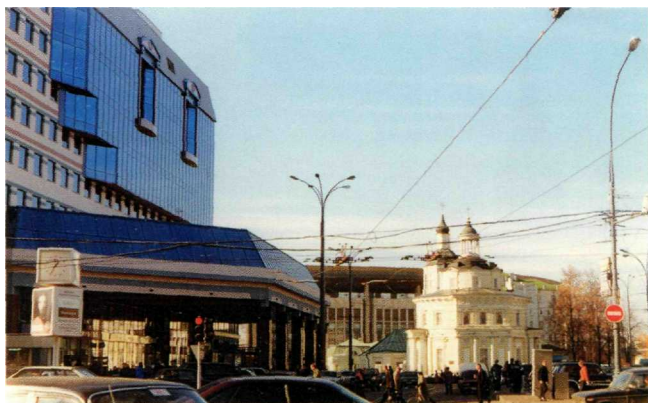
Москва. Зачатьевский монастырь и комплекс блокированных индивидуальных жилых домов
в 1 Зачатьевском переулке

блок. В этом проекте соседство монастыря сказывается не в стилистических повторях, а в объемно-пространственных характеристиках и планировочном решении комплекса.

Естественно, что стилизации или нейтрально лаконичные решения не могут исчерпать палитру возможных подходов к теме: исторический храм и современная постройка. Появляется желание предложить активную архитектурную форму, которая, тем не менее, смогла бы вступить в композиционный диалог со значительным произведением прошлого. Успешное решение подобной задачи, однако, крайне затруднительно. Попытка ее решения - строительство торгового центра на Казанской улице в Петербурге, позади Казанского собора. Авторами (М.А. Рейнберг, А.Г. Шаров) проработан ряд версий с целью поиска средств увязать новое здание с собором и его историческим окружением⁸. Конечный результат, однако, достаточно резко отличается от строя сложившейся застройки, отчасти увязываясь с ней только габаритами сооружения. Переключка с окружением оказалась слаба, вблизи собора возникло достаточно чужеродное сооружение.

В рассмотренных примерах архитекторы пытаются так или иначе увязать свою постройку с историческим окружением, сохранив, хотя бы отчасти, традиционную роль храмов, но нередко новое оказывается более агрессивным. Крупномасштабные объекты подавляют старое, стремятся и формально, и со-

⁸ Шаров А. Казанская улица. Метаморфозы // Проект Россия. № 26. 2003. С. 22-23.



Москва. Церковь Филиппа Митрополита (М. Казаков, конец XVIII в.) и окружение

держательно подчинить себе старый храмовый комплекс. Можно с удивлением констатировать, что подавление было менее значительно при крупномасштабном строительстве 1970-1980-х годов, чем в более позднее время. Тогда крупные сооружения обладали довольно скудной пластикой, часто это были монотонные ритмические решетки, конкурировавшие с историческими доминантами только своими размерами. Хорошо известны памятники культового зодчества, ставшие, несмотря на небольшие размеры, композиционными акцентами современных градостроительных ансамблей - церковь прп. Симеона Столпника на Поварской, свт. Филиппа Митрополита Московского перед спорткомплексом «Олимпийский» и другие. Их композиционная роль во многом связана с сохранившимся вокруг храма открытым пространством и однородностью новых сооружений, на фоне которых храм остается важным акцентом.

Позже новые средства архитектурной выразительности стали более активны. В конце 1990-х гг. была закончена реконструкция участка улицы Б. Якиманка, примыкающего к храму мученика Иоанна Воина (начало XVIII в.) с севера. После реконструкции 1970-х гг. сохранились только церковь и доходный дом, построенный в 1914 г. архитектором А. Настовичем. На территории, прилегающей к Якиманскому переулку и храму, расположились банк и комплекс офисно-жилого назначения (арх. М. Леонов, Е. Быковская, Е. Козлов). В середине 1990-х гг. здание доходного дома перешло к банку «Империал» и было реконструировано французской фирмой «Буиг». Здание фактически заново построили из монолитного бетона, но сохранились декоративные элементы фасада, обрамленные керамической плиткой, и майоликовый фриз. Отдельной задачей было оформление торца здания. Она была решена за счет композиционной связи глухой стены с расположенным в непосредственной близости храмом. Характерный архитектурный мотив церкви Иоанна Воина - горизонталь, превращенная посередине аркой, - был перенесен на глухой торец здания банка, обращенный в сторону памятника архитектуры, несколько раз повторен в соседствующих постройках. В результате был создан современный комплекс, который, переключаясь с храмом, должен был в некоторой степени возместить



Москва. Церковь Иоанна Воина на Якиманке и окружение

утраты исторической застройки этой части улицы. Но в складывающейся городской ткани все равно господствует давящая и схематичная по рисунку масса новостроек. Следует добавить, что напротив храма Иоанна Воина в Якиманском переулке появился гигантский комплекс «Имперский дом», который еще больше сузит кольцо современной многоэтажной застройки возле памятника архитектуры.

Кардинальная трансформация застройки произошла вблизи храма вмч. Георгия в Ендове (1653 г.). Современная застройка вплотную подошла к небольшому церковному участку. Храм по высоте достигает только верха цокольной части многоэтажного здания банковского центра Главного Управления ЦБ РФ в Лубочном переулке. При этом в отличие от массовой застройки жилых районов 1970-х годов этот коммерческий объект, построенный на месте трех жилых домов XIX в., сам претендует стать значительной доминантой в ансамбле набережных Москвы-реки. Его высота, силуэт и завершение, подобное церковному куполу, направлены на выделение постройки из окружающего контекста, представленного в основном невысокой исторической застройкой.

Соседство храма вмч. Георгия и банковского здания иллюстрирует сложные архитектурно-пространственные взаимосвязи памятников культового зодчества и современных светских зданий. Высокая плотность застройки центральных кварталов приводит к сокращению расстояния между храмом и соседними зданиями, храм вместе со своим участком изолируется от окружения. При этом габариты новых зданий подавляют масштаб культовых доминант, а в их архитектурном решении используются знаковые мотивы и некоторые мотивы тектоники храмов для создания большего своеобразия новой постройки. В подобных случаях можно говорить о вытеснении храмов из общественных пространств города, о некоей десакрализации его образа. Такая тенденция вполне закономерно сосуществует с противоположной, о которой говорилось ранее.

Островное положение с храма вмч. Георгия (там теперь Соловецкое подворье) стало еще заметнее после строительства крупного торгово-офисного центра «Балчуг Плаза», который закрыл вид на памятник со стороны Садовни-



Москва. Церковь вмч. Георгия в Ендове (1653 г.) и торгово-офисный центр "Балчуг Плаза" (2000-е гг., арх. М. Посохин, В. Колосницын и др.)

ческой набережной. Построенный несколькими годами позже, чем здание в Лубочном переулке, этот объект решен как зеркальный многоэтажный объем с модернистской интерпретацией ордера, без использования цитат из храмового зодчества. При этом его масштаб не только подавляет композиционную роль храма, но и предельно сокращает зону его визуального восприятия. По словам А. Комеча, церковь Георгия в Ендове, которая была прекрасно видна с Кремлевского холма, в результате строительства второй очереди гостиницы «Балчуг» окажется в гостиничном дворе и станет внутренней постройкой отеля⁹.

Использование особенностей храмовой архитектуры в образе современных градостроительных доминант

В заключение надо остановиться на вопросе о том, как на рубеже веков храмы оказывали влияние на поиск образа новых городских вертикалей. Проблема эта весьма старая. Можно вспомнить первые небоскребы Нью-Йорка и Чикаго, завершавшиеся шатрами и шпилями, поскольку иное завершение для вертикали казалось немыслимым. Вслед за тем вспомнить, что московские «высотки» проектировались со шпилями, чтобы они не напоминали американские, в которых от шпилей уже отказались. Но в результате московские вертикали 1940-1950-х годов со шпилем или шатром, с пирамидальным силуэтом стали со всей очевидностью адресовать к храмам как к своим прототипам.

В практике рубежа XX и XXI веков иногда снова появляются шатровые завершения башен или шпили на них. Но не всегда прототипом оказываются храмы, иногда очевидна отсылка уже к высоткам середины XX в. Именно такая отсылка очевидна в здании «Палас-отель» у «Сокола» в Москве. Но вот у башни с двумя шатрами в Давыдовке столь очевидных прототипов нет, можно увидеть в ней отдаленную аналогию с двухбашенными храмами западного средневековья, хотя, возможно, что автор о них и не думал. Не приходится связывать с

⁹ Прогулки с Алексеем Комечем // <http://images.yandex.ru>



Москва. Жилой дом в застройке 1 Хвостова переулка

культовыми зданиями, как с прообразами, и многочисленными шатриками на московских домах, возникавшие в старом городе в 1990-х годах. Здесь образцом были, скорее, шатры крепостных башен. В то же время тяга к созданию каких-то небольших вертикалей как к характерной принадлежности городских картин очевидна. Отель «Балчуг-Кемпински» (1898 г., А. Иванов), надстроенный в 1992 г. почти вдвое, получил угловую башенку загадочного происхождения: здесь черты романики, Ренессанса и чего-то еще. Вблизи от него чуть позже выстроенный девятиэтажный банк, угол которого завершен куполом, отсылающим то ли к храму, то ли к дворцу (арх. В. Колосницын). Совсем в другой части старого города, в Гнездииковском переулке, угол дома с признаками хай-тека зафиксирован шатриком из металлических стропил (1998 г., арх. А. Боков, А. Сержантов).

Едва ли не единственным московским примером, в котором адресация к храмовым образцам вполне очевидна, стал построенный в 1990-е гг. четырехэтажный жилой дом неподалеку от церкви Успения в Казачьем (1 Хвостов пер., 5). Дом построен в псевдорусском стиле с использованием стилизованных мотивов древнерусского и народного зодчества - теремного завершения объемов, высокой звонницы (которая издали заставляет путать здание с храмом), гульбища и парадного крыльца. Черты исторической доминанты очень странно выглядят в современном жилом сооружении. Эта постройка в очередной раз демонстрирует отрицательный опыт формального подражания храмовой архитектуре.

В историческом центре Санкт-Петербурга тяга к башенкам заметно слабее, и это понятно, поскольку там иной характер городской ткани в целом. Там практически отсутствуют заимствования мотивов храмовой архитектуры в современной застройке вокруг храмов. Исключение составляет Карповка, где сказывается присутствие знаменитого Иоанновского монастыря. Там в разное время появилось несколько башенок, явно откликающихся на монастырский комплекс. Две-три башенки появились там, где поблизости нет исторических куль-



С.-Петербург. Карповка, застройка Иоанновского переулка



С.-Петербург. Комплекс Социального дома на Петроградской стороне.
1990-е гг., арх. А. Токмань

товых зданий. Например, башня в комплексе Социального дома на Петроградской стороне, повторяющая форму колокольни (арх. А. Токмань). Она замыкает перспективу Газовой улицы и служит локальной градостроительной доминантой, решенной в традиционной форме культовых доминант. Иногда новые вертикальные акценты перекликаются с венчаниями домов эпохи модерна. Так, в Центре досуга на Невском проспекте угол увенчан стеклянным куполом со стеклянным шариком над ним. Нельзя не увидеть в этом переклички с венчанием угла дома компании «Зингер» на том же Невском проспекте, где использована та же схема (1904 г., арх. П. Сюзор).

Для многих городов характерно использование в застройке кварталов, где исторических храмов не осталось, пластических и декоративных мотивов культовой архитектуры. В этом отношении богатый материал дает современное строительство в Нижнем Новгороде. Воспроизведение форм, характерных для национально-романтического направления модерна, привнесло в образное решение сегодняшних построек уже вторично переосмысленные и переработанные черты древнерусского зодчества, в том числе и храмового. (Можно даже сказать - в первую очередь храмового, поскольку от допетровской архитектуры к началу XX в. дошло, главным образом, наследие культовой архитектуры:



С.-Петербург. Вид на дом компании Зингер из колоннады Казанского собора



С.-Петербург. Центр досуга. Невский пр., 126. 2001-2002 гг., арх. О. Харченко, А. Столярчук

почти не сохранилась массовая деревянная жилая застройка, а каменные палаты, изначально не так уж обильно представленные, были по большей части уничтожены или перестроены настолько, что об их существовании стали догадываться только реставраторы новейшего времени).

К современным постройкам, в образе которых используются мотивы храмовой архитектуры, можно отнести новый служебный корпус Государственного банка. Основное здание построено по проекту академика архитектуры В.А. Покровского в 1913 г. Башенные выступы по сторонам главного входа, сочетание монументального нижнего яруса с дробно-декоративным верхним, а также шатровое завершение - архитектурные формы, заимствованные из храмового зодчества. Развитие этой темы просматривается в архитектуре нового корпуса (арх. А. Степовой).

Корпус пристроен к основному зданию Госбанка по Грузинской улице. Постройка носит подчиненный характер, и поддерживает тему древнерусского зодчества в более сдержанной пластике. Ее оштукатуренные фасады похожи на белокаменный храм. Автор использует традиционные элементы - апсиды, барабан, характерный декор стен. Эти формы, заимствованные из храмового зодчества, наиболее часто встречаются в современных нижегородских постройках. К ним можно отнести также шатровые завершения, входные порталы, изразцовый и керамический декор фасадов.

Наиболее ярко эти тенденции выражены в облике первой очереди строительства банка «Гарантия», которая в 1997 г. была удостоена Государственной премии и стала тогда новой архитектурной эмблемой города. Авторская программа была направлена на «поиски линии русской архитектуры»¹⁰, которые связаны с обращением к памятникам культового зодчества.

Парадный портик входа в здание банка «Гарантия» с декоративным кокошником, обрамляющим арочный свод, опирающийся на две массивные колонки,

¹⁰ Ревзин Г. Молчащий постмодернизм (= модерн + авангард) // Проект Россия. № 4. С. 46.



Нижний Новгород. Банк «Гарантия», первой очереди строительства.
1997 г. Арх. А.Харитонов, Е.Пестов



Нижний Новгород. Здание Налоговой инспекции.
1990-е гг. Арх. А.Харитонов, Е.Пестов

и криволинейные ступени адресуют к известным московским особнякам и храмам, построенным в русском стиле. Развитие композиции на боковых фасадах продолжает тему заимствования. Скругленный угол части здания, занятой Пенсионным фондом, по пластике повторяет форму апсиды. Рельефная разработка поверхности стен - мелкие квадратные и прямоугольные заглабления, горизонтальные тяги - также взяты из храмового зодчества. Покрашенная в зеленый цвет кровля в сочетании с белой штукатуркой стен повторяет традиционный колорит нижегородских храмов.

К тому же ряду современных зданий следует отнести еще одну постройку А. Харитонova и Е. Пестова - здание Налоговой инспекции, расположенное на ул. Фрунзе. Замысел авторов заключался в создании композиции из четырех объемов, представляющих своеобразный коллаж из фрагментов древнерусской

архитектуры. Один из фасадов с узкими вертикальными окнами и аркатурно-колончатый пояс использует узнаваемые детали фасадов культовых зданий.

Использование знаковых форм храмовой архитектуры во многом было продиктовано стремлением компенсировать утраты памятников и реконструкции исторических кварталов средствами современной архитектуры, не прибегая к воссозданию разрушенных храмов и часовен. Основным недостатком этого приема стало тиражирование и формальное использование мотивов пластики культовых зданий, которые в архитектуре храмов связаны композиционной символикой, выраженной и в тектоническом, и в декоративном решении. Кроме того, эти узнаваемые мотивы одинаково используются в объектах совершенно разного назначения, что приводит к потере их символического содержания.

Такое отношение к наследию русской архитектуры в Нижнем Новгороде было характерно для 1990-х гг. Уже вторая очередь строительства банка «Гарантия» демонстрирует переход от стилизации к современной модернистской архитектуре. То же можно сказать и о строительной практике других российских городов. Самой устойчивой формой использования элементов храмовой архитектуры остается решение венчающих частей высотных зданий, задуманных как градостроительные доминанты.

* * *

Изучение опыта современного храмостроения и отечественной практики реконструкции исторических районов показало, что в 1990-х и первой половине 2000-х гг. в архитектуре российских городов можно выделить особый период, характеризующийся повышенным вниманием к культовым объектам. Социальные и экономические причины обусловили быстрое развитие всех направлений храмостроения, а также активизацию работ по реставрации и восстановлению памятников церковного зодчества.

Сохранившиеся и восстановленные храмы в процессе реконструкции исторических кварталов становятся важными композиционными элементами новых жилых и общественных комплексов. Эта тенденция, развивающаяся на фоне интенсивной коммерческой застройки исторических центров, сказалась на формировании своеобразной стилистики новых объектов, расположенных в зоне влияния культовых доминант. Близость ценных памятников архитектуры повлияла в большей степени не на регламентирование пространственных характеристик строящихся зданий, а на использование форм и деталей архитектуры рядом расположенных храмов в композиционном решении окружающих построек.

Знаковый характер цитируемых мотивов подтолкнул к их использованию и в других объектах, претендующих на доминирующее положение в застройке.

Эта тенденция, развивающаяся по-разному в российских городах в течение почти полутора десятилетий, позднее сменилась привычной практикой строительства в ближайшем окружении храмов нейтральных или контрастных по от-

ношению к ним модернистских зданий (поэтому в данной главе особое внимание уделено указанному хронологическому отрезку).

Однако, несмотря на трансформацию пространственных связей храмовых доминант и окружения, в реконструируемой городской среде культовые здания остаются важнейшими композиционными элементами. И если в районах массового строительства градостроительная ситуация, складывающаяся вокруг храмов, в целом похожа, то в исторических кварталах наблюдаются характерные для каждого города композиционные приемы застройки. Их особенности определяются рядом факторов, среди которых наиболее существенным можно признать сохранность наследия культового зодчества.

Заключение

Предлагаемый в данной книге опыт анализа специфических черт архитектуры православных храмов, главным образом того, как эти черты реализовывались в русском храмостроении, заставляет остановиться на следующих положениях.

Зодчие всегда основывались на необходимости выразить особое сакральное содержание возводимого архитектурного произведения. В некоторые эпохи это было результатом специального поиска профессиональных средств, достойно решающих такую задачу. В другие исторические периоды ранее выработанные приемы и типологические модели соединялись с вновь появившимися универсальными нормами архитектурного формообразования. Наконец, заметный этап эволюции храмостроения связан с преимущественным использованием исторических, ранее найденных приемов, причем современность сказывалась в этот период в отборе используемых образцов и в их интерпретации.

Первый из названных подходов, связанный со специальным поиском образных средств храмостроения, в наибольшей степени передавал особую сакральную сущность храма как Дворца Царя Небесного и как места присутствия Неба на земле. При этом образные средства могли различаться в зависимости от конкретной историко-культурной ситуации и региональных архитектурных традиций. Названные выше основные темы храмоздания могли соединяться с дополнительными темами, связанными с нормами бытового благочестия, с историософскими взглядами определенного круга заказчиков и др. Так, нормы бытового благочестия вызывали тягу к внешнему украшению храмов, в чем проявлялось почтение к святости места. (Именно такое следствие бытового благочестия было, судя по всему, важнейшей причиной распространения узорочья в храмах второй половины XVII века, «благлепных» украшений XIX века.)

Проявлением историософских убеждений заказчика было и программное соборное строительство времен Ивана III - Василия III, и Новоиерусалимский

проект патриарха Никона. В определенной мере к сфере историософских убеждений можно отнести и историзм 1830-1910-х годов. При этом философия истории и обращение к историческому материалу могли быть в разной мере связана с собственно церковными воззрениями. В политике Ивана III религиозные и светско-политические мотивы тесно переплетались, а программа патриарха Никона носила полностью церковный, эсхатологический характер. Обращение же к допетровскому языку архитектуры в середине XIX - начале XX в. вовсе не носило церковного характера, Оно задавалось светской программой, но храмы оказались типом зданий, в котором ретроспективные тенденции наиболее естественно соединили традиционную форму с традиционным содержанием.

Исторический материал показывает, что дополнительные темы в ту или иную эпоху, в той или иной конкретной ситуации по-разному соотносились с главными, определявшимися литургическим смыслом образа храма. Они могли оттенять главные темы, сосуществовать с ними, но могли отчасти и заменять основное содержание образа храма. Так, благочестивая украшенность нередко переносила акцент на выражение в архитектуре человеческих сиюминутных стремлений к богопочитанию в ущерб передаче вневременных составляющих храмового образа. То же можно сказать и о демонстрации укорененности архитектурного образа храма в некую традицию, в историческую перспективу.

Замещение основных тем в образе храма дополнительными происходило, как правило, не сознательно, а вследствие некоторой утраты представления о выразимости в архитектуре важнейших содержательных аспектов храма. Как мы замечали, с некоторых пор и зодчие, и заказчики практически уже не ставили цели передачи в церковной архитектуре образа Неба на земле, ограничиваясь развитием темы дворца Царя Небесного. (Хотя и здесь не все так просто: тема Неба перестает последовательно развиваться как минимум начиная с эпохи барокко и классицизма, но в определенной мере сохраняется во многих храмовых постройках благодаря преемственному использованию старых иконографических схем. В частности - высоких куполов с сюжетной росписью).

Более последовательное использование традиционной иконографии в историзирующей архитектуре часто приводит к более полному выражению основных образных тем храмостроения. Это можно было заметить в ряде работ конца XIX - начала XX в., это же являет и современная архитектурная практика. Обращение к опытно найденным средствам выражения главных тем содержания церковной архитектуры оказывается важнейшей стороной современной практики храмостроения. (Другие мотивы современного использования исторических прототипов рассмотрены в завершающем разделе главы 9 настоящей работы.)

Серьезная проблема современного храмостроения заключается в том, что относительно успешно используются иконографические мотивы архитектуры прошлого, но этого нельзя сказать об архитектурной пластике. Важнейшая, как мы старались показать, тема связи Земного и Небесного сказывалась в прошлом в чертах органичности, одухотворенности архитектурной формы, что про-

является в живости, частичной непредсказуемости пластического рисунка (за счет геометрической неправильности, особенностей декора и др.). Изменения в области строительной техники приводят ко все большей геометрической правильности форм, новые строительные материалы и конструкции проникнуты эстетикой техницизма, а не органичности. Уже Шусев чувствовал потребность в преодолении сухой геометричности форм нарочитым введением некоторой «неправильности» поверхностей произведений храмовой архитектуры. Сегодня же эта проблема сказывается более чувствительно, и, к сожалению, немного примеров успешного ее разрешения.

Основная проблема храмостроения, заключающаяся в том, чтобы образно представить сооружение как место, особо связанное с Богом, решается, в своеобразном, более обобщенном преломлении, и в градостроительстве. Здесь эта тема уже не дифференцируется на идеальные представления Дворца и Неба, но предстает в своей цельности. В наибольшей мере она выражалась в те же эпохи, когда полно реализовывались образы Дворца и Неба. И это вполне естественно. Существенное типологическое отличие храмов от светской застройки, всеобщее признание за ними совершенно особого и наиболее важного для жизни значения, предопределяло важнейшее место храмов в градостроительной структуре любого поселения.

Период регулярного градостроительства во многом низводит церковные сооружения в ранг типологических построек, стоящих в одном ряду со светскими общественными зданиями. Но в это же время признается их особое значение, и они используются как выдающиеся объекты, занимающие важное место в организации городского пространства (подчас, правда, и здесь формируя единый ряд из светских и церковных доминант, что видно на примере двух равнозначных шпилей Петербурга - Петропавловского собора и Адмиралтейства).

Двойственное отношение к храмовым доминантам особенно проявляется в крупных городах при развитии многоэтажного коммерческого строительства. Церкви в ряде случаев перестают быть значительными формально-композиционными доминантами, но, тем не менее, остаются доминантами семантическими. Но эта двойственность присуща именно крупным городам, она почти не сказывается в провинциальной застройке. Там у церквей практически не появляется конкурентов в формально-композиционном плане, а в содержательном плане храмы были весьма почитаемы: провинция была более консервативна и религиозна.

Примечательно, что указанная двойственность стала проявляться в современной застройке отечественных городов: весьма скромная формально-композиционная роль храмов, часто охваченных со всех сторон высокими домами, соединяется со стремлением найти для них в этой ситуации такую средовую нишу, в которой они оказались бы значимым явлением городской жизни.

Нельзя не отметить и примеры нового строительства или воссоздания церковных доминант, претендующих на композиционное главенство в застройке города или крупной его зоны. В подобных примерах чаще всего очевидны те самые дополнительные мотивации храмостроения, о которых говорилось

в связи с архитектурой собственно храмов. Как и там, здесь приходится констатировать, что дополнительные мотивы могут в разной степени органично соединяться с основными содержательными идеями храма, привнося подчас отчетливо светские, мирские составляющие.

Резюмируя все изложенное выше, важно отметить сложность, многосоставность реализующегося в ту или иную эпоху содержательного образа православного храма, при достаточной ясности и простоте фундаментальных составляющих его образа. Это касается и формообразования самого храма, и его связи с окружением, с застройкой поселения. Догматический фундамент всегда сложно сплетается с исторически обусловленными особенностями строительной программы, зависящей от своеобразия менталитета, быта, присущих эпохе и месту культурно-политических задач, и прочего.

Данная работа не могла, естественно, претендовать на сколько-нибудь полное рассмотрение всего этого сложного сплетения доминантных и привходящих обстоятельств, всех вызываемых ими архитектурно-градостроительных последствий. Тем более работа не претендует на выводы рекомендательного характера. Задача виделась в представлении читателю опыта самой общей, неизбежно неполной картины отечественного православного храмостроения как области творчества, основанной на комплексе не только общекультурных, но и вероучительных опор, решающей, в связи с этим, достаточно специфические и мало изученные пока задачи.

Научное издание

АРХИТЕКТУРА РУССКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

Под общей редакцией
доктора архитектуры
Алексея Серафимовича Щенкова

Издательство
• Памятники исторической мысли •
115597 Россия Москва Воронежская 38/334
Подписано в печать 18.09.2013. Формат 70х100 1/16.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Тираж 800 экз.
Заказ №066-13.
Изготовлено ООО «АЛЬТАИР»
(Орехово-Зуевская типография)



