

Вл. В. Седов

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО
ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМА:
АРХИТЕКТУРНЫЙ АСПЕКТ

Возникновение нового направления науки может быть подготовлено предшествующим развитием различных направлений, а может идти вразрез с накопленными этой наукой приемами и методическими «ходами». В случае с иеротопией, наукой о создании сакральных пространств (а также наукой о людях, создающих сакральные пространства), история архитектуры оказывается не слишком подготовленной к тому, чтобы комплексно исследовать причины возникновения того или иного типа сакрального пространства или для того, чтобы классифицировать эти типы и определить особенности культуры, их породившей. Господствующие в науке археологически-описательный и эссеистический методы помогают опубликовать отдельные памятники, но не приводят к пониманию причин их возникновения. Более развитые типологический и иконографический подходы способствуют определению места памятника в архитектуре того или иного времени, но для осознания архитектурной составляющей сакрального пространства они могут быть полезными лишь в сочетании с культурологическим и историческим анализами. Речь, таким образом, идет о разработке некоего нового подхода, который позволит исследовать комплексно и синтетически такое сложно организованное, динамически изменчивое и одновременно исторически конкретное явление, как сакральное пространство.

Византийский историк VI в. Агафий Миринейский, описывая вторжение гуннов, рассказывает о своеобразной эвакуации «ценных предметов и всего прочего инвентаря» из храмов вне стен Константинополя, которые император Юстиниан, опасаясь разграбления варварами, решил временно лишить их украшений. «И тогда в тех местах можно было видеть священные здания, лишенные своих украшений, как будто

еще не освященные и недавно начавшиеся строиться»¹. Этот отрывок дает своеобразный ключ к византийскому пониманию храмового убранства: оно должно быть законченным и комплексным и включать самые разнообразные формы и предметы, созданные разными видами искусства. Если же этих форм и предметов нет, то храм как будто лишен части своей красоты и «как будто недавно начал строиться».

Намного позже, в начале XIV в., византийский историк Георгий Пахимер на страницах, посвященных осаде Галаты войсками императора Михаила Палеолога в 1260 г., рассказывает об осмотре византийскими вельможами древнего монастырского храма в Константинопольском предместье Евдоме: «От этой обители оставалось тогда одно имя, а не самая обитель. Завернули они в тамошний храм: он тоже был разрушен и обращен в помещение для овец. Смотря туда и сюда, они и в самых остатках удивлялись красоте здания»². Здесь говорится уже не об ощущении незавершенности здания, лишенного своего убранства, а о своеобразной красоте «остатков» архитектуры храма, сохранившего стены и своды, но разоренного и превращенного в овечий хлев. В этом отрывке видится уже многовековой опыт разглядывания собственно архитектуры, «насмотренность» относительно формы стен, сводов, куполов и оконных проемов. Этот опыт византийцев, на который только косвенно указывает приведенный отрывок, следует восстановить и реконструировать, поскольку он дает ключ к пониманию архитектурной составляющей в организации сакрального пространства храмов не только самой Византии, но и того размытого культурно-политического образования, которое Д. Д. Оболенский назвал византийским содружеством наций.

Историк архитектуры имеет дело не с убранством внутреннего пространства, а с самими архитектурными формами и созданным с их помощью архитектурным пространством. Он должен отчетливо осознавать, что эти формы и это пространство тоже создают сакральное пространство храма и, может быть, организуют его в первую очередь. На первом этапе изучения сакрального пространства с архитектурной точки зрения нужно прежде всего определить те составляющие, те конкретные формы, из которых и при помощи которых строится внутреннее пространство храма и его оболочка. На втором этапе следует попытаться создать типологию сакральных пространств, а на третьем — определить культурное, идеологическое и социальное содержание ар-

¹ *Агафий Миринейский*. О царствовании Юстиниана. М., 1996, с. 189–190.

² *Георгий Пахимер*. История о Михаиле и Андронике Палеологах. Т. 1 // Георгий Пахимер. История о Михаиле и Андронике Палеологах. Патриарх Фотий. Сокращение церковной истории Филосторгия. Рязань, 2004, с. 86.

хитектурных форм и их совокупности, а значит — определить культурное содержание того или иного типа сакрального пространства или его конкретного образца.

Древняя Русь, как известно, получила монументальную каменную архитектуру из рук Византии в конце X — начале XI в., то есть в момент наивысшего развития средневизантийской архитектуры. Ясно, что при таких условиях формы древнерусской архитектуры с необходимостью должны быть византийскими, и можно только различать столичный «набор» форм и деталей и «набор» провинциальный. И если в начале развития древнерусской архитектуры уже присутствовали отдельные формы провинциальные, то затем они продолжали накапливаться, в то время как уже полученные столичные формы упрощались, а новые поступали только с редкими прямыми влияниями из Византии.

Действительно, пятинефные памятники (такие как три Софийских собора: в Киеве, Новгороде и Полоцке) вскоре были заменены трехнефными; константинопольские граненые барабаны, появившиеся вначале, были вскоре заменены круглыми (уже в новгородской Софии 1045–1050 гг. барабаны круглые), граненые абсиды тоже исчезли уже в XI в., уступив место полукруглым абсидам. В течение XI — первой половины XII вв. еще встречаются купольные и крестовые своды, перекрывающие отдельные части храмов, но затем они были прочно забыты и надолго заменены более простыми полуциркульными или коробовыми сводами. В организации внутреннего пространства поначалу господствовал тип с включенным в композицию фасадов, но отделенным внутри от основного пространства нартексом, но затем этот тип (называвшийся долгое время учеными «шестистолпным») был уже в XII в. заменен на более простой тип храма с четырьмя опорами и как будто «вдвинутыми» внутрь хорами. «Шестистолпные» же храмы строились во второй половине XII — начале XIII вв. очень редко.

Можно было бы представить весь процесс развития древнерусской архитектуры XI–XII вв. как постепенное упрощение византийских приемов, а также накладывающийся на это упрощение процесс перманентных заимствований из той же византийской архитектуры или из архитектуры романского (а затем и готического) Запада, но такая схема просто сводит развитие архитектуры к длительной, линейной и при этом механической смене деталей с постепенным стиранием четкости самих деталей. Это предполагает и наличие первоначальной парадигмы — комплекса византийских архитектурных форм, и постепенное их ухудшение в результате отсутствия притока новых форм и решений (при этом подразумевается, что туземная архитектура не рождает новых решений, а только перерабатывает старые), и постоянные попытки решить вопрос «приобретения» новых решений и форм за счет пригла-

шения или получения другими способами иноземных мастеров³ (если византийских получить не удастся или связь с Византией ослабевает вообще — то мастеров с латинского Запада).

Набросанная нами печальная картина в определенном смысле верно передает процесс развития древнерусской архитектуры до конца XII в., когда активно проявляется возникшее несколько ранее стремление к созданию башнеобразных храмов — обычно с небольшим внутренним пространством и высоким интерьером, которому соответствует внешний облик со ступенчатым, пирамидальным силуэтом. Эти храмы составляют отдельный архитектурный пласт, изучавшийся довольно давно⁴. Их происхождение, стиль, и развитие в конце XII — начале XIII вв. порождают особый круг проблем, исследование которых выходит за рамки данной работы. Башнеобразные храмы, таким образом, образуют верхнюю границу нашего исследования. Но до их появления картину развития древнерусской архитектуры все же нельзя сводить только к скольжению по наклонной плоскости постоянного и постепенного упрощения того византийского словаря форм и типов, который был привнесен почти одновременно, в конце X — начале XI в.

Мы считаем, что на фоне упрощения византийских форм и приемов происходил и противоположный процесс. Это было «собрание» форм, исходно византийских, но в комплексе порождающих нечто, характерное именно для древнерусской архитектуры. Эти формы, собранные на протяжении двух первых веков истории русской архитектуры, послужили основой компоновки сакрального пространства древнерусского храма — как некоего общего явления, развивавшего византийский тип храма в XI–XVII вв. И именно это «собрание», происходившее в XI–XII вв., позволяет говорить об одной из особенностей древнерусского подхода к созданию сакрального пространства. Этот подход еще очень трудно уловим, но сейчас важна даже сама постановка вопроса о своеобразии по-

³ П. А. Раппопорт отстаивал мысль о том, что «в архитектуре Руси воспринимались лишь те внешние влияния, которые отличали эстетическим запросам самой страны», а самостоятельность древнерусского зодчества связана со «способностью поглощать и по-своему перерабатывать эти влияния». См.: *Раппопорт П. А.* Внешние влияния и их роль в истории древнерусской архитектуры // *Византия и Русь*. М., 1989, с. 139–145. Этот взгляд, предполагающий избирательность влияний, особенно трудно ложится на материал домонгольской архитектуры, где влияния во многом случайны или происходят в случае «вакуума» и могут восприниматься как попытки его заполнения.

⁴ *Брунов Н. И.* К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X–XII вв. // *Русская архитектура*. М., 1940, с. 106–126; *Воронин Н. Н.* У истоков русского национального зодчества (из истории зодчества периода феодальной раздробленности XI–XV вв.) // *Ежегодник института истории искусств*. 1952. Живопись. Архитектура. М., 1952, с. 257–316; *Раппопорт П. А.* Русская архитектура на рубеже XII–XIII веков // *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*. М., 1977, с. 12–29.

нимания сакрального пространства в Древней Руси, а также о своеобразии средств создания такого пространства.

Следует сразу оговориться, что древнерусский храм по количеству и разработанности форм может только приближаться к византийскому столичному храму средневизантийской эпохи. Это значит, что с константинопольской, столично-византийской точки зрения все древнерусские храмы все равно были упрощением чистых и продуманных столичных форм и типов. «Свое», локальное в Древней Руси создавалось из провинциальных или хотя и столичных, но периферийных для самой столичной архитектуры форм. Мы можем перечислить пять основных оригинальных составляющих древнерусского интерьера: 1) крестообразные в сечении столбы (затем упростившиеся до квадратных); 2) пониженные относительно сводов рукавов креста подпружные арки; 3) купола, помещенные намного выше окон барабанов; 4) развитые хоры, «вдвинутые» в пространство храма; 5) «простой» тип храма на четырех опорах, без дополнительного членения с востока. Все эти формы вместе взятые и образуют древнерусский «диалект» византийского архитектурного языка, создающего на территории Древней Руси сакральное пространство храма с особым акцентом и даже особым синтаксисом. Все эти формы связаны с византийской основой, но трактуют ее по-своему.

Однако если мы попробуем понять первоначальный «адрес» всех перечисленных форм, то окажется, что две из них имеют попросту провинциально византийское происхождение, тогда как три других являются византийскими, но не константинопольскими, а малоазиатскими по происхождению.

К провинциальному варианту византийской архитектуры, безусловно, принадлежат купола на высоких барабанах, в которых окна своими арочными завершениями не касаются основания купола и, тем более, не врезаны в это основание. Если в Константинополе подавляющее большинство куполов храмов средневизантийского времени, вероятно, в подражание Софии Константинопольской, было сделано так, что окна врезаны в основание купола, то в провинциальной архитектуре (например — в Греции, Болгарии) подобные древнерусским купола на высоких барабанах встречаются повсеместно, тогда как столичный тип купола практически неизвестен.

То же самое можно сказать про «простой» тип храма без дополнительного восточного членения перед абсидами: он используется почти повсеместно в материковой Греции, на Пелопоннесе и в Болгарии, тогда как столичный «сложный» тип встречается в этих местах очень редко и его появление часто связано, по всей видимости, с какими-то особыми

претензиями заказчиков⁵. В Древней Руси с самого начала, со времени строительства в Киеве Десятинной церкви и Софийского собора господствовал «простой» тип храма, тогда как столичный «сложный» тип с дополнительным восточным членением появляется всего в дюжине памятников, причем часть из них построена уже в следующий период, то есть на рубеже XII–XIII вв. В интересующее нас время, то есть в XI–XII вв., «сложный» тип появляется только в 8 храмах: в Спасо-Преображенском соборе в Чернигове (вторая четверть XI в.), в Софийском соборе в Полоцке (середина XI в.), в церкви Бориса и Глеба в Вышгороде (конец XI в. — 1115 г.), в церкви Михаила в Переяславле (Южном) (1089 г.), в Успенском соборе в Галиче (до 1187 г.), в Успенском соборе во Владимире (Залесском) в том виде, который он приобрел после перестройки времени князя Всеволода Большое Гнездо (1185–1189 гг.), а также в двух храмах Полоцка — в Большом соборе Бельчицкого монастыря (первая половина XII в.) и в церкви в Детинце (вторая пол. XII в.). Часть этих памятников с большой долей достоверности можно связать с работой византийских мастеров, призванных на Русь⁶.

Но вероятное византийское (и столичное) происхождение большинства храмов «сложного» типа в архитектуре Древней Руси не объясняет того предпочтения, которое заказчики и строители большинства храмов отдавали «простому типу». Нам кажется, что «сложный» тип, предназначенный для сохранения внутренней симметрии четырех поддерживающих купол опор и перенесения алтарной преграды к востоку, к дополнительной паре опор, был настолько изощренным изобретением константинопольских мастеров (которые, к тому же, имели дело даже не со столбами, а с полированными колонками), что его применение в других странах было вызвано не пониманием проблемы внутренней симметрии и центричности пространства, а равнением на абстрактный или конкретный столичный образец. Как мы видим из приведенного списка древнерусских памятников «сложного» типа такое равнение на Константинополь возникало, хотя и достаточно редко.

⁵ Об этом см.: *Millet G. L'école grecque dans l'architecture Byzantine. Paris, 1916, p. 55–62.*

⁶ Только один из перечисленных памятников П. А. Раппопорт связывает с работой приезжих византийских мастеров: это собор Михаила в Переяславле. Он же говорит с осторожностью об участии какого-то византийского зодчего в строительстве церкви в Полоцке в первой половине XII в. См.: *Pannonopm П. А. О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // Византийский временник. Т. 45. М., 1984, с. 185–191.* Однако следует подчеркнуть, что для Спасо-Преображенского собора в Чернигове и Софии в Полоцке авторство византийцев вряд ли может быть поставлено под сомнение, и, следовательно, очень ограниченный список византийских работ в Древней Руси, предложенный П. А. Раппопортом, должен быть расширен и уточнен.

Три остальных составляющих, как уже было сказано, принадлежат малоазийскому варианту византийской архитектуры, а точнее, — встречаются в архитектуре византийской провинции Понт и ее столицы Трапезунда⁷, а также в архитектуре Абхазии, Алании и Крыма, то есть во всех тех землях, которые в церковном или культурном отношении зависели от Трапезунда. Мы собираемся посвятить малоазийским (понтийским) влияниям на древнерусскую архитектуру отдельное исследование, а пока всего лишь констатируем, что сочетание крестообразных в плане (или даже квадратных в сечении) столбов с пониженными подпружными арками под барабаном, составляющее одну из основных особенностей древнерусской архитектуры, встречается также в целом ряде храмов Юго-Восточного и Восточного Причерноморья. Сооружение развитых хор, занимающих значительную часть западной части храма, встречается в этих районах не так уж часто, но в двух храмах X–XI вв., в Златоглавой церкви (Хризозефалос) в Трапезунде⁸ (где церемониал для императорских наместников мог напоминать церемониал константинопольский), и в едва ли не главном храме Абхазии, в Мокви, мы видим распространенные хоры, занимающие довольно большую площадь⁹.

Прибавим к крестообразным столбам, пониженным подпружным аркам, развитым хорам (в сочетании со столбами и арками именно такой формы) встречающееся в нескольких древнерусских храмах сочетание средней граненой абсиды и полукруглых боковых, которое мы обнаруживаем также в архитектуре Понта и зависимых от него областей, и мы должны будем признать, что в языке древнерусской архитектуры начального периода присутствовал отнюдь не только столичный, константинопольский диалект¹⁰, но и малоазиатский, понтийский диа-

⁷ См. литературу по архитектуре Трапезунда и Понта: *Alpatov M.* Reliefs de Sainte-Sophie de Trebizonde // *Byzantion*, IV (1929), p. 410–418; *Baklanov N.* Deux monuments byzantins de Trebizonde // *Byzantion*, IV (1927–1928), p. 363–391; *Brunov N.* La Sainte-Sophie de Trebizonde // *Byzantion*, IV (1927–1928), p. 393–405; *Rice D. T.* Notice on some religious buildings in the city and vilayet of Trebizonde // *Byzantion*, V (1929–1930), p. 47–81; *Ballance S.* The Byzantine Churches of Trebizond // *Anatolian Studies*, X (1960), p. 141–175; *Winfield D., Wainright J.* Some Byzantine Churches from the Pontus // *Anatolian Studies* XII (1962), p. 131–161; *The Church of Hagia Sophia of Trebizond* / Ed. D. Talbot Rice. Edinburgh, 1968; *Bryer Anth., Winfield D.* The Byzantine monuments and topography of the Pontus. Washington, 1985. Vol. I.

⁸ *Ballance S.* The Byzantine Churches of Trebizond // *Anatolian Studies*, X (1960), p. 146–152.

⁹ *Рчеушвили Л. Д.* Купольная архитектура VIII–X веков в Абхазии. Тбилиси, 1988, с. 46–66.

¹⁰ О столичном, константинопольском вкладе в создание древнерусской архитектуры см.: *Schäfer H.* Architektuhistorische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus im 10 und 11 Jahrhundert // *Istanbuler Mittelungen*. Band 23/24 (1973/1974). Tübingen, S. 197–224; *Pannonopt П. А.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры, с. 186–187; *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987, особенно с. 315–318. О влиянии Малой Азии говорил, и то без

лект средневизантийской архитектуры, привнесший немалую долю своеобразия в кафедральные и придворные соборы и монастырские храмы Древней Руси.

Этот диалект, еще почти совсем не исследованный и не выявленный в древнерусских памятниках, в определенной степени «сбивает» наши представления о формах и средствах древнерусского архитектурного языка, поскольку нерешенные вопросы о происхождении той или иной формы заставляют ученых заниматься, прежде всего, генезисом конструкций, мотивов и форм, а не тем, как и в какой мере эти формы отразили особенности мышления Древней Руси и как они были связаны с тем или иным кругом заказчиков. Для нас же важно то, что, рядом с константинопольской строительной техникой из плинфы и целым рядом константинопольских строительных, конструктивных и декоративных приемов, в древнерусских храмах присутствуют очень значительные и едва ли не заслоняющие собой константинопольские приемы и формы черты архитектуры Понта, восточновизантийской провинции, архитектура которой в X–XII вв. обладала значительной степенью своеобразия. Обозначив два основных влияния, на скрещении которых и возникла, по нашему мнению, древнерусская архитектура, мы можем обратиться к тем формам, которые непосредственно зависели от заказчиков и которые обозначают основные проблемы древнерусской архитектурной поэтики.

Два аспекта древнерусской архитектуры лежат на поверхности и довольно часто упоминаются в литературе. Это, прежде всего, большие размеры древнерусских храмов, а также очень развитые хоры с особыми приделами и множеством помещений и с отдельными лестничными башнями, позволявшими подняться на хоры.

По своим размерам древнерусские памятники, на наш взгляд, не представляют собой ничего особенно грандиозного. При сравнении с крупными памятниками средневизантийской архитектуры, константинопольскими храмами Георгия в Манганах, Гюль Джамии или южной церковью монастыря Пантократора, композиционные ядра и подкупольные квадраты таких крупных древнерусских построек, как София Киевская, София Новгородская или Успенский собор Печерского монастыря, не так уж и выдаются своими размерами и выглядят вполне сопоставимо. Если древнерусские памятники в чем-то и выигрывают

подробной аргументации, Ф. И. Шмит: *Шмит Ф. М.* Искусство древней Руси — Украина. Харьков, 1919, с. 22–49. Н. И. Брунов упоминает Малую Азию, наряду с Константинополем, в качестве источника форм Софии Киевской, но не называет самих форм: *Брунов Н. И.* К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X–XII вв. // Русская архитектура. М., 1940, с. 121.

сравнение с константинопольскими храмами, то это в количестве обходов, галерей, состоящих из достаточно мелких ячеек и как будто «окутывающих» ранние храмы Киева, Новгорода и Полоцка. Сразу надо сказать, что эти галереи со временем так же упрощаются и уменьшаются, как и сами древнерусские храмы. Самые развитые и большие Галереи были практически сразу выстроены у Софии Киевской. Историки архитектуры справедливо усматривают здесь результат требования заказчика: киевский князь хотел видеть в своем столичном храме столь же развитую систему хор, что и в Софии Константинопольской¹¹. В Киеве, при совершенно другом типе храма и значительно меньших размерах, это привело к тому, что средний по размерам храм на четырех опорах «дополнили» десятками ячеек. Такой принцип формообразования не характерен ни для Константинополя, где ядро всегда главенствует, а галереи подчинены ядру, ни для столичных же средневизантийских мастеров, которые в конце XI в. построили огромный собор Сан-Марко в Венеции по образцу цельного крестообразного и ясного ранневизантийского собора Апостолов в Константинополе. Киевский принцип умножения похожих форм и «окутывания» основного ядра храма встречается в византийской архитектуре не в Константинополе, а в столицах окружающих Византию государств. Мы можем указать на два храма X в.: в Преславе (Болгария)¹² и в Мокви (Абхазия). В обоих случаях ядро с трех сторон дополнено галереями, но совсем не так, как в типе, напоминающем купольную базилику (храм в Дергачи, Спасо-Преображенский собор в Чернигове — здесь галереи «вобраны» внутрь ядра), а как в Киеве — с опоясывающими ядро галереями. Так что в Киеве, Новгороде и Полоцке мы видим некий византийский способ увеличения размеров «для провинциалов». А этот способ предполагает и умножение ячеек, и добавление этажности, и устройство лестничных башен, и устройство дополнительных куполов на барабанах — для освещения верхних ярусов галерей.

Все эти обстоятельства добавляют сложности в общую картину образования древнерусской архитектуры, но отнюдь не снимают проблемы взаимоотношения двух диалектов внутри этой архитектуры: речь идет о странной и не всегда устойчивой смеси константинопольского и

¹¹ См.: *Комеч А. И.* Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.* М., 1972, с. 50–64.

¹² *Иванова В.* Двете църкви при чупката на източната стена на вътрешния град в Преслав // *Известия на археологическия институт.* Кн. XX. Офия, 1955, с. 463–484; *Чанева-Дечевска Н.* Църковната архитектура на Първата Българска държава. София, 1984, с. 87–93.

понтийского архитектурных языков. Но сама эта смесь, влияние которой на всем протяжении истории древнерусской архитектуры будет очень значительным, не является единственным основанием своеобразия древнерусских храмов. Есть еще несколько факторов, которые определили особенности архитектуры Руси.

Одним из основных факторов своеобразия можно считать довольно рано возникшее следование собственным традициям. В результате работы на Руси в первой половине XI в. византийской артели (состав которой, на наш взгляд был смешанным, константинопольско-понтийским, как и конкретная архитектура построек) возникло несколько крупных храмов, которые можно воспринимать как энциклопедии архитектурных форм для последующих строителей и заказчиков. Такими «энциклопедиями» были Десятинная церковь в Киеве, София Киевская, София Новгородская, София Полоцкая, а также, вероятно, еще несколько киевских храмов (Ирины, Георгия). В результате равнения на эти храмы древнерусская архитектура оказывалась связанной не только с уже возникшим (во многом случайно) языком форм, но и с довольно осознанным представлением об этих формах как о местных, освященных традицией.

В связи с этим особенно показательной можно считать историю сложения форм Успенской церкви Киево-Печерской Лавры, выстроенной в 1075–1089 гг. под руководством четырех прибывших из Константинополя византийских мастеров¹³. В этом храме, три граненые абсиды, граненый барабан, а также арочные уступчатые ниши которого свидетельствуют о приезде столичных мастеров, все остальные формы говорят не о Константинополе, а о равнении на киевские соборы первой половины XI в. Сам тип храма на четырех опорах с нартексом легко выводится в качестве производной от Софии Киевской (как результат «очищения» этого собора от галерей), тогда как такие формы, как крестообразные столбы, пониженные подпружные арки под барабаном, высокий барабан, внутренние пристенные лопатки, — все восходят к

¹³ Основную литературу и сведения см.: *Раннопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982, с. 23–25. Новую лит. см.: *Комеч А. И.* Возникновение позакомарного завершения фасадов в храмах Киева второй половины XI — начала XII века // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 1. М., 1975, с. 9–21; *Асеев Ю. С., Харламов В. А.* Об архитектуре Успенского монастыря в Киеве (Исследования 1982 г.) // Архитектурное наследство. Вып. 34. М., 1986, с. 208–214; *Асеев Ю. С.* Успенский собор Киево-Печерского монастыря I його значення в розвитку архітектури Київської Русі // Історія Русі — України (історико-археологічний збірник). Київ, 1998, с. 61–70; *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ, 2000. О призвании четырех мастеров из Константинополя см. Киево-Печерский патерик: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 418–420.

киевским архитектурным «энциклопедиям» предшествующего периода. И хотя в Успенском соборе происходит создание нового типа, но само это создание крайне показательно своим «наборным» характером и равнением на свою, киевскую традицию. В дальнейшем тип Успенского собора станет одним из ведущих в архитектуре XII в., но при этом претерпит дальнейшее упрощение: столь свободной расстановки столбов мы уже не увидим, пространство сузится, стены «потолстеют», барабаны и абсиды вновь станут круглыми, а не гранеными, вообще кристалличность и рациональность пространства в целом и отдельных форм раннекиевской архитектуры (назовем ее так) поменяются на сплавленность и иррациональность пространства и отдельных форм древнерусской архитектуры XII в.

В Новгороде в начале XII в. князь Мстислав Владимирович и его сын князь Всеволод Мстиславич ведут строительство ряда монументальных храмов, для которых источником форм служат не только принесенные с юга, из Киева, приемы современной им архитектуры, но и формы и пропорции Софии Новгородской¹⁴. Высокие хоры, равняющиеся на высоту хор Софии, при меньших размерах определили необычайный вертикализм храмов, ориентация на Софию привела к использованию крупных лестничных башен, круглых барабанов. В результате возникли храмы, поражающие необычайной мощью, в которых воплощенные в камне и смыкающиеся идеи величия и силы княжеской власти и христианского вероучения переданы грубым и простым языком, следующим местным традициям (в виде форм Софии Новгородской), а принесенная с юга более рафинированная традиция Киева (восходящая, в конечном счете, к Успенскому собору Киево-Печерской Лавры) упрощается до лаконичности. При этом рациональные и «просчитываемые» глазом и телом формы и пропорции интерьера постепенно переходят в иррациональные формы и пропорции, в которых основную роль играет не точный геометрический расчет и четкость соотношений, а мистическое претворение этих первоначально ясных и рассчитанных пропорций, отдельных форм (будь то столбы или своды). То же касается освещения храмов: четкая система расположения окон постепенно сменяется все более прихотливой и как будто иррациональной, использующей ряд «броских» приемов, что только

¹⁴ О новгородской архитектуре этого времени см.: *Афанасьев К. Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961, с. 78–87; *Гладенко Т. В., Красноречьев Л. Е., Штендер Г. М., Шуляк Л. М.* Архитектура Новгорода в свете последних исследований // Новгород. К 1100-летию города. М., 1961, с. 185–190; *Комеч А. И.* Два направления в новгородской архитектуре начала XII в. // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978, с. 45–62; *Он же.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987, с. 297–314.

усиливает господствующее в интерьере храмов ощущение таинственности и чудесности. Этот путь от ясности к таинственности, от величественной рациональности к величественной алогичности, описанный на примере новгородской архитектуры XII в., является, на наш взгляд обычным путем, который проделывает древнерусская архитектура в целом и каждая отдельная ее региональная школа в частности.

Мы могли бы создать романтическую «нордическую» версию о свежем, варварском, молодом претворении византийских форм в Древней Руси. Эта версия объясняла бы в духе национально-романтических идей начала XX в. особенности древнерусской архитектуры особенностями национального (и стадийного, варварского) видения и понимания формы. На наш взгляд, такая версия не может полностью удовлетворить исследователя, поскольку, несмотря на то, что она объясняет отдельные процессы (постоянное упрощение форм, например), она не может убедительно объяснить появление той мистической иррациональности, которую мы увидели в интерьерах древнерусских храмов XII в. и которая стала одной из основных особенностей древнерусской архитектуры вообще. Национально-романтическая версия сводила бы эту мистическую, таинственную по ощущению нелогичность только к национальному (и варварскому) чувству формы.

Мы, напротив, являемся сторонниками версии о существовании некоего «составителя программы», то есть такой фигуры, которая выступает в качестве посредника между заказчиком и архитектором. Следует отметить, что персона эта двойственная: она нужна заказчику для того, чтобы подсказать, направить его желания, но она нужна и архитектору для того, чтобы пересказать ему не всегда ясные требования заказчика. Мы можем представить себе ситуацию, когда составитель программы не является отдельным лицом, а сливается с заказчиком (когда тот просто достаточно образован и его желания отчетливы) или с зодчим (когда этот зодчий особенно чуток к требованиям заказчика и «вчувствуется» в них). Но в некоторых случаях, когда требовалось создать что-то доселе невиданное, или в некоторые периоды, когда устанавливаются, кристаллизуются взгляды заказчиков и манера архитекторов, неизбежно должна появляться промежуточная фигура составителя программы.

Нам представляется, что в тех случаях, когда составителями программы были сами князья, Рюриковичи, ими чаще всего формулировались простые и легко воспринимаемые требования — размер, образец, представительность. Откуда же в древнерусских памятниках появляются иррациональность, мистика, сложность соотношений при бедности форм? Неужели их привносили сами мастера? Но почему тогда не во всех памятниках есть эти качества, почему они накапливаются параллельно с ростом лаконизма, скупости формальных решений?

В византийской архитектуре было два центра архитектурной мысли, но это были не столица и провинция, а двор и монашество. Императорский двор и придворная жизнь Константинополя вообще генерировали изысканную архитектуру, основанную на знании геометрии, инженерном расчете и позднеантичном иллюзионизме, направленном на создание исключительных по эффекту, но внутренне просчитанных и логичных по соотношениям сооружений и пространств. Эта культура и эта архитектура причудливо смешивали христианство и «эллинскую премудрость», в результате возникал особый мир, недостижимый для варваров по учености, но желанный по внешней эффектности и видимому богатству.

На другом полюсе культурной (и архитектурной) жизни было монашество, причем не придворное, а провинциальное, опиравшееся на монастыри Афона, вифинского Олимпа и других мест. Здесь, благодаря императорскому патронажу, а иногда и вопреки ему, возникла особая культура православия, которая отрицала античную науку и рассчитывала прежде всего на мистические прозрения и озарения — как средства постижения. С этой культурой, во многом враждебной столичной и придворной, можно связать те памятники средневизантийской архитектуры, в которых появляются не полуциркульные своды, а эллиптические, яйцевидные, в которых свет распределяется не ровными потоками, а пучками, в которых экзальтация или мистическая сосредоточенность приобретают главенствующее значение. Эти качества опираются в византийской архитектуре на провинциальный комплекс форм, но это не значит, что они не могут быть переданы столичными формами. В монастырской церкви в Нерези, например, или в монастырской же церкви в Веррии столичный комплекс форм направлен на создание монашеского, мистического интерьера. Но есть и целый ряд памятников, в первую очередь собор Лавры на Афоне, в которых монашеская эстетика и провинциальные формы слиты воедино. Для нас эти памятники (среди которых можно назвать храмы в Скрипу, в Германе, Иоанна Крестителя в Месемврии (Несебре), в Бояне и на полуострове Мани на Пелопоннесе)¹⁵ важны цельным ощущением воплощенной простыми средствами христианской мистики.

¹⁵ Чанева-Дечевска Н. Църковната архитектура на Първата Българска държава. София, 1984 (о храмах в Германе, в Водоче и Иоанна Крестителя в Месемврии–Несебре). О храме в Бояне см.: Стойков Г. Боянская церковь. София, 1954. О храмах на полуострове Мани см.: Аравдакѝ Н. В. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μεσα Μανης. Αθήνα, 1995. См. также очерки Р. Краутхаймера об архитектуре Северной Греции и Болгарии: Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture / Revised by R. Krautheimer and S. Ćurčić. New Haven — London, 1986, p. 311–321; 369–395.

В Древнюю Русь придворная константинопольская культура могла попасть только с купюрами и в упрощенном виде: как набор столичных признаков. Ее архитектурное претворение (с поправкой на малоазийский диалект, примешавшийся в самом начале) мы видим в Софии Киевской и Спасо-Преображенском соборе в Чернигове, то есть на раннем этапе. Вряд ли эта культура могла быть сколько-нибудь полно понята в самом начале, а позднее ее следов в древнерусской архитектуре мы практически не найдем.

Со временем все большее значение в транспортиции, транслировании и ассимиляции византийской культуры и архитектуры на Руси стали играть архиереи русской церкви, связанные больше всего с монашеской культурой. В результате усиления этой монашеской, мистической составляющей¹⁶, а также благодаря тому, что место составителя программы чаще всего занимал митрополит, епископ или игумен, советовавший князю, получился необычный сплав из ориентированных на столицу (Константинополь) запросов князей (хоры как в столице, способ погребения как в столице, отдельные цитаты) и все более усиливавшегося монашеского направления мысли — как в прочтении целого пространства храма, так и в принятии отдельных форм: эллиптических сводов, таинственного соотношения пространств, экспрессивного освещения, сочетания простоты отдельных форм и применения сильных, аффектированных архитектурных средств (пучок света, острое сопоставление света и тьмы, подчеркивание несения или кривизны в сводах). Со временем монашеская составляющая одерживает победу почти окончательную, и образ храмового интерьера, как и образ храма, становится адекватным монашескому, аскетическому видению мира и искусства. Но это не отменяет желанную для князей представительность, большие физические размеры, в отдельных случаях — сложные формально-композиционные заимствования: пятиглавие, галереи, приделы, столичный тип алтарного пространства с дополнительным членением. Просто эти формы также окрашиваются мистическим оттенком, становятся иррациональными или попадают в систему иррациональных соотношений и иррационального построения формы, где некоторые эффекты достигаются прежде всего благодаря нелогичности и иррациональности сопоставлений, в результате использования неясных пропорциональных решений или отказа от логичного пропорционирования.

¹⁶ В. М. Живов говорит об аскетической традиции и подчеркивает ее значение для рецепции византийской культуры на Руси. См.: *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предьстории русской культуры. М. 2002 (статья «Особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси», с. 73–115, особенно — с. 77–82).

Древнерусскую архитектуру, на наш взгляд, можно охарактеризовать как мистическую по духу, но княжескую по масштабам, монументальности и столичным интенциям. Все это накладывается на постепенное упрощение когда-то почти одновременно заимствованного архитектурного лексикона (проблему западных влияний в зодчестве Галицкой, Черниговской и Владимиро-Суздальской земель мы здесь не затрагиваем). Но и при исчезновении княжеского заказа и замене его на боярский (как в Новгороде в середине — второй половине XII в.) мистический характер архитектуры остается основным, как он остается основным и в дальнейшем, в послемонгольской архитектуре Москвы, Новгорода и Пскова XIV—XV вв. Этот мистический характер мы можем считать одной из главных особенностей древнерусской архитектуры вообще. Его появление из аскетической византийской культуры и связанной с ней провинциальной архитектуры связано с фигурами «составителей программ», с иерархами русской православной церкви, несшими идеалы и культурные установки очень определенного свойства.

Особенно важно подчеркнуть, что в данном случае одна из принципиальных особенностей целой области архитектуры византийского мира, древнерусской, связана не столько с заказчиками или архитекторами, сколько с промежуточной фигурой некоего медиума, обладающего знаниями церковных канонов, а потому воспринимаемого заказчиком в качестве эксперта по всем вопросам церковного строительства. Эта промежуточная фигура, этот составитель программы, в древнерусской архитектурной практике не столько создает или проявляет иконографический проект (столько-то нефов, столько-то глав, такие-то своды), сколько способствует выбору той манеры, которая больше всего отвечает особенностям его религиозности. В результате, наряду с «княжескими» хорами, погребальными приделами и галереями и «княжеским», государственным масштабом, возникает тот мистический оттенок, то таинственное и подчеркнуто-аффектированное прочтение и претворение форм, которое будет характеризовать древнерусскую архитектуру на протяжении многих веков.

Итак, при описании процессов, развивавшихся в древнерусской архитектуре в первые два века ее истории, можно говорить об упрощении и даже варваризации первоначальных, занесенных почти одновременно, византийских форм, которые происходили, однако, на фоне амбициозной политики князей и, как следствие, — на фоне амбициозных княжеских требований к храмостроительству. В результате это упрощение, а также постепенно накапливавшееся своеобразие конкретных форм и неосознанная варваризация приемов накладывались на желание

заказчиков создать что-то величественное. Происходит «варварская монументализация» форм, сливающаяся в единый стиль, который и можно охарактеризовать как древнерусский.

В этом стиле, использующем как столичные, так и провинциальные византийские формы, логичное, «просчитываемое» пространство преобразуется в пространство нелогичное, мистическое, без ясных взаимоотношений частей; отдельные столичные формы тонут в массивной оболочке, появившейся в результате смешения форм столичных и провинциальных и «растягивания» тех и других. В то же время, этот процесс монументальной варваризации, происходивший естественно и вытекавший из возможностей и желаний князей и зодчих, все больше подвергался постепенно растущему интенсивному влиянию мистической, аскетической, монашеской культуры Византии, следствием чего стало усиление иррациональной пластичности и провинциальной аффектированности в древнерусской архитектуре. Начало этому направлению положили греческие миссионеры, а продолжили греческие и русские иерархи Киевской митрополии. Оно развивалось параллельно с варварской монументализацией и окрашивало ее особыми оттенками. Взаимодействие князей и церковных иерархов принимало разные формы, и в зависимости от тех или иных соотношений внутри этого взаимодействия мы можем выделить школы, где преобладал «княжеский» элемент (Киево-Черниговская и Владимиро-Суздальская), и школы, где более важное значение приобретал «монашеский» элемент (Новгородская и Полоцкая). Но для нас наиболее существенно то, что рядом с заказчиком, между заказчиком и архитектором, выявляется фигура «составителя программ» или даже «арбитра духовности» (если программа не меняется, а меняется только оттенок духовности внутри архитектуры), которыми в XI–XII вв. на Руси были церковные деятели, близкие к князьям, но имевшие более или менее четкие представления об идеале и способе его претворения в архитектуру. Эти «арбитры» способствовали принятию, распространению и развитию в древнерусской архитектуре особого мистического и эмоционального языка, происходившего от провинциального по формам и монашеского по идеям зодчества Византии.

Это направление в древнерусской архитектуре стало настолько жизнеспособным, что выдержало и наплыв романских форм (в зодчестве Владимиро-Суздальского княжества) в XII в., и период создания «башнеобразных храмов» на рубеже XII–XIII вв., и период послемонгольский, бедный на новые формы. Этот мистический диалект иррационально сочетаемых форм стал основой древнерусской архитектуры вплоть до приезда итальянских мастеров в конце XV в., но, естественным образом, повлиял и на их творчество и на архитектуру двух по-

следних столетий развития древнерусского искусства. Мистический диалект в сочетании с варварской монументализацией форм — еще одним диалектом древнерусской архитектуры — составляют некий единый формальный язык, общий для подавляющего большинства памятников, а значит — и для заказчиков, и для зодчих, и для «составителей программ». Направленность этого языка, его интенция будет прочитываться как стремление к созданию монументального храма путем использования крайне ограниченного набора средств провинциальной и упрощенной столичной архитектуры (это первый вектор), а также стремление к созданию сакрального пространства с помощью иррациональных объемных и метрических соотношений (второй вектор). Этот второй вектор базируется на одной из линий развития византийской архитектуры, но линии маргинальной, которую в древнерусской традиции со временем превратили в одну из ведущих. Итак, перед нами два направления, два вектора, иногда переплетающихся или накладывающихся, но все же сливающихся в один общий архитектурный язык. Эти направления и определили особенности древнерусского варианта сакрального пространства восточнохристианского храма.

Vladimir V. Sedov

Research Institute of Archeology, Russian Academy of Sciences, Moscow

THE SACRED SPACE OF THE MEDIEVAL RUSSIAN CHURCH:
THE ARCHITECTURAL ASPECT

The appearance of a new direction of scholarship can be prepared by previous development in various directions, and by the results achieved by the disciplines and methodical “courses” involved. In the case of hierotopy (hierotopia), the research of the creation of sacred spaces (and of the people who created those sacred spaces), the history of architecture does not seem very well prepared to investigate the reasons of appearance of particular types of sacred space, or to classify these types and to define specific features of the culture which had initially determined them. There is a challenge to create a certain synthetic method of studies of the sacred space as a complex and multi-layered subject.

We support the hypothesis postulating “a composer (creator) of the spatial program” (Lidov), that is such figure that mediates between the donor and the architect of a building. It is necessary to state, however, that this figure had two functions: on the one hand, it was necessary to help donors to formulate their desires, but he also had to transmit to the architect the requirements of the commissioner, which were not always clear. One can

imagine a situation when the composer of the program is not a separate person, but doubles up as a donor, or an architect. But in some cases, when it was required to create something really innovative, or during some periods, when the role of donors and architects was well established, the intermediate figure of the composer of the program had necessarily to appear.

When composers of the program were Russian princes (*Rurikovichi*), they formulated simple and easily perceived demands concerning the prototype, the size and monumental and solemn view of a church. Yet where does another characteristic feature of the space of Medieval Russian cathedrals come from — the impression of some irrationality and mysticism, a strange combination of the complexity of spatial structure with the poverty of forms?

The court culture of Constantinople could be perceived and recreated in Medieval Russia only through simplification of originally refined forms which were usually presented as a set of Constantinopolitan attributes. For the first time this approach may be seen in the architecture of St Sofia Cathedral in Kiev, and of the Spaso-Preobrajensky (Transfiguration) Cathedral in Chernigov. This culture could hardly be fully understood right at the beginning, and its traces are practically not to be found in Old Russian architecture afterwards.

In due course bishops of the Russian church, linked primarily to monastic culture, began to play increasing role in transmission, projection and assimilation of the Byzantine culture and architecture in Old Russia. The result of strengthening of this monastic, mystical component, and also of the fact that the place of the composer of the program was occupied more often by a particular metropolitan, bishop or abbot who advised the prince, an unusual alloy came to being of the princely requirements focused on Constantinople which concern the complex eastern part like in the capital, the way of burial, certain formal citations. The more and more intensified monastic traits were embodied both in the perusal of the entire space of the church, and in the adoption of certain forms: elliptic arches, mysterious parity of spaces, expressive illumination, combination of simplicity of certain forms and application of strong, affected architectural means (a bunch of light, sharp contrast of light and darkness, underlining of the bearing or underlining of the curvature in the arches). In due course the monastic component wins almost completely and the image of a church interior, as well as the entire image of a church, comes to reflect monastic, ascetic vision of the world and art. But it does not phase out the imposing appearance desired by princes, namely greater physical size, occasionally complex borrowings in form and composition: five domes, galleries, subsidiary chapels, capital type of the altar space with additional partitioning. These forms are also cast over with a mystical shade, they become irrational or end up in a system of irrational correspondences and of irrational form construction where some effects are

primarily achieved by illogical and irrational juxtapositions and by use of unclear proportion decisions or by rejection of logical proportions.

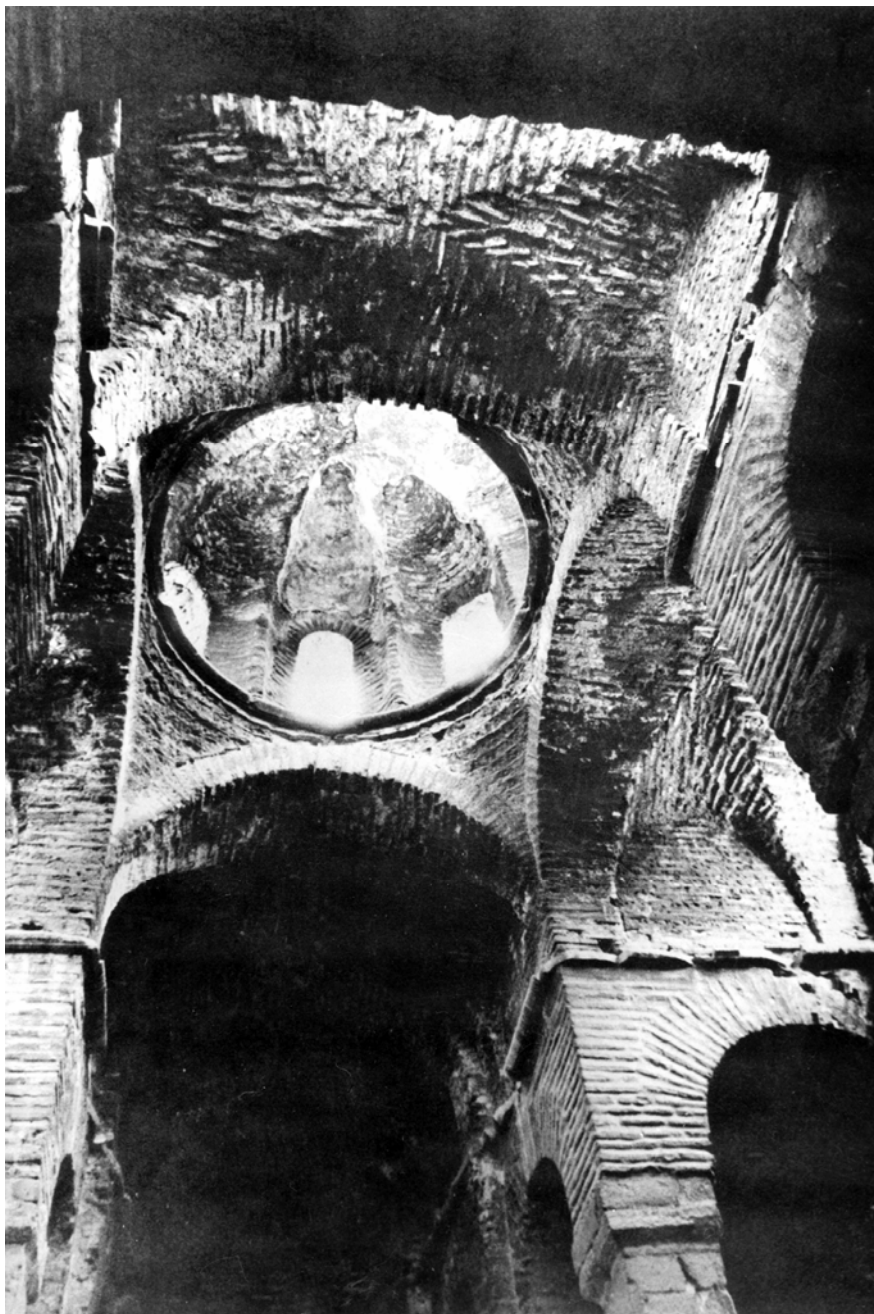
The Old Russian architecture, in our opinion, can be characterized as 'mystical' in its spiritual intention, but princely in its external forms, i.e. huge sizes, monumental character and metropolitan ambitions. All this is superimposed on the gradual simplification of the architectural lexicon that was once borrowed almost in one piece. However, when the princely commission disappears and is replaced by the seigniorial one, the mystical character of architecture still remains basic in the 14–15th century architecture of Moscow, Novgorod and Pskov. This mystical character can be considered one of the main features of the Old Russian architecture in general. Its emergence from the ascetic Byzantine culture and the provincial architecture linked to it has to do with figures of “program composers”, with the hierarchs of the Russian Orthodox church as bearers of ideals and cultural intentions of very specific nature.

When describing processes that were going on in Old Russian architecture over the first two centuries of its history, it is possible to speak about simplification and even barbarization of the initial, Byzantine forms borrowed almost in one piece. This, however, was happening against the background of the princes' ambitious policies that manifested themselves in ambitious princely requirements concerning church building. As a result this simplification, as well as the gradually accumulating originality of specific forms and unconscious barbarization of techniques were superimposed on the desire of commissioners to create something majestic. There happens a “barbaric monumentalization” of forms, merging in a uniform style. It is this style that be characterized as Old Russian.

In this style, however, which used both metropolitan and provincial Byzantine forms, the logical nature of the “reckoned” space turns to illogical mystical space without clear mutual relations of the parts. Certain metropolitan forms are lost in the massive environment which has appeared as a result of mixture of metropolitan and provincial forms and as an “extension” of both. This process of the monumental barbarization, which occurred naturally and resulted from resources and desires of princes and architects, was accompanied by another process: the gradual, but very intensive influence of the mystical, ascetic, monastic culture of Byzantium and, as a consequence, increase of irrational plasticity and the provincial affectation within Old Russian architecture. At the beginning of this process were Greek missionaries, while Greek and Russian hierarchs of the metropolitan bishopric of Kiev continued it. It went in parallel with the barbaric monumentalization and added special shades to it. Interaction of princes and church hierarchs had different forms, and according to certain relations within this interaction we can determine schools, where the “princely” element was leading (Kiev-

Chernigov and Vladimir-Suzdal) along with schools where the “monastic” element prevailed (Novgorod and Polotsk). What, however, is of prime importance for us, is that beside the customer, between the customer and the architect, there emerges a figure of “the program composer ” or even “the arbitrator of spirituality” (if the program does not change, and it is just the shade of spirituality within the architecture that varies). In the 11th and 12th centuries in Old Russia they were church figures who were close to princes but had more or less precise perceptions of the ideal and the way of its realization in architecture. These “arbitrators” promoted adoption, distribution and development in the Old Russian architecture of the special, mystical and emotional language which went back to the architecture of Byzantium, provincial in form and monastic in ideas.

This direction in the Old Russian architecture became so viable, that it sustained the influx of Romanesque forms (in the architecture of the Vladimir-Suzdal principality) in the 12th century, as well as the vogue for “tower shape churches” on the verge of the 12th and 13th of centuries, and the paucity of new forms after the Mongol invasion. This mystical dialect of irrationally combined forms became the basis of the Old Russian architecture down to the arrival of Italian masters towards the end of the 15th century. It has, however, naturally affected both the work of those masters and the architecture of the two last centuries of development of the Old Russian art. The mystical dialect in combination with barbaric monumentalization of architectural forms, which makes up the second dialect of the Old Russian architecture, form a certain uniform formal language, common to the overwhelming majority of the monuments and, consequently, to customers as well as to architects and to “program composers”. The orientation of this language, its intention can be interpreted as aspiration to create of a monumental church building using extremely limited set of means of the provincial and simplified metropolitan architecture (it is the first vector), as well as aspiration to create sacred space by means of irrational volume and metric relations (the second vector). This second vector is based on one of lines of the Byzantine architecture, albeit a marginal one, which in the Old Russian tradition was gradually transformed into one of leading trends. So, we have two directions, two vectors sometimes interlaced or superimposed, but nevertheless merging in one common architectural language. These two directions have defined main features of the Old Russian variant of the sacred space of the Eastern Christian church.



1. Интерьер храма монастыря Мирелейон в Константинополе. Нач. X в.
Пример рациональной иллюзорности столичной архитектурной школы



2. Интерьер Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. 1119 г.
Пример варварской монументализации византийских архитектурных форм



3. Интерьер собора Рождества Богородицы Антонова монастыря в Новгороде. 1117 г. Пример усиления мистических и аскетических форм, еще соседствующих с княжеским монументализмом



4. Интерьер монастырской церкви Спаса-Преображения на Нередице близ Новгорода. 1198 г. Пример крайней фазы мистической иррациональности форм и пространства в целом