

Г.Л. Терехова

# Философия архитектуры



◆ издательство ТГТУ ◆

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ГОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет»

Г.Л. Терехова

# Философия архитектуры

Учебное пособие  
для студентов специальностей 270301 «Архитектура»,  
270100 «Строительство» всех форм обучения



---

**Тамбов**  
Издательство ТГТУ  
2007

УДК 101  
ББК Ю2я73  
Т35

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор

*А.И. Юдин*

Кандидат архитектуры, доцент

*Г.Л. Леденева*

**Терехова, Г.Л.**

Т35                      Философия архитектуры : учебное пособие / Г.Л. Терехова. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. – 104 с. – 200 экз. – ISBN 978-5-8265-0617-2.

Содержит темы, связанные с основным курсом философии, а также практические задания для семинарских занятий. Предназначено для студентов специальностей 270301 «Архитектура», 270100 «Строительство» всех форм обучения.

УДК 101  
ББК Ю2я73

**ISBN 978-5-8265-0617-2**

© ГОУ ВПО «Тамбовский государственный  
технический университет» (ТГТУ), 2007

Учебное издание

Терехова ГРЕТА ЛЕОНОВНА

# Философия архитектуры

Учебное пособие

Редактор О.М. Ярцева

Инженер по компьютерному макетированию Т.А. Сынкova

Подписано в печать 31.07.2007.

Формат 60 × 84 / 16. 6,05 усл. печ. л.

Тираж 200 экз. Заказ № 494

Издательско-полиграфический центр

Тамбовского государственного технического университета,  
392000, Тамбов, Советская 106, к. 14

## ВВЕДЕНИЕ

Философия архитектуры и предмет ее исследования необъятны, как необъятно само многообразие и богатство смысла, содержащегося в архитектуре и философии. Попытки проникнуть в смысл архитектуры, понять логику формообразования предпринимаются с давних времен самыми разными авторами с самых разных точек зрения. Многими исследователями задаются вопросы философского характера – о закономерностях зарождения, становления и развертывания архитектурной формы и архитектурного пространства, о внутренней логике самой архитектуры, об изначальных давно забытых смыслах и не вполне осознанных идеях, из которых, как из семян, развертывалось все богатство пластических форм, наконец, о нескончаемом человеческом опыте воплощения в творчестве глубинных, чаще всего неосознанных представлений о целостной, гармоничной, логически построенной Вселенной.

В современных лексиконах слово архитектура обычно соотносят с латинским «architectura» (строительное искусство) и далее с греческим «architekton» (строитель, главный строитель). Но при соотнесении с древнегреческими корнями **Архэ** и **Текто** в их раннем значении слово **Архи-тектура** переводится на русский язык как «перво-создание», «первотворение». В русском языке **Зодчий** – «здатель», «зиждатель», «творец». Отсюда «здание», а затем и «со-здание». «Со-здатель» – более позднее определение творца, создавшего наш мир в некоем сотворчестве, в со-авторстве или хотя бы в чем-то присутствии. Ключевой профессиональный термин в его первоначальном смысле, древнем значении указывает на архитектора как на творца мира, создателя Вселенной или соавтора первотворца, носителя некоего изначального творческого акта, подобного акту творения мироздания.

Исходя из архаичного видения высокой сущности архитектуры можно найти следы древнейших представлений о Вселенной в центральном здании любого человеческого поселения – в храме, в центральном сооружении святилища – например, в ступе, и, наконец, в центральном сооружении любого освоенного или созданного человеком пространства жизнедеятельности – в алтаре. Закономерно предположить, что в центре своего обитаемого мира: в фокусе населенной долины, в жилом помещении, в здании, во дворе, на перекрестке улиц, на площади, иначе говоря, в центре своей домашней, сельской, городской Вселенной человек стремился поместить изображение вселенского миро-здания.

Используя **принцип стадильности**, можно рассмотреть развитие той или иной традиции как естественный генетический процесс. Сколько-нибудь полную картину развития того или иного типа архитектуры составить по памятникам одной конкретной культуры, как правило, невозможно. Любая конкретная архитектурная традиция, связанная с конкретным культурным ареалом, могла начать свое развитие не с первичной стадии: из-за миграции ее носителей или влияния соседей.

Объектами исследования являются собственно архитектура и глубинное философское обоснование пространственного формообразования.

Онтологический аспект исследования заключен в заранее принимаемом априорном положении: каждый зодчий сознательно или неосознанно, в меру сил и таланта, руководствуется целью, означенной в самом имени его профессии, стремится представить в своем произведении максимально выраженную и развернутую картину мироздания. Именно эта целевая установка служит стержнем для всего множества смыслов архитектуры, пружиной для ее становления и развертывания.

Гносеологический аспект вытекает из онтологического аспекта. В этом аспекте раскрывается смысл и логика становления и развертывания архитектурного пространства и архитектурной формы.

## АРХАИЧЕСКОЕ МИРОЗДАНИЕ. ЕГО СТРУКТУРА И ФОРМЫ ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

1. *Модели Вселенной в архаическом сознании: мировое древо, мировая гора, мировой столп. Их целостность и самодостаточность.*

2. *Алтарь и ступа как воплощение архаической модели Вселенной.*

3. *Место человека в вертикальной структуре мироздания.*

1. Архаическое представление о мире основано на очевидной троичности по вертикали: земля – воздушное пространство – небосвод. Эта Вселенная выглядит как замкнутое, изолированное от внешних воздействий, самодостаточное пространство жизни обывателя. Мир до бытия и после бытия не имеет здесь актуального смысла.

В антропоцентрическом варианте человек помещается в срединную по вертикали часть Вселенной, троичной по своей структуре: подземный мир – земной мир – небесный мир. В таком варианте четко прочерчена наглядная граница между миром жизни и миром смерти – поверхность земли. В то же время в нем отсутствует какая-нибудь определенная граница между земным и небесным миром. Боги обитают где-то наверху, на небе, по-разному описываемом в разных религиозных традициях.

Архаические тексты, рассказывающие о структуре мира (мировое древо, мировая гора, мировой столп), буквально понимаются современными людьми. Мировое древо обычно истолковывается как дерево, корни которого в земле, ствол в поднебесном пространстве, а крона на небесах. В этом буквальном варианте отсутствует определенная локализация центральной части Вселенной. Она представлена в виде неопределенной протяженности – ствола.

В архитектурно построенном мировом древе, которое изображено в рельефе на ступах, оно имеет прямо противоположную ориентацию. Здесь дерево произрастает с неба на землю. Корни его исходят из квадратной чаши небесных вод. Ствол локализуется в центральной части – в хармике. Ветви и листья ниспадают по куполу небосвода. Такая ориентация мирового древа изображена в ведической традиции, в частности, в «Бхагаватгите: «С корнями вверх, ветвями вниз ашваттха считается непреходящим, Гимны – его листья; тот знаток вед, кто его знает».

При рассмотрении мирового древа как архаической модели Вселенной чаще всего приводят в качестве примера священный ясеня Иггдрасиль, фигурирующий в мифологии древних германоязычных народов. У многих западноевропейских средневековых писателей встречается упоминание о «перевернутом древе» (*arbor inverse*), которое служило символом веры, познания и воплощало образ Христа. Здесь можно заметить прямую параллель западноевропейской христианской с индуистской и особенно с буддистской традицией, где под священным деревом ашваттха Учитель достиг просветления и произнес свою первую проповедь. Изображенное на ступе в «перевернутом» виде, оно символизирует самого Будду. Необходимо отметить смысловое тождество ясеня Иггдрасиль с индийским Брахманом, представляемым как древо, с небесным корнем и с шаманским деревом, у которого ветви – солнечные лучи.

Древние индоевропейцы про-мысливали свое про-исхождение, свою судьбу от неба, от мирового источника воды и жизни, от божества. С приходом христианства место, где в глубокой архаике царил общиндоевропейское божество Дьяус-Пита (Небо-отец), занял ветхозаветный Бог-Отец.

Архаическая модель Вселенной, обычно определяемая как «мировой столп», в своей основе подобна мировому древу. Но, в отличие от последнего, она, как правило, имеет четко обозначенную вертикальную структуру. В структуре или в орнаментации ведического жертвенного столба юпа (рисунки будут представлены в следующих параграфах) всегда представлены три основные составляющие миро-здания: чаша небесных вод – ядро – купол небосвода. Представляющие эту модель столпы, колонны, башни по своей структуре восходят к первичному жертвенному столбу.

Что касается архаической модели Вселенной, определяемой как «мировая гора», можно отметить, что в работах современных исследователей не получила четкого определения граница разделения земного и небесного миров. Памятники архитектуры, соотносимые с мировой горой: пирамиды, зиккураты и некоторые храмы – не сохранили до нашего времени своей верхней части, которая, скорей всего, трактовалась как ядро Вселенной, место Бога: «экур» в аккадском языке – седалище Бога. В Ригведе фигурирует прямое обращение небесному трону: «Поклон небу, высокому сидению».

Судя по всему, именно этот «Трон Бога» представлял на мировой горе ядро Вселенной, над которым простиралась чаша небесных вод. Однако из-за отсутствия наверху зиккуратов и других подобных сооружений нижняя граница верхней, небесной части Вселенной здесь все еще остается неясной.

В буддийском ступе все три мира: чаша небесных вод («верхнее небо» архаических текстов), ядро Вселенной («небо богов») и земной мир под небосводом четко локализованы. Две ключевые границы между тремя мирами архитектурно зафиксированы в стыках анды и хармики, хармики и дроны (чаши небесных вод). В отличие от достаточно широко известных «моделей Вселенной», вновь раскрывающаяся нам модель мироздания обладает всеми структурными архитектурными признаками и четкой определенностью в своей смысловой, пространственной и функциональной организации.

Все рассмотренные модели соотносятся с архаическим представлением о центральном столпе, о стоящей посреди мира центральной опоре Вселенной. Но ни мировое древо, ни мировой столп, ни мировая гора даже по определению не имеют внутреннего пространства. Их основное назначение – представление центральной, опорной конструкции мира. В отличие от них, в реконструированной архаической модели Вселенной существует внутреннее пространство. Помимо центральной опоры, эта модель представляет саму Вселенную как вместилище: в небесной чаше помещаются до-тварные воды, в ядре – божества: творцы и управители, под куполом неба – земной мир.

2. В своем архитектурном воплощении: в алтаре и ступе Мироздание не всегда и не во всех своих частях имеет реальное внутреннее пространство. Так, в ступе внутреннее пространство присутствует только в его завершении в чаше небесных вод и в хармике в виде замкнутого кубического реликвария.

Реальное внутреннее пространство возникает в процессе эволюции алтаря на этапе превращения его в храм. Но, тем не менее, внутреннее пространство всегда подразумевается и проявляется символически или изобразительно на фасадах алтаря, ступы, храма.

Следы древних сооружений, близких по своей архитектонике к ступе, встречаются в целом ряде культур индоевропейского ареала. Ни одно из них полностью не сохранилось. Верхние части разрушены и судить об их общей структуре можно только по основанию, по характеру обрушения и результатам археологических раскопок.

Если сопоставить как археологические памятники этрусские «курганы» VII в. до н.э. и непальские ступы, относимые ко времени Ашоки (III в. до н.э.), то обнаруживаются прямые аналогии. И там и здесь некогда яйцевидное тело (анда), сооруженное из сырцового кирпича или земли, возлежит на облицованном камнем цоколе, имеющем отчетливо выраженный алтарный профиль. Характер эрозии самого яйцевидного тела принципиально одинаков. Эти и некоторые другие косвенные данные позволяют пойти дальше и предположить, что на этрусских «курганах» первоначально стояли каменные кубические хармики с расширяющимся кверху завершением.

Универсальный характер образа ступы как мироздания подтверждается целым рядом дошедших до нас изображений. На мозаике церкви св. Пуденциана в Риме за спиной Христа, восседающего на троне, высится сооружение, по-видимому, представляющее Голгофу (Gilgeiles-Gogal от древнееврейского «череп», «лобное место», что определенно указывает на чашу). По своей структуре это сооружение очень похоже на ступу: пораболический анда, на нем кубоватый хармика, увенчанный богатой чашей небесных вод, из которой верх произрастает крест. В Москве на Красной площади, перед собором Василия Блаженного, священная гора Голгофа – место распятия и упокоения Спасителя – представлена как Лобное место.

На старинном китайском рисунке изображена могила Конфуция, которая очень похожа на ступу чайтзи в Карли: яйцевидный анда вознесен на высокий алтарный постамент. Во всех трех случаях изображение главного мемориала в память упокоения Великого Учителя: Будды, Конфуция, Христа, каждый из которых со временем был преобразован в верховного бога, представляет собою архаическое мироздание. Все три памятника отображают ту стадию развития архаических представлений о Вселенной, на которой Земля («этот мир») виделась круглой, а Небо («тот мир») – квадратным, «правильным».

Человек – существо квадратное, так как перед ним открывается трехмерность пространства бытия, выраженное осью координат. Поэтому прямой угол в человеческом сознании фиксируется как «правильный» угол. В неолите, в процессе становления производящего хозяйства, начинает преобладать прямоугольное в плане жилище, а также прямоугольные дворы. Стараясь оправдать «свыше» не существующее нигде в природе нововведение, человек укореняет его на небе, придает небу «правильную», квадратную форму. Квадратный в плане храмовый алтарь как основание «мировой оси» и как модель мироздания утверждает на земле небесную «квадратность», «правильность». Квадратное небо в ведической алтарной системе и позднее в буддийском ступе свидетельствуют об очень раннем происхождении и исторической устойчивости такого представления.

В некоторых случаях эта небесная «квадратность» представляется изначальной и даже до-тварной.

В квадратном каменном бассейне святилища Буддханилакантха на свившемся кольцами змее Шешу, в первичных небесных водах покоится бог Вишну («Они увидели того владыку, творца, изначального Пурушу, Белого, сияющего, как чистая луна, пребывающего в образе Анируддхи, Вновь бесконечно могучего, погруженного в грезы йоги, (Лежащего) на ложе, соответствующем его величию, распростертом на водах, (Образованном) кольцами змея; венцом лучей окруженный, Пламенеющий, он пребывал в незапятнанной саттве». *Махабхарата. Нараяния*).

В правой руке его – цитрон – семя будущего мира. Из пупа его в будущем прорастет Лотос с богом Брахмой, ответственным за развертывание Вселенной. Это один из редких случаев откровенного изобразительного представления в архитектуре еще не родившегося мира. В уникальном непальском святилище Буддханилакантха мир еще не родился. Он только грядет.

Алтари с прямоугольными каменными чашами, в которых возлежит спящий ребенок Вишну, – нередкая принадлежность посвященных ему храмов. Дрона ступы в Санчи – квадратное корыто, бассейн в миниатюре. В вишнуизме Будда канонизирован как одна из последних ипостасей (аватар) Вишну. Самая первая аватара Вишну матсья (рыба) прямо указывает на его водную природу («Воду называют «Нара», это я дал ей имя, но ведь вода – место, где я пребываю, оттого и зовусь я Нараяна». *Махабхарата, Араньякапарва 1873*).

В придунайском мезолитическом поселении Лепенски Вир и в горах Армении, в Северной Монголии сохранились огромные каменные монументы – рыбы, некогда вместе с дождем «упавшие с неба», из первичных вод. В раннем христианстве небесная принадлежность Спасителя подтверждалась символом рыбы. На некоторых византийских мозаиках облака-рыбы изображены плавающими в небесном океане над головой Христа. Рыбы фигурируют и в буддизме Махаяны, указывая на небесное, водное происхождение верховного божества.

3. Архаические сооружения суть воплотившиеся в архитектуре представления о временном «круглом» прибежище человека и его тела, об окончательном его пристанище на квадратном, «правильном», изначальном справедливом и некогда «во-человечном» небе. В христианских храмах и в круглых, «земных» баптистериях, предназначенных для крещения новорожденных и вновь обращенных, устроены купели, квадратные в плане или крестообразные, врезанные в квадратное основание. Символ высшей сакральности в христианстве – крест полагается в план чаши небесных вод как принцип будущего развертывания праведного мира.

Эти представления о мироздании скорее всего формировались в процессе неолитической революции, когда человек пытался утвердить себя на земле и во Вселенной, реализуя в архитектуре присущую именно ему прямоугольную, «правильную» форму. Они неоднократно вновь возникали в его сознании и так или иначе проявлялись в архитектуре на стадиях, когда в культуре возникала потребность утверждения на небе антропоморфных богов, когда человеческие законы было необходимо утвердить на небе и тем самым обеспечить их правомочность на земле, когда небесный Чертог, Храм, Град должен был стать прообразом и даже прямым эталоном земного дворца, храма, города.

**Основополагающим** свойством архаической модели Вселенной является ее **целостность** и **самодостаточность**. Целостность модели заключается в ее традиционной трехчастности и все три ее части по смыслу и функциям связаны в единую самопорождающую систему: до-тварный мир – центр творения – мир наличного бытия.

Хранящиеся в чаше небесные воды представляют первичную дотварную субстанцию. На разных стадиях развития культуры и философии эта субстанция представлялась то как вода, то как тончайшая материя – эфир, то как единое вселенское поле. По своим особым качествам – принципиальной неопределенности, беспредельности, всепроницаемости и аморфности – эти три варианта представления первичной мировой субстанции тождественны. Существуют прямые свидетельства осмысления и разработки понятия беспредельного, всепроницающего поля как до-тварной субстанции. Идея беспредельного поля, в которое Творец заронил семя жизни, наглядно ассоциировалась с реальной картиной пахотного земледелия.

Центральная часть Вселенной, ее ядро, узел творения, твердыня бога первоначально представлялась в архитектуре самой устойчивой с человеческой точки зрения формой – кубом, а в ритуальных предметах сфероидом. Позднее сферическая форма распространилась и в архитектуре в виде золотого шара, ассоциировавшегося с солнцем. Нижний ярус Вселенной – покрытый куполом небосвода мир повседневного бытия фигурировал как данность.

В этой Вселенной самопорождение представлено по вертикали, сверху вниз, по трем основным аспектам. **Первый аспект – «исторический»:** в пространственном выражении представляется изначальный акт сотворения и развертывания Вселенной. **Второй аспект – «перманентный»:** пространственная структура представляется как система постоянного творения бытия в каждое, сколь угодно малое мгновение реального времени. **Третий аспект – «функциональный»:** поддержание жизни и вся система управления Вселенной представляется как пространственный механизм подачи из небесного первоисточника воды-жизни, времени-жизни, света-жизни.

Два первых аспекта можно назвать до определенной степени умозрительными. Третий аспект определяет постоянную насущную потребность, жизненную необходимость активного взаимодействия человека со Вселенной, постоянный неизбежный контакт с божеством через систему отношений, оформленную в ритуале и в архитектуре. В ритуале система отношений сохраняется как текст и как пространственно-временное действие. Как во всякой знаковой системе, здесь многое переведено в план условностей: зашифровано, закодировано, табуировано. Можно сказать, что в тексте и в ритуале первообраз Вселенной как таковой вытеснен в бессознательные культуры.

В архитектуре, в зодчестве как в реальном аналоге мироздания этот первообраз уже по определению предъясняется наглядно, материализовано в самом здании и в ритуале его возведения.

Архитектура постоянно зримо напоминает о мироустройстве и в этом качестве сама становится предметом поклонения. Поклонение алтарю, святилищу, храму предшествует поклонению собственно божеству. Контакт с архитектурой становится первой ступенью при контакте человека с богом на пути приобщения ко Вселенной. От алтаря к небу, от подножия храма к его вершине и далее по вертикали к зениту, по *axis mundi* возносится приземленный в быту взор человека.

**Два основных средства выражения культуры** – архитектура и литература – выступают как диалектическое двуединство. Письменные и фольклорные тексты намекают на содержание архитектуры. Архитектура фиксирует каркас мироздания, по канве которого разворачивается ритуал и прихотливо вьются устные и письменные тексты. Их общие корни – первообразы Вселенной, исходящие из бессознательного культуры.

В «функциональном» отношении такая модель Вселенной обладает универсальными качествами. Она может быть предъяснена в любом храме, святилище, алтаре, вне зависимости от его размеров и значимости. Ее первообраз может служить постоянным спутником человека, обеспечивающим вертикальный контакт с универсумом в любой точке пространства. С ее помощью можно рассмотреть проблему эгоцентричности. Находясь в пространстве природы, человек постоянно ощущает прямо над собой небесный кров с его зенитом и, следовательно, находится под постоянной защитой неба, в точке прямого кратчайшего вертикального влияния верховного божества. В таком «пассивном» положении по отношению к небу человек постоянно находится внутри мыслимого, воображаемого миро-здания.

При возникновении конкретной необходимости для взаимодействия с небом, для контакта с ним человек прибегает к посредничеству алтаря – земного основания вертикальной мировой оси. Основание мировой оси: алтарь или то, что его представляет в данный момент, становится нижним устьем вертикального канала для связи с зенитом. Молитва, словословие и жертва становятся и прямым обращением, и носителем «договорных» отношений с верховным божеством.

Подобная пространственная ситуация создает двойной эффект. С одной стороны, снизу вверх достигается практически прямой контакт через посредство молитвы и жертвы. С другой стороны, посредничество алтаря и жертвы дает некую гарантию от нежелательного или неблагоприятного прямого вертикального ответного воздействия сверху вниз на человека, обращающегося к божеству. Стоящий на земле алтарь выступает в качестве посредника между богом и человеком.

На универсальность и глубинную устойчивость этой модели, коренящуюся в бессознательном человеческой культуры, указывает множество предметов: как памятников отдаленных эпох, так и окружающих нас и по сей день. Идеальный и по форме, и по смыслу образ реконструированной модели Вселенной – песочные часы: два стеклянных сосуда на общей вертикальной оси, соединенные в одной точке и симметричные относительно нее. В нижнем сосуде из зенитного отверстия тонкой струйкой вертикально вниз устремляется время.

В песочных и водяных часах мы находим разгадку архаического пространственного представления о времени. Течение времени виделось древним вертикальным потоком, устремляющимся сверху из зенита вниз на землю.

В православном христианстве архаическое мироздание воплотилось, например, в священном ключевом сосуде – потире. В нем верхняя полусферическая чаша с «кровью Христовой» соответствует чаше небесных вод. Нижняя прогнутая часть представляет небосвод в шатровом варианте. Изображенные на ней лепестки «мирового дерева» направлены сверху вниз, то есть так же, как на куполе ступы. Средняя часть, соответствующая центру Вселенной, оформлена в виде сфероида. Именно за нее священник держит потир во время свершения обряда, выступая таким образом как «миро-держец».

Архаическое мироздание в православном христианстве воплотилось и в форме ритуального хлебца – просфоры. Вкушаемое верующим «тело христово» уподобляется всей Вселенной. На верхней круглой или квадратной плоскости просфоры, явно уподобляемой чаше небесных вод, представлен равноконечный крест как потенциал будущего развертывания мира на все четыре стороны.

Интересна в этом отношении тема женщины-вселенной в русской вышивке. В центре вышивок различных эпох практически всегда расположена орнаментальная интерпретация женской фигуры, которую можно определить как «мать-вселенная», или «рожаница». Вертикальная структура такой фигуры принципиально подобна структуре алтаря, то есть структуре архаического мироздания.

Подобную картину мы наблюдаем и в ковроткачестве, в росписи по керамике и ткани у многих евразийских народов. В тибетских и китайских иконических росписях по ткани фигура «матери-вселенной» приобретает черты мандалы – принципиального изображения проекта миро-здания.

В самом процессе архи-тектонического (перво-созидательного) творения мироздания, осуществленном в конкретном, вполне земном сооружении в алтаре, достаточно отчетливо проявляется логика развития индоевропейских мифологических систем. Первоначальная главенствующая роль в общеиндоевропейском пантеоне божества, имя которого реконструируется как Дьяус-Пита (Небо-Отец), соотносится со стадией, на которой алтарный камень служил центром пространства обитаемой местности, помещенным под центром неба – зенитом.

## Тема 2

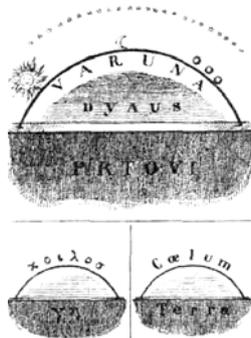
### ЧЕЛОВЕК И АЛТАРЬ В ПРОСТРАНСТВЕ БЫТИЯ

1. *Архитектурные метафоры картин мира и место в них человека и природы.*
2. *Алтари и святилища как символ целостности и осмысленности жизни.*
3. *Алтарный камень как отражение вертикальной символики Вселенной.*

1. Проблема человека, его места в мире непосредственно связана с темой пространства и времени. Древнеиндийские «Упанишады» источником нашего мира называют пространство. По Фалесу, пространство – больше всего, ибо оно вмещает все. По вертикали наш мир троичен. Но эта общепринятая троичность в разное время понималась по-разному. Каждое живое существо, а человек особенно, возникая и развиваясь в пространстве, распространяется вовне от самого себя, от своего внутреннего центра. Где бы ни находился человек, он всегда может определить «верх» и «низ» относительно самого себя. Себя самого человек, с присущим ему естественным эго-центризмом, помещает в центр. Изначальный, естественный принцип пространственной ориентации, присущий ранним стадиям онтогенеза и филогенеза, постепенно становится важной категорией мировоззрения.

Идея эгоцентричности в отношениях с природой начала утверждаться в неолите, в период становления производящего хозяйства, с возникновением у человека ощущения своего приоритета в природе и кажущейся независимости от нее. Она активно развивалась в Античности и приобрела полное господство в эпоху Ренессанса. Именно тогда простейшее детское ощущение окружающего мира окончательно переросло в мировоззренческий принцип, присущий современной цивилизации, и превратилось в устойчивое бытовое представление о человеке как центре Вселенной.

В быту европейских народов под влиянием относительно поздних религиозных положений о рае, земной жизни и аде утвердилось представление о трех мирах: небесном, земном и подземном. Человек оказался центром земного мира, а земной мир – центром Вселенной. Самоуверенный «ученый» человек Запада без особых раздумий, от себя, от центра пространства и времени проецировал это расхожее представление в глубину истории, произвольно наделял им своих далеких предков. Различными вариантами этого «бытового» представления до сих пор наполнена современная наука.



Древняя конструкция Вселенной

Соответственно этому представлению в теории архитектуры стали истолковывать вертикальную структуру здания. Крыша и карниз стали соотноситься с небосводом, само здание – с земным миром, его основание, цоколь – с миром подземным. Это относительно позднее представление автоматически переносилось на архитектурные памятники предшествующих эпох. Его преодоление, вхождение в мир архаических представлений, который запечатлен в памятниках и все еще живет в бессознательном человеческой культуры, требует значительных усилий.

В уютном по бытовому миру, априорно принимая себя за его центр, человек чувствует себя весьма комфортабельно. Но вместе с тем он не перестает ощущать некую дисгармонию, отсутствие целостности мировосприятия. Помещая себя в центр пространства жизнедеятельности, в центр непосредственно воспринимаемого мира, человек теряет возможность ориентации в пространстве природы. Приведем простейшую аналогию.

Болезненно сохраняя свое весьма условное главенствующее положение в пространстве природы, человек утрачивает свободу ориентации, свободу передвижения и в целом свободу действия. Ему очень не хочется покидать самую значимую, главенствующую точку природного пространства. Но и постоянное нахождение в ней теряет смысл. Так же, как не имеет смысла жизнь или даже сколь-нибудь длительное пребывание на самой «главной», самой высокой точке планеты – на горе Эверест, которую тибетцы называют Джомолунгмой, а индийцы – Сагарматхой.

Самые значительные точки в пространстве природы древние оставляли за богами. Ориентируясь в пространстве бытия, они неосознанно придерживались фундаментального принципа – принципа недоступности центральной точки этого пространства. Древний человек всегда стремился приблизиться к этой сакральной точке, находиться или поселиться как можно ближе от нее, но в своей центростремительности он никогда не позволял себе лично утвердиться в ней. Эта центральная точка, *axis mundi*, всего обозримого мира была местом возможного присутствия бога на земле.

Идея физически «покорить» самую высокую точку планеты – гору Эверест – могла прийти в голову только самоутверждающемуся через техногенную цивилизацию человеку Запада.



**Буддийское святилище Свайябунатх**



**Языческое святилище центральной Европы (Силезия)**

Археологическая история и современная действительность прямо свидетельствуют о постоянной ориентации всякого человеческого сообщества на центр пространства своей жизнедеятельности. Древние селища группируются вокруг городища, исторические поселения и города – вокруг алтарей, святилищ и храмов, селения вокруг городов, народы и государства – вокруг своих столиц.

Та же археология указывает на постоянную центростремительную тенденцию при расселении человека в пространстве обитания. Первоначально территория архаического святилища была необитаема. Она посещалась только во время отправления ритуала. В процессе формирования института шаманов, жрецов и других священнослужителей они все чаще стали селиться вблизи святилища, находящегося в центре пространства жизнедеятельности каждого человеческого сообщества. Служитель бога стремился постоянно находиться поближе к богу.

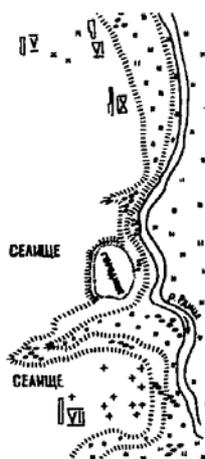


**Греция. Дельфы. Центр античной ойкумены зафиксирован  
каменным омфалом, «пупом» земли**

2. По мере развития ремесел в мифологии формировался образ близкого к богам или прямо отождествляемого с ними «культурного героя» – изобретателя или божественного основателя того или иного ремесла. В одних традициях «культурный герой» сливался в единый образ божества. В древнегреческой мифологии прослеживается последовательность деяний бога покровителя ремесел Гефеста: сначала как зодчего – создателя олимпийских чертогов, затем как гончара и уже позднее как кузнеца. В других традициях, например в древнеегипетской или китайской, основателями отдельных ремесел почитались различные божества. В городах средневековой Европы каждый ремесленный цех имел своего святого-покровителя.

Представители новых, этапных в развитии культуры ремесел, осознавая общественную важность своей профессии, естественно стремились приблизиться к центральному месту пространства жизнедеятельности общины или поселения. Археологические данные дают основания предположить, что древние городища по мере возникновения новых ремесел вслед за священнослужителями постепенно заселялись сначала ткачами, затем гончарами и, наконец, кузнецами. Городище постепенно превращалось в город.

Одно из древнейших московских урочищ, расположенное на высоком холме у слияния Яузы с Москвой рекой, – Швивая гора – дает наглядные свидетельства об этом процессе в своей археологии и топонимике. Само древнее название Швивая гора, возможно, связано с русским словом «швея», в широком толковании обобщающем основные стадии текстильного процесса: прядение, ткачество, шитье. На этой горе много столетий помещалась гонимая слобода, центр которой зафиксирован сохранившейся до нашего времени церковью Успения в Гончарах. Более позднее название – Котельники – свидетельствует о доминировании здесь кузнечного ремесла.



**Рис. 5. Белоруссия. Вокруг святилища группируются селища**

По мере перехода человека к оседлому образу жизни центром обитаемой местности становился алтарь, а позднее – святилище или храм. По закону обязательной фиксации такого центра мы неосознанно продолжаем так жить и сейчас. Если в фокусе главного пространства квартиры или комнаты сохраняется «семейный очаг», представленный печью, камином, столом, кинотом, светильником или чем-то иным, это малое пространство бытия продолжает сохранять свою вертикальную ось, свою целостность и осмысленность и тем самым поддерживать потенциал целостности и осмысленности жизни семьи. Там, где смысловые центры пространства бытия приходят в упадок и разрушаются, у самого этого пространства утрачивается смысл и естественная для человека система организации. Комната становится общежитием, казармой, тюрьмой; поселение – барачным поселком. Пространство из порождающего превращается в деградирующее. Помещенные в него люди и общины теряют систему ориентации в своем главном жизненном пространстве, а вместе с нею – смысловые и нравственные ценности и постепенно превращаются в маргиналов.

В так называемых исторических городах, там, где все еще сохраняется естественная структура человеческого поселения, там, где алтарь во всех его видах все еще служит фокусом и центром обращения бытия, зримым основанием вертикальной оси обитаемого пространства, нас поражает неспешность, упорядоченность и видимая осмысленность жизни.

Для захватчика, стремящегося подавить волю завоевываемого народа, первым объектом разрушения, разграбления, осквернения всегда были алтари. Лишенный своей святости, главного ориентира в пространстве и времени бытия, народ, город, община утрачивают волю к сопротивлению, коллективную волю к жизни. Воинствующий атеистический большевизм первым делом сносил храмовые алтари. Затем в директивном порядке в апсидах (алтарях) православных храмов устраивались общественные уборные: вспомним недавнюю историю собора Ново-Спасского монастыря или собора Казанской Божьей матери на Красной площади.

Первое, что люди начинают восстанавливать после войны и разрухи, – это алтари и святилища. Сначала восстанавливается средоточие смысла жизни, главный ориентир в ее пространстве, а потом, уже вокруг него, постепенно организуется и сама жизнь.

Без алтаря храмовое пространство лишается своего самого главного смысла. Исключение составляют только те алтари, которые выросли в гигантские архитектурные сооружения, как, например, алтарь Зевса в Пергаме.

3. Архитекторы давно начали утрачивать понимание смысла алтаря. Уже замечательный древнеримский архитектурный «типолог» Витрувий уделяет устройству алтарей всего один абзац из десяти строк. Немногим больше, да и то только об общих размерах и пропорциях алтарей, но отнюдь не о его положении, смысле и устройстве говорят его ренессансные комментаторы. Гласом вопиющего в пустыне звучит среди них афоризм великого Браманте: «Удаляется от истины тот, кто уходит от центрального плана».

Глубоким символическим пророчеством такой «забывчивости» доносят до нас строки одного из библейских текстов: «Покажи мне камень, который строители отбросили! Он – краеугольный камень!».

«Краеугольный», то есть основополагающий камень Библии, вовсе не угловой блок здания храма, а его первооснова и первосмысл – алтарь. Закладка храма всегда знаменовалась установкой алтаря или символического камня на месте будущего алтаря. «Краеугольный камень» «отбросили» вовсе не строители, а досужие потомки, утратившие понимание его изначального смысла.

Вместе с утратой понимания ключевой роли алтаря уходило в тень изначальное, тварное существо зодчества. Здание переставало осознаваться как миро-здание, постепенно становясь эксклюзивным художественным произведением архитектора-автора. Древний зодчий почитал себя со-здателем, со-творцом Вселенной, ее творческим орудием, реализующим божественное пред-начертание, божественный про-мысел. В его творчестве проявляется все безграничное богатство коллективного бессознательного человеческой культуры. Современный архитектор мнит себя единоличным творцом, эгоцентричным «новатором», которому позволителен любой произвол в обращении с пространством и формой. Во многих случаях оказывается,

что наследие доступно ему не на уровне глубокого осознания или восприятия, а только в виде формальных, огрубленных и опошленных «цитат». Утверждаясь в этой позиции, он часто доходит до полного произвола и непрофессионализма в организации пространства.

Термин «компо-зиция» (от лат *compositum* – складывать, слагать) означает всего лишь «суммацию», «сложение» здания из архитектурных объемов и деталей, а отнюдь не его сотворение. Этот термин изначально слишком формален и механистичен. Даже при самом широком его понимании он не отражает сути самого творчества, не описывает сколь-нибудь адекватно затрагиваемые нами фундаментальные общечеловеческие категории, смысл которых коренится в глубинах бессознательного человеческой культуры. Логика зодчих древности строилась по законам, отличным от законов ренессансной и классицистической логики архитекторов и теоретиков архитектуры нового времени.

Несмотря на формализацию архитектурного творчества, естественные законы становления и развертывания архитектурного пространства, тонко воспринимавшиеся и соблюдавшиеся нашими предками, продолжают во многом определять целостность, смысл и важнейшие качества современного бытия.

Первичная, природная форма алтаря – камень, возлежащий или воздвигнутый в фокусе местности, в центре пространства жизнедеятельности человеческой общины или в особом, связанном с каким-либо культом, урочище. Преднамеренное уничтожение святых мест, замена прежних святилищ святилищами нового культа, техногенное выморачивание естественной структуры местности привели к утрате алтарных камней, к их перемещению и, следовательно, к снятию их изначальной значимости, к утрате ключа к пониманию организации пространства обитаемой местности. Множество камней оказались скрытыми под культурным слоем. Но многие из них сохранились в тех местах, где их уничтожение не имело идеологического смысла или хозяйственной выгоды.

Одним или несколькими такими камнями обладало каждое поселение во все исторические эпохи. По времени традиция алтарных камней восходит к мезолиту. В каждой стране многие тысячи таких камней продолжают лежать на своих исконных местах, не замеченные досужим глазом. Для обывателя они не представляют видимой ценности. Они чаще всего остаются вне поля зрения археолога, историка, искусствоведа, архитектора, так как не несут на себе отчетливо выраженных отпечатков человеческой деятельности. В глазах современного человека, даже в глазах ученого они не представляют существенной ценности и он их не замечает, особенно в тех местах, где крупные камни не являются редкостью: на каменистых берегах морей, озер, рек и ручьев, в горах, в местах выхода горных пород, на моренных равнинах.

Алтарный камень характерен своей плоской, горизонтальной или слегка наклонной поверхностью. В середине нее обычно находится естественная или специально выбитая неглубокая выемка для жертвоприношения. Иногда выемка имеет естественный или выбитый желобок для стока жертвенных возлияний.

Желобок обычно ориентирован на предмет поклонения. Чаще всего он направлен на ту сторону света, которая в данной культуре соотносится с верхом, с небом, с божеством. В древности у многих индоевропейцев, а в Индии и в наше время, жертвенный желобок алтаря часто ориентирован на север. Слово «уттар» в санскрите означает и «север», и «верх». В человеческом сознании север естественно соотносится с Полярной звездой, зримо фиксирующей небесный конец оси, вокруг которой вращается вся видимая ночная Вселенная. Встречаются желобки, ориентированные на Солнце: чаще на восход, реже на закат. В северных широтах, где солнце даже летом стоит низко, встречаются алтарные желобки, ориентированные на полдень, т.е. на обозначенный высшей точкой стояния солнца «верх», зенит.

На Среднерусской равнине, на севере и северо-западе России природные камни, чтившиеся как алтарные, прослеживаются до IV тысячелетия до н.э. В более позднее время алтарные камни устанавливаются самими людьми и иногда подвергаются грубой обработке. Алтарной плите придается все более правильная – прямоугольная форма. Постепенно намечается и развитие алтаря по вертикали.



**Непал. Древний алтарный камень сохранен в маленьком уличном святилище**



**Испания. Аркобриг. Жертвенный камень с выемкой**



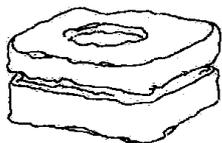
**Непал. Уличный алтарь (алтарный камень) с желобком для стока жертвенных возлияний**

Алтарный камень изначально служил земным основанием мировой оси, верхний конец которой отмечался в зените, соотносимом днем с точкой полуденного стояния солнца, а ночью – с Полярной звездой. По естественной логике древнего человека, алтарный камень как ключевой элемент Вселенной, служащий основанием *axis mundi*, должен был представлять на земле всю мировую ось, а следовательно, и все мироздание. Уже на очень ранней стадии начинает проявляться внутренняя логика зодчества, внутренняя неосознанная логика всякого творения, по которой каждая деталь здания так или иначе должна представлять все здание в целом. Алтарный камень, как важнейшая для людей нижняя опора вселенской оси, рано или поздно должен был зримо представить на земле все миро-здание.

Так постепенно в структуре алтаря начинает проявляться трехчастное по вертикали здание Вселенной. В алтарях «кров» и «основание» доминируют над собственно «домом», а «дом» первоначально представляется простым желобком между ними. Со временем каменные монолиты получают все более и более глубокую опояску-выемку. Рукотворные алтари начинают сооружать из трех частей: плоской плиты основания, кубоватого камня и плоской плиты завершения – собственно жертвенника.

Носители этих представлений – мигрирующие народы – складывают трехчастные алтари из подручных материалов: глины, лесса, сырцового кирпича. Оседлые народы фиксируют трехчастную структуру мироздания в камне. Структура алтаря начинает приобретать принципиальное архитектурное выражение.

Углубление в верхней плите, которое в алтарных камнях предназначалось для жертвоприношений, в рукотворных алтарях обретает правильную форму, форму круга или квадрата. По существу оно становится чашей для возлияния, возложения, возжигания жертвы. Чаша, из которой жертва возносится на небо, приобретает значение сакрального сосуда.



**Кипр.**  
Алтарный камень  
приобретает троичную  
по вертикали структуру



**Непал.**  
На алтаре стоит  
выточенная из камня  
квадратная алтарная  
чаша



**Древний Египет.**  
В углублении  
жертвенника  
изображены сосуды  
для возлияния жертвы  
на алтарь

Для того чтобы понять важность факта подобия и смыслового тождества верхней плиты алтаря со священной чашей, с сосудом, с емкостью для воды или другой жидкости, нужно прояснить цель и природу той настойчивости, с которой древние зодчие неизменно создавали верхнюю часть алтаря как чашу. Поэтому необходимо уяснить роль, которую играла вода и особенно выпадающие в виде дождя небесные воды в жизни древнего человека.

### Тема 3

#### СУЩЕСТВО, СМЫСЛ И НАЗНАЧЕНИЕ АЛТАРЯ

1. *Вода в пространстве бытия.*
2. *Персонажи древних мифов как отражение всемирного источника небесных вод.*
3. *Структура алтаря на примере древних культур.*

1. Прежде чем говорить о структуре алтаря, необходимо обратиться к теме воды. «Все происходит из воды», – известные всем слова древнегреческого мыслителя Фалеса Милетского. Для человека древности вода была главным условием выживания, самой жизнью.

Первобытный человек ощущал этот факт изначально, всем своим существом. Засуха влекла за собой откочевку стадных животных, на которых он охотился. Двигаясь вслед за ними, ему приходилось покидать привычные, обжитые стоянки. Из обмелевших рек уходила рыба, и многовековые стойбища древних рыбаков пустели: сильные уходили, слабые умирали от голода.

С возникновением производящего хозяйства: скотоводства и особенно земледелия, человек стал еще более зависим от дождя. Только к концу IV тысячелетия до нашей эры, по мере создания в поймах рек ирригационных систем, для части земледельцев появилась относительная гарантия урожая. Но даже здесь водный режим рек зависел от выпадения дождей или от таяния горных снегов в их верховьях, то есть в конечном счете от небесных вод.

Для древнего человека вода была тождественна жизни, и потому тема зарождения жизни в воде была для него не научной теорией, а естественным мироощущением, органичной частью миро-восприятия и миро-представления. Он ежедневно мог наблюдать, как в обычной луже развиваются личинки комаров, как из рыбьей икры вылупляются мальки, да и само рождение человека сопровождается истечением вод. Вода, влага в икринке, в яйце, в зародышевой оболочке произвольно находят на мысль о рождении всего живого, всего живого мира, всей Вселенной в воде, в яйце. Нет такой культуры на планете, которая хотя бы на отдельном этапе своего развития не представляла в мифологии рождение мира как жизни в небесных водах.

Небесному океану, первобожеству, прародителю Вселенной, Абсолюту как таковому за очень редким исключением не посвящали храмов. Для древнего человека он и без того был объективной реальностью. Его творческий акт предшествовал мирозданию. В реальной жизни сам он, как правило, не играл существенной роли. Храмы ставились его ипостасям или богам второго и третьего поколений, чье участие в реальной жизни человека и природы было определяющим.

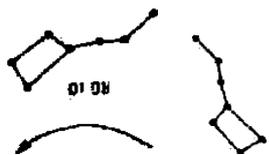
Человек – существо творческое. В своем онтологическом развитии он естественно продвигается от миро-ощущения к миро-восприятию и далее к миро-представлению. Миро-представление как идея ищет свое выражение в творчестве, в созидании, а созидание (со-здание) – это уже прямое назначение зодчего, его профессиональная функция, по сути тождественная функции творца мироздания. Поэтому нам очень важно осознать – каким именно виделось архаическому человеку само природное Миро-здание.

Над человеком и над всем миром его обитания всегда простирался небосвод. Небосвод мог представляться ему куполом, шатром, плоским кровом на четырех бесконечно удаленных опорах. В архитектуре мы до сих пор имеем три основных типа кровли: плоскую, сводчатую, скатную.

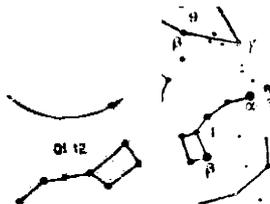
Каждое мгновение своей жизни человек видел, что вода может сохраняться только в выемке. Представляя себе Вселенную по образу и подобию своего земного бытия, творя свое миропредставление, человек естественно помещал на небо некий сосуд, хранилище небесных вод.

Стоящая на небосводе чаша небесных вод, хранилище мировой влаги-жизни, не просто сосуд для хранения воды. Из

него вода-благодать должна как-то поступать в этот мир, на землю и давать жизнь растениям, животным, людям. Для того чтобы вода из-под небосвода могла пролиться живительным дождем, в дне чаши и в зените небосвода должно быть отверстие для поступления воды вниз. Небесный сосуд по своей конструкции оказывается особенным сосудом – сосудом с отверстием в дне.



**Ковш Большой Медведицы вместе со всем небосводом вращается вокруг ночного зенита – Полярной звезды**



**Ковш Малой Медведицы вращается вокруг Полярной звезды, подвешенный к ней на своей собственной ручке**



**В южных широтах серп молодой Луны можно наблюдать как рогатую чашу**

В русском языке наименование такого сосуда – бездна, то есть буквально «без дна». Слова, как и древние боги, с течением времени снижают свое изначальное значение. Хронос сверг Урана, Зевс сверг Хроноса, а сыновей Урана – титанов – низвергнул вниз, в Тартар. Владыка подземного царства Люцифер – низвергнутый ангел, некогда обитавший в небесном мире.

Сегодня мы называем бездной пропасть или океан, хотя по отношению к океану это не вполне логично: если бы у океана не было дна, не было бы и самого океана. Древние адресовали слово «бездна» вверх, к небу. Эта направленность вверх лучше всего сохранилась в поэтическом творчестве, которое изначально адресовалось богам.

С категорией «бездна» связан обширный круг понятий, соотносимых в индоевропейских языках с рождением, конструкцией и функционированием Вселенной: «сосуд», «небо», «судьба», «пуп», «центр мира», «отверстие», «окно», «дверь», «врата», «порождающая vulva», «дыхание», «звук», «зияние», «пустота», «разъединение и соединение», система «Хаос-Порядок-Гармония», «Мировой Разум», «творящее начало».

2. Именно с этой без-дной, с ее донным отверстием, через которое небесные воды подаются в поднебесье, в мир земной, связаны наиболее архаичные пласты индоевропейской мифологии и самые загадочные персонажи, возникшие задолго до появления антропоморфных богов. Большинство древнейших мифологических фигур Ригvedы змееподобны. Древнеиндийский Ахи-Будхья – буквально «змея глубин», «змея бездны». Близки к нему греческий Пифон и сербохорватский Бадняк, чье имя, по-видимому, означает «обитатель бадьи». Авестийский Апам-Напат – буквально «потомок воды», «отпрыск вод», античные змееногие титаны, некогда обитавшие в верхних водах. Древнеиндийские апсары – «вышедшие из воды», «водяницы», обитающие в раю Индры. Славянские русалки, в поздних народных поверьях спустившиеся из небесных вод в земные ручьи и реки и вновь вознесенные Пушкиным на «мировое древо», на «дуб зеленый», стоящий в фокусе мирового пространства, у излучины залива, «у Лукоморья».

Многочисленные персонажи-змеи из легенд и сказок индоевропейских народов – хозяева вод, закрывающие доступ к воде: к источнику, роднику, колодцу, реке, озеру, – все они суть бывшие обитатели и владыки единственного, всемирного источника небесных вод, которые с приходом господства антропоморфных богов либо оказались низвергнутыми, либо опустились в земные воды и даже под землю. В позднем народном сознании они так и остались владыками вод, но уже не верхних – небесных, а нижних – земных. Но и здесь они не утратили своей божественной сущности, которая со временем переросла в их сказочные волшебные свойства.

Именно с ними сошлись в борьбе за обладание главным и единственным источником небесных вод, за владычество над этим узлом мировой жизни, над центром миро-здания младшие, антропоморфные боги, боги энеолитического человека, человека, овладевшего производящим хозяйством, ремеслами и оружием. Ведический Индра бился со змееногим Вритрой, греческий Зевс с Троном, славянский Перун и германский Тор созмием, а в ближневосточной традиции Мардук с Тиамат. Отголоски этой древнейшей битвы отражены и в более поздних мифологических системах, например, у персов – Рустам и «водяная колдунья», у русских – Добрыня и Змей и святой Георгий Победоносец.



**Хеттский рельеф. Бог грозы поражает змея**



**Швеция. Стела из Альтуны. Битва Тора со Змеем**



**Греция. Халкидская гидрия.  
Битва Зевса со змееногим Тифоном**



**Россия. Современный герб Москвы.  
Святой Георгий Победоносец  
поражает змея**

Огромную роль играет священный сосуд в религиях и культах разных народов. В христианской религии, Причащаясь из дароносицы, христианин пьет символическую кровь Христову и тем самым приобретает к богу. Чаша Святой Грааль, из которой, по средневековому преданию, причащались Христос и апостолы (по другому варианту, в нее была собрана кровь Христова после распятия), отождествляет воду, испитую Спасителем, с небесными водами. Обряд крещения в текущем с гор Иордане подразумевает купание в небесных водах. На целом ряде византийских мозаик, расположенных в концах апсид, прямо над головой Христа помещена синяя чаша небесного океана. Воду, специальным образом освященную, то есть тождественную небесным водам, содержит купель для крещения младенцев.



**Палеолит. Чаша из  
человеческого  
черепа, найденная  
в пещере Плакар,  
во Франции**



**Россия. Дароносица.  
Наверху – «святые дары»  
в небесной чаше. Внизу –  
шатровый небосвод.  
В середине – центр  
мироздания, за который  
священник (владыко)  
держит священный сосуд  
во время обряда причастия**



**Италия. Равенна.  
Сан Витале.  
Византийская мозаика.  
Над головой Христа  
Океан небесных вод  
с облаками-рыбами**



**Персия. Огненный алтарь  
на монете эпохи Ахеменидов**



**Изображение хеттского  
алтаря-жертвенника на стеле из Мараша**

3. Работая с алтарем, древний мастер стремился передать существо предмета, его смысл и высшее назначение. Он мог совместить в одном изображении разные проекции предмета, предьявить в одной проекции другие, развернуть вертикальную структуру в горизонтальной плоскости и наоборот, и, наконец, показать (раскрыть) временные представления как пространственные.

В таком «изображении» каждая деталь имеет большое значение. В современной научной литературе об этом обычно говорят как о символическом значении формы и числа. С профессиональной позиции архитектора такие приемы скорее следует отнести к закономерностям пространственного мышления человека древности.

Возьмем изображение древнеперсидского огненного алтаря на монете эпохи Ахеменидов. Пять языков пламени свидетельствуют о том, что огненное жертвоприношение обращено на все четыре стороны света и вверх, к божеству. Четыре полена верхнего ряда соотносятся с четырьмя сторонами света. Шесть поленьев нижнего ряда, умноженные на два ряда (как основание для верхнего ряда), дают общее число двенадцать, соотносимое с двенадцатью лунными месяцами. Таким образом, акт огненной жертвы предьявляется как постоянный, обращенный ко всем сторонам света и в зенит, горящий весь год вселенский огонь.

Основанием вертикальной структуры алтаря служит широкий каменный цоколь из двух квадратных плит. Срединная часть – круглый каменный столб. Он естественно соотносится с представлением о центральном «Мировом Столпе», о центральной опоре неба. Завершение сложено из трех квадратных каменных плит, последовательно расширяющихся кверху по абрису чаши. Трехчастность по вертикали здесь предьявлена дважды: в общей структуре алтаря и в его завершении.

Множество дошедших до нас изображений алтарей Античной Греции являют два основных варианта. *Первый вариант* можно назвать обыденным. Это по сути домашний, бытовой алтарь-жертвенник в виде общественного алтаря в миниатюре или в виде столика, вазы с круглым цоколем, ножкой и ярко выраженной верхней чашей для возлияний.

*Второй вариант* – это каменный общественный алтарь. В середине у него массивная кубическая форма, часто опоясанная «гирляндой», установленная на двухступенчатый плинт и завершенная консольно выступающей, декорированной иониками плитой. У ранних алтарей выступ верхней и нижней плиты обведен четвертным валом. И чаша небесных вод, и небосвод в профиле представлены сферически. У более поздних алтарей этот профиль усложняется: сначала наверху, а потом внизу возникает киматий. Еще позднее киматий покрывается декором. На фасадах срединной кубической формы часто встречаются символы, атрибуты или изображения богов. Остатки таких алтарей можно и по сей день видеть у многих храмов, в святилищах, в общественных зданиях и на площадях античных городов.



Северное Причерноморье. Херсонес. Античный терракотовый алтарик



Северное Причерноморье. Херсонес. Античный алтарь с изображениями Геракла и Гермеса



Непал. Санкху. Алтарь с лингой

Перед храмами и на главных алтарях святилищ (Артемиды в Эфесе, Зевса в Пергаме, Аполлона и др.) собственно жертвенник развивается в вытянутую, прямоугольную в плане форму, связанную с ритуалом гекатомбического по своему существу сожжения крупных жертв: коней или быков. В обоих вариантах трехчастность по вертикали отчетливо выражена.

Алтарь ветхозаветной традиции можно реконструировать по его описанию во Второзаконии. Его устройство прямо диктуется Моисеем Богом: «И сделан жертвенник из дерева ситтим длиною пяти локтей и шириною пяти локтей, так чтобы он был четвероугольный, и вышиною трех локтей. И сделай роги на четырех углах его, так чтобы роги выходили из него; и обложи его медью» (Исход 27. 1–2; 30. 1–2; 38. 1–2).

Термин «роги» в Ветхом Завете понимается буквально. В реальности многочисленные рогатые алтари своей формой наглядно представляют чашу небесных вод. На это указывает общая для Средиземноморья традиция рогатых алтарей, очевидно, связанная с культом «рогатой» Луны, являвшейся на ночном небе своеобразную «эмблему» чаши небесных вод. С такими рогатыми алтарями явно связан культ «букраший» – бычьих голов и рогов.

В *христианской традиции* известны *два основных типа алтарей*: главный храмовый алтарь, именуемый в православии Престолом и алтарь-жертвенник. Престол близок по форме античному алтарю, а алтарь-жертвенник имеет вид стола, образ которого в церковной литературе обычно связывается с традицией жертвенной трапезы.

В жертвенном столе классическая алтарная форма представлена в двух вариантах. Во-первых, в наиболее широко распространенном: чаша небесных вод – квадратный столп, соотносимый с центральным кубом – небосвод-плинт. Во-вторых, с центральным кубом в виде пустого пространства, заключенного между четырьмя угловыми опорами.

*Ведический алтарь* «веди» (знание) в плане был продолговатым, «как женщина», узким посередине и расширяющимся к краям: с одной стороны до ширины алтаря Неба, с другой – земли. Соотношение размеров сторон алтаря веди определяется как 3 : 4, дает приблизительное равенство их видимых размеров и в опосредованном виде содержит приближенное значение числа «пи» (3, 14...). Для ведических брахманов, для Пифагора это число не было абстракцией. Они пытались познать выраженную неким «божественным числом» математическую соотношенность квадратного Неба и круглой Земли, божественной правильности и земной реальности.

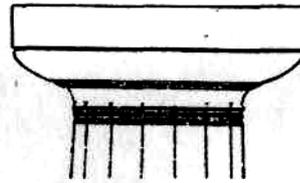
Упорные попытки наглядно решить проблему единения квадратного неба и круглой земли предпринимались уже в энеолите. Ту же задачу осознанно или неосознанно, но достаточно успешно решали в архитектурной форме зодчие древности и средневековья. Проблема перехода от круглого «этого мира» к квадратному «правильному» небесному миру отчетливо просматривается в капители, в переходе от круглого (или многогранного) ствола колонны к квадратной абаке: будь то древнеиндийский жертвенный столб-юпа, античный ордер, византийская, романская или русская капитель<sup>1</sup>.

К югу от алтаря веди воздвигался полукруглый в плане алтарь «дакшина агни», на который как в символическую чашу возлагались подношения жрецу за отправление ритуала. К востоку от алтаря Неба устанавливался жертвенный столб «юпа», к которому привязывали жертвенное животное. На столбе в рельефе представлялась троичная по вертикали структура мира: внизу полукруглый небосвод, в середине круглое ядро – центр Вселенной, наверху полукруглая чаша. Такие столбы мы и сегодня можем видеть в ограде большого ступы в Санчи.

<sup>1</sup> Попытки соединения в одной пространственной форме квадратного неба и круглой земли.



Юго-Восточная Европа. Энеолит.  
Ритуальный сосуд



Великая Греция. Селинунт.  
Храм С. Капитель

Таким образом, в ведическом алтарном комплексе представляется мироздание во всех его проекциях. Два крайних алтаря на востоке и западе в плане представляют небо и землю. План центрального алтаря веди представляет «разрез» по Вселенной, по которому зримо, по вертикали, положенной в горизонталь, от земли к небу могла продвигаться главная жертва. Алтарь веди – это как бы путь жертвы во Вселенной. План алтаря дакшина агни представляет «в разрезе» верхнюю чашу алтаря, чашу для жертвоприношений. Наконец, жертвенный столб юпа представляет всю Вселенную в целом в ее естественном вертикальном положении. Привязанное к нему жертвенное животное еще до заклания символически отправляется на небо. К этому следует добавить, что вертикальный профиль всех алтарей, очевидно, представлял традиционный профиль мироздания, сужающегося к середине и расширяющегося книзу и кверху.

Такую алтарную систему в упрощенном виде – два предхрамовых жертвенника: квадратный и круглый, иногда сопровождаемые жертвенным столбом, можно сегодня наблюдать в Непале перед каждым сколь-нибудь значительным храмом. По свидетельству информаторов, вся ведическая алтарная система в полном виде все еще воздвигается в Непале из сырцового кирпича во время важнейших, закрытых для посторонних семейных обрядов.

Непал как страна реликтовых традиций предоставляет в распоряжение исследователя наиболее полную палитру индуистских и буддийских алтарей и алтарных систем, восходящих к ведической традиции. По мере распространения этих двух мировых религий различные варианты таких алтарей интерпретировались в Южной, Юго-Восточной, Центральной и Восточной Азии.

Если расширить круг примеров за пределы культур, непосредственно связанных с индоевропейской языковой общностью, то можно убедиться, что характерная трехчастная по вертикали структура алтаря имеет в человеческой культуре повсеместное распространение. Приведем несколько наиболее характерных примеров. Древнеегипетский храмовый алтарь имеет отчетливо выраженный карниз-чашу, из-под которого вниз, под углом 15 градусов расходятся грани алтаря. Место схождения граней и верхней плиты опоясано полувазом, именованным «горизонт».

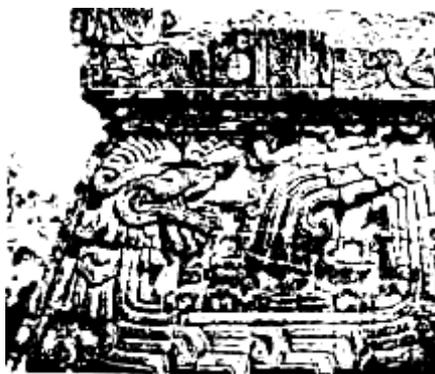
Многочисленные изображения египетских «обыденных» алтарей-жертвенников демонстрируют профиль, близкий к храмовым алтарям. Но сам жертвенник имеет вид высокой вазы на тонкой ножке, которая плавно расширяется книзу и активно кверху от пояса, образуя чашу для жертвоприношений. В древнеегипетской письменности эта форма почти точно зафиксирована иероглифом, который прочитывается египтологами как «tet» или «zt». Значение его обычно переводится как «священный столб».

Алтари древних цивилизаций Центральной Америки, известные как по археологическим раскопкам, так и по изображениям, имеют отчетливо выраженные, расширяющиеся от середины верхнюю и нижнюю часть. По силуэту они близки к египетским храмовым алтарям. В знаменитом алтарном камне ацтеков трехчастность по вертикали подчеркнута изобразительно тремя полосами рельефов. Во всех случаях главные символы и главные персонажи располагаются на фасаде центральной, главной, наиболее значительной по размеру и по положению части развитого алтаря.

Итак, троичная по вертикали структура алтаря выступает как повсеместная очевидность. Независимо от стадии развития алтаря в ней с удивительным постоянством проявляется архаическое мироздание во всей его полноте: чаша небесных вод, центр Вселенной, поднебесный мир. Для разных стадий развития представлений о конструкции Вселенной характерны различные формы алтарей. Чаша небесных вод может быть круглой, квадратной или прямоугольной в плане, но чаще всего она все же квадратная. Небосвод может быть круглым или квадратным в плане. В частности, для ведической алтарной системы характерно устойчивое представление о квадратном в плане небе и круглой земле. Центральная часть чаще всего или кубическая, прямоугольная в плане. У круглых в плане, плоских, состоящих из двух чаш алтарей она представлена изобразительно в виде валика или плетеного пояса.

Для подтверждения самого широкого распространения этой формы можно было бы привести великое множество предметов культа самых разных культур и эпох, в которых земной мир, небесная чаша и ядро Вселенной представлены в самом разнообразном виде.

Важно еще раз подчеркнуть установленный факт. Исследуемая архитектурно-структурная троична по вертикали. В ней с неизменным постоянством выделены: нижняя часть как небосвод, центральная часть как смысловое ядро Вселенной и верхняя часть как чаша небесных вод.



Мексика. Хочичалко. Культура тольтеков.  
Алтарный подиум жертвенника

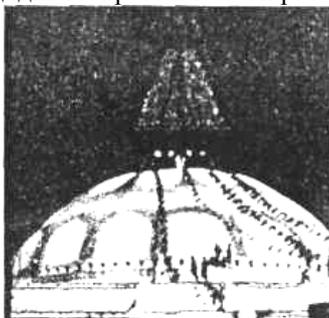
#### Тема 4 СТУПА

1. *Онтологическая трансформация мирового яйца в искусстве и обыденной жизни.*
2. *Архитектоническое единство ступы.*
  - 2.1. *Анда.*
  - 2.2. *Дрона.*
  - 2.3. *Ведика.*
  - 2.4. *Хармика.*
3. *Буддийский ярусный ступа: онтологический и гносеологический аспект.*

1. В классическом буддийском ступе скорлупу мирового яйца представляет гигантский белый купол анды. Белая сфера ступы поражает своими размерами и своей архитектурностью. Она возникает как гигантское обобщение всего осознанного и неосознаваемого опыта повседневной жизни. Все живое возникает из яйца, будь то икринка рыбы, яйцо крокодила, курицы или страуса, оплодотворенная человеческая яйцеклетка.

Феномен рождения жизни из яйца становится впечатком в сознании и укореняется в бессознательном, вернувшись в культуру в виде образов, воплощенных в материале и в текстах. В обыденной жизни мы постоянно создаем округлые сферические формы от куполов церквей до шариков на спинках кроватей.

Один из древнейших человеческих праздников – весенний праздник пробуждающейся жизни – неразрывно связан с ритуалом, в котором важную роль играет яйцо. Этот ритуал был неизбежно ассимилирован христианской традицией. Пасхальные яйца Фаберже в XIX в. – это всего лишь рецидив возврата к теме мирового яйца, возложенного на алтарь.



Непал. Святилище Боднатх. На алтаре ведика покоится сфероид



Россия. Фаберже. Пасхальное яйцо на «алтарной» рюмке (подставке).  
Возможный рецидив архаического ритуала покрытия Мирового яйца в связи с весенним праздником возрождения жизни



Германия. Готическая курильница. Яйцо в алтарной чаше по внешнему абрису декорировано как фасад готического собора



**Россия. Фаберже.**  
Яйцо, вознесенное кремлевскими башнями, обретает отчетливые черты храма

Вариации этой темы мы наблюдаем в самых разных культурных традициях. Образ мирового яйца, возлежащего на алтаре, постоянно присутствует в нашем быту, в культуре, в ритуале. С этой точки зрения простое поедание яйца в рюмке за завтраком оказывается эквивалентом ритуального вселенского жертвоприношения, а поднесение царю символической «державы» предстает как ритуал наделения его властью над миром во всем его первоначальном сферическом единстве.



**Тибет. Фрагмент иконы.**  
Яйцо на алтарной подставке.  
Внутри яйца – чакра – колесо закона – основа будущей Вселенной



**Париж начала века. Питьевой фонтан.**  
Поиски в стиле модерн приводят к рецидиву архаического представления о мировом яйце



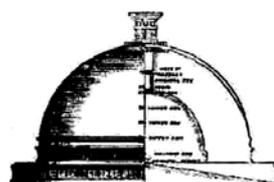
**Кремль. Роспись Грановитой палаты.**  
Князь Дмитрий Донской с Державой в руке



**Скипетр и Держава царя Алексея Михайловича.**  
Держава вручается царю-единодержцу как символ власти над миром



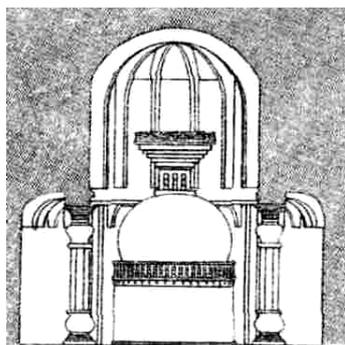
**Новгород Великий. Памятник тысячелетия России.**  
Держава вознесена на двухъярусный алтарный постамент и окружена ее хранителями – историческими персонажами



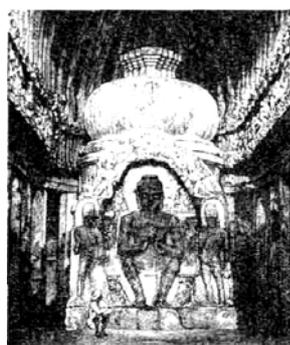
**Ступа в Манькьяла**

2. Структуру «классического» ступы определяют как Мироздание. Вселенная представлена в нем в двух видах. В первом, зародышевом виде, как яйцо, зародыш, хираньягарбха (скр. «золотой зародыш»), возлежащий на алтаре Знания (ве-

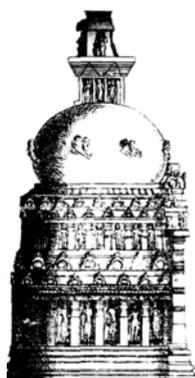
дика). В полностью развернутом виде – в системе ступы-мироздания анда соотносится с небосводом, хармика – с центром Вселенной, с твердыней богов, расширяющееся кверху завершение (дрона) – с чашей небесных вод.



**Аджанта. Ступа  
в пещерном храме**



**Элура. Пещерный храм  
(по Дж. Фергюссону). Будда  
представлен в портале, врезанном в  
высокий алтарный постамент (ведику)**



**Аджанта. Пещера 26  
(по Дж. Фергюссону). Анда вознесен  
на двухъярусный алтарь ведики,  
оформленный как храм. К лицевому  
фасаду (справа) пристроен портал  
с фигурой Будды**



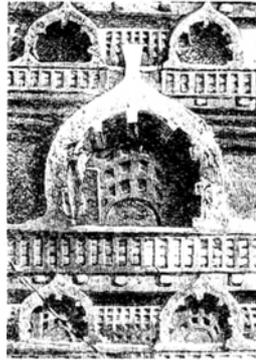
**Аджанта. Пещера 19**

Развертывание ступы по вертикали идет вверх и вниз от центра, от хармики. Вверху развертывание намечается в трехъярусном завершении, в ступенчатом абрисе чаши. Внизу – в ярусном построении алтарного основания. Уже в первом веке до нашей эры в ступах Гандхары и пещерных ступах буддийских монастырей ступа возносится на многоярусный алтарь или на высокий постамент, как например в Аджанте, Джуннаре и Нашике. Ступа – символ буддийского Учения и буддийского Знания – возносится все выше и выше. В узком пространстве пещерного чайтхи, храма для прихожан, ведики – единственное средство познания – высятся над головой, наглядно демонстрируя всю труднодоступность, всю непостижимость для мирян прямого вертикального пути к Будде.

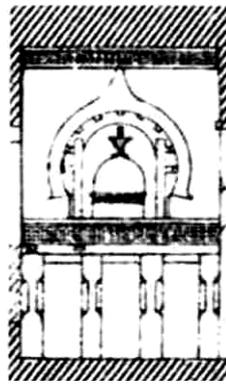
На рельефе пещеры 19 фигура Будды представлена в четырехстолпном храме под ступой. Ведики стал храмом, над которым вознесся ступа. Вертикальный путь к высшей буддийской ценности предваряется горизонтальным путем к храму, к заключенному в нем изображению Будды. Путь к Истине лежит через храм. Будда Шакьямуни стал Богом.

2.1. На этой стадии развития вознесение ступы на высокий пьедестал сопровождается выявлением сферической формы анды – мирового яйца. На этапе становления и активного распространения буддийского учения оно естественно видится ключом к новому мироустройству, зародышем нового справедливого мира.

Так называемая килевидная арка (в индийской традиции арка «куду») на фасаде пещерного храма по своему существу есть предъявление содержания храма и содержания главного объекта поклонения – ступы, содержания мирового зародыша.



**Индия. Бедса. «Килевидная арка»**  
(арка куду) своим абрисом  
представляет ступу на  
фасаде храма



**Кондейн (по Дж. Фергюссону).**  
Ступа представлен как содержание  
храма в рельефе на фасаде  
в проеме арки



**Арка куду с фигурой богини Шри,**  
супруги Вишну – хранителя мира



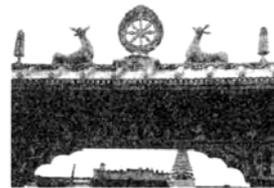
**Чандрашала – Лунный Дом.**  
Изображение «любви в раю»



**Непал. Храм Чангу**  
**Нараяна**  
(ипостазь Вишну).  
**Чакра – Семя Вселенной.**  
**Колесо Закона, по**  
**которому развернется**  
**будущий праведный мир**



**Индия.**  
**Чакра Вишну**



**Непал. Буддийский**  
**монастырь. На портале**  
**в символическом виде**  
**представлено вращение**  
**Колеса Закона –**  
**первая проповедь Будды**  
**в Бенаресе,**  
**в Оленьем парке**

На многочисленных изображениях арки куду в рельефах и росписях Аджанты, Нашика, Бедса во внутреннее пространство анды помещено изображение Будды в позе сосредоточения, промысливания грядущего мира. Будда олицетворяет семя и смысл будущего справедливого и упорядоченного мира, Закон (Дхарм), по которому этот мир будет развернут и организован в своей будущей жизни. Здесь анда по существу еще не часть ступы, а собственно яйцо с зародышем, вросшее в чашу небесных вод.

В индуистской традиции эта форма развилась в целую тему «чандрашала» (скр. букв. – «лунный дом»), соотносимую с раем, с первородной благодатью. Не случайно древнейшим царским Домом Индии почиталась династия Лунного Дома, восходящая корнями к первочеловеку, т.е. опять-таки к началу Вселенной.

Если мы сопоставим килевидную арку с одним из важнейших предметов поклонения в индуизме, с колесом чакра, то обнаружим принципиальное подобие их формы. Тема чакры восходит к общеиндоевропейскому понятию *rita* – Мировой Закон. В буддизме чакра известен как дхармачакра – колесо закона. В него обычно помещены священные символы или изображения Будды как олицетворения мирового закона. В этом смысле многочисленные изображения Будды в сакральном круге также соотносятся с мировым законом.

В ипостаси божественного оружия диск чакры оказывается невероятно тяжелым, неподъемным даже для мифологического героя. Уже по определению семя Вселенной, ее зародыш весит столько же, сколько и сама Вселенная. Такое оружие может применяться только в самые критические моменты мировой истории. Действие его катастрофическое. Оно уничтожает старый, несправедливый мир и в то же мгновение разворачивается в новый, построенный по закону божественной справедливости.



**Тибет. Икона.**  
Будда в чакре на  
лотосном троне



**Южная Индия.**  
Царь Танца – Шива  
Натараджа, кружась в  
ритуальном танце,  
разворачивает Вселенную  
по всем трем осям  
координат

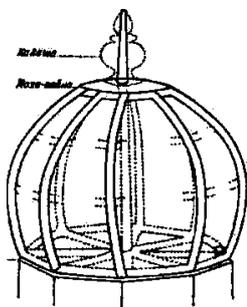


**Северная Индия.**  
Канитель колонны  
Ашоки. На фасаде  
цилиндрической чаши  
небесных вод на все  
четыре стороны света  
предъявлен дхармачakra –  
колесо вселенского  
закона

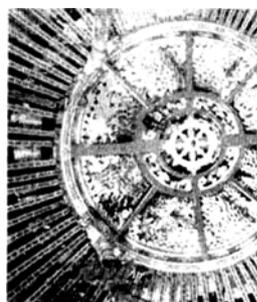
Именно такое разворачивание нового мира представлено в классической шиваитской теме Натараджи – царя танца. Творя мир, Шива танцует в огненном, звездном, космическом колесе. Все изображение вписывается в плоский диск, в чакру. Но поза танцующего Шивы свидетельствует о разворачивании мира по всем трем координатным осям: по двум координатам в плоскости диска и по одной, перпендикулярной к ней. Поза Шивы с вынесенной вперед полусогнутой в колене ногой – классическая поза вхождения танцора во вращение, в пируэт. Кружение Шивы представляет вращение колеса мирового закона в процессе творения Вселенной. Индия – самая законопослушная страна в мире. В древности в период становления государства Маурьев император Ашока на каменных столбах с текстами законов помещал чакру – вырезанное в камне колесо Закона. В середине XX в. в центре государственного флага Индии утвержден голубой чакра – небесный Закон земного бытия.

Деревянные или бамбуковые каркасные купола Древней Индии имели в основании горизонтальное колесо – чакру. Такие же колеса до сих пор служат небесным основанием, верхним замком шатрового свода монгольской юрты. Горизонтальное колесо закона служит и каркасом зонта, сени, которую буддисты носят на древке во время праздничных процессий. Отголоском этой архаичной темы в народной традиции средневековой Европы выглядит Майский шест, воздвигавшийся на площади села или просто на лугу во время ярмарок и народных гуляний. К вершине такого шеста крепилось простое тележное колесо, символизировавшее и солнце, и время, и небесный Закон.

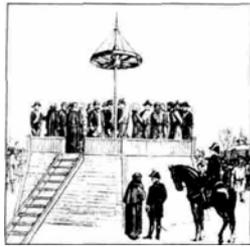
На стадии раннего становления и распространения мировоззренческих основ буддизма из двух основных заложенных в ступе стадийных форм Вселенной: первичного яйца и развернутой формы мироздания – преобладающую роль играет тема яйца, тема Мирового Зародыша, от развития которого ожидается становление нового мироустройства.



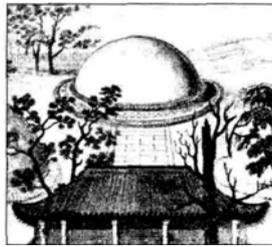
**Индия. Древний каркасный купол**  
(по Тюляеву). В основании купола –  
чакра – колесо Закона



**Монголия. Колесо Закона**  
в зените ханской юрты



**Россия. Казнь Пугачева (рисунок XVIII в.). Над помостом для казни довлеет неотвратимое колесо Закона**



**Китай. Могила Конфуция (старинный рисунок). Мировое яйцо на алтарном постаменте воплощает ожидание нового справедливого мироустройства на основе заветов Великого Учителя**



**Непал. Яйцо в завершении ярусного ступы возникает в периоды ожидания пришествия грядущего будды – Майтрейи**



**Южная Индия. Ауровиль – интернациональный город под эгидой ООН. В центре города золотой шар, зал, где каждый житель планеты может сосредоточиться на осмыслении бытия**



**Яйцо становится колоколом. Небосвод-колокол в тибетском чортене, бирманском ступе и в капители буддийского пещерного храма Индии**



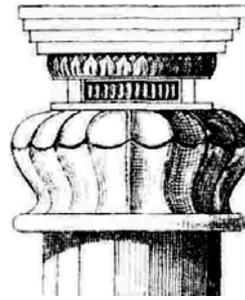
В эпоху становления и государственного утверждения конфуцианской идеологии могила основоположника учения – Кун-Цзы представлялась в виде высокого алтаря с утвержденным на нем Мировым яйцом.

Мечта, чаяние, упование человечества отразилось в проекте города будущего – Ауровиля, заложенного на юге Индии под эгидой ООН, на волне эйфории, овладевшей людьми после окончания Второй мировой войны. В центре города французскими архитекторами был спроектирован огромный золотой сфероид – зал для сосредоточения и осмысления бытия. На фотографии с макета, с высокой точки зрения, видно, что сфероид спроектирован как целостная форма, в то же время, с уровня земли, из-за окружающего многолопастного подиума он выглядит как золотое яйцо на алтарном постаменте.

По мере превращения буддизма из первоначального Учения в развитую и широко распространенную религию форма анды изменяется. Первичная сфера Мирового яйца, в процессе Становления мира, начинает вытягиваться по вертикали и приобретает башнеобразную форму. Со временем эта форма образует отдельную ветвь развития. В новом качестве она становится завершением храма, обычно называемого шикхара (скр. – «гора», «вершина»).

В самих ступах стадийно развернутый вариант анды принимает форму небосвода-колокола. Эта форма, завершающая развертывание анды, распространена в ступах Бирмы, Тибета, Китая, Монголии. В Шведагоне от небесного устья по большому колоколу «ветвями вниз растет ашваттха». Характерно, что за много столетий до появления колоколовидной анды в самих ступах он возникает в капителях пещерных храмов. Со временем, из двух важнейших значений анды: мирового яйца и небосвода – приоритетное развитие приобретает тема небосвода-колокола.

2.2. В пещерных храмах Аджанты расширяющееся ступенями кверху завершение ступы (дрона) иногда перетекает в свод. В пространстве храма ступа приобретает характер центрального мирового столпа. Главная буддийская святыня превращается в главную, центральную опору Вселенной. В таких случаях вертикальное развертывание ступы «останавливается» сводом храма. Три уступа завершения, представляющие троичность Вселенной и потенциал ее развертывания по вертикали, заменяются четырьмя уступами, представляющими развертывание по горизонтали на все четыре стороны мирового крова, мировой защиты. Такую же четырехступенчатую абаку (дрону) имеют и поддерживающие каменный небосвод капители колонн пещерных храмов.



**В пещерном храме, при опирании свода на ступу (капитель),  
абака капители обретает четыре уступа, соотносимые  
с четырьмя сторонами света, на которые простирается свод**

Целый ряд моментов стадийного развертывания завершения ступы, позволяющих понять его закономерности, можно проследить на ранних рельефных изображениях ступ. На плите из ограды ступы в Амаравати общий принцип развертывания представлен пятью столбами с каждой из четырех сторон. Четыре столба соответствуют развертыванию на все четыре стороны по горизонтали. Пятый, центральный, особо выделенный столб предопределяет развертывание по вертикали.

В реальных ступах Непала, Тибета, Китая, Монголии девять зонтов расположены на общей вертикальной оси. В этом случае девять зонтов предопределяют одно направление вертикального развертывания и дважды по четыре в двух ярусах – развертывание по горизонтали ( $9 = 1 + 4 + 4$ ). Возможен также и вариант восьми направлений горизонтального развертывания в одном ярусе ( $9 = 1 + 8$ ) по четырем основным и четырем промежуточным сторонам света.



**На рельефе ограды ступы в Амаравати и  
на рельефе из Нагарджунаконды  
четыре столба представляют развертывание  
на все четыре стороны света, а пятый,  
центральный, особо выделенный, –  
развертывание по вертикали**



**Индия. Гандхара.  
Ступа (по Брауну).  
Пять зонтов,  
расположенных на  
одной оси по вертикали,  
представляют пять  
направлений  
развертывания**

Тот же принцип представления развертывания по горизонтали как вертикального развертывания определяет количество зонтов в тринадцатиярусных навершиях ступ Непала, Тибета, Китая, Монголии. Здесь исходный числовой ряд выглядит как  $13 = 1 + 4 + 4 + 4$ , а в поздней Махаяне как  $13 = 1 + 4 + 8$  с учетом варианта соотношения с основными сторонами света четырех Будд, а с промежуточными сторонами четырех бодхисаттв.

По подобной логике построены и числовые ряды большинства известных нам многоярусных кровель китайских пагод, которые по своему смыслу также суть небесные зонты, шатры, сени, защиты.

Устремленность человека к небу, к небесной защите беспредельна. Развертывание ступы по вертикали вверх продолжается и тогда, когда технические возможности каменной надстройки оказываются исчерпанными. В Непале в этом случае в вершину ступы заделывается металлический стержень и на него как ось навешиваются ажурные лотосные алтари и зонты. Иногда, если ступа вознесен на вершину храма, над ним на длинном изогнутом стержне выставляется еще одна система зонтов. Когда и эта возможность оказывается исчерпанной, по углам основания ступы устанавливаются длинные, изогнутые к центру металлические стержни, и к ним над завершением ступы подвешивается еще одна защитная сень.

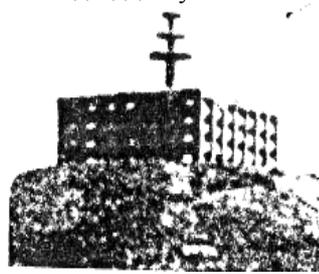
Интересно, что эта предельно вознесенная сень чеканится из металла в виде квадратного небесного алтаря, обращенного алтарной чашей вниз, к земле, к людям. Современное религиозное сознание возвращается к архаическому представлению о квадратном небе. То квадратное небо, которое в ведической традиции предьявлялось на земле, в составе алтарной системы, а в буддийской традиции (в классическом ступе) входило в единую систему мироздания, демонстрируется само по себе, образительно, буквально на самом небе.

2.3. Веди́ка (нижняя часть ступы) изначально трехчастен и имеет тенденцию к развитию по вертикали. На ранней стадии, в пещерных храмах, он вырастает в высокий алтарный постамент. Позднее, в больших ступах и в чайтьях, он приобретает ярусный характер. В малых ступах, непальских чайтьях, тибетских чортенах и монгольских субурганах, он становится квадратным в плане и в таком виде разрастается до трех ярусов. Здесь изначально заданная, правильная «квадратность» неба проектируется обратно на землю. Основание ступы приобретает «правильный» характер, ненебесная «правда» утверждается на земле.

В больших ступах он развивается в ступенчатую систему из трех или пяти ярусов. Три яруса очевидно соотносятся с троичной Вселенной, пять ярусов с пятью направлениями развертывания: одно вверх и четыре по сторонам света. В плане эти ярусные основания приобретают формы многоугольников, близких к квадрату, а по сути переходных от квадрата к кругу: в Ганахаре, в Боднатхе в Непале, в Боробудуре на Яве – двенадцати- и двадцатиугольник.



**Непал. Боднатх. Монголия  
Ихе Тамир. У основания Анды  
возникает пояс ниш с фигурами богов**



**Индия. Санчи.  
Три священные защиты  
на хармике ступы**

Эти примеры развертывания подводят нас к пространственным основам архаичных систем исчисления времени: двенадцатиричной, шестнадцатиричной, двадцатиричной. В Бирме, в Шведагоне нижняя платформа выстроена в виде двадцативосьмиугольника, что прямо соотносится с двадцативосьмидневным лунным циклом. Можно сказать, что вырастающее в мир земной жизни основание ступы укореняется в нем не только пространственно, но и через реальное время.

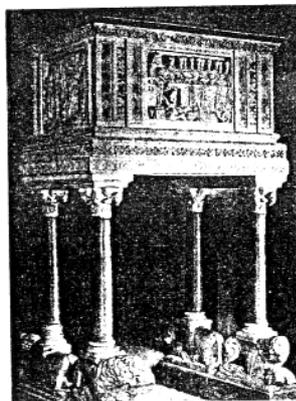
В развернутых системах основание ступы – алтарь ведика – постепенно превращается в невысокий алтарный пояс. В ряде случаев в нем по всему периметру возникают ниши с изображениями местных богов, вошедших в пантеон буддизма Махаяны. В Тибете в так называемом «тысячедверном субургане» ниши присутствуют во всех многоугольных ярусах основания. Включая в свою систему местных богов, ступа, а вместе с ней и буддизм, в целом вырастает в реальное земное бытие каждого конкретного культурного ареала.

Ступа, в первую очередь его алтарное основание, тяготеет к превращению в храм. Линия этой ветви развертывания прослеживается в Бирме, где можно наблюдать варианты поэтапного превращения ступы в храм. При этом так же, как в Непале и в Индии, сама ступа возносится над храмом и превращается в его завершение.

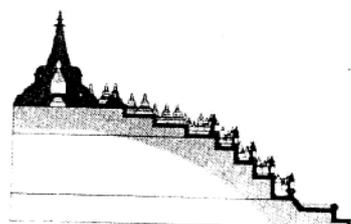
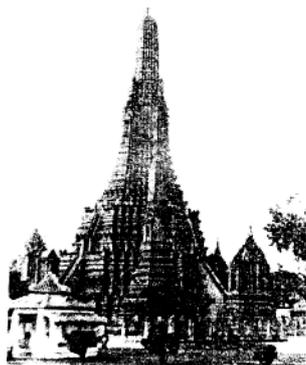
2.4. Хармика в структуре ступы выступает как вселенская твердыня божества, центр мира, точка творения. В нем добытие небесных вод, преобразованное творческим актом божества, становится наличным бытием. Заложенная в хармику божественная сущность у «классических» ступ предъясняется на его гранях тремя широкими горизонтальными тягами, соответствующими трем буддийским защитам: Будде, дхарме и сангхе. В ланкийской традиции в ступе Руванвелли одна из трех защит – дхарма – Мировой Закон предъясняется в виде колеса Закона (дхармачакра). Это буддийский вариант общеевропейского Рита – изначального принципа миропорядка, человеческим проявлением которого выступает ритуал – главное средство поддержания всего миропорядка.



**Непал. Традиционный  
ярусный ступа**



**Западная Европа. Локапалы –  
хранители мира оберегают мир  
по четырем его углам**



**Большие ступы на ярусном основании**

Структура завершения известных колонн Ашоки и капителей пещерных буддийских храмов подобны структуре ступы. На священных столбах Ашоки хармика предстает каменной плитой, на фасадах которой иногда помещается дхармачакра – колесо Закона. В капителях пещерных буддийских храмов в Карли и Бедса эта плита обозначается каменной рамкой, внутри которой помещается семья Вселенной – плод лотоса с дольками-семенами.

Исключительная важность смысла, заложенного в хармику, – его значение как центра Вселенной, постоянная потребность изобразительного предьявления этого смысла определяют последовательное архитектурное развитие хармики.

В ступах пещерных храмов Аджанты и Бхайи на гранях хармики начинают отчетливо проступать черты архитектурного сооружения. Абстрактный куб – твердыня божества – постепенно начинает превращаться в здание, в дворец бога. В христианской традиции, в Апокалипсисе твердыня божества – Небесный Иерусалим открывается Иоанну Богослову в виде кубического города. Так же, как и центральная часть алтаря, центральная часть ступы, хармика тяготеет к преобразованию в храм.

3. По мере развития буддизма как религии и все большего обожествления его основоположника исходный символ учения – ступа в системе культового сооружения – возносился на все большую высоту, приближался к богу, к зениту. Из земного средоточия Учения он постепенно превращался в недостижимый, но видимый в небесной высоте символ бога.

Ступа образовывал ярусные системы, повторяя в разных вариантах свою принципиальную структуру.

В традиционном ярусном ступе Непала XIII – XVII вв. логика построения такой ярусной структуры прослеживается наиболее отчетливо. Ступа стоит на квадратном в плане алтаре. Нижний пояс алтаря, соотносимый с небосводом, представлен сплюснутым четвертным валом. Верхний пояс – тонким каменным карнизом. Над валом и под карнизом – пояски лотосного орнамента. В середине каждой фасадной грани алтаря – плоская ниша с изображением Будды.

В следующем ярусе алтаря небосвод представлен высоким плинтом, обрамленным четвертным валом. По четырем сторонам света свод спускается как ковер-покрывало. Из четырех открывающихся углов выглядывают фигурки мифологических зверей. Локапалы – «хранители (этого) мира». Тема зверей, охраняющих мир по четырем его углам, – очень древний общиндоевропейский мотив. С ним мы встречаемся постоянно в звериных изображениях на углах алтарей, зданий, храмов, гробниц, в львиных лапах жертвенных столиков, обеденных и письменных столов, тронов, кресел, стульев, диванов, буфетов, шкафов, сундуков, комодов, секретеров, бюро, светильников и других предметов обихода.

В середине сводов четвертного вала по четырем сторонам света врезаны маленькие ниши-часовни со скульптурными изображениями будд. На своде помещен плоский двенадцатиугольный плинт, соотносимый с реальным временем жизни (двенадцать месяцев). На плинте стоит круглая алтарная чаша с лотосным верхом.

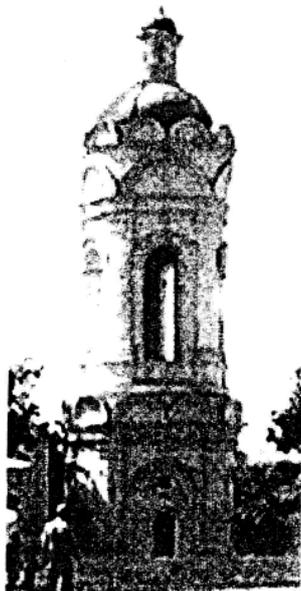
В лотосной чаше покоится еще один квадратный резной плинт с локапалами на углах, маленькими нишами с буддами по сторонам света и резьбой на спускающихся сверху покрывалах. На этом парадном плинте, проявляющем во всем богатство земной жизни, восседают по сторонам света четыре земных будды, некогда посетившие этот мир. В этом ярусе они помещены в срединной части, соответствующей срединной части алтаря и хармике ступы. Будды сидят спиной к хармике, как бы выступают из него.

Земные будды помещены на уровне глаз человека. К ним обращаются с молитвами. Их венчают гирляндами цветов. Им приносят жертвы. Над их головами лотосная чаша небесных вод.

В этой лотосной чаше покоится ступа. К его основанию пристроены плоские порталы с фигурками дхьяни-будд. Над ступой возвышается бутон с нанесенными на нем порезкой тринадцатую зонтиками-защитами. По четырем сторонам бутона четыре лотосных лепестка. На них в тонком рельефе почти намеком даны изображения непроявленного Ади-будды. На бутоне, в лотосной чаше, алтарный кубик.

Эта сложная система, развернутая по вертикали, по мировой оси времени, может иметь два основных пути прочтения: **«онтологический» путь** – путь становления и развертывания Мира сверху вниз, от до-бытия к бытию, и **«гносеологический» путь** – путь познания снизу вверх, от повседневного бытия к истокам Вселенной, к Абсолюту.

«Онтологический» путь начинается с полной непроявленности, с семени, с бутона. В бутоне покоится Ади-будда, изначальная непроявленная сущность Вселенной. Момент раскрытия первичного бутона связан в Непале с культом Свайямбху, Самосущего, Самопроявляющего божества, соотносимого в брахманизме в непроявленном виде с Брахманом (Абсолютом), а в проявленном виде – с Брахмой, божеством, рождающимся в цветке лотоса, ответственным за развертывание Вселенной.



Индия. Джуннар. Анда на алтарном подиуме

Ниже идет ярус дхьяни-будд. Ступа (анда) выступает как место сосредоточения, где Дхьяни-будды про-мысливают, проектируют поднебесный мир. Четверо из них проектируют мир на все четыре стороны света, а пятый, полагаемый в центре Вайрочана, – по вертикали.

В ярусе земных будд «историческая» последовательность их появления в земном мире представлена в виде пространственной ориентации на четыре стороны света, соотносящиеся здесь с полным циклом, с кругом веков «исторической» жизни этой Вселенной, с четырьмя югами. В центре, на оси времени, предполагается грядущий будда Майтрейя.

Следующий алтарный ярус, над которым в лотосной чаше помещены земные будды, наименее разработан. Это только чаша, «предуготованная» для появления будд на земле, в реальном времени. Плинт под буддами демонстрирует всю пышность и богатство жизни при земном бытии. Плинт под чашей оформлен скупно. Он ассоциируется с профаническими свойствами этого мира, с его пустотой и «безвидностью» в периоды их отсутствия на этой земле. Возможность приобщения к божеству связана только с храмом, который представлен нишей-часовней.

Наконец, все движение сверху вниз упирается в квадратный алтарь, на который только и может спроектироваться свыше и существовать в земных условиях пространственная и временная («историческая») картина Вселенной.

«Гносеологический» путь, путь познания божества идет в обратном направлении: снизу вверх. Предваряющая ступень приобщения – алтарь, который отчуждает человека от земных помыслов. На алтарь приносится первая жертва приобщения. Вокруг алтаря на специальном парапете возжигаются площадки и курения. Изображения будд в тонком рельефе только намекают на возможность мысленного проникновения внутрь алтаря, к его смысловому ядру, к стержню учения.

Первая ступень – наглядный образ профанического бытия, где путь к богу лежит через храм, внутрь алтаря и затем наверх, к чаше небесных вод. Вторая ступень – лицезрение будд, некогда посетивших землю и помогавших людям встать на путь освобождения. Третья ступень – через Майтрею вознесение взора и мысли к ступе, к дхьяни-буддам, промысливающим будущее этого мира. Четвертая ступень – путь мысленного восхождения к Ади-будде, к источнику этого мира, к Абсолюту.

**Пространственная схема «онтологического» пути** на каждом этапе построена по единому принципу: от зенита вниз по вертикали и далее развертывание от центра на все четыре стороны. Затем снова вниз по центральной оси и снова развертывание.

**Пространственная схема «гносеологического» пути**, пути познания построена в обратном направлении: от периферийного изображения будды на одном из четырех фасадов к центру, к сущности, и далее вверх на следующий уровень познания и приобщения к богу.

Будда как божество приобрел несколько ипостасей. В глубину священной истории он укоренился своими тремя предыдущими пришествиями в трех предшествующих мировых периодах. В будущее он обратился своим грядущим пришествием под именем Майтрейя. В глубину истории мироздания он спроектировался в виде пяти дхьяни-будд – будд, промысливающих и предопределяющих тварный мир. В до-тварный мир он проник как первичный Ади-будда, символ универсума, принципиальный аналог Брахмана упанишад.

Такие гигантские комплексы, как Шведагон и Боробудур, можно рассматривать как систему ступ. Начальные этапы становления таких систем можно наблюдать в Непале, где малые ступы возникают на углах алтарного подиума больших. В Шведагоне вокруг большой ступы кольцом по периметру террасы стоят малые ступы. В Боробудуре три верхние, круглые в плане террасы несут три кольца полых решетчатых ступ с фигурами сидящего Будды внутри.

Распространение буддизма было связано с активной миссионерской деятельностью. Привносимая религия стремилась использовать весь мощный потенциал новой для аборигенов высокоразвитой культуры. Это обусловило интенсивное развитие изобразительного компонента. Могущество бога утверждалось через величие его святилища, через зримое представление его деяний и мифологизированной истории того народа, той культуры, которой он покровительствует.

## Тема 5

### ХРАМ

1. *Воплощение архаической модели мироздания в храмовых сооружениях.*
2. *Онтологическая трансформация мирового яйца в храме.*
3. *Вертикальное развертывание больших храмовых систем на примере культур Запада и Востока.*

1. После длительной эволюции, обретя внутреннее пространство, алтарь стал храмом. В новой ситуации функцию средоточия местности и растущего вверх основания *axis mundi* воспринял храм. В этом качестве он сохранил в себе принцип троичного построения вертикальной структуры алтаря. Особое качественное развитие получила центральная, кубическая часть алтаря.

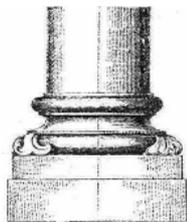
Изначальная кубическая твердыня мира задолго до возникновения собственно храма была главным объектом почитания и главным реликварием. В этом качестве она вошла во все мировые религии. В буддизме хармика содержит реликвии Учителя. В Ветхом Завете ковчег содержит главную реликвию – скрижали. В православии кубический престол почитается как гроб Господень. Сень над пещерой гроба Христова в Иерусалиме именуется кувуклия. В Исламе главный реликварий – Кааба – буквально «куб».

На стадии превращения алтаря в храм твердыня Вселенной, хармика, дворец божества спустился на землю для того, чтобы в его пространстве люди получили возможность общения с символом или изображением божества. Хармика стал храмом.

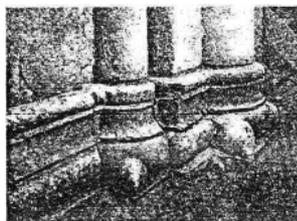
Превратившись в храм, срединный камень алтаря или хармика несоизмеримо вырос по отношению к нижнему алтарному поясу, представляющему небосвод, и верхнему алтарному поясу, представляющему чашу небесных вод. В этом феномене проявился один из важнейших принципов зодчества – принцип наращивания масштаба: чем крупнее сооружение или здание, тем меньше его детали по отношению к главному объему. Физический рост общих размеров зрительно усиливается за счет контраста главного объема и небольших деталей. Но даже в этом сильно уменьшенном и условном виде последние сохранили признаки своей исходной формы.

У греческих, римских, византийских, романских, готических, индийских, русских и других храмов в обломе цоколя стены сохранился четвертной вал, некогда представлявший в нижнем поясе алтаря купол небосвода. Иногда этот профиль приближается к полуvalu, иногда усложняется в многослойный алтарный профиль, но присутствие его в основании стены или колонны практически неизменно. Во владимирских, романских и готических храмах при раскреповке цоколя на выступающих углах образуются «когти», очевидная интерпретация общеиндоевропейской темы «лока-пала» – зверей, охраняющих по углам этот мир. В европейской средневековой традиции такая деталь на углах базы колонны известна как «фиф угловой». В самом термине очевидно присутствует охранительный зооморфный мотив, тема локапал – хранителей земного мира.

Часто мы не можем видеть профиль цоколя, так как он скрыт культурным слоем. О нем забывают реставраторы в своих графических реконструкциях. Но профили цоколя и карниза неизменно остаются и средством выделения храма как чертога бога в этом бытийном мире, и средством представления в нем троичной по вертикали структуры Вселенной.



Романский храм



Россия. Храм Покрова на Нерли

Карниз давно уже воспринимается архитекторами как техническое устройство для сброса воды. Но профиль карниза – это профиль расширяющейся кверху чаши небесных вод. Карниз как венец здания присутствует и в тех архитектурных традициях, где широкое применение имеет плоская кровля и проблема водосброса решается помимо него. Изобразительное назначение карниза оказывается приоритетным перед его утилитарной функцией. С сакральной точки зрения он предназначен для хранения над храмом небесных вод небесной благодати и представляет чашу небесных вод.

Слово карниз образовано от греческого «коронис» – буквально «изгибающийся», «круторогий» и свидетельствует об изгибе вверх, а не вниз, об исходной форме чаши. Родственные греческие слова «кросос» и «хронос», т.е. время, указывают на верхний источник времени жизни. Латинское «согопа» переводится как «венец». То же значение имеют немецкое «кроне», английское «crown», французское «couronne», русское «корона».

Корона не простой головной убор: шапка или шляпа с опущенными полями. Со времен Древнего Египта и до наших дней мы знаем множество корон, и практически все они имеют форму чаши. Сакральная освоенность могущества монарха утверждается божественным венцом мироздания, чашей небесных вод, демонстрирующей его неоспоримое право на водужизнь своих подданных. Иногда внутри венца короны возникает собственно шапка. Она обычно имеет форму полусферы, всегда богато украшена и представляет мировое яйцо, золотой зародыш Вселенной, покоящийся в «короне», в чаше небесных вод.

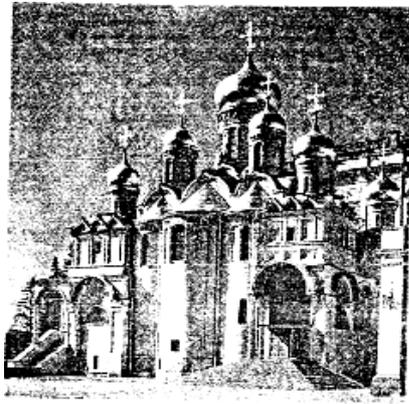
2. В процессе развертывания ступы по вертикали главная ценность, средоточие божества, возносилась все выше и выше. В верхних ярусах ступ хармика – твердыня бога, сменяется бутонем, а иногда и шаром – мировым яйцом. При опускании хармики или центрального алтарного камня на землю он все больше приобретает черты реальной архитектуры. Приближаясь к земле, твердыня бога приобретает характер дворца бога на земле, характер храма. Существует закономерность онтологической трансформации ядра Вселенной в зависимости от его местоположения в вертикальной ярусной структуре. Чем выше оно возносится, тем ближе по форме к первичному мировому яйцу. Чем ниже оно опускается, тем ближе оно по форме к конкретному земному архитектурному сооружению – храму.

Ранние русские храмы крылись относительно плоскими, скорее всего полуциркульными куполами. Владимиро-суздальское зодчество имело «классический», «античный» характер.

К XVI в. началось активное развертывание храмов по вертикали, с возникновением высоких подклетов. Началось вознесение куполов и, соответственно, процесс превращения полуциркульного купола в сферу. Купола стали приобретать все более «луковичный» вид. К концу XVII в. с развитием ярусных храмов купола стали выглядеть как золотые шары, возлежащие на алтарях-барабанах, (например, в колокольне села Коломенского).



Россия. Каргополь. Церковь Рождества Иоанна Предтечи.



**Благовещенский собор**



**Колокольня Ивана Великого.  
В камне этой картины Вселенной  
видится «квадратность», исходящая  
от неба «правильность» самого алтаря**

Принцип «вознесения золотого яйца» зафиксирован в системах куполов Архангельского и главного здания Благовещенского собора Московского Кремля. Чем выше возносится купол, тем больше он выдвигается из барабана, тем ближе к шару его форма. Особенно ярко представлено вознесенное золотое яйцо на относительно поздней колокольне вологодского Кремля. На колокольне в селе Коломенском мировая сфера помещена в чашу, представленную поясом кокошников. На столпе Ивана Великого корона-чаша представлена трехъярусной золоченой узорчатой надписью.

Изначальная, во многом неосознанная, человеческая потребность предьявления в зените над храмом золотого яйца, из которого развернулась Вселенная, и его же как источника жизни – Солнца с животворящими лучами, обусловила появление над куполом маленького, «бесконечно удаленного» золотого шара.

Исходная ключевая роль маленького золотого шара в построении русского храма отразилась в техническом термине «яблоко», вполне адекватном индийскому техническому термину «плод лотоса», бирманскому «бутон банана» (хнепьюбу). Все они указывают на его первичное значение – плода-семени, из которого сверху вниз по традиции развертывается сама Вселенная. Этот термин входил в важнейшую позицию «технического задания» заказчика при строительстве храма (высота до яблока).

Восходящая к Ренессансу европейская рационалистическая традиция исследования закономерностей построения древних зданий начинает свои графические и числовые построения от его основания. При таком подходе исследуется формальная математическая логика чертежа. Это логика задания, которое зодчий выдает строителю в процессе возведения здания от основания до завершения.

Язык чертежа, язык задания оказывается специальным, профессиональным языком общения архи-тектора как главного строителя с непосредственными исполнителями его замысла: каменщиком, плотником, кровельщиком. Сугубо технический язык весьма условен. Он имеет свою систему кодировки и сокрытия, табуирования подлинного смысла важнейших элементов здания. У него есть своя система размерностей и своя «техническая» логика соотношений.



**Индия. Пещерные храмы.  
Содержание хармики –  
плод лотоса – семя Вселенной**

Исследуя древнее здание с помощью различных методов пропорционирования, современный архитектор получает более или менее адекватные варианты математического описания технического языка и «технической логики» древнего зодчего, то есть логики передачи задания. В этом языке проявляется руко-водящая сторона архитектурного процесса. С его помощью архитектор буквально водит рукой строителя, направляет процесс воз-движения храма снизу вверх.

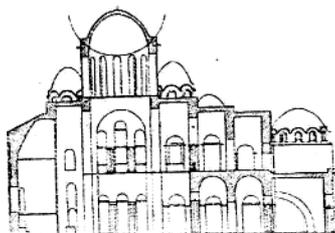
Технический язык не несет в себе прямой информации о замысле зодчего, о самом творческом процессе со-здания, который оказывается сокрытым как личная тайна творца. Подавляющее большинство имен древних зодчих до нас не дошло, так как древний зодчий в акте творения чувствовал себя сопричастным к богу, ко Вселенной. В акте со-здания он выступал как со-автор творца. Он был орудием перенесения горнего мира в дольний. Он пре-творял (пере-творял), воссоздавал миро-здание в храме.

Язык общения зодчего со своим со-автором, с первотворцом Вселенной был его внутренним неформализованным и в существенной части неосознанным языком. Приблизиться к логике этого языка мы можем только через понимание ключевых сущностей созданного им миро-здания. Одной из таких ключевых сущностей и предстает перед нами золотой шар, мировое яйцо, золотой зародыш, семя, из которого разворачивается Вселенная, из которого проектируется миро-здание, запечатленное в храме.

В конце XVIII – начале XIX вв., с приходом классицизма русский православный храм заново начал свое развитие от кубической формы к ярусной системе. Большой классицистический купол уже не мог быть предьявлен вовне как шар и даже как «луковица». В то же время, как это всегда было на рубеже исторических эпох, предьявление над храмом золотого шара оказалось насущной необходимостью. Поэтому в русском классицизме над циркульным куполом золотой шар часто возникает в увеличенном, «изобразительном» виде.

Некоторые обобщения выдвигения вверх мировой сферы, мирового яйца: Римский Пантеон, построенный Аполлодором из Дамаска, сегодня предстает перед нами как вместилище гигантской мировой сферы. Сегодня уже очевидно, что структурная декорация плафона купола построена на основе оптико-физио-логического эффекта выворачивания сферы. Попадая во внутреннее пространство Пантеона, человек неосознанно воспринимает гигантскую сферу, нижней своей точкой касающуюся пола храма в его центре. Переместившись в центр здания, человек оказывается внутри этой сферы, внутри платоновского мирового зрака.

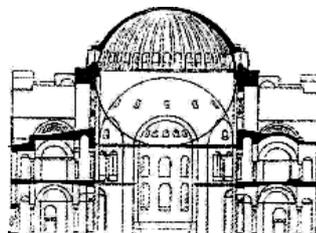
Эффект выворачивания полусферы купола в Софии создается с помощью незаметных простому глазу небольших изгибов вертикального профиля купола. Золотая смальта дает буквальный эффект висящего над головой гигантского золотого яйца, в зраке которой представлен творец мира, Пантократор. Здесь платоновская идея мировой сферы, в зраке которой помещается бог, предстает уже в буквальном виде.



Киев. Софийский собор



Воронихин А.Н.. Проект храма-ротонды

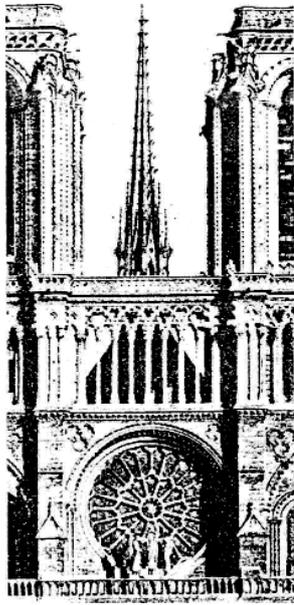


Константинополь. Собор святой Софии

В новгородском храме Спаса на Ильине эффект выворачивания купола достигнут Феофаном Греком путем небольших волнообразных искривлений штукатурного профиля барабана и целого набора приемов построения живописного изображения. Небесная сфера с Пантократором в зраке не только висит высоко над головой в центре храма, но и вращается, как бы намекая на обращение самого себя и эпициклы Платона.

Отдельную ветвь в общем стадийном процессе «вознесения яйца» образуют многоярусные «барочные» купола. Если в Иване Великом разные состояния золотого яйца представлены в отдельных главах, то в ярусных куполах барокко купола прорастают один из другого вверх по вертикальной оси. В этом устремлении вверх каждый последующий купол в своей форме демонстрирует очередной шаг на пути превращения в чистую сферу или в бутон.

В русских деревянных и каменных шатровых храмах зенитный шар устанавливается над главкой в основании креста. Естественный, чаще всего неосознаваемый зодчим, принцип зенитной проекции обусловил перенос зенитного шара на шатры и шпили гражданских зданий. В качестве характерных примеров можно привести шатры кремлевских башен, шпиль Адмиралтейства, шпили высотных зданий Москвы, столицы государства, где одной из основ господствующей идеологии был атеизм.



**Париж. Нотр Дам. Шпиль над средокрестием собора**

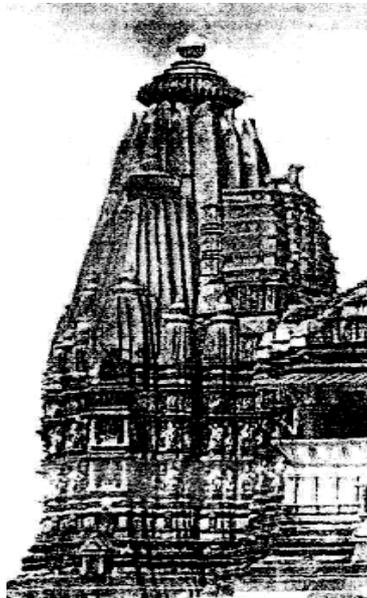


**Карелия. Церковь Успения в Кондопоге**

Архаическое представление о золотом шаре, золотом яйце, из которого развернулась Вселенная, оказалось необыкновенно устойчивым. Оно постоянно проявлялось и проявляется в золотых куполах и, что особенно важно, в золотых зенитных шарах, которые возносятся в небо храмами самых разных конфессий.

В Индии эпохи Великих Моголов процесс превращения купола в сферу мы наблюдаем на примере развития мавзолеев. Здесь он также связан с развитием ярусной системы в построении самого здания. В стадияльно ранних мавзолеех купол имеет форму, близкую к полусфере. В Тадж Махале купол составляет уже три четверти правильной сферы. В стадияльно более поздних зданиях он принципиально уменьшается и все более изображает шар. И уже на первых этапах этого процесса над куполом появляется маленький золотой шар.

Гранитные обелиски, вывезенные в разное время из Египта в Древний Рим, в наполеоновский Париж, в имперский Санкт-Петербург, неизменно приобретали в качестве завершения золотой шар. В безоблачном Египте они представляли окаменевший луч Солнца, зримый канал связи с верховным божеством. Падающий на землю отвесный солнечный луч представлял в них средством божественного творения. Их солнечная природа была очевидностью и не требовала специального подтверждения.



**Индия. Кхаджурахо. Храм Читрагупта**

При развитой религиозной системе священнослужители претендуют на право монопольного контроля пути человека к богу, представленному на земле его святыней. Вознесение взора или молитвы в зенит над алтарем или ступой – неотъемлемое право каждого человека, каждой личности. Это право естественно и априорно. Его физически невозможно ограничить и тем более монополизировать. Контролировать можно только право человека на жертвенный ритуал, фиксирующий договор с богом, посредником в котором выступает жрец. При проекции мировой оси, вертикального пути к богу на землю монопольным посредником и контролером на всем этом пути становится священнослужитель.

В больших пещерных комплексах, где храмы чередуются с монастырями, отчетливо прослеживается два типа организации пространства: протяженное и центрическое. Протяженный путь по земле к святыне для мирян и вертикальный путь к освобождению под эгидой Учителя для избранных членов монашеской общины – сангхи.

Два принципиально разных типа организации пространства в буддистских пещерных комплексах Северной Индии наглядно демонстрируют заложенное на стадии становления религии различие двух основных течений буддизма: Хинаяны (Малой Колесницы) и Махаяны (Большой Колесницы). Хинаяна как более ортодоксальное течение была ориентирована на основной путь освобождения через жизнь в монашеской общине. Махаяна как более широкое, «светское» течение, была в большей степени ориентирована на праведную жизнь в миру с обязательным отправлением *ритуала* и поклонением буддийским святыням. Это исходное различие в большей или меньшей степени проявилось в структуре храмов и культовых комплексов при распространении буддизма Махаяны в Средней Азии, Тибете, Китае, Корее, Японии, а Хинаяны – на Шри Ланке, в Бирме, Камбодже, Таиланде, Вьетнаме, Индонезии. Вследствие развития буддизма на периферии в Индии господствующим становится индуизм, в рамках которого начинается процесс становления индийского храма.

3. Развитие больших храмовых систем шло двумя путями. Первый из этих путей общеизвестен – это нарастание высоты к центру системы. Считается, что он представлен европейской христианской традицией от Софии константинопольской и до соборов европейского классицизма. Второй путь прямо противоположный – нарастание высоты к периферии храмовой системы. Он представлен известными древнеегипетскими храмами, мечетями с центральными дворами и индуистскими храмовыми комплексами с башнями гопурам. Казалось бы, здесь намечаются две очевидные системы, прямо соотносимые с культурами Запада и Востока.

На самом деле все обстоит гораздо сложнее. В действительности в западноевропейском готическом соборе мы очень часто сталкиваемся с нарастанием высоты не к центру, к средокрестию, а к периферии, к башням западного фасада. Наряду с этим в исламе, помимо мечетей с высокими айванами и открытым небу двором, параллельно развивается тип центрической купольной мечети. В индуизме большинство крупных храмов центричны, с активным нарастанием высоты к главной вертикальной оси. Но есть и целый ряд храмовых комплексов, построенных по «древнеегипетскому» принципу: с нарастанием высоты надвратных башен по мере удаления их от центрального святилища к периферии.



Лондон. Собор Св. Петра



Константинополь. Собор Св. Софии

Первоначальным завершением зиккурата был собственно алтарь, который со временем развился в храм, в «место бога», на стыке «неба» и «земли». Храм на вершине зиккурата, «место бога», оказывается ключевым узлом опирания неба на землю. Если же ввести сюда мироздание с чашей небесных вод, то храм, «место бога», оказывается не только узлом мировой опоры, но и центральным узлом Вселенной, местом распределения блага: воды, жизни, времени жизни.

Алтарь – это основание мировой оси, земное устье главного канала для связи человека с небом, с божеством. Алтарная система, развернувшаяся вертикально в «мировую гору», сохраняет свой сакральный смысл, свою функцию канала вертикальной связи. Центр Вселенной в алтаре представляет его срединной частью, заключенной между чашей небесных вод и небосводом. В зиккурате главный алтарь-храм представлен единожды на реальной огромной высоте, в небе, как видимый центр Вселенной, от которого вверх разворачивается небо, чаша небесных вод, а вниз развертывается мир земного бытия.

В храме, стоящем на земле, центр мироздания представляется многократно. Во-первых, собственно храмом, его срединной частью, святилищем как «местом бога». Во-вторых, в разных видах: структурно, изобразительно и символически однократно или многократно по ярусам в завершении храма.

Благодаря вышесказанному можно подойти к пониманию двух принципиально различных систем развертывания храма. Если мировое яйцо, зародыш Вселенной, представляется в виде золотого шара, бутона, купола в завершении храма на его главной вертикальной оси, то возникает храмовая система, нарастающая к центру или, точнее, проектируемая из зенита. Главная вертикальная ось храма или ступы становится стержнем, по которому возносится к небу золотое яйцо, подобное солнцу, – зародыш мироздания. В этом случае главная ось ступы или храма выступает как вертикальная ось «исторического» сакрального времени, как шкала отчета основных этапов становления Вселенной от ее истоков в зените, от мирового зародыша до наличного бытия на земле. Если главный алтарь, главное святилище, собственно храм, представляющий «место бога» в виде относительно небольшого кубического объема – твердь божества – помещается прямо на земле, то высота всей храмовой системы нарастает к периферии.

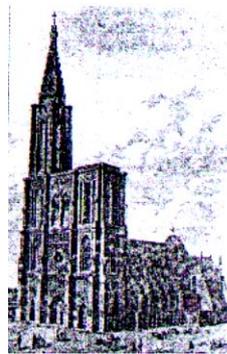
В «практическом» отношении первый случай соотносится с теми храмовыми системами, в которых главное сооружение (зиккурат, ступа) периодически надстраивалось, увеличивалось в размерах, росло по вертикали, или главное здание (храм) после разрушения, обветшания, при новых технических возможностях строилось заново, существенно увеличиваясь в размерах. Значение святилища наращивалось и подчеркивалось за счет его физических размеров, особенно за счет высоты. Второй случай соотносится с храмовыми системами, в которых небольшое святилище неуклонно сохранялось в первоначальном

виде, а новое строительство велось на периферии, по периметру, кольцами стен, призванных защитить, утвердить и возвысить святыню в глазах окружающего мира.

В первом случае храм наглядно демонстрирует вертикальный путь к высочайшей святыне, к богу. Во втором случае вертикальный путь проектируется на горизонтальную поверхность земли.



Стамбул. Мечеть Ахмедие



Страсбург. Собор

Сакральное пространство с центральным алтарем или святилищем ограждается одной или несколькими кольцевыми стенами, высота которых нарастает по мере удаления от святилища. Трудность постижения бога интерпретируется в плане храмового комплекса как труднодоступность, труднопреодолимость пути сквозь стены: чем дальше от святилища, тем выше стена. В гигантских индуистских храмах XIII – XVII вв. путь верующего к главному святилищу пролегает через многочисленные ворота, галереи, дворы, сени, мимо водоемов, алтарей, жертвенников, стел, статуй, часовен и других объектов поклонения, обеспечивающих очищение, необходимое для приближения к главному святилищу, к божеству. Вертикальная структура мироздания проектируется от центра на все четыре стороны.

Снаружи, над входом в храмовый комплекс, вся сложность и труднодоступность Пути к богу представлена в высокой многоярусной надвратной башне гопурам, на которой структура мироздания развернута вертикально, как лестница на пути к небу, к постижению бога. По мере продвижения к главному святилищу количество ярусов над воротами гопурама уменьшается. Постепенно приближаясь к главному святилищу, на каждой следующей башне адепт видит воочию свое приближение к небу. Движение по горизонтали воспринимается как восхождение к богу. Конечная цель этого пути – небольшое центральное святилище – оказывается вознесенным на небо хармикой – твердыней божества.

В готическом соборе спроектированный в план горизонтальный путь к богу, к средокрестию, к алтарю лежит через перспективный портал, через нартекс, через многослойное пространство травей, мимо чаши для омовения перстов, вдоль рядов святых и внутрихрамовых часовен. Так же, как и в индуистском храме, – это путь паломника, путь очищения перед приобщением к главной святыне.

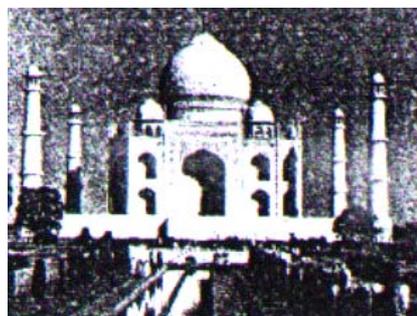
Здесь наблюдается очень важная закономерность: чем ближе к поверхности земли расположено главное святилище, представляющее центр мироздания, «место бога», тем активнее высотное построение нарастает к периферии храмовой системы. Характерным примером здесь может служить и главное святилище ислама Харам или Бейт Уллах (Дом Аллаха), в котором главный объект поклонения Кааба (эквивалент хармики) расположен в центре огромного двора. Предельным выражением этой системы выступают индуистские храмы Мадхуры и Шрирангама.

Чем выше от поверхности земли расположено главное святилище или чем выше по его вертикальной оси возносится форма, представляющая мировое яйцо, бутон, шар, тем активнее высотное построение храмовой системы нарастает к центру. Предельным выражением этой системы выступают Шведдагон в Бирме и центрические соборы Западной Европы и России.

Интересно, что существует очень немного примеров, когда две эти системы, воплощенные в одном храмовом комплексе, достигают определенного равновесия. Такой «равновесной» системой видится София константинопольская после строительства по ее углам четырех минаретов. Такой изначально замысленной «равновесной» системой стал мавзолей Тадж-Махал, в котором вознесение центрального купола также уравнивается минаретами. Характерно, что оба памятника, в которых достигнуто это гармоническое равновесие, относятся массовым сознанием к «чудесам света».



Санкт-Петербург.  
Исаакиевский Собор



Индия.  
Тадж-Махал

В этих по-своему уникальных примерах мы наблюдаем процесс органического синтеза двух систем вертикального построения крупных культовых ансамблей: системы, в которой смысловым ядром является вознесенный к зениту золотой шар

– мировой зародыш, и системы, в которой смысловым ядром выступает утвержденный на земле хармика – небесная твердыня божества.

В заключение можно отметить, что при устремлении (обозрении) снизу вверх указывается «гносеологический» путь от восприятия (видения) всего богатства форм земной жизни к постижению Абсолюта. При нисхождении сверху вниз представляется поэтапное «онтологическое» становление Абсолюта в земном бытии.

## Тема 6

### ТЕМА СТОЛПА

1. Столп как мировая ось Вселенной.
2. Архитектурная реализация вознесения чаши на столпе.
3. Столп-молния как выражение символической божественной защиты.

1. При исследовании проявления архаических представлений в архитектуре различных традиций и исторических эпох реконструируется архаическое миро-здание. Оно предстает перед нами не как распространенное в современной науке описание отдельных характеристик или свойств модели мира. Это отчетливо выраженная, наглядная пространственная конструкция, архитектурный вариант архаической модели Вселенной. На нем можно рассматривать свойства Вселенной и механизм ее функционирования. Введение этой модели мироздания в исследование архитектуры позволяет объяснить смысл целого ряда закономерностей формирования общей структуры и отдельных деталей алтарей, ступ, храмов, определить общие для всех них принципы пространственного развертывания.

Реконструированное мироздание оказывается наиболее развернутой формой в ряду известных моделей Вселенной, таких, как мировое яйцо, мировая гора, мировой столп, мировое древо. Оно не просто объясняет их собственную структуру, но и позволяет выстроить их все в единую систему стадийного развития представлений о конструкции Вселенной, запечатленных в памятниках архитектуры, искусства, культа, в письменных и устных текстах.

Эта модель мироздания позволяет раскрыть морфологическое и смысловое богатство архитектурного опыта.

Столб – издревле неотъемлемая принадлежность каждой архитектурной традиции. «Возвышайся, о дерево, на поверхности земли! Воздвигаемое прекрасным воздвижением, придай блеск отвозящему жертву!» – эти

строки из древнейшего индийского источника «Ригведы» посвящены идее столпа. Созданная в Античной Греции столбовая опорная система – «ордер» – оказывает огромное влияние на мировую архитектуру вплоть до нашего времени.

Жертвенный столб первоначально был просто столбом для привязи жертвенного животного. Как сопровождение алтаря и непременная принадлежность архаического святилища, он известен у многих индоевропейских народов. Его пространственная структура наиболее ярко представлена в столбах каменной ограды ступы № 2 в Санчи. Три важнейшие части мироздания представлены на нем в рельефе. Чаша небесных вод показана «в разрезе» как полукруг с неотъемлемой своей принадлежностью – цветком лотоса. Центр Вселенной изображен в виде круга. Внутри него солярный цветок или другие символы и изображения божества. Поднебесный мир показан в виде полукруглого купола, под которым помещено изображение мангуста (скр. – «накула») – символа плодовитости и богатства.

В ведической традиции такой жертвенный столб называется «юпа». Этимология этого слова очевидно восходит к имени верховного общиндоевропейского божества Дьяус-пита (Небо-отец) и является своего рода аббревиатурой по аналогии с латинским Ю-патер, Дий-патер, Зевс-отец.

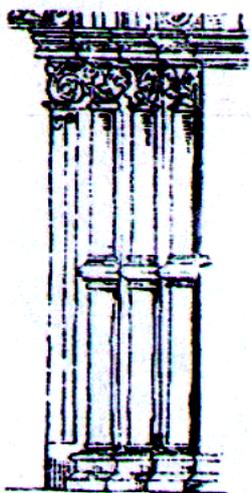
В середине, на верхнем и нижнем концах юпы, где представлены основные части Вселенной, столб имеет квадратное сечение. Между ними – восьмиугольное. Переход от квадратного к восьмиугольному сечению осуществляется через четыре угловые фаски. Очень похожий переход от четырехугольной капители к круглой колонне мы наблюдаем в византийских и романских капителях. Общая структура столба с капителью, базой и срединным узлом встречается в готических и очень часто в русских храмах. В порталах древнерусских храмов, в некоторых аркатурах и в столбчатых обрамлениях наличников окон срединный узел оформлен в виде так называемой «дыньки». Форма «дыньки» и ее членения очень похожи на плод лотоса в хармике колонны буддийского пещерного храма или в колонке индуистского храма.

В колонках аркатурного пояса Успенского собора Московского Кремля мы наблюдаем ту же вселенскую структуру, что и в жертвенном столбе юпа. Разрез чаши небесных вод представлен полукругом капители, а ее план – помещенным внутри цветком. Срединный узел дан не в плане, а в фасаде, как перехват. Поднебесный мир фасадно представлен в базе, а его план в виде цветка предъявлен внизу на кронштейне.

На рубеже XIX и XX вв., когда в российской культуре была особенно актуальна потребность осмысления и практического освоения древнерусского архитектурного наследия, в целом ряде зданий возникает декоративная колонка, в своей структуре почти буквально повторяющая юпу.

Вполне закономерно, что вместе с использованием древнерусских форм архитекторы интерпретируют и византийские формы как общепризнанный источник заимствования. Но вместе с этим в новой, эклектической по своему характеру, архитектуре возникают формы, буквальных аналогов которых, возможно, и не было ни в древнерусской, ни в византийской архитектуре. Одним из таких примеров неожиданного развития архаической формы, неоднократно разрабатывавшейся в русском зодчестве, может служить появление целого ряда монументальных интерпретаций жертвенного столба юпы.

Применительно к этому феномену можно предположить, что сильная целеполагающая установка на освоение культурного наследия проникла в бессознательное культуры значительно глубже, чем это декларировалось архитекторами и истори-



Германия. Вормс. Портал собора.  
Романская колонка  
(по Б. Флетчеру)

ками культуры. Последняя четверть XX в. проходила под знаком широкого научного интереса к дохристианскому, языческому наследию Древней Руси, к памятникам археологии, этнографии, литературы, фольклора, к мифологическим текстам. Общая установка, проникнув в бессознательное культуры, достигла ее глубинных архаичных пластов и вызвала рецидивы возникновения тех форм, которые в период принятия христианства и становления древнерусского каменного храма стадильно были уже пройдены и в реальной архитектуре, во всяком случае, в сохранившихся ее памятниках просто не фигурировали.

Столб как единичное явление фиксирует в пространстве жизнедеятельности мировую ось. Так же, как и в алтаре, и в нем на определенной стадии развития проявляется конструкция Вселенной. В Непале, где до нашего времени сохранились некоторые ведические традиции, в середине лета, перед самым приходом муссонных дождей, отмечается общенациональный праздник. В этот день по городу возят колесницу с гигантским сплетенным из бамбука и зеленых ветвей столбом повелителя грозы Индры. Столб зримо соединяет небо с землей и призывает владыку туч Индру излить на высохшую землю благодатный сезонный дождь.

Колесница, на которой возят столп, уподоблена алтарю-храму. Сам столп по своей структуре подобен храму-шикхара, храму-столпу. В его завершении присутствуют и мировой узел, и чаша небесных вод. Соединение неба и земли происходит не просто через видимый всеми столб, но через столб, уподобленный Вселенной и потому обладающий некоей силой воздействия на саму Вселенную, на механизм ее функционирования, в данном случае – на механизм излияния живительного дождя.

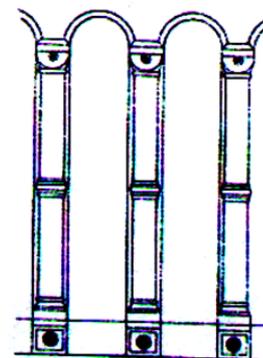
2. На знаменитых колоннах царя Ашоки (III в. до н.э.) так же, как позднее в колоннах буддийских пещерных чайтъя, мироздание представлено в их завершении. Колокол соотносится с небосводом, квадратный плинт – с центром Вселенной, с хармикой, ступенчатый «абака» – с чашей небесных вод, в которой помещены божественные изображения или символы.

В Непале на вершинах колонн, стоящих на главных площадях городов, в лотосной чаше небесных вод помещаются изображения царей и небесной птицы, ваханы (носителя) Вишну Гаруды. В Риме на колонне Траяна в чаше небесных вод, представленной сосудом эхином с иониками и квадратной абакой, установлена статуя божественного императора. В Санкт-Петербурге над Александровской колонной над капителью-чашей, подобной капители колонны Траяна, вознесен ангел с крестом.

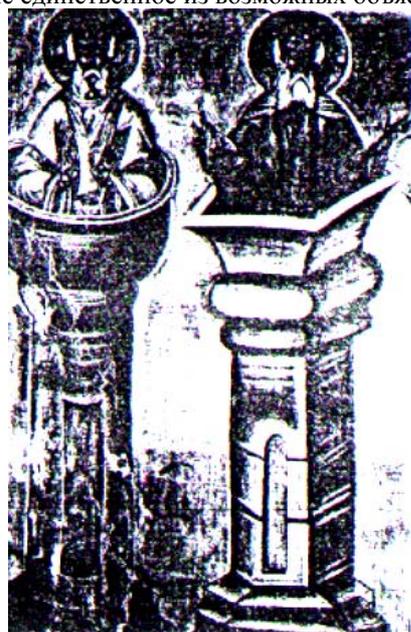
Если обратиться к многочисленным изображениям христианских святых-столпников, то нетрудно заметить, что все они помещены в чашу, установленную на вершине столпа. В этих изображениях акт подвижничества, опыт «подъема» к богу и отречения от всего земного представляется как совмещение реального стояния на столпе и итоговой канонизации, «достижения бога», «сидения» в небесной чаше. Вознесенными в чаше представляются и Богородица, и святые в современной религиозной живописи.

Для средневекового христианства спасение во Христе, в боге через посмертное вознесение души на небо являлось насущнейшей необходимостью. Многочисленные изображения «Царствующего града», будь то Небесный Иерусалим или его земные воплощения Иерусалим и Константинополь, изобилуют башнями, завершенными «зубчатыми» чашами. В этих вознесенных чашах часто помещены самые сакральные предметы: золотой купол-яйцо, крест, храм. Важнейшие атрибуты культа: сионы и кадила – представляют небесный храм, помещенный в небесную чашу.

В реальной средневековой архитектуре мы постоянно сталкиваемся с расширяющимся завершением башен. Обычно такое завершение объясняют оборонительной функцией: устройством дозорных и боевых площадок, навесных бойниц, необходимых для обстрела основания стен и башен из луков и арбалетов, устройством сливов для кипятка, смолы или расплавленного свинца. Но это не единственное из возможных объяснений.



Россия. Успенский Собор.  
Колонны аркатурного  
пояса



Новгород. Церковь Спаса на Ильине.  
Святой столпник в чаше небесных вод



Соловецкий монастырь.  
Спаса-Преображенский Собор

Во многих случаях кольцевые «навесные бойницы» сооружены на высоких зданиях, не имеющих прямого оборонного назначения: на дворцовых, ратушных и храмовых башнях, на колокольнях. Увенчание башенных зданий символическими чашами встречается повсеместно, от раннего средневековья вплоть до новейшего времени, где оборонительное истолкование этого архитектурного феномена выглядело бы полнейшим абсурдом.

В византийской и древнерусской традиции, в реально или символически расширенное завершение надвратной крепостной башни устанавливается храм: возникает известная тема Золотых ворот. Наличие надвратного храма на практике никак не способствует действиям воинов, обороняющих проездную башню. Напротив, занимая практически всю боевую площадку, храм создает для них массу реальных неудобств. В этом случае представление о символической защите врат города храмом оказывается гораздо важнее, чем их реальное оборонительное обустройство.

Здесь мы сталкиваемся с феноменом вознесения храма. Городской или монастырский храм, который на главной площади стоит прямо на земле или на подклете, проектируется на внешний периметр города, представляется вонне высоко вознесенным над стенами города, над главной проездной башней. Для насельников крепости или монастыря главный храм близок и общедоступен, а вонне каждый город представляется Градом Небесным, Горним Иерусалимом. Для людей, подошедших извне, для «чужих» святыня храма недосягаема. Она вознесена высоко в небо в чаше небесных вод.

В Непале подобная логика вознесения главного храма богини-покровительницы царского рода прослеживается как нигде отчетливо. Столичные города долины не имели крепостных стен. Остаточным укрытием от вторжения служила сама труднодоступная долина Катхманду. Немногочисленные горные проходы в нее могли контролироваться сравнительно небольшими сторожевыми заставами. Поэтому линия разграничения «внутреннего» и «внешнего», сакрального и обыденного пространства проходила не по стенам города, а по стенам царского дворца, обращенным на главную площадь города.

В Катхманду храм покровительницы царского рода – богини Таледжу вознесен над городом на высокой ступенчатой пирамиде. Он абсолютно недоступен для горожан. С его террасы в особые праздничные дни осененный покровительством родовой богини правитель мог показаться народу. При восприятии с уровня площади или из окрестностей небольшого средневекового города храм богини-покровительницы царского рода оказывается парящим над городом в огромной небесной чаше.

Особое место в архитектурной реализации идеи вознесения чаши на столпе занимает донжон (фр. – «башня»), который представляет главную сторожевую башню феодального замка и служит последним убежищем для хозяев. Первоначально донжон – главное жилье, убежище рода, представляющее его реальную мощь и божественное покровительство. Позднее центральное положение башни стало соотноситься с центральной властью и ее носителем.

В русской деревянной архитектуре роль донжона исполняла повалуша – рубленая башня, верх которой расширялся бревенчатым повалом – наклоном наружу. Прогиб повала представлял одновременно и перетекание мирового столпа в небосвод, и чашу небесных вод.

Позднее относительно небольшое главное ритуальное помещение донжона и повалуши не могло вместить весь состав королевского или великокняжеского двора. В Западной Европе, а затем и в России появляется главный зал светской или духовной власти – каменная палата с центральным столпом. Восседающий в ней верховный правитель отождествляется с центральным столпом мира и государства уже не так буквально, как в донжоне и повалуше. Его трон помещается не в самом столпе, а при нем. Правитель выступает скорее как хранитель мирового столпа и мирового закона.

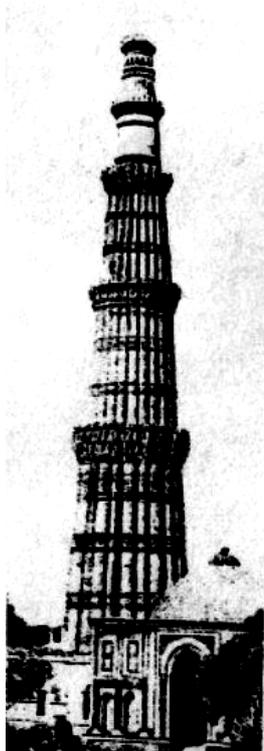
Ранее слитая воедино сакральная функция донжона и повалуши как мирового столпа раздваивается. С появлением центральной однотипной палаты прекращается строительство донжонов и повалуш. Главной доминантой, мировым столпом города царства становится башня или колокольня. Мировым столпом главного помещения, где вершится власть и верховный суд, становится центральный столп палаты. Если повал переходил в реальный небосвод символически, то центральный столп палаты реально переходит в ее свод. Под его сенью решаются судьбы народов и государств.

Наиболее выразительно эта система представлена в Московском Кремле. Главная доминанта нового, становящегося, централизованного государства – столп Ивана Великого. Главный судьбоносный зал этого государства – Грановитая палата с центральным столпом – опорой Вселенной. Вонне Грановитая палата, как и всякий одностолпный зал, представляется кубом, то есть тем же хармикой, твердыней, крепостью, дворцом, центром управления Вселенной, ставшим центром власти в государстве. С этой точки зрения вполне понятна и ее «огранка», своими кристаллическими формами еще раз подчеркивающая твердость, незыблемость, несокрушимость центральной власти. Это значение утверждается и ключевой ролью Большого Красного крыльца Грановитой палаты в смысловой и пространственной системе Московского Кремля.

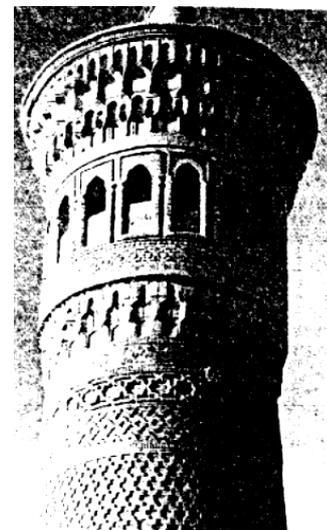
Существует множество примеров вознесения чаши в самых разных архитектурных традициях. Особенно ярко представлена она в архитектуре Ислама. От Индии и до Египта минареты мечетей возносят в небо чаши-короны. Под чашами нависают арочки с капельками или пояса stalactites – наглядный образ живительного дождя.

Панорама европейского средневекового города была бы неполной без расширяющихся кверху завершений дымовых труб. С одной стороны, здесь достигается чисто утилитарный эффект, эффект дефлектора – распыление выбрасываемого из трубы вместе с дымом теплого воздуха. С другой стороны, происходит попадание дождя и снега в расширенную воронку трубы.

3. Представление центрального мирового столпа, вознесение на нем чаши небесных вод – это только одна, хотя и очень важная линия в архитектурном развитии темы столпа. Другая важнейшая линия развития этой



Индия. Дели. Кутб Минар



Бухара. Минарет Калаян

это только одна, хотя и очень важная линия в архитектурном развитии темы столпа. Другая важнейшая линия развития этой

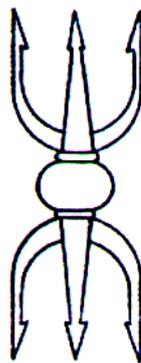
темы – линия столба-молнии. Краткое и недвусмысленное утверждение Шатапатха брахманы развертывается в архитектуре народов, соотносимых с индоевропейской языковой общностью, необычайным богатством форм и интерпретаций.

Возвращаясь к теме жертвенного столба юпы, можно отметить, что его структура троична: раскрытая сверху полусфера небесной чаши, сферический центр – мировой узел и полусфера небосвода. Особо важна принадлежность юпы верховному божеству, одной из важнейших функций которого вместе с функцией подачи дождя изначально была функция громовержца. В этом качестве юпа оказывается не только сугубо функциональным жертвенным столбом и моделью мироздания, но и атрибутом громовержца: громовой дубиной, молнией.

У славянского бога грозы и боевой дружины Перуна главным атрибутом была каменная дубина. Веретенообразные окаменелости ископаемых моллюсков, известные в поздней славянской традиции как «чертов палец», в древности именовались «перуновы стрелы». В православном христианском сознании атрибут старого бога Перуна не мог не стать принадлежностью подземной, адской силы. Статуэтка Зевса, мечущего молнию (Додона, V в. до н.э.), предъявляет именно такой веретенообразный каменный снаряд – перун Зевса.



Греция. Статуэтка из Додоны.  
Зевс мечет перун



Греция. Ваджра – громовое оружие  
ведического Индры

Для исполнения функции громовержца Перун наделялся громовой дубиной, Зевс и Юпитер – Перуном, ведический бог Индра – ваджрой. В ведическом варианте, в роли боевого атрибута бога Индры, ваджра имел общепринятую трехчастную структуру: сферическое ядро, по обе стороны от него два кольца-чаши, из центра которых вырастали четыре стреловидные острия.

Ваджра и по сей день – один из самых распространенных атрибутов культа в самых разных течениях буддизма Махаяны. В буддийской традиции ваджра имеет те же восемь острых зубцов, согнутых по четыре в форму бутона по обе стороны от ядра. В этом «мирном» варианте ваджра в вертикальном положении утверждает единство и гармонию всех трех частей Вселенной. Таким он изображается на фасадах буддийских алтарей. Но главное почитание обращено к ваджре, лежащему на лотосном алтаре.

Можно предположить, что задолго до возникновения буддизма, еще у ведических ариев культ горизонтально лежащего ваджры использовался для утверждения мира между людьми. Ведический бог Митра, будучи посредником между владыкой небесных вод Варуной и людьми, в земной жизни, видимо, фигурировал как божество мира и согласия между соседними племенами. В эпоху эллинизма и Древнего Рима, когда торговое и культурное общение народов было особенно активным, культ Митры был распространен от Китая до Пиренейского полуострова. В православной традиции эквивалентом Митры стал святой Димитрий Солунский. На Руси, где обиходный вариант имени Димитрий звучит как Митрий, он почитался как миротворец и миро-точеч (источающий мир).

Ваджра по своей структуре тождествен юпе. Такое структурное соответствие делает понятным необычайную, вселенскую мощь этого мифологического оружия. Ваджра оказывается вариантом мироздания, маленькой моделью Вселенной, воплощенной в оружие, способное в решающее мгновение борьбы между «старыми» и «новыми» богами разрушить старый, «неправильный» мир и тут же развернуться в новую, «правильную» Вселенную, владычество над которой обретают боги, владельцы этого оружия.

Результатом этой решающей битвы становится смена богов. Борьба идет за владычество над источником жизни Вселенной, за право управления ею посредством подачи на землю небесных вод, за центр управления миром. Индра бьется со змееногим Вритрой, Зевс с Тифоном, Тор и Перун со Змием, Мардук с Тиамат. Каждый из них в решающий момент сражения применяет оружие, способное сокрушить старый мир и воссоздать новый. Новые антропоморфные боги побеждают старых змееподобных владык небесной бездны, низвергают их в нижний, подземный и подводный мир и освобождают на благо людей небесные воды.

В эпохи революций или религиозного подъема, в периоды ожидания нового, справедливого устройства жизни в архитектуре возникают рецидивы архаического представления о мировом яйце – сферические купола или даже целые здания. В тридцатые годы XX в. творческий импульс, связанный с осознанием исторического значения открытия Америки, Нового Света, нового мира, вызвал к жизни проект памятника Колумбу Константина Мельникова. Символ вновь открытого мира представлен архитектором как современный вариант архаического мироздания, как крылатый ваджра.

В итоге можно констатировать, что общекультурная установка на освоение наследия отнюдь не ограничивается официально декларируемыми адресами для подражания. Она может проникнуть в значительно более глубокие пласты бессознательного культуры и возродить архаические мотивы, появление которых кажется на первый взгляд необъяснимым. Механизм культурного «резонанса», вызывающий появление в современной архитектуре того или иного архаического мотива,

еще не изучен. Но присутствие такого механизма постоянно напоминает о себе периодическим возникновением предпочтений к тем или иным формам, к отдельным архитектурным темам, к принципам организации пространства.

## Тема 7

### ТЕМА ВОДЫ И ВРЕМЕНИ

1. *Вода как начало мироздания в древней мифологии и философии.*
2. *Чаша небесных вод в пространственном изображении.*
3. *Тема воды и времени в античном храме.*

1. При реконструкции архаического мироздания из всех первоначал, о которых так любили говорить древние философы, ключевой субстанцией оказалась вода. Не случайно античная традиция, почитая Фалеса Милетского как первого философа, связывает с ним представление о первичности воды в природе. В античной культуре как неосознанно, так и сознательно, вода фигурировала как всеобщее начало, как ключевая идея, позволяющая понять природу Вселенной и сконструировать образ мироздания.

Такое представление вполне соотносится с современным научным видением мира. Архаическое сознание связывало рождение мира как всеобщей жизни с водой. Жизнь мира естественно начиналась с рождения божества. В самых разных мифологических традициях первые боги рождались в воде. Сегодня наука полагает, что первая жизнь на планете Земля начала развиваться именно в воде.

Изображения Будды и индуистских богов помещены в цветок лотоса, который можно назвать таковым только условно. Будда восседает на лотосном алтаре, в широкой плоской чаше-цветке. Под ней такая же, почти зеркальная, опрокинутая лотосная чаша. Если на горизонтальной границе между двумя чашами мысленно поместить поверхность воды, то нижняя чаша окажется отражением верхней. Место в центре мироздания, где происходит творение мира из небесных вод, горизонтальная граница между двумя чашами, граница между двумя мирами, двумя качественно различными средами вполне соотносится с пограничной пленкой между водой и воздухом, с нейстоуном, которому в современной науке отводится важнейшая роль в процессе зарождения и развития жизни.

Вода – субстанция во многих отношениях неопределенная. В жидком и газообразном виде вода аморфна. В этом качестве она легко соотносится с современной категорией вселенского поля и со ставшим вновь актуальным в физической науке представлением о мировом эфире. Да и сама категория «поле» в понимании, очень близком к современному, встречается в древних текстах.

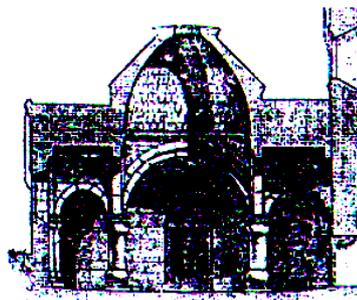
И вода, и поле, и эфир с данной точки зрения суть образы дотварного «ничто», которое присутствует как «добытие» и в первоначальном, «историческом» прошлом Вселенной, и в каждом мгновении времени наличного бытия. В последнем качестве наш мир существует как непрерывное становление.

Рассмотрение архаических представлений о мироздании, о механизме функционирования Вселенной приобретает в таком аспекте не только профессионально архитектурное, но и общенаучное значение. На новом витке развития знания наука, как и вся культура в целом, часто возвращается к архаическим, «донаучным» представлениям о Вселенной.

Архитектурное формообразование – явление глубокое и многозначное. За каждой, даже самой малой архитектурной деталью стоит множество смыслов. Каждая деталь есть целостное воплощение зодчим некоей суммы представлений о мире, которую мы не можем ни охватить научным исследованием, ни представить как целостную систему.



Традиционное грузинское жилище  
«дарбази»



Армения. Сагмосаванк.  
Гавит

Исследуя проявления темы воды в архитектуре, можно заметить, что иногда она выступает очевидно, а иногда только незначительно преобладает над другими темами. Но даже эти отдельные эпизоды, рассмотренные через призму архаического мироздания, позволят наметить некую общую картину.

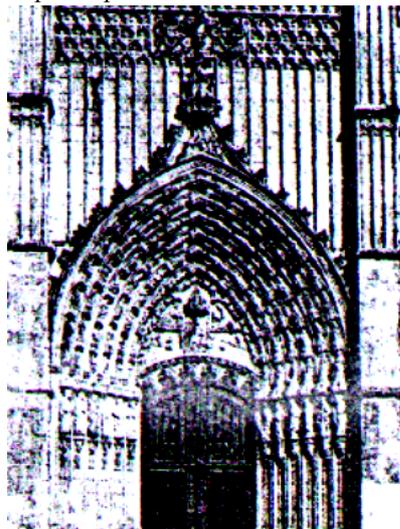
Вода поступает сверху, из чаши небесных вод через зенитное отверстие в небосводе. В архитектуре сводов и куполов это отверстие представлялось буквально в виде обрамленного круглого или квадратного проема. В архаичных нормах жилища, в гипетральных храмах Античной Греции, в Римском Пантеоне в этом отверстии, в зените крова было представлено само Небо; греческий Уран, ведический Варуна, общиндоевропейский Дьяус-пита. Через эти зенитные врата можно было видеть все проявления небесного могущества: солнце, луну, звезды, несущие дождь облака, молнию во время грозы. Через них прямо проникали в храм солнечный свет и благодатный дождь.

Если в отверстиях как таковых не было необходимости, то оно предьявлялось люнетом купола с изображением верховного божества вседержителя и благодетеля, одной из функций которого была подача на землю воды-жизни. Небо и Верховное божество – Пантократор – предьявлялись изобразительно, божественным, Вочеловеченным ликом.

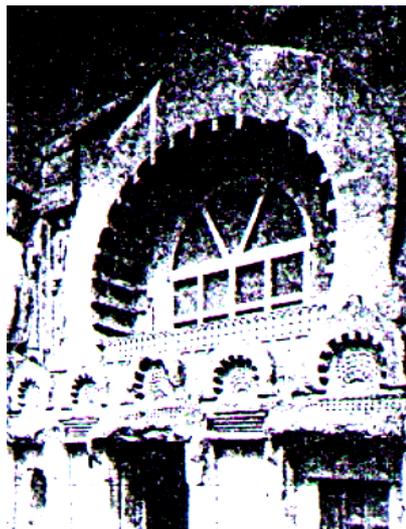
Но потребность в небесном свете, исходящем из зенита купола-небосвода, оставалась неизменной. С течением времени купол вознесся на высокий барабан со световыми проемами. Он повис над световым поясом барабана и зрительно вывернулся, превратился в чашу, в небесную сферу, в нижнем зраке которой, в люнете купола утвердился Пантократор. В западноевропейской традиции, начиная с эпохи Ренессанса, над зенитом купола воздвигается световой фонарь.

В цилиндрическом своде, в конструкции арки, представляющей «разрез» по небосводу, мировой узел предьявлен клинчатый замковый камень, который сам по себе буквально изображает небесный клапан, затychку небосвода и одновременно указывает на расширяющееся кверху пространство чаши небесных вод. Сам термин замок прямо указывает на его ключевую роль, на замыкание им небесных врат, границы между двумя мирами. Изъятие замкового камня влечет за собой обрушение всего свода, что в принципе эквивалентно изъятию центра мира и мировой катастрофе, низвержению небесных вод на землю. Сакральное значение замкового камня часто подчеркивается звериным ликом с разверстой пастью.

В целом ряде традиций арка имеет килевидную форму. В русской традиции арка вытягивается вверх всей толщиной своего профиля. Обычно этот феномен связывают с общим устремлением вверх, к небу, к богу. С позиций конструирования мироздания сверху, от бога арка обретает развитие из верхней точки. Над этой верхней точкой часто возникает фигура, близкая по своей форме к рогатому алтарю, к хармике или к кольцевому обхвату, над которым отмечается мотив небесной чаши с вырастающими из нее вверх сакральными изображениями чаши, цветка, креста. В буддийской традиции над хармикой ступы возникают уже известные нам ярусные зонты, в индуистской традиции – та или иная форма процветшей чаши небесных вод как развернутый на все четыре стороны цветок.



Португалия. Монастырь Баталия



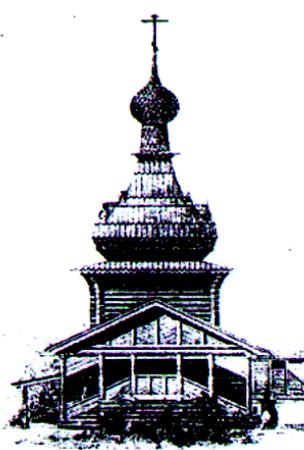
Индия. Карли. Пещерный храм

Через небесный клапан вода проникает под небосвод и падает вниз каплями дождя. Если небосвод представлен плоским кровом, как на храмовом портале из Варангала, то капли еще не пролившегося дождя распределяются на нем, как капельки конденсата на потолке в бане. Такие же капельки, но только другой – конической формы, очень близкой к форме капли в момент ее отрыва от потолка, мы наблюдаем под фризовым поясом античных храмов и на мутулах под их карнизами. Вырезанные из дерева плоские конические капельки подвешены и под карнизом непальского храма, и под оконными наличниками северных русских изб.

На том же храмовом портале из Варангала, в верхнем его ярусе, небосвод представлен как плоский купол, с которого ниспадают струи дождя с массивными каплями на концах. Под живительными струями муссонного ливня в ликующем танце сошлись главные боги индуизма: Шива, Брахма и Вишну. Такая «дождевая гирлянда» в виде самостоятельной архитектурной формы широко распространена вплоть до нашего времени в портиках храмов мандала северо-западной Индии. Дождевую каплю, называемой «гирькой», можно увидеть в готических соборах, во владимирских и суздальских храмах.



Россия. Церковь в селе Варзуга



Россия. Церковь в селе Шуя

2. Вода, ранее почитавшаяся людьми как определяющий фактор жизни, становится темой, требующей своего зримого выражения. Ярко эта тема представлена в культовой архитектуре.

Движение вод во Вселенной, особенно их движение снизу вверх, изображается в виде извивающихся струй, змей, змееподобных богинь, завитков пара, постоянно наблюдаемых в повседневной жизни. Это наблюдение позволяет рассмотреть в аспекте архаических представлений о движении мировых вод столь сложную и многообразную архитектурную форму как волюта.

В классическом древнегреческом алтаре волюта простирается в непривычном для нас «опрокинутом» виде. Ее завитки скручены кверху. В этом смысле волюта на жертвеннике с ее загнутыми краями представляется небесным сосудом. Подъем воды происходит вне системы мироздания, в некоем внешнем по отношению к нему пространстве. Развернутая вниз волюта служит здесь каналом для циркуляции вод. В ионической капители завитки волюты опущены вниз, поэтому они могут развернуться по небосводу по направлению к земле, к тому же Океану. В развернутом виде они могли бы выглядеть каналами, по которым земные воды всасываются в чашу небесных вод. Такая версия подтверждается двумя особенностями устройства самой волюты. Во-первых, сама волюта из-за ее поперечного профиля: две плоские кромки и желобок между ними – выглядит как продольное сечение по каналу. Во-вторых, нижняя, лежащая на эхине кромка волюты чаще всего прогнута и образует углубление, соотносящееся с чашей небесных вод. На эту же сакральную функцию указывает и расположение волюты над эхином – священным сосудом, небесным сосудом. Похожую картину развертывания завитков от чаши небесных вод к земле мы наблюдаем на колоннах пещерных храмов Индии.

Если предположить, что каннелюры колонны представляют вертикальное истечение небесных вод на землю, то можно сказать, что ионическая колонна дает полную картину круговорота воды в природе: подъем воды наверх, в чашу небесных вод, по каналам волюты и истечение ее вниз струями дождя по каналам каннелюр.

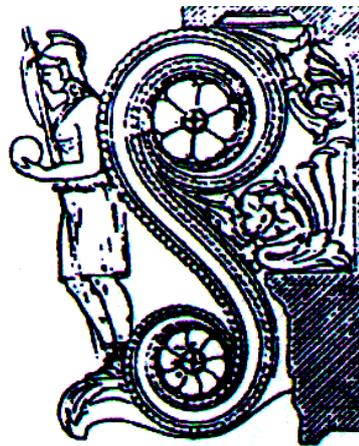
Третьим, принципиально отличным типом волюты является «вертикальная» волюта, известная нам по персидской традиции. В ападане дворца в Персеполе две двойные волюты расположены вертикально, по четырем сторонам круглой колонны. Если предположить, что каждая колонна ападаны играла роль центрального мирового столпа, то потенциальное развертывание всех волют (2 × 4) даст систему восьмеричной (вечной) связи между небом и землей.

Четвертый из основных типов волюты – волюта, концы которой скручены в разные стороны в форме латинской буквы S. Наиболее активно такая волюта развертывается в вертикальном положении, указывая на активную связь небесного и земного миров. На фасадах зданий она обычно соотносится с активной тенденцией разрыва границы небосвода: горизонтального карниза, арки, свода, купола и прямого проникновения архитектурного пространства и формы в небесный мир. В истории европейской архитектуры эта тенденция получила название «барокко».

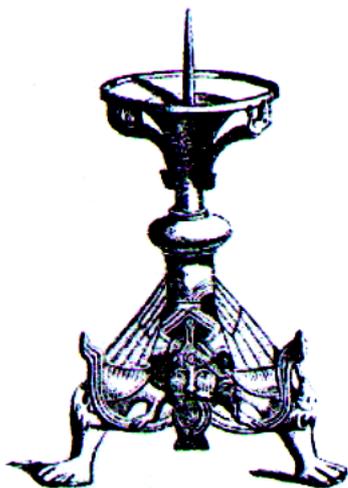
Как архитектурная деталь такая волюта чаще всего применялась и качестве кронштейнов, а также для оформления замкового камня арок.



Индия. Волюта пещерного храма



Рим. Арка Тита. Замковый камень



Романский подсвечник



Ваза. Античное надгробие

Подобные волютные «кронштейны» возникли в архитектуре в позднее время. Но если рассмотреть их с известных позиций – с позиций представления круговорота воды в природе, то нетрудно заметить общность их профиля и характера рисунка с волутоподобными завитками индийских храмовых капителей и декоративных кронштейнов, фланкирующих порталы непальских храмов. Все они активным изгибом устремляются кверху и своими верхними концами так или иначе заворачиваются вовнутрь, в чашу небесных вод, чем бы она ни была представлена: замковым камнем арки, горизонтальной перемышкой над порталом или чашей в системе колонны.

Портал индуистского храма обрамляется фигурами великих речных богинь Ганги и Джамны, а на «кронштейнах» портала непальского храма те же богини в своем небесном змеином облике устремляются вместе с водой обратно на небо. Поэтому вариацию волюты можно увидеть в «кронштейне», в пластично изогнутой женской фигуре, под перемышкой ворот ступы в Санчи.

По архитектурным деталям можно восстановить некоторые архаические представления о круговороте воды в природе, который для наших предков во многом определял механизм функционирования всего мироздания. Можно констатировать, что в этом мироздании небесные воды поступали в поднебесный мир через зенитный клапан в небосводе, а оттуда распространялись в поднебесье тучами, изливающимися благодатным дождем. Судя по структуре рассмотренного тимпана храмового портала, древние полагали, что земные воды устремляются обратно на небо по внешней стороне небосвода или в его толще.

В этом механизме присутствуют две важнейшие точки: первая – в основании небосвода, вторая – в его зените. Обе точки отмечены в архитектурном декоре изображениями сверхъестественных существ. Первое существо представлено в индийской традиции драконом Макара, который забрасывает клубящиеся как пар земные воды наверх, на небо, в чашу земных вод. Второе существо представлено в целом ряде традиций как уста славы (Киртимукха). Оно занимает ключевое положение во всей системе: всасывает поднявшиеся наверх земные воды в небесную чашу, а в ряде случаев и направляет небесные воды обратно на землю.

3. Для древних было очевидно: основа всякой жизни, определяющая само время жизни, – вода поступала сверху. Навстречу воде вертикально вверх развивалась жизнь: растительность устремлялась вверх, расцветала и опадала, человек в процессе своей жизни рос вверх, а затем, так же как и растение, горбился, иссыхал и уходил в землю. Естественным протестом против этого непреложного факта, попыткой выделить себя из всего живого стала кремация – огненное вознесение к истокам реки времени, шанс на новое прохождение времени жизни сверху, от его небесных истоков.

Вертикальная ось времени задается самим мирозданием сверху вниз: от небытия через творение к бытию, от чаши небесных вод через мировой узел к поднебесному миру. В единичном виде эта картина представлена в классическом буддийском ступе. По мере развития буддийской доктрины представления об истории создания Вселенной усложнялись. В развернутых ярусных ступах мироздание в разных ипостасях, на разных стадиях своего становления представлено многократно. Здесь налицо вертикальное онтологическое направление времени истории сверху вниз.

Противоположное направление снизу вверх, которое мы определили как гносеологическое, предстает как обратный путь человека во времени: снизу вверх к первоначалу истории, к истокам творения мироздания.

В буддийской архитектурной традиции вертикальная ось времени представлена наиболее выразительно. Вертикальное устремление, и особенно ярусное построение храма есть не только устремление к небу, к божеству, но и устремление к истокам времени, к началу мироздания. Этот путь утверждается самим онтологическим развертыванием храма сверху вниз: от золотого шара, семени, бутона, мирового зародыша до реального земного мира во всем его богатстве.

Но не во всех известных нам традициях храм развивался по откровенно ярусной схеме. В классических храмах Античной Греции такой очевидности не наблюдается. Поэтому они представляют особый интерес.

По общему признанию, наиболее древней ордерной системой Античной Греции является дорическая. К целой группе дорических храмов традиционно применяется термин «архаические». Он по целому ряду признаков фиксирует относительную стадиальную архаику самого дорического ордера. Важнейшим из этих признаков для нас выступает отсутствие базы у дорической колонны.

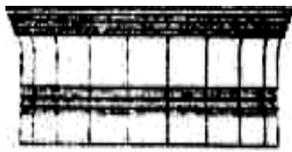
Дорическая колонна состоит из каннелированного ствола и капители. В месте их соединения образуется шейка колонны, сверху ограниченная так называемыми ремешками, а снизу горизонтальными прорезями в стволе колонны. Капитель состоит из квадратного в плане абака, круглого эхина и ремешков. Применительно к системе архаического мироздания наиболее понятной для нас частью капители выступает эхин.

Естественно предположить, что эхин, вознесенный кверху стволом колонны, представляет в системе ордера чашу небесных вод. С этой точки зрения эхин – всего лишь частный случай общей архитектурной темы «вознесения чаши» на столпе. Изначальная форма эхина в архаических храмах – форма плоской чаши с округлым профилем. Эта форма по сути тождественна форме чаши лотосного алтаря в индуистской и буддийской традиции.

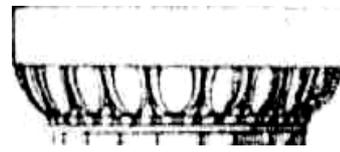
*В античном ордере эхин представляет чашу небесных вод, а каннелюры – потоки воды-времени, устремленные вниз, на землю.*

Тема лотосной чаши получила самое широкое распространение в Южной, Центральной, Юго-Восточной и Восточной Азии. Эхин выступает как стадиально более поздний вариант лотосной алтарной чаши, как чаша, вознесенная на столп. По мере распространения в мировой архитектуре ордерной традиции эхин стал глобальным явлением. Коренящееся в бессознательном культуры архаическое представление о чаше небесных вод обусловило его естественное восприятие при соприкосновении темы ордера с индийской традицией от эпохи Александра Македонского до Викторианской эпохи.

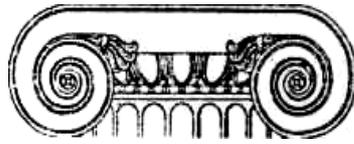
Слово эхин (греч. – «ехinos») означает буквально «морской еж», раковина которого использовалась как сосуд в ритуальных целях. В судебном ритуале такой сосуд служил для хранения документов до суда, то есть до установления окончательной истины. Сакральный аспект хранения человеческих обязательств «до судебного дня» здесь очевиден.



Олимпия. Храм Зевса



Рим. Эхин дорической капители



Греция. Эхин ионической капители



Непал. Лотосный алтарь

Круглый в плане эхин и квадратный абак дублируют и дополняют друг друга в системе представления чаши небесных вод. Нависающий абак – это по сути та же ярусная квадратная чаша, установленная на классическом буддийском ступе. В сочетании круглого эхина и квадратного абака прослеживаются два архаических представления о чаше небесных вод.

Квадратный абак, вознесенный над круглым эхином, утверждает изначальную «правильность» высшего мира. Из чаши небесных вод по желобкам-каннелюрам вниз, на землю истекает вода, жизнь, благодать. Слово «каннелюра», в современной архитектурной терминологии восходящее к французскому «cannelure» (от «canne» – «тростник»), имеет и более глубокие корни. Греческое «сапеон» – «тростниковая корзина», «жертвенная корзина»; «cane-fogos» – девушка, несущая корзину со священной утварью для жертвоприношений.

Тростник и целый ряд растений с полыми стволами (например, род *Fegula*, зонтичные) почитались в Греции как священные. В мифологии они представлялись каналами для духовного контакта человеческой души с небом, а в закрытом виде – специальными сосудами с сакральным содержанием. В трубке нартекса, зонтичного эфириноса Прометей принес небесный огонь на землю. Из этого же представления проистекает сакрализация духовых инструментов и бытующий у многих народов Евразии сказочный мотив о переселении человеческой души в поющий тростник или в тростниковую дудку.

В западном Причерноморье, в регионе, откуда в древности происходила миграция на Балканы и откуда, по-видимому, пришли племена дорийцев, археологами засвидетельствована специальная техника глинобитного строительства. Стена, возводимая из глины, обкладывалась как опалубкой стоячими вязанками тростника. После высыхания глины тростник выжигался. На обожженной глиняной поверхности стены оставались отпечатки стеблей тростника – «каннелюры».

В хозяйстве многих народов тростник использовался в качестве трубок для подачи воды. Известны целые водопроводные системы, сделанные из тростника, бамбука, полых стволов деревьев. Современное патентованное питье коктейля через трубочку вовсе не изобретение потребительского общества. Это просто частичное возрождение архаической традиции совместного ритуального питья из общего священного сосуда. Практика такого совместного питья, при котором участник передает соседу трубку для питья из ритуального сосуда, до недавнего времени существовала в целом ряде культур, сохранивших архаические традиции. Отголосок этой традиции – распространенное в странах Ислама совместное курение трубки-кальяна, в которой табачный дым проходит через сосуд с водой.

При оседлой и особенно при кочевой жизни главным средством транспортировки и хранения воды был кожаный бурдюк, горловина которого затягивалась ременной петлей. Многие тысячи лет кочевники и оседлые скотоводы использовали ремennую петлю, аркан для отлова животных из стада, в том числе и для отлова специально избранных жертвенных животных. Накинута на горло самозатягивающаяся петля, монгольский аркан или ковбойское лассо наглядно определяют судьбу живого существа: его жизнь или смерть. Библейские пастыри изображаются на иконах с пастушеским посохом, завершающимся крючком для отлова «паствы» – овец. Два главных атрибута Осириса – владыки царства мертвых – пастушеский посох и плеть. Важнейший атрибут солнечного божества Амона Ра или Атона – Анх – знак жизни в форме петли, которую бог вместе с лучами протягивает человеку. Тот же божественный знак жизни мы сами затягиваем на своем собственном горле, повязывая галстук или пристегивая «бабочку».



Афины. Парфенон



Структура римской дорической капители подобна структуре квадратной чаши небесных вод, установленной на древнеиндийском ступе



Древний Египет. Гроб Тутанхамона. Пастушеский посох для отлова домашних животных – принадлежность высшей власти над людьми



Древний Египет. Рельеф Эхнатона. Бог Солнца Атон лучом-рукой преподносит фараону анх – петлю жизни



**Аркан кочевых народов  
для ловли животных**



**Современные галстуки, шейные платки  
и шнуры – рецидив архаического  
представления о петле верховного  
божества – владыки Вселенной и  
человеческой жизни**

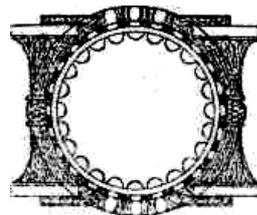
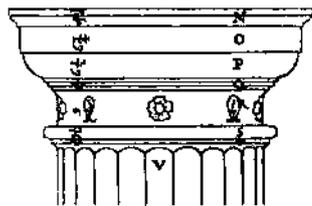
В системе архаического мироздания подача вод из небесной чаши регулировалась божеством, помещавшимся первоначально в самой чаше, а затем в центре Вселенной, под горловиной чаши небесных вод. Владыкой и подателем вод на ранней стадии развития мифологии в Древней Греции почитался Уран, отождествляемый на индоевропейском уровне с ведическим Варуной. Средством регулирования подачи небесных вод у Варуны служили три ременные петли. Вспомним широко распространенную тройную плетенку, известную в индийской традиции как шриватса – «прекрасный узел». В дорическом ордере эти три ременные петли соотносятся с тремя ремешками, стягивающими нижнюю горловину эхина – небесного сосуда.

В греческой традиции, судя по профилю капители, это даже не сами ремешки, а горизонтальные прорезы, пазы, предназначенные для вкладывания в них трех затягивающихся ременных нетель. Не случайно эти прорезы окрашивались в красный цвет, в цвет крови, в цвет жизни. В архаических храмах каналы-каннелюры перерезались тремя пазами для ремешков, как, например, в храме Афины Пронаи в Дельфах. Позднее три врезки по каннелюрам стали дублироваться тремя врезками с полочками для петель на нижней горловине эхина. Иногда, как, например, в Парфеноне и Пропилеях, вместо трех врезок по каннелюрам делалась одна, что соответствовало античному представлению о единодержавии верховного бога Зевса.

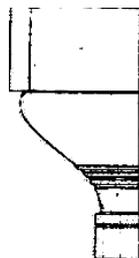
Со временем трактовка мотива трех петель как врезки, как паза для подразумеваемых петель сменилась изображением собственно ремешков. Этот процесс активно развивался в римской архитектуре. Вместе с развитием мотива горловины и ее перехвата появилась особо выделенная гладкая шейка колонны и под нею еще один охватывающий пояс – астрагал. Слово «астрагал» в переводе с греческого означает «шейный позвонок». Витрувий называл эту новую деталь греческим словом «гипотрахелион», что обычно переводится как «подшейник». Более правильным по смыслу был бы буквальный перевод с греческого – «держачий горло».

Устремляясь вниз на землю по каннелюрам, небесные воды образуют поток времени. В ранних дорических храмах число каннелюр составляет шестнадцать, двадцать, двадцать четыре, что соотносится с архаичными системами исчисления времени. В стадияльно более продвинутой ионической традиции, которая близко соприкасалась в Месопотамии и Египтом, где уже к середине II тысячелетия до н.э. день делился на 24 часа, были приняты 24 каннелюры. Не исключено, что древние греки ориентировались во времени по движению теней в каннелюрах.

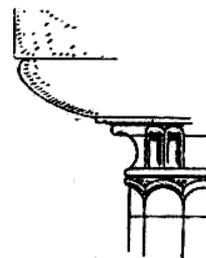
В Парфеноне максимальное число колонн, зрительно воспринимаемых из одной точки, например от Пропилеи, составляет 24 (8 + 17 – 1 угловая, общая для двух смежных фасадов), что прямо соотносится с количеством часов, составляющих сутки. С этой точки зрения Парфенон предстает как временная целостность – День. Количество каменных барабанов в колонне вместе с капителью – преимущественно 12 – соотносится с 12 месяцами. И в этом аспекте колонна Парфенона предстает как временная целостность – Год.



**Каннелюры в ионическом ордере**



**Сегеста. Храм. Три малые полочки  
под горловиной эхина и одна большая  
полочка под горловиной капители**

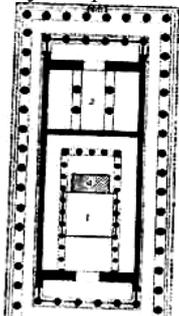


**Астрагал (подшейник) по Палладио  
и его архаический предшественник  
(«базилика» в Пестуме)**

В фризовом поясе Парфенона каждый триглиф состоит из трех выступающих частей, что соответствует принятому в Античной Греции еще со времен Гесиода членению месяца на три декады по десять дней. Общее количество триглифов-

месяцев по периметру всего храма составляет 96 ( $12 \times 8$ ), что соответствует широко распространенному в Античности восьмилетнему календарному циклу.

Своеобразным негативом системы триглифов выглядят окна «Портика Быков» в святилище Аполлона на острове Делос. Тройное окно соотносится с месяцем, состоящим из трех декад. Двенадцать тронных окон по шесть на восточном и западном фасадах составляют год, включающий в себя два полугодия прибывающего и убывающего солнца. Аполлон почитался как солнечное божество. В его святилище отсчет времени года не мог вестись с помощью дощечек-триглифов. Единицей отсчета служило светоносное окно, сами лучи солнца, проникающие через него в затемненное пространство храма. Протяженный план храма свидетельствует о развитии представления о линейной природе времени.



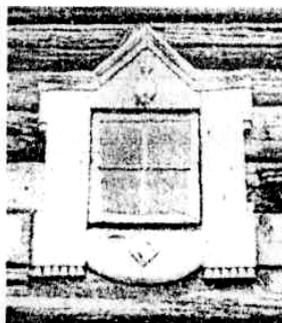
**Парфенон, План.**  
Максимальное число колонн, которые можно увидеть одновременно, – 24



**Триглиф – античный месяц состоял из трех декад. Общее число триглифов на Парфеноне – 96, что соотносится с восьмилетним циклом античного календаря**



**Москва. Здание Манежа. Под карнизом на каждой мутуле 30 капелек**



**Россия. Карелия. Изба.  $6 \times 2 = 12$  капелек по обе стороны наличника окна**



**Россия. Карелия. Изба. 6 оконных стекол и 6 глухих филенок ставня соотносятся с 6 светлыми и 6 темными месяцами года**

В систему триглифов Парфенона помещалось реальное время: набранный из декад и месяцев восьмилетний цикл. Между триглифов, в систему метоп помещалось время мифологическое, изобразительное и неисчислимо: на восточном фризе – божественная история – битва богов с титанами, на остальных – освященная традицией легендарная история греков: битва с амазонками, взятие Трои, борьба лапифов с кентаврами. Реальное время жизни и время мифологическое сплетались в едином кольце фриза. Само слово «фриз», в греческом буквально означающее «дрожание», «волнение», «рябь», «зыбь», прямо ассоциируется с потоком времени.

В Парфеноне время предстает в двух своих качествах: линейном и циклическом. Линейное время протекает вертикально. Оно представлено каннелированными колоннами. Но по периметру колонны время замыкается в двадцатеричный цикл. Циклическое время обращается вокруг храма в горизонтальной плоскости.

Его членения сформированы в целостную систему охватывающих весь храм поясов: колонны, регулы, триглифы, мутулы. Здесь каждая единица времени выделена специальной архитектурной деталью. Единицы исчисления времени варьируются от пояса к поясу: в поясе колонн – часы, в поясе регул – месяцы, в поясах триглифов и мутул – декады.

Колонны дорического ордера не имеют базы. Взойдя по ступеням на стилобат Парфенона, человек попадает не только в сакральное пространство, но и в сакральное время, струящееся потоками каннелиур вертикально вниз до самого пола. Он весь, целиком погружается в сакрализованное пространство-время. В этом состоит одна из причин постоянно отмечаемого особого эффекта возвышения, героизации личности посетителя при входе в Парфенон.

Еще в классической Античности пространство богов и пространство людей в храме перестало быть единым. Время разделилось на сакральное и профаническое. Каждое действовало в своем собственном, специально выделенном пространственном слое. Эллинистическое мировосприятие пошло по пути сакрализации нижнего, бытового слоя частного, общественного и даже храмового пространства. В целлах храмов разделение пространства на два яруса интенсивно распространялось. По мере отхода от первоначальной классической формы архитектура становится все более изобразительной. На классической архитектурной форме появляются изображения, декор, призванные указать на ее содержание. Уже в классический период на эхине дорических капителей портика кариатид в Эрехтейоне появляется декор в виде цепочки иоников. Чаша небесных вод проявила свое содержание – лежащее в первичном океане Мировое яйцо, из которого должна развернуться Вселенная. Здесь изображены 24 ионика – будущая жизнь представлена в реальном времени дня.

Восходящий к греческому термину «ионика» обычно переводится латинским словом «ovum» – яйцо. В древнегреческом он имеет две основные этимологические связи. Первая – «яйцо», «семя», вторая – «быть» (старорусск. «я есмь»). Йони – наиболее распространенная в индуизме форма алтаря-жертвенника в виде стилизованного под круг или режу под квадрат женского лона, в котором обычно присутствует линга Шивы.

В эллинистической и римской традиции представление эхина как чаши небесных вод с изображениями мирового яйца продолжало свое развитие. Реальное время жизни – 24 часа – представлялось зарождающимся в чаше небесных вод еще до их истечения на землю. В колонне Траяна время, истекающее сверху вниз с гигантского эхина с 24 иониками, совмещает в себе линейные и циклические качества – разворачивается по спирали. По поверхности столпа развернута спираль героической истории, содержанием которой стали эпизоды войны с даками. Внутри колонны спираль свернулась двенадцатью витками лестницы – календарным годом. В этом отношении колонна Траяна выступает как развитие одного из мотивов Парфенона, как сочетание сакрального и «исторического» времени. Колонна Траяна наглядно предшествовала рассуждениям Блаженного Августина о спиральной природе времени. Но и у нее были предшествующие, глубоко архаичные образы, отраженные в облике иранского божества времени Айрона, в проекции идеи спирального времени на первичную форму Вселенной, на Мировое яйцо.

## Тема 8

### ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ

1. *Архитектура – пространственное искусство.*
2. *Влияние климатических, природных и ландшафтно-пространственных факторов на архитектуру восточной, западной и русской культур.*
3. *Философский смысл замкнутых и открытых пространственных систем.*

1. Человек живет в пространственной среде, – естественной или искусственной, дарованной природой или созданной человеком. Он вкладывает свой труд в процессы постоянного обновления этой среды в соответствии с требованиями жизни. Важным формирующим элементом этого процесса служит архитектура как искусство, оперирующее пространством, что является объективной реальностью. Однако эта основополагающая особенность архитектуры нередко выпадает из поля зрения и не используется в полной мере.

В то же время пространственная сущность архитектуры таит в себе неограниченные возможности для творчества архитекторов. Такие проблемы, как зрелищность архитектурного пространства, пространственное взаимодействие искусств, не должны выпадать из поля зрения современного архитектора.

В поисках наиболее совершенных пространственных архитектурных композиций лежит путь к созданию полноценной, сомасштабной человеку жизненной среды, значение которой еще недостаточно изучено. По силе эстетического воздействия переселение человека в незнакомую ему архитектурную среду может быть равнозначно перевоплощению в иную форму жизни.

Архитектура по природе своей – объемно-пространственное искусство. Ее назначение – создавать искусственную материальную и духовную среду для обитания человека. Ее композиционно-пространственная сущность – мощный рычаг идеологического и эстетического воздействия на человека.

Из «трех знатнейших» искусств – живописи, скульптуры и архитектуры – только архитектура – искусство пространственное. Живопись двумерна, если не считать иллюзорного проникновения от плоской поверхности в глубину картины или влияния ее на внешнее пространство. Скульптура может работать на окружающую среду, участвовать в ее композиционной организации, в особенности в синтезе с архитектурой, оставаясь по своей природе искусством объемным, трехмерным. В архитектуре к ее трехмерному, объемному измерению следует добавить и четвертое измерение, которое позволяет зрительно воспринимать архитектурное пространство во времени.

Пространственная сущность архитектуры связана не только с ее функциональным назначением, она относится и к эстетической духовной категории. Она способна оказать высокое эмоциональное, художественное воздействие на человека. Попадая в композиционно организованную пространственную архитектурную среду, перемещаясь в ней, человек может испытывать сложную гамму сменяющихся впечатлений. Процесс формирования в сознании общего впечатления от архитектурного замысла, восприятие запоминающегося художественного образа складывается из множества объемно-пространственных характеристик во времени и пространстве. Этой особенностью с исключительным мастерством пользовались великие зодчие древности.

2. Современная архитектура еще не пришла к принципам научной и эстетической взаимосвязи с природой. По существу, она делает в этом направлении первые шаги. Города не должны быть коростой на теле земли, наши дома и города не должны бессистемно нарастать на ее поверхности.

Дело не только в красоте или пластическом своеобразии архитектурных объемов, а в разумной красоте пространственной взаимосвязи архитектуры и живой природы. Выход лежит не в единоборстве с природой, а в гармоничном слиянии, в приспособлении к ней.

Дворцовый ансамбль – крепость в древней столице Болгарии Тырнове – настолько органично связан с природой, что трудно заметить грань перехода скалистого холма к архитектуре каменных стен, они словно бы естественно вырастают из скалистой природы. Венеция с ее ажурной, кружевной архитектурой настолько виртуозно соединилась с архипелагом островов, что кажется произведением человека, а не природы.

Русские и иностранные зодчие петровского времени поняли пространственную сущность болотистой плоской местности, начертили прямые линии проспектов, создав объемно-пластические и композиционные акценты на берегах Невы. Город распластался, подчинившись природе.

Используя природные ресурсы для градостроительных целей, человек, приближаясь к природе, воспринимает ее как источник красоты. Гармоничное соединение с природой – наиболее трудный и сложный процесс. Не случайно, не нарушая внешне природу, люди иногда уходили под землю, уводили и архитектуру с лица земли или прятали ее с глаз долой, подобно древним ацтекам или майя, строивших храмы-пирамиды в зарослях лесов в потаенных местах.

Этот аспект проблемы может стать актуальным и при современном росте городов. Характерный пример наших дней – московский метрополитен, независимо от того, что он является, по существу, транспортным инженерным сооружением, в его пространство вошла архитектура.

Уход под землю, камуфляж архитектуры, исчезновение ее с поверхности, вряд ли можно признать единственным или наиболее верным путем органического соединения с природой. Архитектура как род материальной, духовной и художественной деятельности человека имеет право на самовыражение, а методы постижения ее гармонической связи с природой безграничны.

Это доказано всей историей развития архитектуры с древнейших времен. Финский архитектор Пиетилия, осуществляя строительство студенческого городка Диполи, не только нашел пластические архитектурные формы, органически вписавшиеся в суровую северную природу, но даже включил огромные гранитные валуны в интерьеры здания, подчеркнув взаимосвязь внешнего и внутреннего пространств. Интересные примеры пространственной композиции демонстрирует садово-парковая архитектура. Характерно здесь использование природных факторов: рельефа земли, древесных насаждений, водоемов и т.п. Достаточно вспомнить парки Петергофа, Царского села, Версаля, где в зеленую архитектуру неразрывно входит дворцовая архитектура, скульптура и водные инженерные и декоративные устройства.

Примеров органического соединения с природой и даже полного ей подчинения история архитектуры знает немало. Но часто к природе не проявляется не только любовь, но даже и уважение. Под бульдозерами исчезает красота естественного рельефа местности, происходит осквернение набережных рек в новых городах убогой и хаотичной застройкой.

Современные европеизированные и порою нарочито экстравагантные общественные сооружения индивидуально разрознены и редко решают крупные, многоплановые композиционно-пространственные задачи. Европеизация архитектуры постоянно сталкивается с принципами, характерными для восточной культуры, тесно связанной с природными и климатическими местными условиями.

Восточный «климат яркого света» оказывает активное влияние на формирование городского пространства. Плотность массы застройки, глухие стены, теневые укрытия играют исключительную роль в защите от интенсивного света, жары, а порой и песчаной пыли, приносимой ветром из пустыни. Внутренние пространства приобретают значение озелененных и обводненных оазисов.

Цельное впечатление оставляет пустыня Негет, ее нетронутый ландшафт словно бы с другой планеты – обнаженность земного пространства с гигантскими геологическими разломами и перепадами поражает. Гранитные обломы, вершины скал издали воспринимаются как средневековые замки или древние храмы, скопища огромных кубических камней в пологих осыпях похожи на палестинские поселения.

Влияние климатических, природных, ландшафтно-пространственных факторов на архитектуру различных народов несомненно. Природное естественное пространство служит основой для пространства искусственного. Вступление на путь борьбы и преодоления сущности природного пространства таит в себе опасность трагической неопределенности в создании пространственной архитектурной композиции.

Высокий холм Афинского Акрополя, «семь холмов Москвы, лагуна Венеции, плоский рельеф Петербурга, фьорды Финляндии – суть природные «матрицы» исторически сложившихся пространственных архитектурных образований.

3. Создатели храмов в Древнем Египте прекрасно владели архитектурно-пространственной композицией. Они в совершенстве пользовались философски осмысленной системой психологического воздействия на человека. Архитектурно-пространственные композиционные приемы строго соответствовали принципам культовых церемониалов, а культовые действия укладывались в рамки создаваемой пространственной архитектуры.

Принципиальной в архитектуре Египта является взаимосвязанная система перетекающих, постепенно уплотняющихся в своих размерах пространств, из открытого пространства на подходах к храмам, обрамленного галереями метрически составленных сфинксов в обширные многоколонные дворы, сквозные портики, в культовые помещения, завершающиеся малым ритуальным залом. Удивительная пространственная композиция, точно рассчитанная на психологический эффект религиозно-мистического воздействия на человека средствами сверхмонументальной архитектуры, ритмического обжата пространства, сопровождаемого сменой зрительных впечатлений (храм Хонсу в Карнаке, 1200 – 1168 гг. до н.э.).

Характерно для архитектуры Египта и развитие системы пропорционирования, что привело к высокой степени эмоциональной и художественной выразительности египетской архитектуры, ее высокой мистической образности. Этому способствовало и пространственное взаимодействие, взаимодополнение архитектуры и монументальных изобразительных искусств. Пластическое богатство многих храмов, скрытое за скупыми суровыми стенами, направлено во внутреннее пространство.

Система архитектурных пространств развивается из расчета на последовательность восприятия, решается в торжественно-величественном ключе с монументальным выражением избыточной материальной тяжести гипертрофированного египетского ордера.

Постепенно уплотняющаяся объемно-пространственная среда, наступающая на человека, способна психологически привести его в состояние ничтожества и мистического преклонения перед силами божества. Луч солнца, проникающий в математически вычисленное время в самое заветное пространство храма, мистически завершает картину.

Пространственное мышление древнеегипетских зодчих служит мощным инструментом, с помощью которого создавались шедевры великого зодчества. Каждый из них характерен своим пространственным построением, отражая религиозно-философские воззрения своего времени. По существу, все сооружения Древнего Египта объединены общей идеей гигантской пространственной композиции, пронизанной извилистой лентой широкого русла Нила – от Нильских порогов до Средиземного моря.

История архитектуры дает примеры различного решения сложных пространственных систем, одновременно с примерами единичных замкнутых пространств, где требуется функциональное отключение от окружающей среды, в том числе для спортивных, зрелищных, культовых действий.

Если египетская храмовая архитектура как бы отторгает человека, делает себя недостижимой, ставит на грань божественной отрешенности, то древнегреческая классика располагает, приближает к себе. Происходит очеловечивание архитектурных образов. Отрешенные от человеческого масштаба геометризованные архитектурно-скульптурные формы древнеегипетских пирамид и храмов, возвышающиеся на обширных пространствах вдоль Нила, представляют собой грандиозную пространственную композицию, словно бы обращенную в космос.

Архитектура в ансамбле Акрополя обращена к живущему на земле человеку. Каждое объемное архитектурное сооружение, формирующее пространство Акрополя, несет в себе духовный и эстетический смысл и тонкое изящество исполнения. Весь ансамбль поднят высоко на скалистом холме, как на естественном пьедестале. Снизу воспринимаются Пропилеи и возвышающиеся объемы, верхнее пространство, которое они формируют, скрыто от зрителя. Архитектурно-пространственная композиция постепенно раскрывается по пути следования древних массовых шествий, ведущего вверх, через Пропилеи. По мере восхождения формируется отношение человека к масштабу и образному характеру сооружений, к архитектурному пространству всего ансамбля.

Происходит своеобразный процесс слияния человека с архитектурой в пространственной среде, процесс его возвеличивания, возникновения ощущения сомасштабности и чувства собственного достоинства. Архитектурно-пространственная композиция, органическое соединение с природным ландшафтом, пропорционально обусловленные масштабные соотношения и расстояния в пространстве придали древнему ансамблю Акрополя значение непревзойденного, вечного шедевра архитектуры.

## **СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ**

### **Тема 1. АРХАИЧЕСКОЕ МИРОЗДАНИЕ. ЕГО СТРУКТУРА И ФОРМЫ ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

#### **Вопросы для обсуждения**

1. Модели Вселенной в архаическом сознании: мировое древо, мировая гора, мировой столп. Их целостность и самодостаточность.
2. Отражение и трансформирование вертикальной структуры Вселенной в конструировании жилищ.
3. Алтарь и ступа как архитектурное воплощение архаической модели Вселенной.
4. Место человека в вертикальной структуре мироздания.

#### **Темы рефератов**

1. Мировое древо как архаическая модель Вселенной в мифологии германоязычных народов.
2. Женские персонажи славянской мифологии в структуре мироздания.
3. Мировой столп в ведической культуре.
4. Архитектура и литература как два основных средства выражения культуры.

#### **Список рекомендуемой литературы**

1. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М., 1984.
2. Бхагаватгита как она есть. – М. – Дели, 1998.
3. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу / А. Афанасьев. – М., 1994.
4. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М., 1981.
5. Рыбаков, Б.А. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М., 1988.
6. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1991.
7. Муканов, М.С. Виды переносного жилища казахов / М.С. Муканов // Кочевое жилище народов Средней Азии и Казахстана. – М., 2000.
8. Прусаков, Д.Б. Природа и человек в древнем Египте / Д.Б. Прусаков. – М., 1999.
9. Смоляк, А.В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы нижнего Амура) / А.В. Смоляк. – М., 1991.
10. Топоров, В.Н. К реконструкции мифа о мировом яйце / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам, 198/Ш. – Тарту, 1967.
11. Топоров, В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового древа» / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам, 284/V. – Тарту, 1971.
12. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993.

### **Тема 2. ЧЕЛОВЕК И АЛТАРЬ В ПРОСТРАНСТВЕ БЫТИЯ**

#### **Вопросы для обсуждения**

1. Осмысление человека и природы в культурах Запада и Востока.
2. Архитектурные метафоры картин мира и место человека в них.
3. Алтари и святилища как символ целостности и осмысленности жизни.
4. Смысл и назначение алтаря в древнем зодчестве.

## Темы рефератов

1. Алтари Древней Индии и Непала.
2. Символика структуры алтаря.
3. Алтари древних цивилизаций Центральной Америки.
4. «Троица» Андрея Рублева – алтарь с чашей святых даров.

## Список рекомендуемой литературы

1. Всеобщая история архитектуры. – М. : Стройиздат, 1966 – 1967. – Т. 1 – 12.
2. Мамардашвили, М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М. : Аграф, 1997.
3. Смолина, Н.И. Традиции симметрии в архитектуре / Н.И. Смолина. – М., 1990.
4. Франкл, В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990.
5. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1994.
6. Прусаков, Д.Б. Природа и человек в древнем Египте / Д.Б. Прусаков. – М. : Московский лицей, 1999.
7. Срезневский, И.И. Святилища и обряды языческого богослужения древних славян / И.И. Срезневский. – Харьков, 1846.
8. Топорова, Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира / Т.В. Топорова. – М. : Радикс, 1994.
9. Павлов, Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм / Н.Л. Павлов. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
10. Лосев, А.Ф. Бытие-Имя-Космос / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993.

## Тема 3. СТУПА

### Вопросы для обсуждения

1. Учение буддизма о будущем справедливом обществе.
2. Ступа как символ буддистского знания.
3. Буддистский ярусный ступа: онтологический и гносеологический аспект.

## Темы рефератов

1. Онтологическая трансформация мирового яйца в искусстве и обыденной жизни.
2. Архитектоническое триединство ступы в зодчестве стран Индокитая.
3. «Лунный дом» в индуистской традиции.

## Список рекомендуемой литературы

1. Всеобщая история архитектуры. – М. : Стройиздат, 1966 – 1967. – Т. 1 – 12.
2. Ожегов, С.С. Ханг Дао Кинь. Архитектура Индокитая / С.С. Ожегов, Т.С. Проскуракова. – М. : Стройиздат, 1988.
3. Радхакришнан, С. Индийская философия / С. Радхакришнан. – М. : Миф, 1993. – Т. 1, 2.
4. Пугаченкова, Г.А. Искусство Гандхары / Г.А. Пугаченкова. – М. : Искусство, 1982.
5. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Миф, 1991. – Т. 2.
6. Топоров, В.Н. К реконструкции мифа о мировом яйце / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам, 198/Ш. – Tartu, 1967.
7. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В.Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995.
8. Павлов, Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм / Н.Л. Павлов. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
9. Васильев, Л.С. История Востока : в 2 т. / Л.С. Васильев. – М. : Высшая школа, 1993.
10. Вертоградова, В.В. Архитектура / В.В. Вертоградова // Культура древней Индии. – М. : Наука, 1975.
11. Мюллер, М. Шесть систем индийской философии / М. Мюллер. – М., 1995.

## Тема 4. ТЕМА ВОДЫ И ВРЕМЕНИ

### Вопросы для обсуждения

1. Вода как начало мироздания в древней философии и мифологии.
2. «Чаша небесных вод» в пространственном изображении.
3. Тема воды в зодчестве культур Востока и Запада.
4. Пространственное изображение времени.

## Темы рефератов

1. Вода и время в античном храме.
2. Тема «моления о дожде» в зодчестве христианской культуры.
3. «Дождевая гирлянда» как архитектурная форма в портиках храмов северо-западной Индии.

## Список рекомендуемой литературы

1. Мамардашвили, М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М. : Аграф, 1997.
2. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи / Б.В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980.
3. Диоген, Л. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Л. Диоген. – М., 1996.
4. Ахундов, М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюции, перспективы / М.Д. Ахундов. – М. : Наука, 1982.
5. Берке, У. Пространство-время, геометрия, космология / У. Берке. – М. : Мир, 1985.
6. Кейпер, Ф.Б. Труды по ведийской мифологии / Ф.Б. Кейпер. – М. : Наука, 1986.
7. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу / А. Афанасьев. – М. : Индрик, 1994. – Т. 1 – 3.

8. Павлов, Н.Л. Исследование пространственного построения фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине / Н.Л. Павлов // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей : реф. сб. – М., 1979. – Вып. 4.

9. Павлов, Н.Л. Храм Ипет-Сут и пространственное мышление зодчих Древнего Египта : автореф. дис. ... канд. архитектуры / Н.Л. Павлов. – М., 1982.

10. Павлов, Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм / Н.Л. Павлов. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

11. Упанишады / пер. А.Я. Сыркина. – М. : Наука, 1991. – Т. 1 – 3.

## **Тема 5. ХРАМ КАК ОТРАЖЕНИЕ АРХАИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРОЗДАНИЯ**

### **Вопросы для обсуждения**

1. Воплощение архаической модели мироздания в храмовых сооружениях.
2. Онтологическая трансформация мирового яйца в храме.
3. Идея софийности в ведической и христианской традиции и ее использование в зодчестве.
4. Реализация религиозных канонов в храмовых сооружениях.

### **Темы рефератов**

1. Отражение содержания буддистских учений Хинаяны и Махаяны в структуре храмов Средней Азии, Тибета, Кореи, Японии и других стран.
2. Тема многоглавия в русском зодчестве как христианский путь к освобождению и совершенствованию личности.
3. Храм-сень и его сакральный смысл.

### **Список рекомендуемой литературы**

1. Топоров, В.Н. «Еще раз о древнегреческом «София» / В.Н. Топоров // Структура текста : сб. – М. : Наука, 1980.
2. Ополовников, А.В. Русское деревянное зодчество / А.В. Ополовников. – М. : Искусство, 1986.
3. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984.
4. Всеобщая история архитектуры. – М., 1966 – 1967. – Т. 1 – 12.
5. Забелин, И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И.Е. Забелин. – М. : Книга, 1990.
6. Ожегов, С.С. Ханг Дао Кинь. Архитектура Индокитая / С.С. Ожегов, Т.С. Проскуракова. – М. : Стройиздат, 1988.
7. Павлов, Н.Л. Храм Ипет-Сут и пространственное мышление зодчих древнего Египта / Н.Л. Павлов. – М., 1982.
8. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. – М. : Республика, 1994.
9. Соловьев, В.С. Философские начала цельного знания / В.С. Соловьев // Соч. : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1.
10. Рерих, Е.И. Письма Елены Рерих, 1929 – 1938 : в 2 т. / Е.И. Рерих. – Минск : ПРАМЕБ, 1992.

## **Тема 6. ЧИСЛО, ПРОПОРЦИИ И СИММЕТРИЯ В ДРЕВНЕМ ЗОДЧЕСТВЕ**

### **Вопросы для обсуждения**

1. Древние учения (Лао-цзы, Пифагор, Платон, еврейская «Каббала» и др.) о числе, пропорциях и симметрии.
2. Платоновские идеи числа, пропорций и структурные универсалии архитектурной композиции.
3. Древние архитектурные сооружения и геометрия.

### **Темы рефератов**

1. Египетский пирамидальный порядок в Космосе и зодчестве.
2. Вертикальное развертывание храма как пространственное изображение пути постижения Бога.
3. Кубическая антропология и тема куба в архитектуре.

### **Список рекомендуемой литературы**

1. Смолина, Н.И. Традиции симметрии в архитектуре / Н.И. Смолина. – М. : Стройиздат, 1990.
2. Урманцев, Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии / Ю.А. Урманцев. – М., 1974.
3. Асмус, В.Ф. Платон / В.Ф. Асмус. – М., 1969.
4. Береснева, В.Я. Симметрия и искусство орнамента / В.Я. Береснева, И.М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.
5. Гика, М. Эстетика пропорций в природе и искусстве / М. Гика. – М., 1936.
6. Давыдов, Ю.Н. Идея произведения искусства у Платона и Аристотеля / Ю.Н. Давыдов // Культура и искусство античного мира. – М., 1980.
7. Смолина, Н.И. Симметрия как форма архитектурного мышления / Н.И. Смолина // Архитектура. – 1980. – № 4.
8. Тахо-Годи, А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое / А.А. Тахо-Годи // Платон и его эпоха. – М., 1979.
9. Берке, У. Пространство-время, геометрия, космология / У. Берке. – М. : Мир, 1985.
10. Мессель, Э. Пропорции в античности и в Средние века / Э. Мессель. – М., 1936.

## Тема 7. ТЕМА СТОЛПА

### Вопросы для обсуждения

1. Столп как мировая ось Вселенной.
2. Архитектурная реализация вознесения чаши на столпе.
3. Столп-молния как выражение символической божественной защиты.
4. Тема столпа в архитектуре мировых культур.

### Темы рефератов

1. Символика жертвенного столпа «юпа» в ведической традиции.
2. Тема столпа в древнерусском архитектурном наследии.
3. Столп как символ императорской власти.
4. Разрушительный и созидательный смысл столпа-молнии в древних культурах.

### Список рекомендуемой литературы

1. Алпатов, М.В. Всеобщая история искусства / М.В. Алпатов. – М. : Искусство, 1948 – 1955. – Т. 1 – 3.
2. Афанасьев, А.Н. Языческие предания об острове Буяне / А.Н. Афанасьев // Троя. – 1993. – № 2. – С. 2 – 13.
3. Мифология народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1991.
4. Павлов, Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм / Н.Л. Павлов. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
5. Максимов, П.Н. Архитектура второй четверти – конца XVII века / П.Н. Максимов, О.И. Брайцева // ВИА. – М. : Стройиздат, 1968. – Т. 6.
6. Кудрявцев, М.П. Москва – третий Рим / М.П. Кудрявцев. – М., 1994.
8. Вертоградова, В.В. Архитектура / В.В. Вертоградова // Культура древней Индии. – М., 1975.
9. Забелин, И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И.Е. Забелин. – М. : Книга, 1990.
10. Гамкрелидзе, Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т.В. Гамкрелидзе, В.В. Иванов. – Тбилиси, 1984. – Т. 2.
11. Короцкая, А.А. Современная архитектура Индии / А.А. Короцкая. – М. : Стройиздат, 1986.

## Тема 8. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ

### Вопросы для обсуждения

1. Учения античной философии об идеях и форме (Платон, Аристотель).
2. Воздействие пространственной формы на внутренний мир человека (замкнутые и открытые пространственные системы древности).
3. Реальность и иллюзия в пространственных композициях.

### Темы рефератов

1. Пространственное мышление зодчих Древнего Египта.
2. Пространственные построения в живописи.
3. Красота или эстетическое.

### Список рекомендуемой литературы

1. Лебедев, В.В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры / В.В. Лебедев. – М. : Стройиздат, 1993.
2. Павлов, Н.Л. Храм Ипет-Сут и пространственное мышление зодчих Древнего Египта / Н.Л. Павлов. – М., 1982.
3. Ахундов, М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюции, перспективы / М.Д. Ахундов. – М. : Наука, 1989.
4. Исследование пространственного построения фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине // Рес-таврация, исследование и хранение музейных и художественных ценностей : сб. – М., 1979. – Вып. 4.
5. Пичикян, И.Р. Малая Азия – Северное Причерноморье. Античные традиции и влияния / И.Р. Пичикян. – М., 1984.
6. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи / Б.В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980.
7. Раушенбах, Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве / Б.В. Раушенбах. – М. : Наука, 1986.
8. Короцкая, А.А. Современная архитектура Индии / А.А. Короцкая. – М. : Стройиздат, 1986.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение хочется отметить, что логика зодчего древности отлична от компоновочной, композиционной логики современного архитектора. Термин «композиция», популярный, начиная с эпохи Ренессанса, означает всего лишь суммацию, некое формальное упорядочение объемов, фрагментов и деталей. Логика зодчего древности – это не столько логика зодчего, сколько логика самого зодчества как природного и человеческого процесса творения.

Древние цивилизации использовали комплексы сложнейших архитектурных и культовых сооружений, построенных по основным принципам Мироздания и разбросанных в виде сети. С помощью этих центров аккумулировалась гигантская энергия Космоса. Православные храмы, например, построены и строятся по принципам сакральной геометрии, а значит, служат резонаторами, или «камертонами», космических энергий. Ведическая культура прослеживается и в архитектуре Тадж-Махала (суфийский храм в Индии) и в храме Христа Спасителя в Москве. В их геометрии лежат одни и те же принципы сакральной геометрии Арийских храмов. Эта традиция сохранена до настоящего времени, но используется не во всех архитектурно-строительных комплексах.

Создавая архитектурную форму или архитектурное пространство, истинный зодчий проектирует их сверху, от Бога, из реального или мыслимого зенита и полагает в них, в их земное ядро некое сокровенное содержание, которое несет в себе многообразный смысл, а также характеризуется неисчерпаемым потенциалом развертывания.

На каждом новом витке, на каждом новом уровне своего спирального развития культура вновь и вновь возвращается к некогда зарожденным ею образам и представлениям. Где-то в недрах бессознательного культуры, в неосознаваемой нами глубине самих себя возникает и растет потребность нового, целостного, гармоничного, логически объяснимого представления о мире.

В современной архитектуре существует предположение о том, что предъявление в ней формы шара, сферы, мирового яйца соотносится с эпохами ожидания рождения нового, прекрасного и справедливого мира, связанного с религиозным, социальным, идейным обновлением жизни, с массовыми надеждами, чаяниями и упованиями, охватывающими целые народы, государства, регионы, культуры. Преобладание же вспарушенных форм с образующими, близкими к параболе, к абрису линги, омфала, пробивающегося сквозь почву ростка или гриба, можно соотнести с эпохами активного становления, утверждения и распространения религии, идеологии и культурной традиции.

В теории формообразования мы вновь и вновь находим аналоги с архаическими представлениями. Образ Мироздания как порождающей системы за последние два десятилетия в тех или иных вариантах все чаще возникает в самых различных областях современной науки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу / А. Афанасьев. – М., 1994. – Т. 1 – 3.
2. Атхарваведа. Избранное / пер. Т.Я. Елизаренковой. – М., 1993.
3. Ахундов, М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюции, перспективы / М.Д. Ахундов. – М., 1982.
4. Берке, У. Пространство-время, геометрия, космология / У. Берке. – М., 1985.
5. Бонгард-Левин, Г.М. Древнеиндийская цивилизация / Г.М. Бонгард-Левин. – М., 2000.
6. Васильев, Л.С. История Востока / Л.С. Васильев. – М., 1993. – Т. 1, 2.
7. Вуек, Я. Мифы и утопии архитектуры / Я. Вуек. – М., 1990.
8. Вертоградова, В.В. Архитектура / В.В. Вертоградова // Культура Древней Индии. – М., 1975.
9. Всеобщая история архитектуры. – М., 1966 – 1967. – Т. 1 – 12.
10. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. – Киев – Москва, 1998.
11. Дебольский, Д.Д. К познанию Абсолюта. Сравнительный опыт индуистских и христианских мистиков / Д.Д. Дебольский. – М., 1996.
12. Диденко, В.Д. Искусство и философия / В.Д. Диденко. – М., 1986.
13. Забелин, И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И.Е. Забелин. – М., 1990.
14. Забылин, М. Русский народ, его обычаи, обряды, суеверия и поэзия / М. Забылин. – Иркутск, 1992.
15. Иванов, В.В. Исследования в области славянских древностей / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М., 1974.
16. История и культура Древней Индии. – М., 1990.
17. Колингвуд, Р.Дж. Принципы искусства / Р.Дж. Колингвуд. – М., 1999.
18. Короцкая, А.А. Современная архитектура Индии / А.А. Короцкая. – М., 1986.
19. Кудрявцев, М.П. Москва – третий Рим / М.П. Кудрявцев. – М., 1994.
20. Кук, С.Г. Мифология Ближнего Востока / С.Г. Кук. – М., 1991.
21. Лебедев, В.В. Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры / В.В. Лебедев. – М., 1994.
22. Леви-Брюль, Л.С. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л.С. Леви-Брюль. – М., 1994.
23. Лелеков, Л.А. Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов в первой половине I тысячелетия до н.э. / Л.А. Лелеков // История и культура народов средней Азии. – М., 1976.
24. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М., 1993.
25. Лосев, А.Ф. Бытие – Имя – Космос / А.Ф. Лосев. – М., 1993.
26. Лосев, А.Ф. Миф – Число – Сущность / А.Ф. Лосев. – М., 1994.
27. Лосев, А.Ф. История античной эстетики / А.Ф. Лосев. – М., 1994.
28. Лосев, А.Ф. Мифология греков и римлян / А.Ф. Лосев. – М., 1996.
29. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М., 1996.
30. Мамардашвили, М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М., 1997.
31. Мардер, А.П. Эстетика архитектуры / А.П. Мардер. – М., 1988.
32. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1991.
33. Мокеев, Г.Я. Московские храмы / Г.Я. Мокеев // Москва 850 лет. – М., 1996. – Т. 1.
34. Ожегов, С.С. Хоанг Дао Кинь. Архитектура Индокитая / С.С. Ожегов, Т.С. Проскуракова. – М., 1998.
35. Ополовников, А.В. Русское деревянное зодчество / А.В. Ополовников. – М., 1986.
36. Павлов, Н.Л. «Изразцовое окно» в декоре русского храма / Н.Л. Павлов // Декоративное искусство. – 1979. – № 8.
37. Павлов, Н.Л. Три опыта параллельного прочтения архитектурной темы и древнего текста / Н.Л. Павлов // Архитектура мира : материалы Междунар. конф. по истории архитектуры. – М., 1997. – Вып. 6.
38. Павлов, Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм / Н.Л. Павлов. – М., 2001.
39. Платон. Собрание сочинений в четырех томах / Платон. – М., 1990 – 1995.
40. Прусаков, Д.Б. Природа и человек в древнем Египте / Д.Б. Прусаков. – М., 1999.
41. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М., 1988.
42. Рыбаков, Б.А. Язычество древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М., 1988.
43. Смоляк, А.В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы нижнего Амура) / А.В. Смоляк. – М., 1991.
44. Тойнби, А.Дж. Постигание истории / А.Дж. Тойнби. – М., 1991.
45. Топоров, В.Н. К реконструкции мифа о мировом яйце / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам, 198/Ш. – Тарту, 1967.
46. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В.Н. Топоров. – М., 1995.
47. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках / Е.Н. Трубецкой. – М. : Сытин, 1916. (Переиздано М., 1995).
48. Уайтхед, А.Н. Избранные работы по философии / А.Н. Уайтхед. – М., 1990.
49. Упанишады / пер. А.Я. Сыркина. – М., 1991. – Т. 1 – 3.
50. Флоренский, П. Обратная перспектива / П. Флоренский // У водоразделов мысли. – М., 1990.
51. Флоренский, П. Оправдание космоса / П. Флоренский. – СПб., 1994.
53. Франкл, В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М., 1990.
54. Элиаде, М. Словарь религий, обрядов и верований / М. Элиаде, И. Кулиано. – М. – СПб., 1997.
55. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М., 1994.
56. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М., 1991.
57. Юнг, К.Г. Бог и бессознательное / К.Г. Юнг. – М., 1998.

## СЛОВАРЬ

**Абак** – ярусная квадратная чаша, устанавливаемая на классическом буддийском ступе и утверждающая изначальную «правильность» высшего мира.

**Алтарный камень** – земное основание мировой и вселенской оси, которое в будущем должно представить на земле все мироздание.

**Анда** (в санскр. «яйцо») – кирпичная, облицованная камнем полусфера, представляющая архитектурное воплощение «мирового яйца», из которого развернулась Вселенная.

**Апсида** (древнегреч. «свод») – представление небосвода в пещерных храмах в горизонтальной плоскости.

**Атон** – древнеегипетский бог Солнца.

**Архэ** (греч. первоначало).

**Ваджера** (русс. двойная балясина) – громовая опора или оберег от удара молнии.

**Ведика** – основание ступы, традиционно профилированный, круглый в плане алтарь; в основание ведики заложен принцип постижения Вселенной через знание.

**Вихара** – монастыри с общинно-келейным образом жизни, сосредоточенном вокруг главного монументального символа Учения – ступы.

**Ворон** – один из древнейших мифологических персонажей, вещая птица, птица-вестник верховного божества; слово «ворон» этимологически родственно имени божества – «Варуна», «Уран», а однокоренной термин воронка определяет характерное спиральное движение этой сакральной птицы в небе.

**Гносеология** – учение о познании; соотв. гносеологический аспект – познавательный аспект.

**Голгофа** (от древнеевр. «черепа», «лобное место») – место, указывающее на чашу небесных вод. На многих иконах, повествующих о распятии или снятии с креста, внутри Горы изображен череп Адама. Каждая вновь возникающая религия в процессе самоутверждения проектирует в неясные глубины истории, к первоистоку человеческого рода.

**Гоपुरам** (санскр. «коровьи врата») – гигантские надвратные башни в больших храмовых ярусных комплексах южноиндийских храмов, представляющих собой естественное место верховного божества, куда направляется взгляд верующего по ступеням ярусной структуры храма.

**Дрона** (санскр. «корыто», «чаша», «сосуд»; с палийского «сидение богов») – верхняя часть ступы; квадратное в плане, трехступенчатое снаружи корыто, в котором брахман делит останки Будды на восемь частей, где число «8» соотносится с понятием бесконечности.

**Изба** (от древнерусск. «истобка», однокоренн. со словом «топить») – русское жилище, смысловым содержанием которой является печь – центр мироздания, единение у «семейного очага», семейный жертвенник и алтарь.

**Корона** (санскр. «корыто», «чаша», «сосуд») – чаша небесных вод.

**Каннелюра** (от франц. *colonne* – тростник; греч. *kanon* – тростниковая корзина, жертвенная корзина) – вертикальный желобок на поверхности колонны, по которому стекает вода из чаши небесных вод.

**Капитель** (инд. «сарала», лат. «caput», рус. «капь») – завершающая часть античного ордера, ставшая для европейцев олицетворением мирового порядка и гармонии.

**Капище** – языческое святилище, где хранится «капь» – главный священный сосуд, отождествляемый с чашей небесных вод.

**Капища** – польская часовня, дарохранительница.

**Карниз** (греч. *koronis* – буквально «изгибающийся», «круторогий»; англ. *cornice*, лат. *cornice* – венец; русск. корона) – расширяющееся кверху завершение здания представляет чашу небесных вод.

**Кокошник** (от звукоподражательного «ко-ко» – яйцо; «кокошь» в древнерусском – курица, наседка) – женский головной убор, изображающий чашу небесных вод, которую несет на голове ритуально чистая девушка, будущая мать, символ человеческого плодородия.

**Миро-ощущение** – осязание непосредственно окружающего мира с помощью органов чувств, присущее, по-видимому всем существам.

**Миро-восприятие** – восприятие и осознание мира как целостности всем человеческим существом.

**Миро-представление** – создание человеком в своем сознании образа (образной картины) мира, Вселенной.

**Миро-здание** – миропредставление, оформившееся как пространственная архитектурная система, реализующаяся в первую очередь в архитектуре.

**Нараяна** – бог-младенец, божественный закон Вселенной в момент ее первого проявления. В древних индийских книгах носит имя Праджапати.

**«Пи» (3,14)** – «божественное число», представляющее математическую соотнесенность квадратного Неба и круглой Земли, божественной «правильности» и земной реальности.

**Престол** – главный храмовый алтарь в православии, представляющий собой истинное судилище Христово, с которого Спаситель преподает к подкреплению душ наших небесную пищу. По форме близок к античному алтарю, имеющему кубическое ядро и выступающие нижнюю и верхнюю плиту.

**Ратха** (санскр. «повозка», «колесница») – колесницы-храмы, высеченные из единой скальной глыбы, где процесс высекания онтологически близок процессу превращения алтаря в храм.

**Рита** – изначальный принцип миропорядка, человеческим проявлением которого выступает ритуал – главное средство поддержания всего миропорядка.

**Сень** (а также зонт, балдахин) – маленькое замкнутое пространство, содержащее самодостаточную вселенскую сущность и представляющее вселенскую защиту. В русской архитектурной традиции сень – неотъемлемая принадлежность всякого храма и всякого жилья, устанавливаемая над алтарем, над царским тронном, над патриаршим местом.

**София** – в христианской культуре «Божественная Премудрость», «Вселенское Знание».

**Ступа** (санскр. «стха») – памятник первооснове всех вещей, канонически отработанное культовое сооружение.

**Хармика** (санскр. «хармья» – скала, дворец, крепость) – кубический реликварий, установленный на вершине полусферы, в который помещались частички мощей и другие реликвии Будды; символ центральной вселенской твердыни, оплот верховного божества.

**Храм-мандапа** (с санскр. «мандапа» – «навес», «кров») – предхрамовый зал индуистского храма, выполняющий по своей функции роль сеней и соотносящийся с божественной благодатью, с нахождением под полной божественной защитой.

**Цела** (лат. «скрывать», «утаивать») – помещение храма, в котором находится алтарь и изображение божества.

**Чайтья** – храмы первых веков нашей эры, представляющие небольшие часовни, в которые приходили на поклонение адепты-миряне изображению Будды.

**Чандра-шала** (буквально с санскр. «лунный дом»; инд. «арка куду»; франц. «chalet») – дом в горах, укрытие, кров; русск. «шалаш») – покрытие в виде бочки, демонстрирующее на фасаде внутреннее пространство, смысловое содержание ступы.

**Чаша Грааля** – священный сосуд, из которого, по средневековому преданию, причащались Христос и апостолы.

**Чакра** – в буддизме известен как дхармачакра – колесо закона, восходит к общеиндоевропейскому *gita* – Мировой закон; а также энергетический центр в астральном теле человека; в архитектуре – символ вселенского закона в верхнем основании храма.

**Эхин** (греч. *exinos*) – означает буквально «морской еж», раковина которого использовалась как сосуд в ритуальных целях. Сакральный аспект эхина заключается в хранении человеческих обязательств «до судного дня». Дублирует и дополняет абак в системе представления чаши небесных вод.

**Яблоко** – техн. термин, адекватный техн. индийскому термину «плод лотоса», бирманскому «плод банана»; указывают на его первичное значение – плода-семени, из которого сверху вниз по традиции разворачивается сама Вселенная и от которого по смыслу проектируется храм как миро-здание. В построении русского храма представляет маленький золотой шар над куполом.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Тема 1 АРХАИЧЕСКОЕ МИРОЗДАНИЕ. ЕГО СТРУКТУРА И ФОРМЫ ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ .....	5
Тема 2 ЧЕЛОВЕК И АЛТАРЬ В ПРОСТРАНСТВЕ БЫТИЯ .....	12
Тема 3 СУЩЕСТВО, СМЫСЛ И НАЗНАЧЕНИЕ АЛТАРЯ .....	21
Тема 4 СТУПА .....	31
Тема 5 ХРАМ .....	48
Тема 6 ТЕМА СТОЛПА .....	61
Тема 7 ТЕМА ВОДЫ И ВРЕМЕНИ .....	70
Тема 8 ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СУЩНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ .....	85
СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ .....	90
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	98
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	99
СЛОВАРЬ .....	101