

**Клейменова О.К.**

## **Архетипические композиционные структуры в храмовом зодчестве средиземноморской ойкумены**

Москва: ВГИК, 2002.- 64 с.

ISBN 5-87149-083-2

Тираж: 500 экз.

Инвентарный номер: 10415

*Допущено Министерством образования РФ*

Учебное пособие посвящено важнейшему разделу теории искусства - проблеме композиции. Автор, обращаясь к различным памятникам зодчества, анализирует правила построения композиционных структур в классическом искусстве. Пособие предназначено прежде всего для студентов, обучающихся киноспециальностям, но также представляет интерес для всех, интересующихся историей и теорией искусства.

ББК: 85.1 (Изобразительное искусство и архитектура)

- **Оглавление**
  - **Предисловие**
  - **Введение**
  - **Глава I. Архетипические композиционные принципы храмового зодчества Древнего Египта**
    - **Контрольные вопросы к главе I**
    - **Рекомендуемая литература к главе I**
  - **Глава II. Храмовое строительство в Древней Греции**
    - **Контрольные вопросы к главе II**
    - **Рекомендуемая литература к главе II**
  - **Глава III. "Жилище" Бога в древней Палестине**
    - **Контрольные вопросы к главе III**
    - **Рекомендуемая литература к главе III**
  - **Заключение**
  - **Библиографический список**
  - **Иллюстрации**

Учебное пособие "Архетипические композиционные структуры в храмовом зодчестве средиземноморской ойкумены" подготовлено на основе многолетнего опыта преподавания курса "Истории зарубежного искусства" на различных факультетах ВГИКа. Оно адресовано студентам вузов, изучающим курс теории и истории изобразительного искусства, а также всем, интересующимся одним из самых ярких феноменов культуры - искусством Древнего мира.

В трех главах работы рассматривается логика возникновения, построения и функционирования композиционных структур храмового зодчества Древнего Египта, античной Греции и Палестины; анализируется связь архитектурной композиции с религиозными представлениями и ритуалом народов древнего Средиземноморья;

определяются общие закономерности, которые проходят через века истории культуры, несмотря на изменения, вносимые временем.

В рамках компактного учебного пособия невозможно охватить всю панораму искусства Древнего мира. Поэтому автор, остановившись на храмовом зодчестве, стремится выделить ключевые моменты, подводящие студентов к глубинному пониманию смысла памятников мировой культуры. Представляется, что такая концепция учебного пособия, ориентированная не столько на исторически последовательное описание отдельных произведений, сколько на концентрированное освещение основополагающих принципов искусства, оставляет открытыми широкие возможности для творческой работы учащихся, в том числе и на основе самостоятельного изучения рекомендуемой литературы.

Текст пособия сопровождают иллюстрации; справочный библиографический материал; контрольные вопросы по основным положениям книги, а также список рекомендуемой литературы.

Вся человеческая культура пронизана поиском красоты.

В основе мира лежала красота, и человек изначально был ей причастен. "И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма" (*Бытие, 1,31*).

"И взял Господь Бог человека и поселил его в саду Едемском... И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь" (*Бытие, 2,15-17*).

Изгнание из Рая - это образ утраченной божественной гармонии, образ разрыва человека с высшей истиной. Но, однажды потеряв свое наследие, человек стремится обрести его вновь. Вся наша история, жизнь любого отдельного человека - это путь поисков утраченного когда-то идеала.

"Понятие красоты, - пишет исследовательница древнерусской живописи И. Языкова, - включает в себя всегда понятия гармонии, совершенства, чистоты, а для христианского мировоззрения в этот ряд непременно включено и добро. Разделение этики и эстетики произошло уже в новое время, когда культура претерпела секуляризацию, и цельность христианского взгляда на мир была утрачена..."

Искусство XX века уже не знает этой целомудренности человеческого существа, открытого в тайне Воплощения Слова. Утратив здоровое эллинское начало, пройдя через аскетические крайности средневековья, возгордившись собой как венцом творения в Ренессансе, разложив себя под микроскопом рациональной философии Нового времени, человек на исходе второго тысячелетия нашей эры пришел в полную растерянность относительно собственного "я"<sup>[1]</sup>.

XX век - время гигантского, скачкообразного развития науки, не подкрепленного развитием духовным. Произошел выход в новый пространственно-временной континуум за счет освоения новых областей мира - выход на время микромира, элементарных частиц; но произошла утрата макромира, космоса, в котором человек занимал данное ему место и должен был исполнить свое предназначение. Отсюда столь часто и трагически звучащий вопрос: "кто мы? откуда? куда мы идем?" Хотя ответы на него даны нам везде и всюду - они и в гармонии циклических, подчиненных единой константе небесных ритмов, и в крещатости земного пространства, и в вертикальной устремленности к небу самой

человеческой фигуры. Ориентиров множество. Но, увы, не всегда имеющий уши слышит, а имеющий глаза видит.

Однако и для "неслышащего" существует возможность соприкоснуться с высшими истинами. Эту возможность дает нам богослужение, ритуальное действие, которое является и выражением, и изображением внутреннего содержания миростроения. Представляя архетипическую схему творения вообще, а также пути сохранения сотворенного, оно тем самым представляет и идеальный смысл любого положительного преобразования в этом мире. Тесно связанное с космогонией и священной историей, оно дает нам возможность перенестись в абсолютное время и место "начала начал", стать и свидетелем, и участником священных событий, а значит и обладателем сакральной энергии.

Ритуалу мы обязаны и такой истинной, по словам о. Павла Флоренского, формой нашей деятельности, как искусство. Ритуал является его колыбелью. Архетипические схемы, лежащие в основе ритуального действия, становятся основой и всех видов художественного творчества, которое через слово, звук, изображение доносит до человека смысл божественных законов и структур. В этом - главная задача искусства. Ее выполнение приобретает особое значение в периоды секуляризации культуры, в периоды забвения или извращения истинных целей нашей жизни. И только искусство может выступить хранителем высоких духовных традиций и идеалов и тем самым обеспечить преемственность нашего бытия, а, возможно, и само его существование.

Главная задача человека - понять тайну Мира, чтобы жить, как "живет" Мир, то есть в постоянном обновлении. Важно само предназначение человека, предназначение духовного порядка.

В конечном счете, Космос обнаруживается в тайнописи природы: он "говорит", он передает свою миссию своим возникновением, своими состояниями, своими ритмами.

Человек когда-то чувствовал свое мистическое единство с Космосом и знал, что Космос периодически обновляется; но он знал также, что обновление может осуществляться ритуальным повторением космогонии, совершаемым либо ежегодно, либо по случаю космических кризисов, либо при свершении исторически значимых событий. То есть человек считал себя ответственным за обновление Мира, а такая форма его деятельности как искусство выступала непосредственным инструментом диалектического процесса *сохранения - развития*, связывая воедино историю и современность.

\*\*\*

Искусство - художественная модель действительности. В. Штофф писал, суммируя распространенную точку зрения на основное свойство модели: "то наличие какой-то структуры (...), которая действительно подобна или рассматривается в качестве подобной структуре другой системы. Понимая такое сходство структур как отображение, мы можем сказать, что понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности, как бы ни различались между собой отдельные модели"<sup>[2]</sup>.

Во все исторические эпохи архитектура выступает как одна из обязательных составляющих культуры человечества. Каждое ее произведение - это знак, прообраз мира. Ведь "первое жилище - это небо и преисподняя, то есть земля, в их естестве"<sup>[3]</sup>, - писала О. Фрейденберг. Стоечно-балочная конструкция - основа всякого здания, изначально

является моделью мироздания, где основание - это земля, перекрытие - небо, а стена, колонна - человек, связующий эти две противоположности.

Отталкиваясь от этой схемы, каждая эпоха наделяла (и наделяет) ее своим смыслом, видоизменяя и декорируя в соответствии со своими представлениями о Вселенной, в основе строения которой взаимосвязь и взаимодействие двух начал - пространства и времени, то есть хронотоп. А "хронотопические структуры... становятся той основой, на которой формируются те или иные формы видения, определяющие в конечном счете и формы культурной жизни"<sup>[4]</sup>.

\*\*\*

Согласно древней философии, знание истины - это целостное представление о мироздании как о космосе (порядке). Основу этого порядка составляли число, симметрия и ритм. Особенно важную роль в моделировании идеальных образцов космоса играла числовая гармония, закономерности которой Пифагор, Демокрит и Платон постигали путем созерцания звездного неба и философских размышлений о небесных явлениях. Гармонический принцип организации придавал космосу черты идеальной целостности или образца.

Павел Флоренский писал: "Где обнаруживается прерывность, там мы ищем целого; а где есть целое - там действует форма и, следовательно, есть индивидуальная отграниченность действительности от окружающей среды. Иначе говоря, там, где действительность имеет дискретный характер, есть некоторая монада, т.е. в себе замкнутая... неделимая единица, значит, там возможен и счет... И наоборот: без формы нет прерывности. Нет, следовательно, образов обособления, значит, нет расчлененности, а потому невозможен и счет...

Эта индивидуальная расчлененность мира, его счетность занимает все более места в рождающемся ныне миропонимании...

Совершенно незаметно для себя наука возвращается к пифагорейскому представлению о выразимости всего целого числом и, следовательно, о существенной характеристике для всего - свойственного ему числа. "Все есть число" - от этого древнего изречения недалеко современное миропонимание, и пророчески звучат стихи Якоби: "*То, что ты в Космосе видишь, есть только божественный отблеск, а над богами царит сущее вечно Число*"<sup>[5]</sup>.

Число, следовательно, выступает как идеальная схема, как первичная категория мышления, как некая форма сверхязыка.

\*\*\*

Архитектура дает возможность наиболее адекватно воспроизвести свойственные каждой культурной эпохе пространственно-временные представления, поскольку, осваивая и организуя для человека реальное пространство, она приравнивает его к нашему движению в нем, то есть ко времени. Наше восприятие любого архитектурного памятника определяется этой метаморфозой превращения времени в пространство, а пространства - во время, которое сливается с "непрерывностью перетекания пространства по вертикали и по горизонтали, с переходами этого перетекания, которое может быть плавным, динамичным, целенаправленным и т.д., что уже зависит от характера архитектуры, принятых ее ритмических норм, влияющих на чувство времени в данной конструкции"<sup>[6]</sup>.

Воспроизводя определенную культурой хронотопическую структуру, архитектура оперирует числами и их геометрическим выражением, то есть одной из первых (наряду с языком) семиотических структур культуры, которая возникает с необходимостью систематизировать и классифицировать явления мира. "Число родственно слову в том смысле, что подобно последнему - в роли понятия "охватывая", "обозначая" - оно разграничивает мировпечатления... числа и слова суть получившее образ и при помощи формы подчиненное мирочувствование. При их помощи дух ("собственное") достигает власти. При их помощи он приводит в порядок и разделяет на части мир"<sup>[7]</sup>, - пишет О. Шпенглер в "Закате Европы".

В архитектуре числовая модель организует форму в соответствии с определенным хронотопом. В классических культурах древности, будь то Египет или Греция, Китай или Палестина, хронотопические структуры были основой космогонических представлений, дошедших до нас в мифах, легендах, религиозных верованиях. Они описывают происхождение и строение мира, набор и связь его отдельных частей, место и роль человека в его существовании и развитии. "Особая роль космогонии, - пишет В. Топоров, - определяется тем, что она выступает как архетип всякого творения, как наиболее естественная и наиболее общая схема творения вообще, как модель любого человеческого действия и механизм порождения всего, что есть в мире, всех его содержаний - как объективных, так и субъективных (сознание)"<sup>[8]</sup>.

Зарождение Вселенной - центральный момент любой космогонической системы. Отсюда все, что связано с процессом творения, - сакрально, высшей же сакральностью будет обладать та точка в пространстве и времени, где совершался акт творения. Эта точка, "источник всякой реальности, а значит и самой энергии жизни, бытийной силы"<sup>[9]</sup>, организует весь пространственно-временной континуум, от нее начинается постепенное развертывание входящих друг в друга увеличивающихся сфер, которые и составляют Вселенную. Уровень сакральности в них будет падать по мере удаления от первоначала.

Процессу космостроительства, созиданию Вселенной, организованной по законам божественной гармонии, всегда противостоит обратный процесс -энтропии, возвращения в хаос. Поэтому сотворенный мир нуждается в регулярном притоке теургической энергии и силы, вырвавших его из небытия, в постоянной защите и обновлении. "Развитие космогонического процесса... состоит не только в материальном заполнении мира, его вещественном уплотнении, но и в формировании функциональной структуры, специализации функций, постановке акцента на их операционном аспекте, выработке некоей общей концепции функциональной "онтологии", предполагающей учет всех опасностей, грозящих миру, всех средств по предотвращению этих угроз и умение соотносить одни с другими... Говоря в общем, ситуация требует от человека готовности к ней и умения контролировать ее... На этом пути человек неизбежно встречается с ритуалом"<sup>[10]</sup>.

Ритуал воссоздавал тот порубежный момент, когда из хаоса возникал космос, и как бы заново возрождал то, что возникло в акте творения. Он позволил человеку стать сопричастным сакральной энергии Творца, дал возможность защитить мир и дух свой от распада и гибели.

Цикличность ритуала, его регулярная повторяемость соответствовала годовому космическому круговращению, подчеркивая и усиливая его. В результате происходило четкое упорядочивание времени и пространства человеческой жизни - она включалась в единый вселенский ритм, звучала в "унисон" с космосом. Ритуал определял место и деятельность человека внутри космологической схемы, обеспечивал преемственность

бытия, связывая пра-время и пра-пространство с сегодняшним днем. Он давал переживание "целостности бытия и целостности знания о нем, понимаемое как благо и отсылающее к идее божественного как носителя этого блага..."<sup>[11]</sup> .

Знаковые системы, разработанные в ритуалах, "внутриритуальная" деятельность в целом обусловили зарождение искусств, и, прежде всего архитектуры, которая в силу своих вышеназванных свойств в храмовом зодчестве представила овеществленную космогоническую систему, "подобие Вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу"<sup>[12]</sup> .

Святынище, а затем храм возникают как средоточие ритуальной практики, которая и "развивается во всей широте только там, где существует постоянное место молитвенных собраний"<sup>[13]</sup> . Космогонические принципы, лежащие в основе ритуала (сакральные числа, время и пространство), определяют его композиционное построение и образность, наполняют его форму содержанием и истинным смыслом. "Форма Истины только тогда и способна содержать свое содержание - Истину, когда она как-то, хотя бы символически, имеет в себе нечто от Истины"<sup>[14]</sup> , -утверждает о. П. Флоренский.

Связанный тысячами нитей с религией - основой духовной культуры человечества, храм обретает истинный смысл своего существования только в момент богослужения, ритуала, без которого "модель мироздания", представленная в храме, оказывается неполной.

В целом, в контексте культуры храмовая архитектура предстает как "идеальная форма активности"<sup>[15]</sup> , дающая возможность человеку реализовать определенные эпохой высшие ценностные установки, не просто воспроизводить "логику пространственно-временных связей реальных ситуаций"<sup>[16]</sup> , а решать задачу "полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла"<sup>[17]</sup> .

Попробуем проследить, каким образом высшие ценности духовной культуры человечества воплотились в храмовом зодчестве средиземноморской ойкумены в дохристианские времена (Египет, Греция, Палестина).

*Слава тебе, Осирис,  
Владыка вечности, царь богов!  
Многоименный,  
Дивный образами,  
Тайными обрядами в храмах.  
...Покорно ему небо и звезды его,  
И открыты ему врата великие.  
Владыка восхвалений в небе южном  
И прославлений в небе северном.  
Незаходящие звезды пред лицом его  
И жилище его - неподвижные.  
...Разлился он по Египту  
Подобно солнцу утром.  
Корона его пронзила небо  
И породнилась со звездами.  
(Древнеегипетский гимн Осирису)<sup>[18]</sup>*

Наиболее древние культовые сооружения, дошедшие до наших дней, - это египетские храмы и гробницы-пирамиды, ставшие символом древнеегипетской культуры. Культ богов и культ мертвых - две составляющие древнеегипетской религии - нашли

воплощение в этих архитектурных памятниках. Такое деление соответствует "двойному" ритуальному времени египтян, которые часто выражали целостные понятия через единство двух составляющих. Одна составляющая - "первое" время - это комплекс космогонических представлений и ценностей, связанных с круговращением "разделяющего годы"<sup>[19]</sup> Солнца, т.е. время как вечное возвращение. В культуре оно нашло воплощение в регулярно возобновляющихся ритуалах, местом действия которых стал храм.

Вторая составляющая - это временная категория, которую олицетворял "укрепляющий истину"<sup>[20]</sup> Осирис - бог умерших, воплощавший идею бессмертия, вечного существования. "...У египтян, помимо мифологически-ритуалистического представления о времени, было и еще одно, совершенно иное, которое основывалось на категории результативности. Результативность как культурная позиция проявлялась в стремлении к достижению и, что еще важнее, к сохранению результата, "созревшего" для вечности окончательного состояния. Причем это стремление воплощалось в таких формах самовыражения культуры, которые мы считаем главными "опознавательными знаками" древнеегипетской цивилизации: в иероглифах, пирамидах и мумиях. Письменность, тяжеловесную монументальность гробничной архитектуры и мумификацию умерших - все это можно отнести к манифестации ненарушимого и постоянного "запредельного" бытия," - пишет Я. Ассман<sup>[21]</sup>. Только на исходе жизненного пути - в смерти человек оказывается на своем месте, т.е. переходит к существованию в мире и времени бога Осириса. В "Книге происхождения вечности" (стела №128а Ватиканского музея) читаем: "Твоя душа (Ба) живет на небе у Ра, твое Ка божественно пред богами, твое тело пребывает в преисподней у Осириса"<sup>[22]</sup>. Эти представления стали основой обрядов заупокойного ритуала и обусловили образность и композиционное размещение отдельных частей и помещений заупокойных комплексов. "Живое ощущение вечности и страстность к бесконечному", - вот фундамент, на котором должна была стоять гробница, сохраняющая мумифицированное тело, форма же ее должна быть совершенной, так как только совершенное - божественное - может противостоять деструктивным тенденциям хаоса. Такая форма была найдена в XXVII веке до н.э. при возведении "великой пирамиды" - пирамиды Хеопса, входящей в заупокойный комплекс IV династии фараонов Египта в Гизе.

Весь комплекс располагается на западной стороне Нила - стороне "умирающего" Солнца, на границе живой природы и пустыни, а пирамида являет образ не только "вместилища" вечности, но и монументального портала входа, ведущего в мир Осириса. Точно сориентированная относительно сторон света и движения звезд (ведущий в подземную камеру северный вход был продолжением светового луча Альфы созвездия Дракона, которая была в III тысячелетии до н.э. полюсом мира) пирамида включалась в орбиту космоса, играя роль рукотворной "мировой горы" - вселенской оси, на которую нанизываются различные пространственно-временные пласты. Мировая гора - образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Он характерен для религиозных представлений многих народов. "Гора часто воспринимается как образ мира, модель Вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства. Гора находится в центре мира - там, где проходит его ось. Продолжение мировой оси вверх указывает положение Полярной звезды... основание же приходится на "пуп земли"<sup>[23]</sup>.

"Мировая гора", будучи "держателем" Вселенной, должна быть и хранителем высших законов построения мира, и их зримой формулой. Отсюда абсолютная, не встречающаяся в реальной природе, математическая правильность египетской "мировой горы" - пирамиды. И эта ее "неестественность" закономерна - она переносит нас в ритуальную

реальность, которая, по словам М. Евзлина, представляет "первую математическую модель мира"<sup>[24]</sup>. Это отмечает и Дж. Кемпбелл: "Ритуалы представляют космологический принцип подобно формулам в современной физике. Через них оперативные модальности таинственных космических сил становились не только доступными для человеческого ума, но и поддающимися контролю"<sup>[25]</sup>.

Математически выверенная форма дает возможность противостоять бесформенному хаосу, а числа становятся образом мира, средством ориентации во Вселенной, приобретают сакральное, "космизирующее" значение.

Две фигуры в основе построения пирамиды - квадрат и треугольник - геометрическое выражение чисел 3 и 4. Тройка - универсальная сакральная числовая константа в самых разных культурах. Она трактуется как образ высшего совершенства, определяющего главные параметры Космоса. Это объясняется свойствами самого числа 3, "представляющего собой идеальную структуру с выделяемым началом, серединой и концом. Эта структура легко становится точной моделью сущностей, признаваемых идеальными, или же приблизительным образом любого явления, в котором можно выделить указанные три элемента. Такой структуре поставлена в соответствие восходящая к архетипу и часто подсознательная тенденция любой организации временной последовательности посредством трехчленного эталона. Поэтому не случайно, что обычные троичные образы могут мыслиться разделенными во времени, как три фазы, или - в пространственном истолковании - как три сосуществующие ипостаси, допускающие такую трансформацию, при которой члены пространственного ряда, проецируясь на ось времени, образуют трехфазовую структуру"<sup>[26]</sup>.

Так, внутри древнеегипетского пантеона боги обычно группируются триадами: Осирис, Исида и Гор или Амон, Мут и Хонсу и т.д. Таким образом пантеон приобретает четкую, упорядоченную структуру с сакральной троичной доминантой.

В пирамиде треугольник, устремленный ввысь, символизирует динамичную божественную целостность. А в основании ее лежит квадрат - геометрическое выражение числа 4, которое "вмещает в себя классификационную систему двоичных противоположностей и основных элементов мира (например: огонь - вода - воздух - земля и т.д.) с образом идеально устойчивой структуры, статической целостности, интегрирующей в себе основные параметры космоса"<sup>[27]</sup>.

Квадрат основания пирамиды определяет основные направления по сторонам света (север - восток - юг - запад) в горизонтальной плоскости, треугольник же соотносится с вертикальной структурой (вышний мир - земля - нижний мир (преисподняя)). Пирамида соединяет два этих начала - трехчленное вертикальное и четырехчленное горизонтальное, т.е. устойчивость и стабильность мира с его непрерывным развитием. Из суммы этих двух числовых параметров пирамиды возникает "магическая" семерка - всеобщая константа вселенской гармонии.

Впервые так ясно заявленная в египетских пирамидах, эта математическая структура, выражающая основы построения мира, в том или ином виде пройдет через храмовое зодчество всех исторических периодов.

Однако еще одна, кроме квадрата и треугольника, основополагающая космообразующая фигура оказалась не выявленной в древнеегипетской архитектуре - это сфера (и круг как ее универсальная проекция), воплощающая идею единства, бесконечности и высшего совершенства. Правда, сама природа являла пространственную сферу вокруг культовых

египетских сооружений - оакем линии горизонта, круговое движение которого потенциально бесконечно, и вращающееся звездное небо - свод над головой. Позднее, уже в христианское время, купол - сфера ляжет (наравне с крестом) в основу композиции православного храма.

Абсолютной геометрической схеме Великой пирамиды соответствуют и основанные на функциях золотого сечения пропорции всех элементов ее конструкции: от размеров отдельных каменных блоков и высоты погребального покоя фараона до оси наклонов коридоров, ведущих в расположенные на разной высоте камеры. Пропорциональная мера установлена богами. В Лейденском гимне Амону читаем: *"Это он (бог - прим. О.К.) обмеряет всю землю посредством двух своих уреев. Для него производится церемония закладки фундамента, ему принадлежит "царский локоть", которым размечают камни. Это он натянул мерную бечеву во всю ширину земли и основал обе земли на их фундаментах, а также все храмы и святилища"*<sup>[28]</sup>.

Установлено, что во всех памятниках древнеегипетского искусства обязательно присутствуют восемь пропорциональных соотношений, являющихся функциями золотого сечения. Они получены из девятой -исходной ( $9 = 3 \times 3$  также входит в сакральный числовой ряд), соответствующей максимальному размеру всей композиции (для пирамиды такой исходной величиной является сторона квадрата основания). Эти восемь пропорциональных соотношений соответствуют расположению известных в то время светил относительно Земли и Солнца.

Изображение зодиакального круга, все элементы которого пропорционально соотнесены с небесным сводом - богиней Нут, можно видеть в храме богини Хатхор в Дендера. Обязательное присутствие этого пропорционального ряда говорит о каноничности древнеегипетского зодчества (и искусства в целом), т.е. о наличии "количественно-структурной модели художественного произведения, ... которая интерпретируется как принцип конструирования известного множества памятников"<sup>[29]</sup>.

Каноничность задавалась самим ритуалом, связывающим микро- и макрокосм, а канон выступал как посредник между структурами мира высшего и его реализацией в мире профанном, перенося божественный порядок космоса на землю, сакрализируя ее.

Именно такой сакральной точкой оказывается пирамида, соединяющая мир людей и мир богов, земное пространство и космос, время реальное и вечность.

\*\*\*

*В его храме снимают покров с его лица,  
и клич его разносится до пределов земли.  
В этом святилище вершится его праздник,  
и его аромат распространяется по океану.  
Владыка воссияний в Фивах  
его величие объемлет чужеземные страны.*

*Небо и земля наполнены его красотой,  
наводнены золотом его лучей.  
(Древнеегипетский праздничный гимн)*

Помимо заупокойных комплексов сакральной территорией в Египте были храмы. (Хотя в древности весь Египет воспринимался как единый гигантский храм всего мира.) Они были

сакральными уже потому, что каждый храм воспроизводил пра-холм, появившийся из первозданной стихии вод - Нуна, на котором "Отец отцов и всех богов, поднявший небо и утвердивший землю"<sup>[30]</sup>, воздвиг первое святилище. Это святилище через длинную цепочку храмов-"предков" соединялось с существующим, в котором "реально" присутствовал бог, обретающий земную форму в храмовой статуе ("Он спускается на свое изображение и соединяется со своими культовыми образами," - поется в гимне из Эдфу)<sup>[31]</sup>. Поэтому статуя бога, стоявшая в святой святого храма, наполняла пространство его божественным излучением, так же как Бог наполняет своим сиянием весь космос. Пространство святилища преображалось в пространство небесное, а его двери - во врата неба. "Образ храма подобен небу с солнцем"<sup>[32]</sup>, - говорится в одном из древнеегипетских текстов.

К святой святого храма ведет анфилада помещений. По мере продвижения по ней снаружи вовнутрь пространство приобретает все большую плотность -размеры помещений становятся меньше, потолок опускается ниже и ниже, а уровень пола поднимается выше. И чем меньше становятся помещения, тем меньше они освещены - реальный свет убывает по мере приближения к сакральному свету, излучаемому божеством, свету, видимому только избранными.

Подобная архитектурная схема воплощает архетипическую модель разворачивания Вселенной: от сакрального начала начал через ряд пространственных величин, в которых уровень сакральности убывает, к профанному миру. В храме серия концентрических изолирующих оболочек-стен ограждает святилище от внешних влияний, а узкие двери между ними - проходы-трещины между гигантскими пилонами тоже могут рассматриваться как архетипический образ, имеющий своей первоосновой "космогонический акт раскрытия закрытого"<sup>[33]</sup> (миф о Птахе-творце).

Преодолеть все препятствия, пройти по центральной анфиладе храма может только человек, достигший определенной ритуальной чистоты. Собственно, сам путь предназначен не для человека, а для выхода бога в момент ритуального годового праздника. Это празднество заново восстанавливало связь пра-времени и пространства с сегодняшним днем. Граница между ними исчезает, и мир снова и снова наполняется энергией творения.

"Появление бога, наполняющего небо и землю своим сиянием, а все сердца - радостью, "освящает" внешний мир. Эта идея праздничного выхода бога "наружу", то есть высвобождения обычно герметически закрытой сакральной силы, находит архитектурное выражение в храме - "пути" в том, что по мере движения изнутри вовне помещения становятся все более просторными, "распахиваясь" все шире от вестибюля к колонному залу, от колонного зала к открытому двору"<sup>[34]</sup>. Архитектурная композиция оказывается теснейшим образом спаяна с ключевым моментом ритуального действия, и именно поэтому становится основой построения практически всех египетских храмов.

Декорация внутреннего пространства культовых сооружений, как и архитектурные формы, воплощает космогонические аспекты мира: земные (флоральные колонны, фризы с изображением трав и т.п.) и небесные (фигуры коршунов с распростертыми крыльями, окрыленные солнечные диски, звездные таблицы). Композиционные основы живописных сцен также были связаны с определенной культовой функцией - они являли бесконечность пространства-сферы, восполняя своеобразным способом отсутствие сферы архитектурной. (Круг же в храме присутствовал как диаметр колонны.) Не имеющие видимого начала и конца живописные или рельефные горизонтальные фризы, протянувшиеся по стенам

гробниц или спиралью обвивающие колонны храма, были зримой "формулой пространства бесконечного"<sup>[35]</sup> .

В эти фризы рядом с изображением обязательно включались тексты ритуалов (тексты пирамид, тексты саркофагов, книга мертвых и т.д.). Их присутствие усиливало связь с сакральным миром, обуславливая бесконечную повторяемость ритуала в пространстве и времени, поскольку по древнеегипетским представлениям все, что написано, становится реальностью при прочтении, а читать могут как люди, так и души умерших, и сами боги.

В храмовом зодчестве, как и в заупокойных комплексах, соблюдался канонический ряд пропорциональных отношений и точная ориентация относительно космоса. Вот как об этом гласит надпись из храма в Эдфу: "Беру деревянный колышек, держу шнур с богиней Шешет; мой взор следит за бегом звезд; око мое направлено на Большую Медведицу; бог, указывающий время, стоит около моей клепсидры; я установил четыре угла храма"<sup>[36]</sup> .

Таким образом, божественная космогония определяла архитектурную композицию культовых сооружений Египта. Они становились составной частью ритуального действия, одним из "инструментов", дающих возможность человеку приблизиться к истинному пониманию мира. Наличие же двух типов этих сооружений связано с двумя ритуальными временными аспектами: храм-путь воплощает цикличность "времени Ра", а гробница - "вечность Осириса". Но "время Ра" не существует без "времени Осириса". Только вместе они создают реальность, соединяя изменчивость и завершенность, которые обуславливают непрерывность человеческой жизни и жизни всей Вселенной. "Материализованное" знание этой истины заключено в культовой архитектуре, а познавший *"...станет подобным Солнечному богу на Востоке, подобным Осирису в подземном мире. Он вступит в огненный круг - и никакое пламя не устоит против него"*<sup>[37]</sup> .

1. Назовите формы культового зодчества в Древнем Египте.
2. Какие религиозные представления древних египтян лежат в основе образности и композиции заупокойных сооружений Древнего Египта?
3. Каково значение сакральных чисел в построении комплекса пирамид в Гизе?
4. Определите роль "золотой" пропорции в архитектурных ансамблях Древнего Египта.
5. Расскажите о принципах организации пространства в храмовых комплексах Древнего Египта.
6. Охарактеризуйте особенности декора внутреннего пространства в древнеегипетских храмах.
7. Проанализируйте связь божественной космологии и архитектурной композиции в Древнем Египте.

- Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., 1999.
- Афанасьев В., Луконин В., Померанцева Н. Искусство Древнего Востока. М., 1976.
- Матье М. Древнеегипетские мифы. М.-Л., 1956.
- Матье М. Искусство Древнего Египта. М., 1970.
- Мифы народов мира. Т. 1,2. М., 1982.
- Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1973.
- Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

В другой части средиземноморской ойкумены, в античной Греции, складываются иные представления о Вселенной, богах и человеке, о его месте и роли в этом мире. Религиозные и философские сочинения (а в культуре Греции "философия есть религия, а религия есть философия"<sup>[38]</sup>) рисуют яркую картину происхождения божественного Космоса из бесформенной бездны Хаоса. Космос этот не есть нечто непостижимое и трансцендентное, а являет собою вполне понятное, пластически оформленное телесное существо. Платон описывает это так: "Восприняв в себя смертные и бессмертные живые существа и пополнившись ими, наш космос стал видимым живым существом, объемлющим все видимое, чувственным богом, образом бога умопостигаемого, величайшим и наилучшим, прекраснейшим и совершеннейшим, однородным небом" (*Тимей*, 92 с.).

В этом "чувственном Космосе" все сводится к живым телам, "ярко оформленным и очерченным, внутри которых бьется и трепещет органическая жизнь, заявляющая о себе на поверхности тела теми или другими чертами. Боги суть совершенные и прекрасные тела. Число - тело"<sup>[39]</sup> и т.д. Даже столь отвлеченное понятие как время воплощает прекрасный телом седобородый Хронос. Он, по орфической теогонии, прародитель всех богов, в том числе и Зевса.

*"Это бесстрастный Хронос, в намереньях вечный,  
Эфира  
Создал и бездну великую, страшную, здесь и повсюду",*

- говорится в одном из гимнов.

Хронос правит на островах блаженных, где нет ни прошлого, ни будущего - счастливое, благодатное время не имеет исторической протяженности. Оно вне становления. Его основной и единственный аспект - это настоящее. "Античность познавала, как существующее, только подобную точке современность"<sup>[40]</sup>, - писал О. Шпенглер. Настоящее перетекает в вечность, "прекрасное мгновение" останавливается, а время предстает как "вечный образ, движущийся от числа к числу... Ведь не было ни дней, ни ночей, ни месяцев, ни годов, пока не было рождено Небо... Все это - части времени, и, перенося их на вечную сущность, мы незаметно для себя делаем ошибку... Тому, что вечно пребывает тождественным и неподвижным, не пристало становиться со временем старше или моложе... либо вообще претерпевать что бы то ни было из того, чем возникновение наделило поток данных в ощущении вещей. Нет, все это - виды времени, подражающего вечности и бегущего по кругу согласно закону числа" (*Платон. Тимей*, 37de - 38a).

"Закон числа" определял гармоничное движение небесных сфер, их бесконечное идеальное круговращение. Также круговыми, постоянно возвращающимися к первоначалу, мыслятся и движение истории, и движение жизни отдельного человека, душа которого, перевоплощаясь, то восходит на небо, то спускается на землю, облакаясь, по словам Эмпедокла, в различные формы: "Был уже некогда отроком я, был и девой когда-то, Был и кустом, был и птицей и рыбой морской бессловесной..."<sup>[41]</sup>.

Помимо круговращения присутствует, конечно, и развитие, так как формы должны эволюционировать от низших к высшим, но когда "брался весь процесс в целом, то античность - устами бесчисленных философов и мифологов, а прежде всего орфиков, пифагорейцев и Гераклита - постулировала вечное возвращение"<sup>[42]</sup>. Этот всеобщий закон увязывал в единое круговое движение все мировые дихотомии - свет и тьму, жизнь и смерть, миг и вечность... Бесконечно противоборствуя, они вращаются сами в себе.

Возникает тождество конечного и бесконечного, то есть, по определению А. Лосева, "актуальная бесконечность, данная, однако, средствами конечного"<sup>[43]</sup>.

Цикличности времени соответствуют и представления греков о пространстве - оно всегда неизменно, неподвижно, построено по законам высшей гармонии и меры. По пифагорейской традиции все его первоэлементы могут быть выражены числами: точка - пространственная *единица*, линия - пространственное число *два*, поверхность - пространственное *три*, тело - пространственное число *четыре*. Так же как и время, оно вне становления - это пространство "пребывающее"<sup>[44]</sup>.

Космология определила форму и характер античного ритуала - это циклично повторяющиеся во времени церемониальные праздничные шествия вокруг святилища или храма, сожжение на алтаре "жира и костей" жертвенных животных, различные состязания - от спортивных до мусических, а также предание огню, а не мумификация, умерших. "Грек уничтожал то, ... что не обладало более существованием в настоящем моменте"<sup>[45]</sup>, - объясняет О. Шпенглер.

Самыми значимыми, с ритуальной точки зрения, зданиями становятся храмы. Они возводятся на священных участках, там, где территория "посредством ритуала превращена из "хаоса" в "космос", где ей придана некая форма, благодаря которой она становится реальной"<sup>[46]</sup>. Реальной формой ритуала, языком пластики, выражающей закономерности Вселенной, и явился античный храм.

Он, как и в Египте, является жилищем божества. Но так как в Греции боги антропоморфны, то и храм уподобляется жилой застройке - мегарону, а бог, "вселившийся" в этот дом, становится гражданином полиса, а значит - его защитником и покровителем.

Бог (вернее, статуя, отождествлявшаяся с ним) "жил" в cellule храма, куда не допускались посторонние, а в восточной части - опистодоме - хранились его богатства и приношения. Здесь не было "святая святых", и даже алтарь располагался чаще всего снаружи, вне храма. Внутреннее пространство - интерьер - оказывалось мало значимым с точки зрения ритуала, и поэтому основное значение зодчий уделял экстерьеру. Уподобляясь алтарю, храм прежде всего обращен к внешнему пространству, где вокруг него происходили церемониальные шествия. Отсюда и его масштаб, ориентированный на человека, который в культуре античной Греции становится модулем и храма, и бога, и вселенной, то есть "мерой всех вещей существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют"<sup>[47]</sup>.

Антропоморфизм храма заключается не только в масштабе, он и в скульптуре фронтонов и метоп, и в "скульптурности" самой архитектуры, поскольку колонна ассоциируется с героизированной фигурой человека (открыто эта семантика проявляется в колонне-кариатиде), а портик в целом - с героизированным коллективом. Коллективизм греческого храма проецируется на коллективизм полиса и через полис - на гармонию космоса, сообщающего архитектуре космогоническую символику.

Наиболее распространенный тип храма в классической Греции - это периптер: прямоугольное здание, окруженное - "окрыленное" - со всех сторон колоннадой. В его основании, так же как и в Египте, четырехсторонняя фигура, сориентированная в направлении с запада на восток. "Земной" горизонтали основания, звучание которой акцентируется линиями ступеней стереобата, противостоит вертикаль колонн, усиленная каннелюрами, затем опять горизонталь перекрытия, которой уже противостоит вертикаль

триглифов, и "сей непрерывный обмен никак прекратиться не в силах"<sup>[48]</sup>. Это бесконечное противостояние - соревнование двух противоположных начал, выражающих дуальность мира, - находит примирение в треугольном фронте, где "влекомое Дружеством, сходится все воедино"<sup>[49]</sup>. Таким образом в архитектуре реализуется свойственная греческой культуре "диалогичность", а диалог, по мнению Сократа, единственно правильный путь, который приводит к истине. Фронтон, расположенный в верхней части храма и имеющий в основе своей формы сакральное число 3, становится космологическим символом неба - центральным моментом всей архитектурной композиции.

На синем фоне фронтона (цвет усиливает его "небесное" звучание) предстают прекрасные фигуры олимпийцев-небожителей. Выбор же каждого из них, а также определенного мифологического сюжета, обусловлен ритуалом и сущностью божества, которому принадлежит храм. Так, на восточном фронте Парфенона - рождение Афины из головы Зевса; в храме Зевса в Олимпии - Зевс, присутствующий при состязании Пелопса и Эномая - "мифологическом прологе к олимпийским играм"<sup>[50]</sup>.

Храм по вертикали делится на два пространственных уровня: верхний - для небожителей, нижний - для людей. Но, воссоздавая "двойственность" мира, храм одновременно и соединяет разделенные миры. Поэтому и родилась храмовая скульптура, которая "реально", "средствами конечного" представляла мифологическое прошлое богов и героев, тем самым соединяя его с настоящим и проецируя в будущее. В результате во время ритуала создавалась единая сакральная среда, в которой "земной" человек общался с небожителями, а настоящий момент преобразовывался в вечность.

Соединение небесного и земного осуществляется также посредством ордерной композиции, основным звеном которой является колоннада. Она не только соединяет основание и перекрытие: обступающие целлу колонны есть пластическое воплощение самой идеи ритуального шествия вокруг храма, цель которого - воссоединение противоположных начал, упрочение мировой гармонии.

Само слово "гармония" в переводе с греческого означает связь, созвучие, соразмерность, строгую согласованность частей единого целого. В соответствии с этим "культу с соразмерности" определяется место каждого предмета и существа в античном Космосе. В храме определенный порядок и гармоничную связь основных элементов конструкции, каждый из которых является самоценной пластической величиной-телом, обеспечивает ордер. В результате его применения храм "уподобляется мифологической картине мира... Он состоит из законченных изоморфных частей, которые, имея ценность сами по себе, подчиняются в своей простой логике требованиям уравновешенности, симметрии, размерности, геометрической и метрической правильности, то есть ценностным критериям статики. Здесь важны не связи, а связуемые части, каждая из которых, как и периптер в целом, представляла собой совершенный образ покоя, гармонии. В основе этого почти статического равновесия несущих и несомых элементов лежит античное представление о времени, средоточии настоящего, и о ритме, понимавшемся как структура равновесия покоящихся совершенных пластических тел"<sup>[51]</sup>, - пишет Е. Мурина.

С ордерами связана и определенная математическая система пропорций, в основу которой легли соотношения, присущие человеческой фигуре. Смысл связи "математика - человек" раскрывает в своем трактате "Об архитектуре" Витрувий: "...если природа так устроила тело человека, что его члены своими пропорциями отвечают его общему очертанию, то, кажется мне, вполне основательно древние установили то правило, что и при возведении

построек соразмерности отдельных частей здания точно соответствовали общему виду сооружения"<sup>[52]</sup>. Именно человек в античности становится мерилom и отсчетом всего происходящего в мире, учитываются все части и "члены его тела, как то: пальцы, ладони, локти"<sup>[53]</sup> и т.д.

Ведь "успех художественного произведения, - утверждает Поликлет, - получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить"<sup>[54]</sup>. Таким образом, в отличие от Египта, где пропорции имели "космический", "звездный" смысл, в Греции они антропоморфны. Кроме того, в отличие от египтян, которые всегда использовали "индуктивный" метод пропорционирования, греки шли от отдельной детали, становившейся модулем, к построению целого. Таким модулем для создания статуи бога или героя могла быть длина стопы, для построения храма - диаметр колонны и т.п. Поскольку каждое божество греческого пантеона обладает свойственными только ему индивидуальными чертами, то и каждая статуя или храм обладают свойственными только ему индивидуальными пропорциями. Поэтому математического канона пропорций в Греции разработано не было, да и не могло быть при существующих религиозных представлениях. "Само понятие канона было органически противно свободолюбивому духу эллина", - отмечает Ф. Зелинский<sup>[55]</sup>. Канонизирована не математическая структура, а духовная первоформа, выраженная пластически в ордере и связанная с основами мироздания и с ритуалом.

Причем без ритуала она оказывалась не полной - круговая структура ритуального шествия дополняла и завершала архитектурную композицию храма. Только в момент этого шествия храм реально предстал как центральная точка сакральной территории, вокруг которой бесконечно вращаются входящие друг в друга пространственные сферы, образующие мироздание, -святилище, город, страна, космос.

Например, Парфенон - храм богини Афины, высится на холме Акрополя и виден из любого места города, отвечая требованию Сократа, считавшего, что "для храмов и жертвенников нужно выбирать место, которое видно отовсюду"<sup>[56]</sup>. А во время Великих Панафиней, на которые раз в четыре года съезжались со всего мира почитатели богини мудрости, он становился центром всей Аттики, всей Греции, всего мироздания, которые вращались вокруг него подобно небесному своду вокруг полярной звезды. В этот момент пропорциональные числовые соотношения, диалоги вертикали и горизонтали, верха и низа, символика отдельных архитектурных деталей, скульптурные композиции "оживали", являя свой истинный, сакральный смысл. Благодаря ритуалу храм оказывался включенным в идеальное - реальное круговое движение, которое соединяло все временные и пространственные аспекты, преобразуя их в вечность.

*Древнее всего сущего - Бог, ибо он не рожден.  
Прекраснее всего - мир, ибо он творенье Бога.  
Больше всего пространство, ибо оно объемлет все.  
Быстрее всего - ум, ибо он обегает все.  
Сильнее всего - неизбежность, ибо она властвует  
всем.  
Мудрее всего - время, ибо оно раскрывает все<sup>[57]</sup>.  
Фалес*

1. Охарактеризуйте пространственно-временные представления древнего грека.
2. Расскажите о системе архитектурных ордоров в античной Греции.
3. Какие типы древнегреческих храмов вы знаете?
4. В чем выразился антропоморфизм древнегреческой архитектуры?
5. Расскажите о связи математической системы пропорций в древнегреческой архитектуре с пропорциональностью человеческой фигуры.

6. Определите связи древнегреческой архитектуры и диалектической философии.
7. Каковы роль и значение скульптуры в древнегреческом храме?

- Виппер В. Искусство Древней Греции. М., 1972.
- Витрувий М. Об архитектуре. Л., 1936.
- Колпинский Ю. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
- Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. М., 1975.
- Лосев А. Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Полевой Б. Искусство Греции. Древний мир. М., 1970.
- Ривкин Б. Античное искусство. М., 1972.
- Словарь античности. М., 1989.

В духовной культуре древней Палестины -восточной, то есть сакральной уже благодаря своему положению части Средиземноморья, впервые была сформулирована концепция монотеизма. Она была изложена в Библии - священной книге иудаизма, а впоследствии и христианского, и мусульманского миров.

Книги Библии, являющиеся, по словам Д. Лихачева, "кодом культуры", - это источник и вероучения, и культа, и молитвенных церемоний. Сама эта священная книга стала неременной принадлежностью богослужения.

Идея единобожия, выраженная в культе Яхве, пронизывает библейские тексты. Она становится главным догматом иудаизма. "Божественная форма Яхве взяла верх над божественной формой Баала; она обнаруживала сакральное более целостным и всеобъемлющим образом; освящая жизнь, эта иерофания не выпускала на волю дикие, стихийные силы, сосредоточенные в культе Баала; она открыла такую систему духовного бытия, в которой жизнь и судьба человека обретали новую, прежде неизвестную ценность, а порождая более глубокий и богатый религиозный опыт, она способствовала одновременно и более "чистому", и более полному единению с божеством. В конце концов иерофания Яхве восторжествовала; представляя одну из универсальных характеристик сакрального, а потому будучи по самой своей природе понятной и доступной и для других культур, она превратилась (через посредство христианства) в религиозный фактор мирового значения"<sup>[58]</sup>.

В Библии Бог впервые выступает как абсолютная трансцендентная сущность, самодостаточная и самодовлеющая. Он побеждает силы хаоса и зла, устанавливает гармонию во Вселенной: "Ты был убежищем бедного, убежищем нищего в тесное для него время, защитой от бури, тенью от зноя... Ты укротил буйство врагов... Поглочена будет смерть навеки и отрет Господь Бог слезы со всех лиц" (*Исайя, 25,4-8*). "Поразит господь мечем своим тяжелым, и большим, и крепким левиафана, змея прямо бегущего, и левиафана, змея изгибающегося, и убьет чудовище морское" (*Исайя, 27,1*).

Ничто в мире не может выступить мерой Бога. Любые явления природы, сама Вселенная - лишь отражение Его бесконечного величия.

Даже имя Его произносимо. "Я есмь Сущий", -отвечает Бог на вопрос Моисея (*Исход, 3, 14*).

Конечно, эта концепция сложилась не сразу. Мифология древних евреев испытала влияние и ближневосточных культур (например, миф о всемирном потопе), и культуры египетской, в которой во времена Эхнатона (XIV в. до н.э. - приблизительное время исхода евреев во главе с Моисеем из Египта) была сделана попытка ввести единобожие. С Египтом связана и библейская космогония, которая почти буквально повторяет Гермопольский вариант происхождения мира.

Однако есть один аспект в Ветхом завете, который не встречается в сопредельных культурных традициях - это линейное, а не циклическое восприятие времени. Время движется от одного великого деяния Бога, явленного израильскому народу, к следующему, то есть приравнивается к движению истории. ".. мир Библии - это "олам", то есть поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир как история... Внутри "олама" даже пространство дано в модуле временной динамики - как "вместилище" необратимых событий", - пишет С. Аверинцев<sup>[59]</sup>.

Библия разворачивает перед нами грандиозный свиток - свиток времени: от сотворения мира до прихода римлян в Палестину. Причем "историческое повествование здесь - не простое упорядочение событий, а руководство "идеями завета" (Берит) между Богом и коллективом людей... прошлое, настоящее и будущее народа есть чередование последовательных эпох, содержание которых обусловлено соответствующими заветами между Яхве и определенными людьми"<sup>[60]</sup>.

История наполняется высочайшим смыслом, так как только она, а не природные или космические явления, раскрывает волю Бога.

Соответственно этому ритуальные празднества связаны со священной историей еврейского народа. Они трансформируются из обычных для ближневосточных культур празднеств аграрного цикла в празднества исторического поминовения великих событий: Праздник Кущей (суккод) - из дня благодарения Бога за ниспосланный урожай - в день памяти Исхода из Египта и возведенной в пустыне скинии; древний скотоводческий праздник Пасхи - в день памяти спасения еврейских младенцев в момент десятой казни египетской и Исхода и т.д. Весь "цикл еврейских праздников указывает на тесную связь с событиями библейских мифов, повествующих о заключении союза между Богом и избранным народом, и о возобновлении союза в изначальной истории этого народа, - пишет М. Элиаде. -Эта история отличается "линейным", а не циклическим характером, она задана "изначально" и потому определяет мифическое прошлое евреев"<sup>[61]</sup>.

Каким же образом этот аспект духовной культуры повлиял на искусство? Какие пути, какие формы понадобились, чтобы "материализовать" эту новую хронотопическую структуру?

Высокий уровень абстракции, присущий Богу в иудаизме, не мог быть выражен пластически и живописно, как в Египте или в Греции. Г. Франкфорт отмечает: "Повсеместно религиозный пыл не только вдохновлял на стихосложение и ритуальные действия, но также искал пластического и живописного выражения. Однако древние евреи отрицали уместность "кумиров": беспредельное не могло иметь формы, безусловное могло оскорбиться изображением, с каким искусством и преданностью оно ни было исполнено. Любая конечная реальность обращалась в ничтожество перед абсолютной ценностью, которую являл собою Бог"<sup>[62]</sup>.

Но после заключения завета Бог "обитал" среди избранного народа. И должен был быть зримый знак этого пребывания. Им стала не статуя - "кумир", а святилище, ковчег,

скиния, храм. Они стали "видимым чувственным знаком и залогом невидимого, сверхчувственного отношения к Богу, а именно - завета; дом-жилище Бога и был домом завета"<sup>[63]</sup>.

Первое "материальное" оформление ритуал богослужения получает после Исхода евреев из Египта. На горе Синай Бог являет Моисею "образец" святилища: "Сделайте ковчег из дерева ситтим: длина ему два локтя с половиною, и ширина ему полтора локтя, и высота ему полтора локтя; и обложи его чистым золотом, изнутри и снаружи покрой его; и сделай наверху вокруг него золотой венец... И положи в ковчег откровения, которое Я дам тебе. И сделай также крышку из чистого золота... и положи крышку на ковчег сверху... там Я буду открываться тебе и говорить с тобою" (*Исход, 25-10, 11, 16, 17, 21, 22*). Это небесный прототип всех будущих святилищ, пра-храм. Задана его четырехсторонняя, но не квадратная, а прямоугольная вытянутая форма (пропорции 3:5) и материал. Скиния (пропорции 1:3) -хранилище ковчега из "покрывал крученного виссона и из голубой, пурпуровой и червленной шерсти" (*Исход, 26, 1*) - делится на три части: открытый двор - скинию собрания, место для священнослужителей и, за завесой -святая святых - ковчег завета. Неоднократно подчеркивается неукоснительно точное воспроизведение этой схемы, так как "через сходство достигается тождество с оригиналом"<sup>[64]</sup>. "Все сделайте, как Я показываю тебе, и образец скинии, и образец всех сосудов ея; так и сделайте" (*Исход, 25, 9*).

Конструкция "скинии Господней" сходна с конструкцией додинастических простейших храмов древнего Египта и Месопотамии. В этом общем для всех ближневосточных культур архетипе святилища центральной оказывается идея протяженности, вытянутости по продольной оси. Конструкция требует динамики и продвижения вперед: только минуя ряд завес можно оказаться рядом со святой святых. Концепция исторического линейного времени таким образом находит адекватную ей архитектурную композицию.

Само пространство святилища приобретает другое содержание и смысл в сравнении с пространством древнеегипетского или эллинского храма. Ведь и скиния, и возведенный по ее образцу из ливанского кедра храм Соломона в Иерусалиме, это не "жилище" Бога - "поистине, Богу ли жить на земле? Небо и небо небес не вмещают Тебя, тем менее сей храм, который я построил", - восклицает царь Соломон (*Третья книга Царств, 8,27*), это дом молитвы: "Дом мой - домом молитвы наречется" (*Марк, 11, 17*), место обращения к Богу, который в отличие от статичного античного космоса мог быть "вопрошаем". Здесь нет чувственной материальной статуи, отождествляющейся с Богом. Ведь величие его недоступно созерцанию. Здесь "сила Господня" осеняет все и вся: "Покрыло облако скинию собрания и слава Господня наполнила скинию" (*Исход 40, 34*).

Представленное в "модусе временной динамики" пространство храма приобретает предельно спиритуализированный трансцендентный характер и становится "наиболее определяющей онтологической чертой невидимого Бога"<sup>[65]</sup>. Позднее эта идея сакральной пространственности ляжет в основу христианского храма.

С момента возведения храма Соломона в Иерусалиме ("В Иерусалиме положу Имя Мое", - сказал Господь /*Четвертая книга Царств, 21, 4/*) и храм, и весь город становятся сакральным центром не только Палестины, но и всего мира. "Все, что основывается, основывается в Центре Мира"<sup>[66]</sup>, - подчеркивает М. Элиаде. Иерусалимский храм становится практически единственным местом, где совершаются ритуалы и жертвоприношения в честь Яхве. Вокруг него сосредоточена вся культурная жизнь древних евреев -духовно нравственная и религиозная, обрядовая и политическая. Иерусалимский Храм - место и народного собрания, и образования, и верховного суда.

Даже названия исторических эпох Древней Иудеи согласуются с жизнью храма: X век до н.э. - VI век до н.э. - период первого Храма, VI век до н.э. - 70 год н.э. (время вторичного разрушения храма римлянами) - период второго храма. Таким образом, культура Палестины первого тысячелетия до н.э. может быть полностью раскрыта фразой Дж. Фрезера: "Вся культура - из храма, из культа"<sup>[67]</sup>.

Всеобъемлющая роль храма в культуре и жизни соответствует главному догмату завета - идее единого всемогущего Бога. Нарушение завета, зримым знаком которого является храм, ведет к его разрушению и уничтожению. "Если же вы и сыновья ваши отступите от Меня и не будете соблюдать заповедей моих и уставов моих, которые Я дал вам и пойдете и станете служить другим богам и поклоняться им, то Я истреблю Израиля с лица земли, которую Я дал ему и храм, который я освятил имени моему, отвергну от лица Моего" (*Третья книга Царств, 9, 6-7*). Храм просто "терял сам смысл своего существования при нарушении завета"<sup>[68]</sup>, - пишет протоиерей И. Богоявленский.

Создание нового храма требовало уже нового завета, который человечество обретет с рождением Иисуса Христа.

1. Расскажите о концепции пространства-времени в культуре древней Палестины и ее материализации в храмовом зодчестве.
2. Каковы смысл и содержание пространства храма в Древней Палестине?
3. Охарактеризуйте роль текстов Библии для понимания новой концепции святилища.
4. Расскажите о значении Иерусалимского храма в жизни древней Палестины.

- Аверинцев С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. - В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 266-283.
- Вагнер Г. Византийский храм как образ мира. Византийский временник. Т.47. М., 1986, с. 163-181.
- Вейнберг И. Сирия, Финикия и Палестина в I тысячелетии до н.э. - В кн.: История древнего мира. Т. 3. М., 1981.
- Элиаде М. Словарь религий, обрядов, верований. М.-СПб., 1997.
- Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 1-2. СПб., 1999.

Русский философ Н.Федоров видел истинное значение храма в том, что он являет нам подобие вселенной, ее совершенный "проект"<sup>[70]</sup>, имеющий в своей основе определенную композиционную структуру, которая отражает восприятие и понимание человеком-художником закономерностей явлений реальной действительности.

Это положение справедливо для всех видов творчества, так как в любом произведении композиция служит выявлению смысла, духовной идеи, которые автор стремится донести до зрителя, и именно смысл определяет правила соотношения составляющих ее элементов.

<sup>1</sup> Языкова И. Богословие иконы, М., 1995, с. 8, 24.

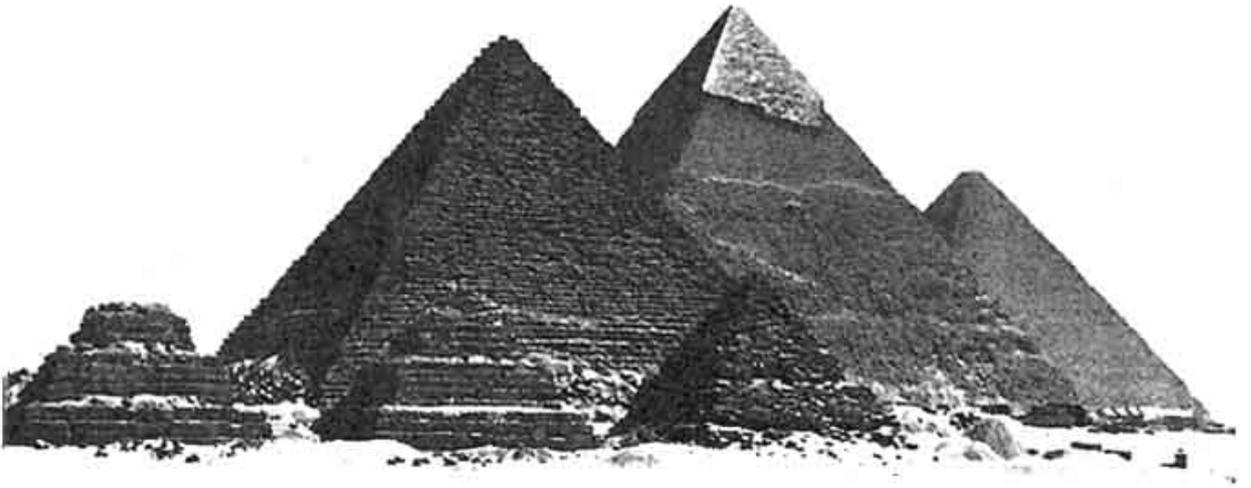
<sup>2</sup> Штофф В.А. О роли моделей в познании. Л., 1963, с. 8

<sup>3</sup> Фрейденберг О. Семиотика первой вещи. "Декоративное искусство СССР", 1976, № 12, с. 20.

- <sup>4</sup> Пондопуло Г. История и определение культуры. В кн.: История и философия культуры. М., 1996, с. 171.
- <sup>5</sup> Флоренский П. Пифагоровы числа. - В кн. Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Вып. V. Т. 284. Тарту, 1971, с. 504-512.
- <sup>6</sup> Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982, с. 94.
- <sup>7</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Минск, 1998, с. 93.
- <sup>8</sup> Топоров В. Предисловие к кн.: Евзлин Н. Космогония и ритуал. М. 1993, с.13.
- <sup>9</sup> Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. II. С.-Пб., 1999, с. 268.
- <sup>10</sup> Топоров В. Предисловие к кн.: Евзлин Н. Космогония и ритуал. М. 1993, с. 14-16.
- <sup>11</sup> Топоров В. "О ритуале. Введение в проблематику" в кн.: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных "памятниках". М., 1988, с. 17.
- <sup>12</sup> Федоров Н. Собр. соч., т. 2. М., 1995, с. 236.
- <sup>13</sup> Голубцов А. Из чтений по церковной археологии и литургике. Сергиев Посад, 1918, с. 36.
- <sup>14</sup> Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М., 1914, с. 145.
- <sup>15</sup> Ляудис В. Память как хронотопическая основа самоорганизации личности. В кн.: Вестник Московского университета. Сер.: Психология № 14. М., 1991, с. 309.
- <sup>16</sup> Там же, с. 309.
- <sup>17</sup> Флоренский П. Из богословского наследия. В кн.: Богословские труды. Т. 17. М., 1977, с. 105.
- <sup>18</sup> Древнеегипетский гимн Осирису. Цит. по книге: Матье М. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996, с. 268.
- <sup>19</sup> Магический текст Среднего царства. Цит. по книге: Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., 1999, с. 99.
- <sup>20</sup> Цит. по книге Матье М. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996, с. 204.
- <sup>21</sup> Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., с. 124.
- <sup>22</sup> Матье М. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996, с. 46-47
- <sup>23</sup> Мифы народов мира. Т. 1, М., 1991, с. 311.
- <sup>24</sup> Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993, с. 121.

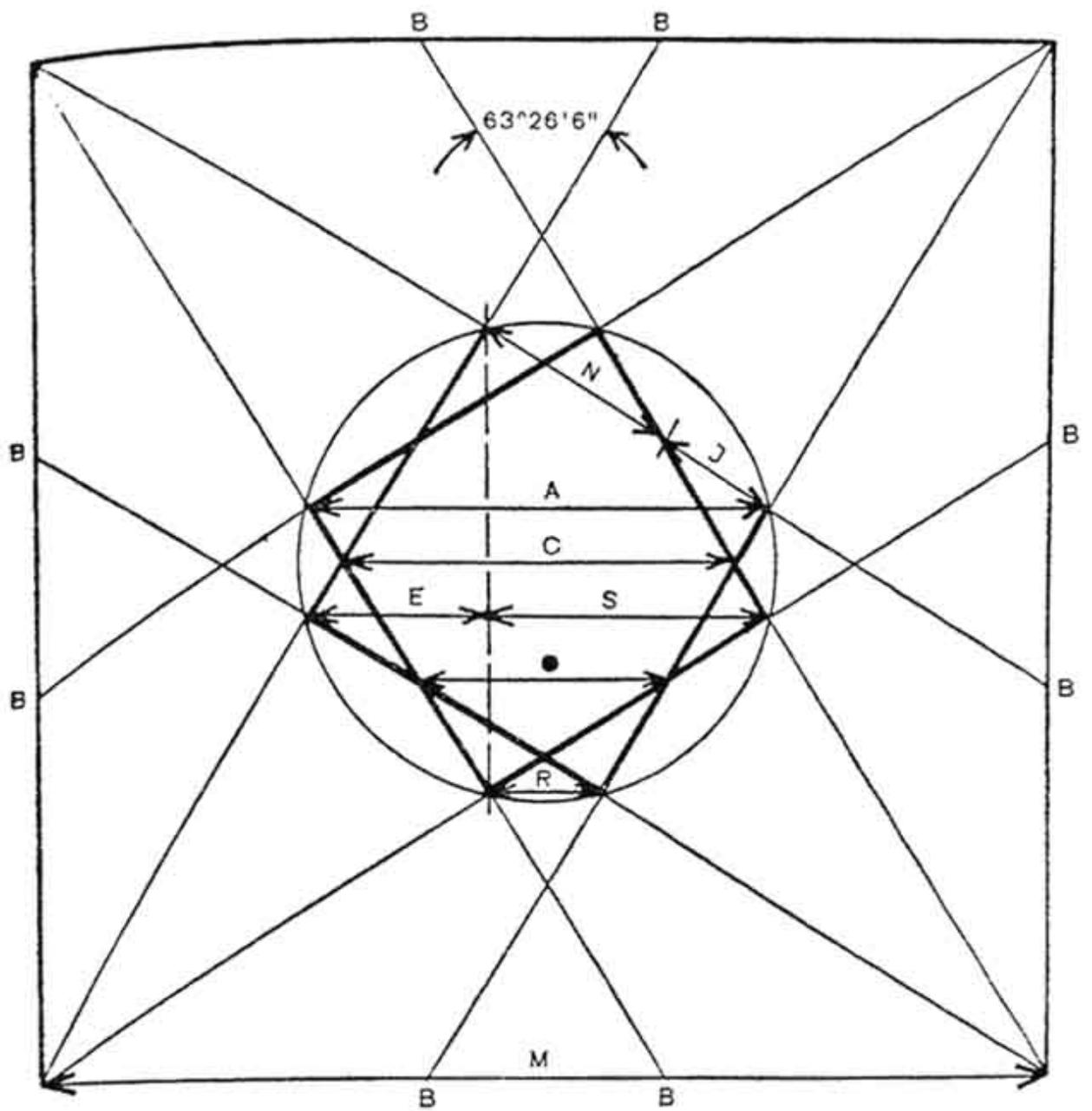
- <sup>25</sup> Кемпбелл Дж. Цит. по кн.: Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993, с.121.
- <sup>26</sup> Топоров В. О числовых моделях в архаических текстах. В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 22-23.
- <sup>27</sup> Мифы народов мира. Т. 1, М., 1991, с. 630.
- <sup>28</sup> Гимн Амону. Цит. по кн.: Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., с. 52.
- <sup>29</sup> Лосев А. О понятии художественного канона. В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 15.
- <sup>30</sup> Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., с. 61.
- <sup>31</sup> Там же, с. 69.
- <sup>32</sup> Там же, с. 62.
- <sup>33</sup> Евзлин М. Космогония и ритуал. М., с. 186.
- <sup>34</sup> Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., с. 57.
- <sup>35</sup> Третьяков Н. Спецкурс живописи. Пространство. Лекция 1. Рукопись, с. 5.
- <sup>36</sup> Цит. по кн.: Михайловский К. Карнак. Варшава, 1970, с. 16.
- <sup>37</sup> Цит. по кн.: Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации. М., с. 109.
- <sup>38</sup> Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований. М., С-Пб., 1997, с. 103.
- <sup>39</sup> Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993, с. 84
- <sup>40</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Минск, 1998, с. 12.
- <sup>41</sup> Цит. по кн.: Диоген Лаэртский. О жизни, усилиях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 354.
- <sup>42</sup> Лосев А. Мифология греков и римлян. М., 1996, с. 62.
- <sup>43</sup> Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993, с. 62.
- <sup>44</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Минск, 1998, с. 12.
- <sup>45</sup> Там же, с. 201.
- <sup>46</sup> Элиаде М. Космос и история. М., 1987, с. 38.
- <sup>47</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, усилиях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, стр. 375.
- <sup>48</sup> Там же, с. 354.

- <sup>49</sup> Там же.
- <sup>50</sup> Виппер Б. Искусство Древней Греции, М., 1972, с. 168.
- <sup>51</sup> Мурина Е. Проблема синтеза пространственных искусств. М., 1982, с. 106-107.
- <sup>52</sup> Витрувий М. Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936, кн. 3, гл. 1, раздел 4.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Цит. по кн.: Лосев А. История античной эстетики. М., 1963, с. 305.
- <sup>55</sup> Зелинский Ф. Древнегреческая религия. Пгр, 1918, с. 5.
- <sup>56</sup> Ксенофонт. Сократические сочинения. М.-Л. 1935, с. 5.
- <sup>57</sup> Цит. по кн.: Диоген Лаэртский. О жизни, усилиях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 74.
- <sup>58</sup> Элиаде М. Трактат по истории религий. Т.1, С.-Пб., 1999, с.34.
- <sup>59</sup> Аверинцев С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. В кн. Античность и Византия. М., 1975, с.269.
- <sup>60</sup> Вейнберг И. Сирия, Финикия и Палестина в I тыс. до н.э. В кн. История древнего мира. т.3. М., 1981, с.110.
- <sup>61</sup> Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований. М.-СПб., 1997, с.203.
- <sup>62</sup> Франкфорт Г. Освобождение от мифа. В кн. В преддверии философии. М., 1984, с.206.
- <sup>63</sup> Богоявленский И. Значение иерусалимского храма в ветхозаветной истории европейского народа. 1915, с.51.
- <sup>64</sup> Ван дер Плас. Запрет на изображение в монотеистических религиях. ВДИ, 1996, № 2, с.136.
- <sup>65</sup> Вагнер Г. Византийский храм как образ мира. Византийский временник. М., 1986, Т.47, с.163-181.
- <sup>66</sup> Элиаде М. Космос и история. М., 1987, с.43.
- <sup>67</sup> Цит. по кн. Религия в истории и культуре. М., 1998. с.265.
- <sup>68</sup> Богоявленский И. Значение иерусалимского храма в ветхозаветной истории европейского народа. 1915, с.51.
- <sup>69</sup> Федоров Н. Соч. М., 1982, с.571.
- <sup>70</sup> Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с.441.

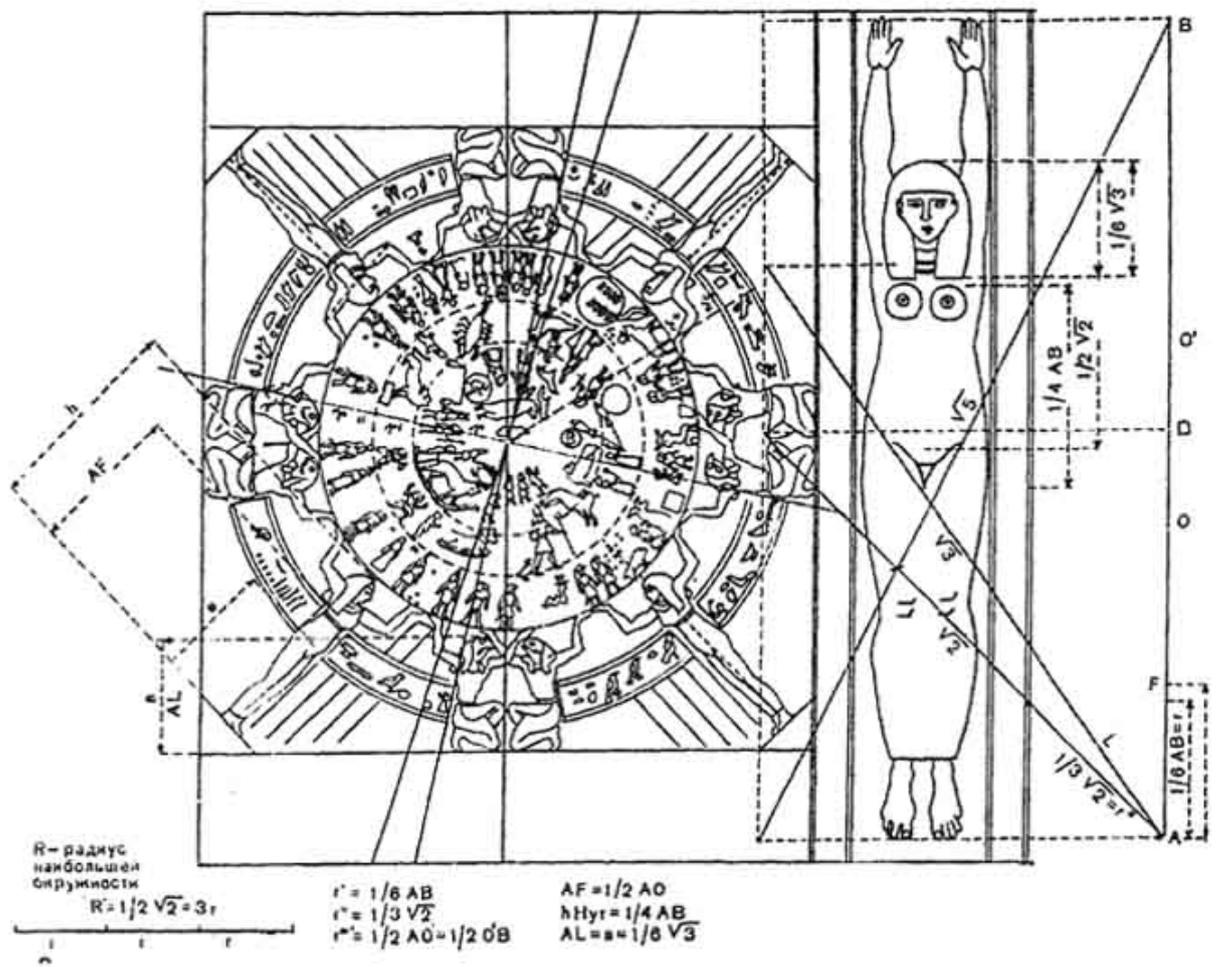


1. Пирамиды в Гизе

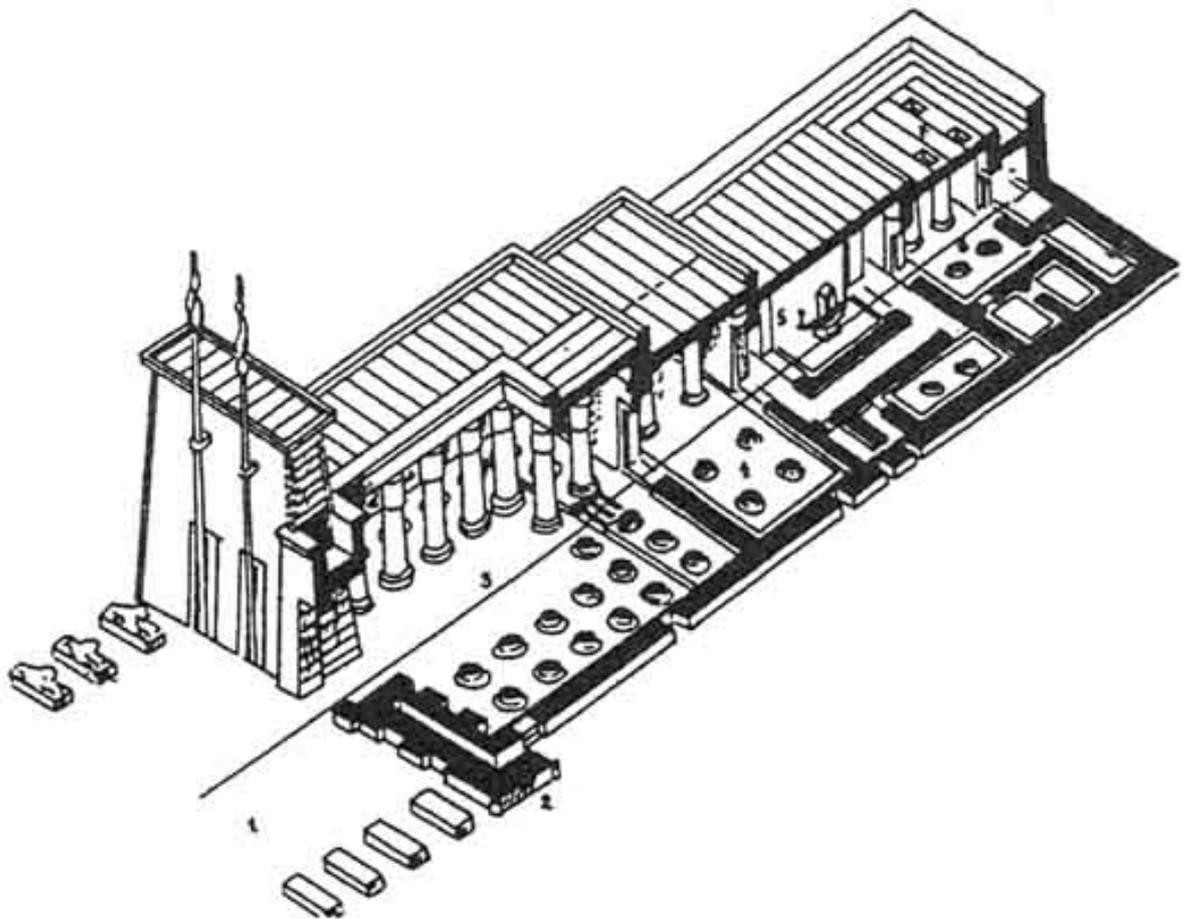
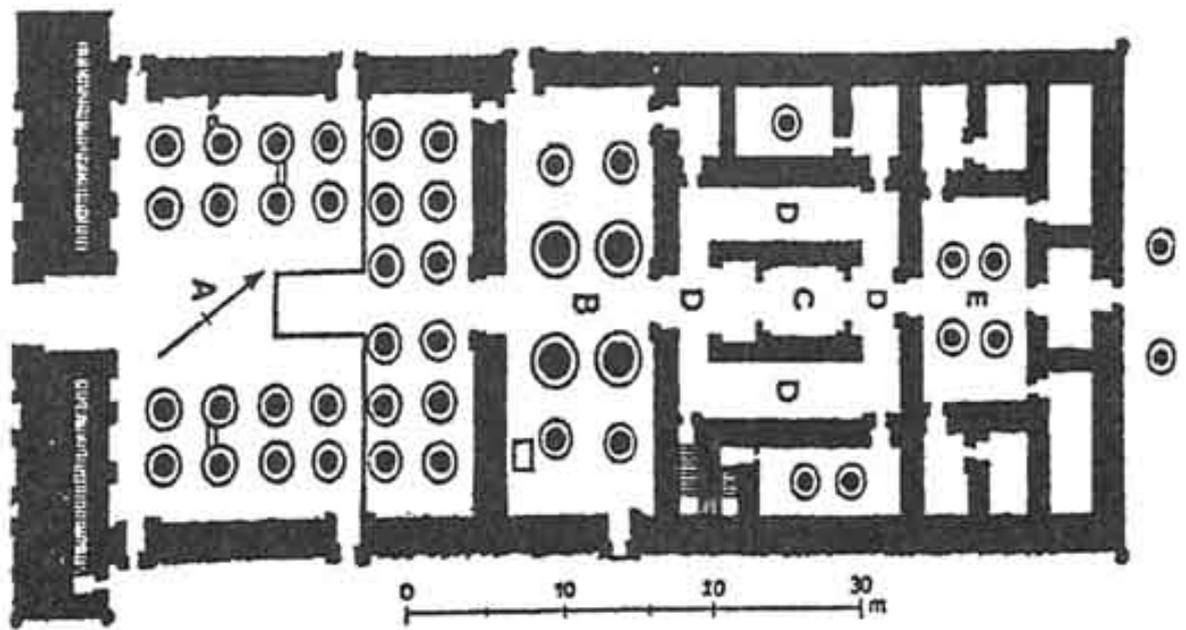




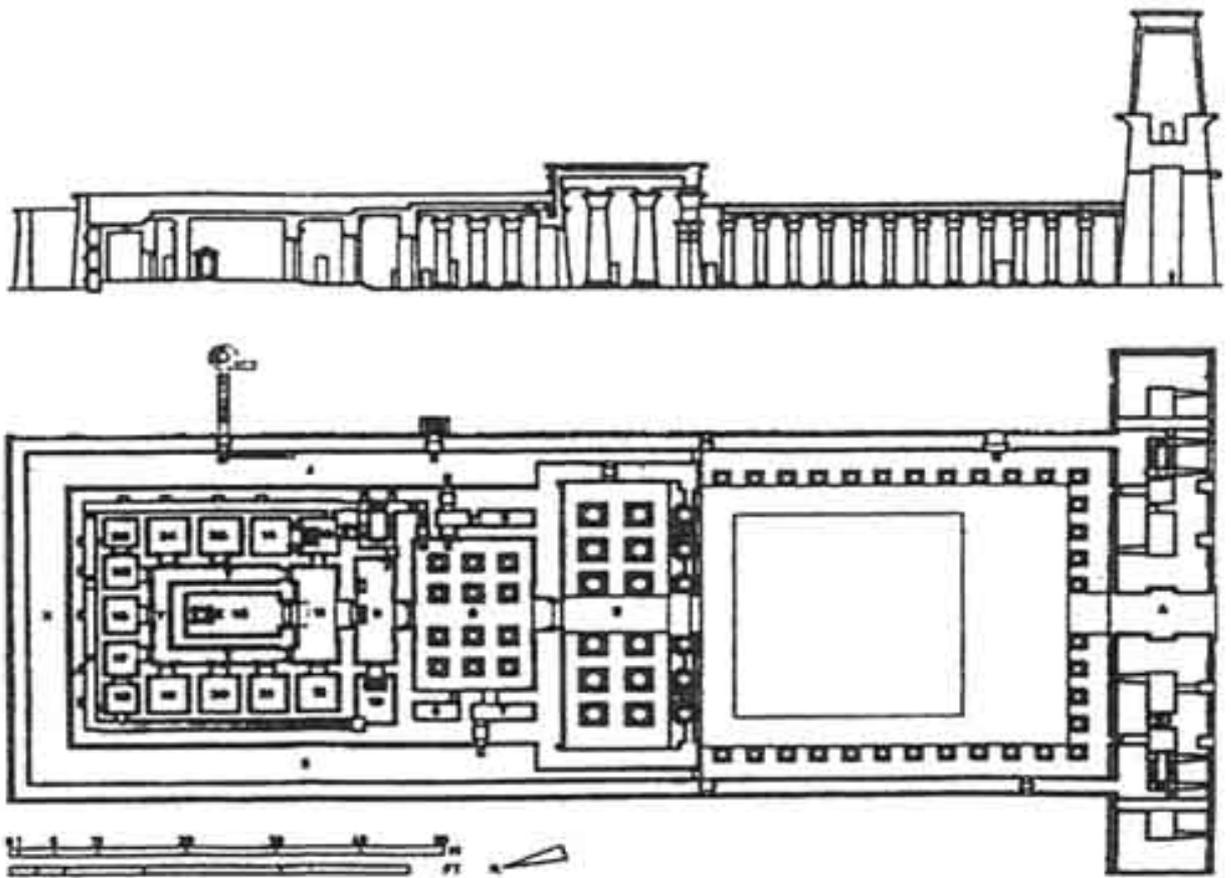
3. Геометрические построения, определяющие восемь пропорциональных величин



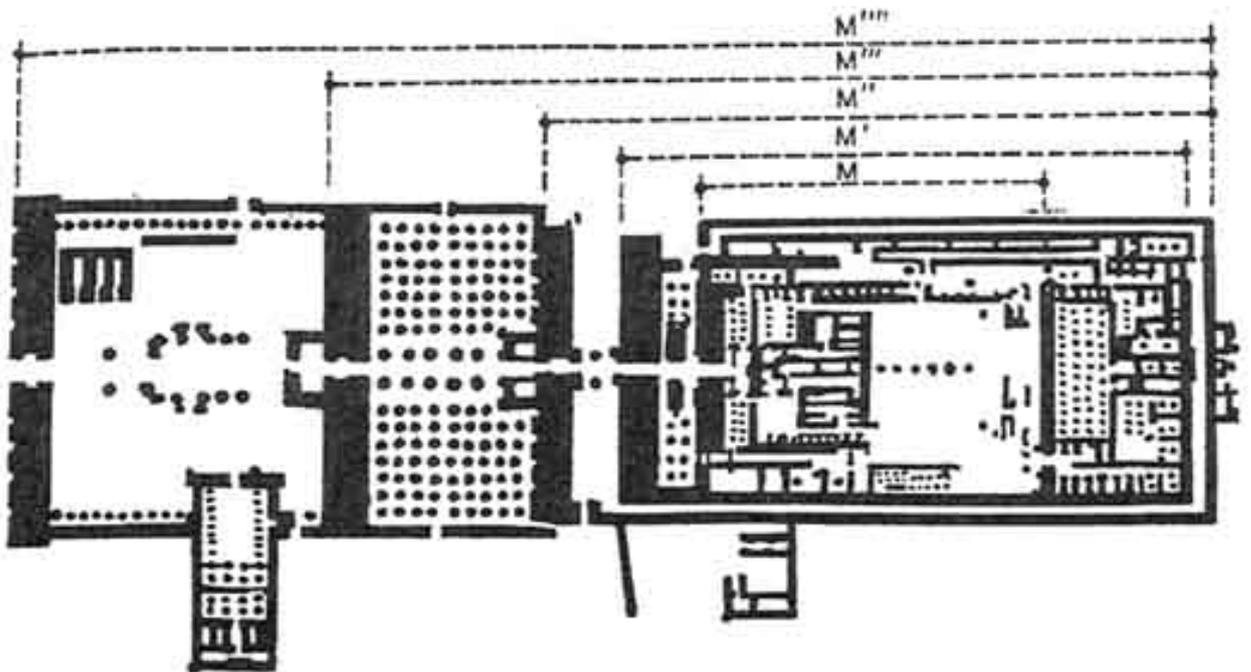
4. Плафон храма Дендера. Схема построения пропорциональных отношений золотого сечения



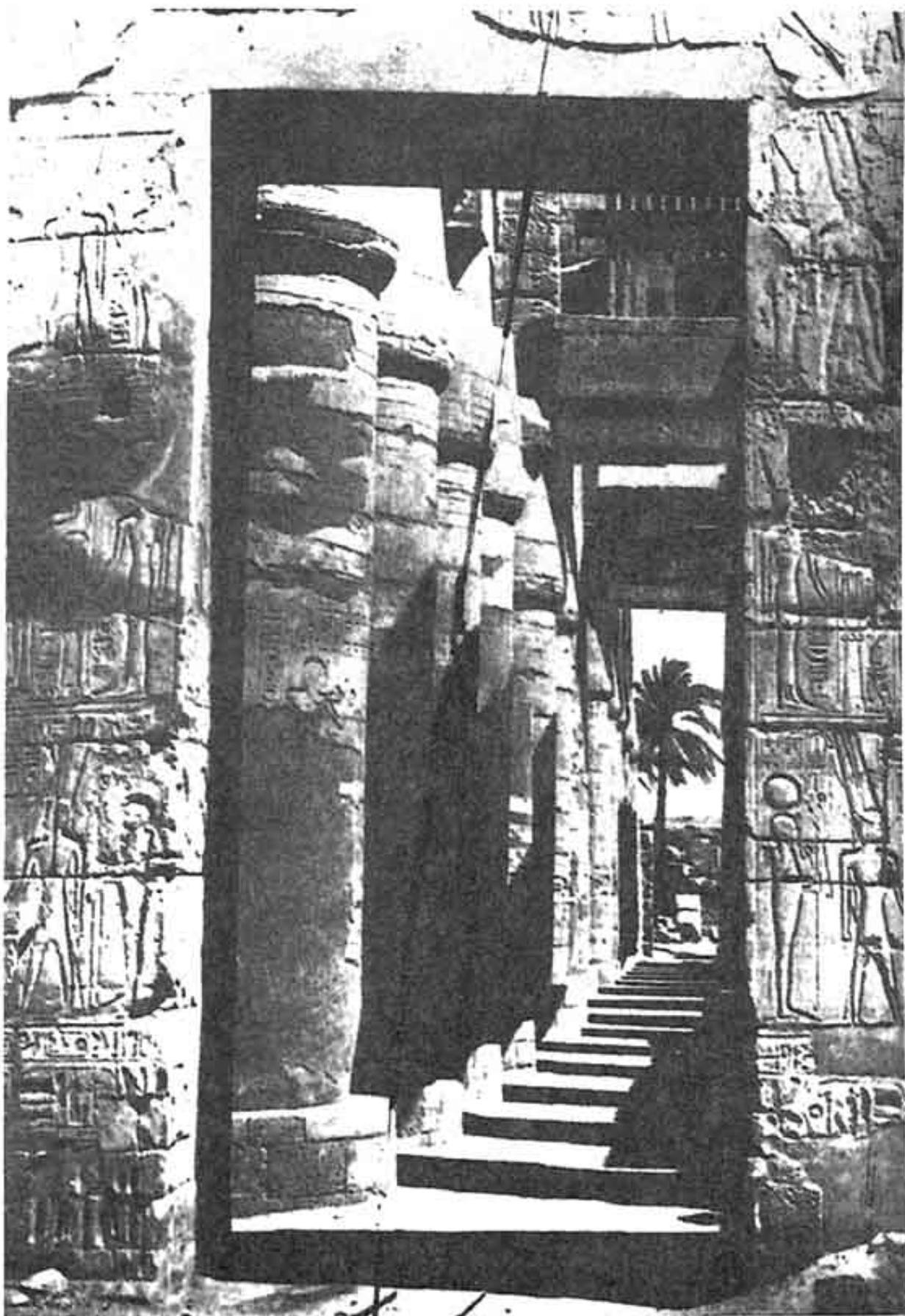
5. План храма Хонсу в Карнаке



6. План храма Гора в Эдфу



7. План храма Амона в Карнаке



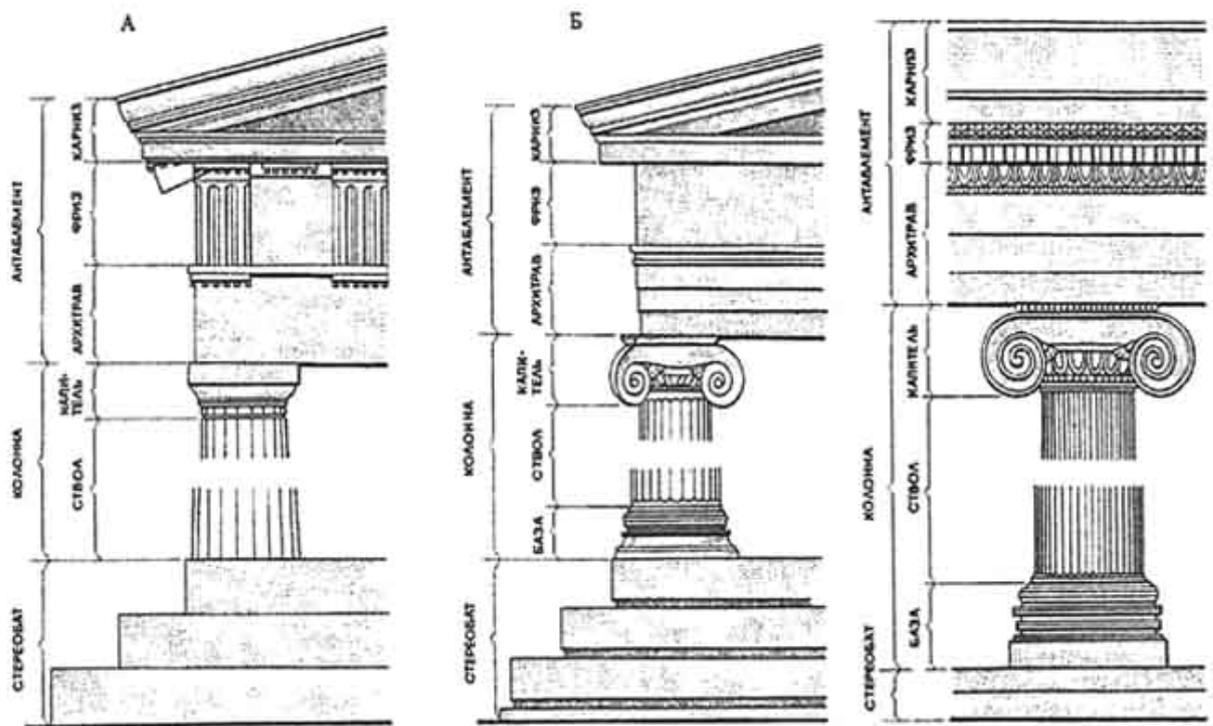
8. Храм Амона в Карнаке



9. Храм Амона в Луксоре



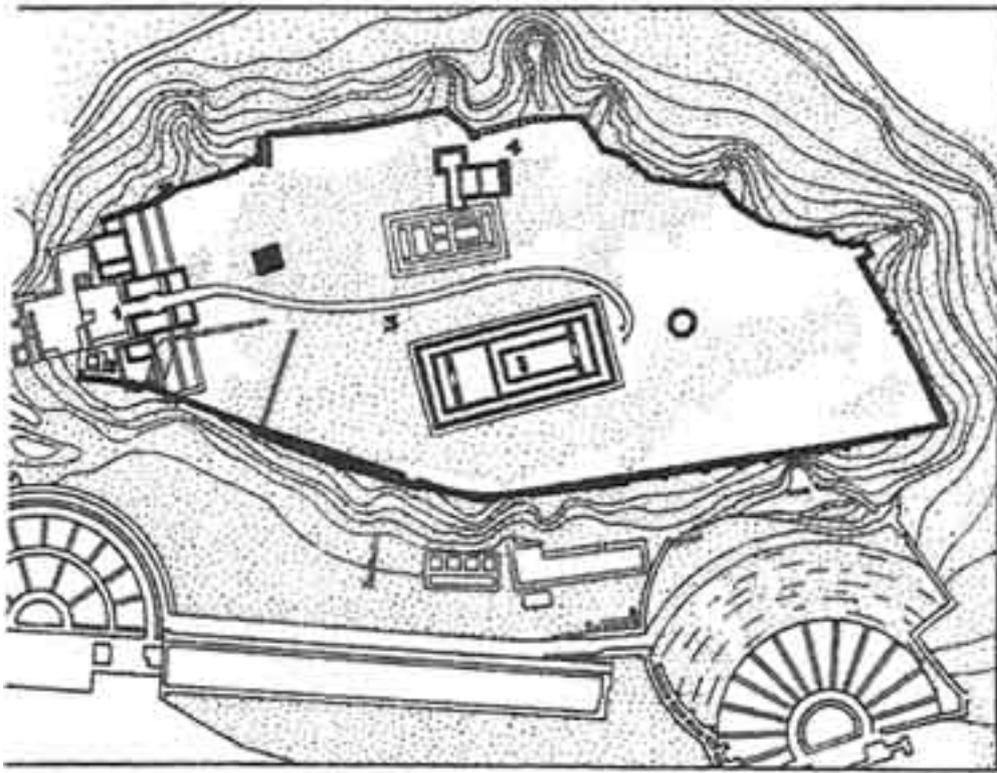
10. Храм Амона в Луксоре



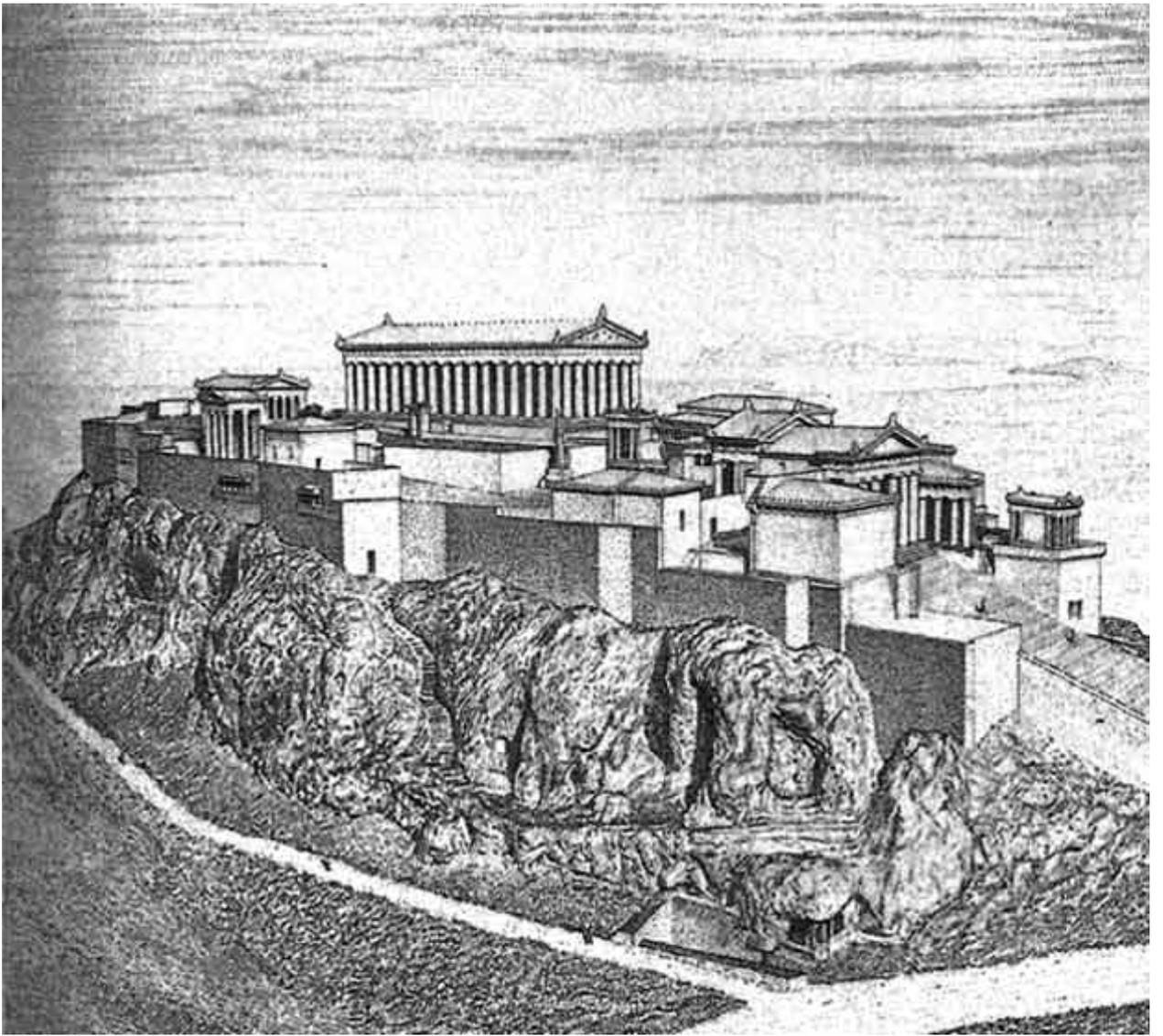
11. Схема древнегреческих ордеров



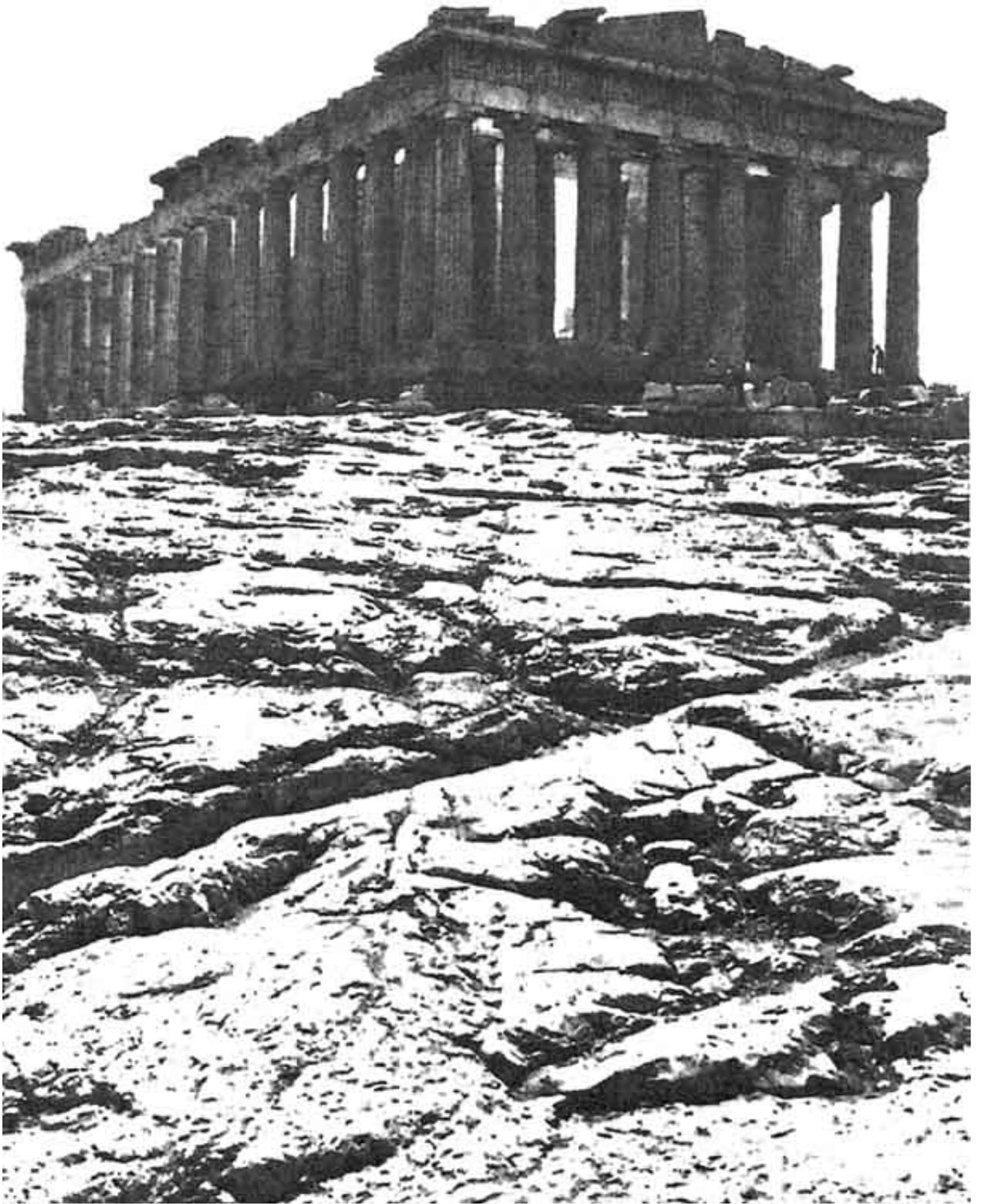
12. Афинский акрополь. Вид с юго-запада



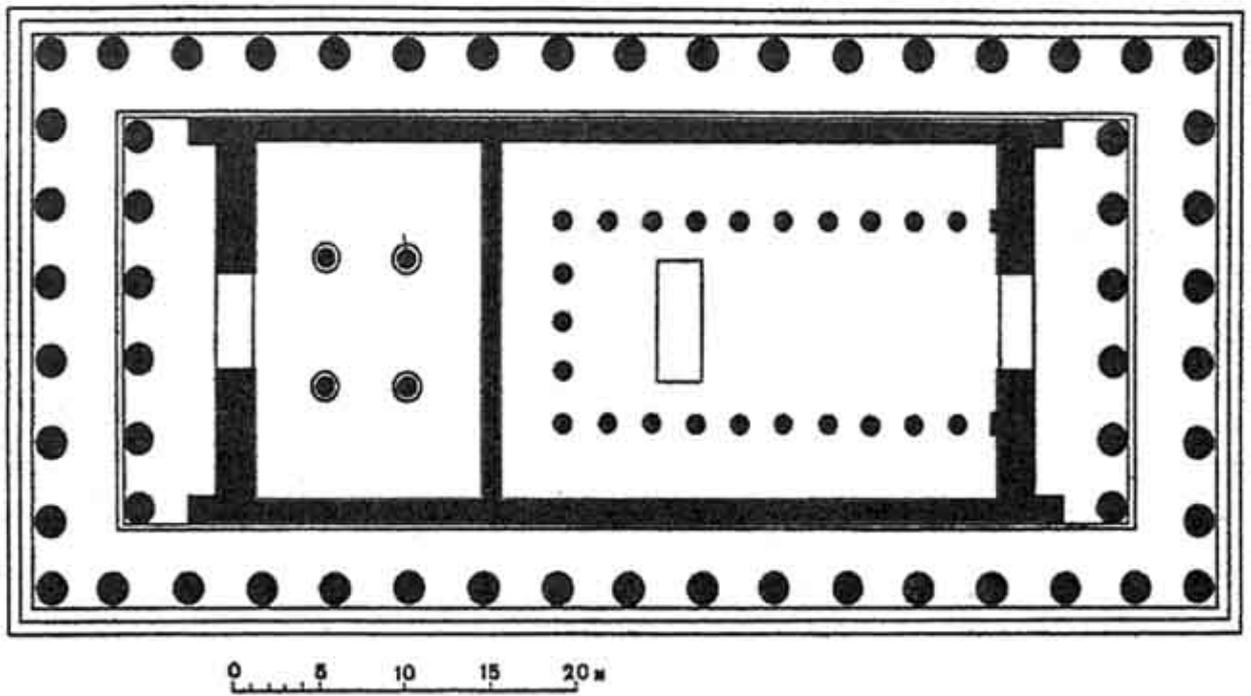
13. План Афинского акрополя



14. Афинский акрополь. Реконструкция



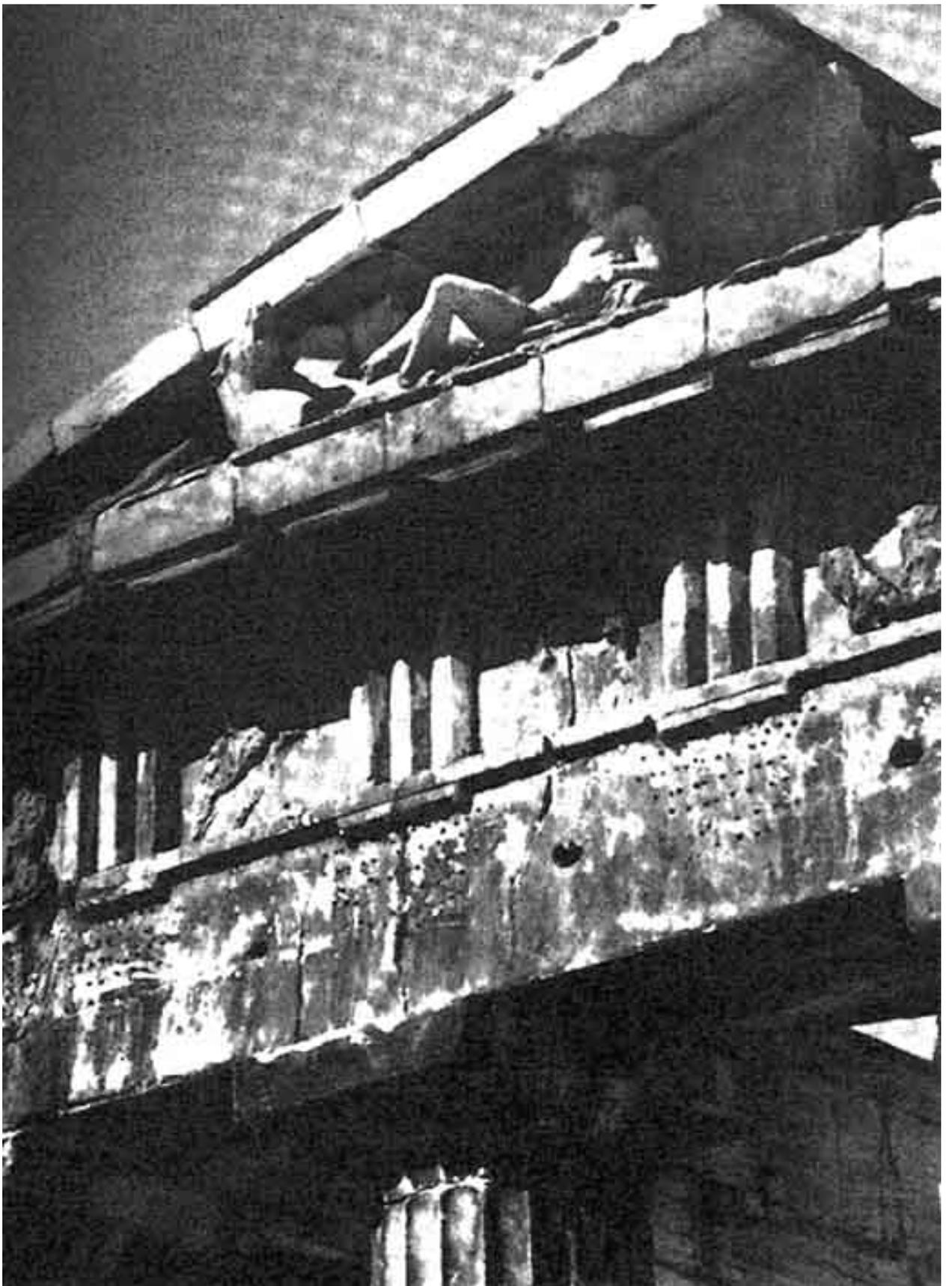
15. Парфенон



16. План Парфенона



17. Фидий. Статуя Афины Парфенос. Реконструкция



18. Юго-восточный угол Парфенона



19. Восточный фронто́н Парфенона



20. Метопя Парфенона



21. Эрехтейон



22. Храм Зевса в Олимпии. Восточный фронтон. Реконструкция



23. Храм Зевса в Олимпии. Западный фронтон. Реконструкция