

ЧИСЛО И КАНОН — ПРИНЦИПЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМОСТРОЕНИЯ

М.Н. Городова

Для выяснения канонических основ древнерусского зодческого искусства необходимо решить вопрос о смысле образцового творчества: что есть каноническая мера — мерная величина (сажень, локоть, пядь) или символическое число либо числовое тождество, определяющее символический строй объекта в целом? Ответ на этот вопрос определит основополагающий принцип единства подхода древнерусской культуры к творчеству с древнейшими традициями, сохраненными и транслируемыми библейской культурой.

Если обозначить схематически пути древнерусской архитектурной традиции, то можно сказать, что числовая система приемов формообразования в древнерусском зодчестве идентична зодческим традициям Египта, Греции, Рима и европейского средневековья. Истоки христианской культуры просматриваются в различных концепциях и теориях позднеантичного периода. Латинские апологеты, со своей стороны, внесли в него свой вклад. Основу сакрализации и символизации чисел составили труды ряда христианских писателей: Тертуллиана¹, Исидора Севильского², Иоанна Дамаскина³, Ириней Лионского⁴, пс.-Дионисия Ареопагита⁵, Григория Богослова (Назианзина)⁶, Храбана Мавра⁷ и др.

Теоретическую базу культурологического плана составили работы А.Ф. Лосева, Н.А. Астафьева, П.А. Флоренского, Я.Д. Глинкина, Г.Г. Майорова, В.Н. Топорова⁸, Б.П. Михайлова⁹, В.В. Бычкова. Особое место в этом ряду занимают исследования Ш.М. Шукурова*, который рассмотрел проблемы формирования архитектурного и храмового образа, исследуя иконографические, иконологические и концептуальные основы формирования понятия храма в теологии, философии и литературной теории. Им отмечен *универсальный набор топосов*, которым обладали культуры авраамического цикла, что находит отражение в интерпретации системы пропорций с позиции общей *идеальной схемы, как отражающей универсалии предания и мифа* и одновременно способной варьироваться применительно к историческому контексту.

Понимание образа в древнерусском искусстве восходит к категориям византийской эстетики, а еще точнее и глубже — к синтезу ветхозаветной и античной эстетики. Результатом подобного понимания наследования сакрального образа стал традиционный прием воспроизведения канонического прототипа, совершенного образа в художественном методе древнерусской культу-

¹ См.: Тертуллиан. О душе. СПб., 2004.

² См.: Исидор Севильский. Этимологии, или начала в XX книгах. СПб., 2006.

³ См.: Садов А.И. Знаменательные числа. СПб., 1909. С. 54–68.

⁴ См.: Ириней Лионский, св. Против ересей. Кн. 3 // Антология: Раннехристианские отцы церкви. Брюссель, 1978. С. 657–658 (гл. XI: Доказательства из Евангелия св. Иоанна. Евангелий четыре — не более и не менее).

⁵ См., напр.: Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. К., 1991. С. 92.

⁶ См.: Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Там же. С. 124, 125.

⁷ См.: Ненарокова М.Р. Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту» // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / отв. ред. Л.В. Евдокимова. М., 2006. С. 58–85.

⁸ См.: Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980.

⁹ См.: Михайлов Б.П. Витрувий и Эллада. М., 1967.

* Ш.М. Шукуров подчеркнул, что «каждая отдельная вероисповедальная доктрина, отправляющаяся от своего Св. Писания, способствует утверждению комбинаторных особенностей, группировок и перегруппировок заданного топологического смысла. Важно при этом помнить, что возникновение своего эпистемологического поля в каждой отдельной религиозной культуре предусматривает акцентированную и разнообразную комбинацию топологических признаков, логику сопряжения форм и смыслов». (Шукуров Ш.М. Образ храма. М., 2002. С. 18, 19).

ры. Этот прием имеет глубоко архаичные корни*. Византийская эстетика, восприняв античные осно­вополагающие принципы наследования образца, такие как «прекрасное», «мера», «гармония», «ми­месис» (подражание), в качестве главных критериев выдвинула категории символа, образа, канона, уподобления¹⁰.

Культура Древней Руси и Средневековья опери­рует, прежде всего, числом как смысловой схемой, что характерно для сознания всей традиционной эстетики: письменности, музыки и т.д. Эту осо­бенность для структурирования произведения отметил В.М. Кириллин¹¹, занимаясь анализом древнерусских текстов. Он отметил, что «нет ника­ких оснований отрицать действительность твердых и устойчивых нумерологических представлений в рамках средневекового христианства»**. В архи­тектурной практике Древней Руси значение и роль числового канона неотделимы от архитектурного образа, эстетических закономерностей и функцио­нальной структуры объекта. Смысловая и идейная специфика художественного образа определяется, как правило, избранными каноническими число­выми схемами, являющимися собой значения знака или символа. Творческие принципы архитектуры архаики и Средневековья были основаны на этих главнейших мировоззренческих позициях. Сейчас, рассматривая проблему сакрального числа и ка­нона, зачастую смешивают эти категории, путая их одновременно с гармоническими числами. Для четкого различения сакрального и математиче­ского числа следует помнить, что в основе законов искусства лежат числа трех видов — преходящие, непреходящие*** и числа гармонии.

1. Схематично математические числа, т.е. числа счисления, можно отнести к числам преходящим. Преходящие числа меняются в различные исто­рические периоды: это могут быть исторические изменения в системе модулей и мер протяжения.

2. Числа гармонии — числа-законы — никогда не меняются, наподобие суммы одного и двух, всегда равной трем. Числа гармонии, по представ­лениям египетских жрецов, античных философов, участвуют в упорядоченной организации космоса, а в структуре архитектурной формы проявляют единство грандиозного замысла — создания соору­жений, своими пропорциями соответствующего структуре Вселенной. Гармонические законы, по древнему убеждению, основаны на открытых свыше знаниях числовой структуры вселенной. Числовые пропорции, которым подчиняются законы иску­ства, происходят от чисел гармонии. Гармоническая пропорция, в отличие от *вечных чисел*, мыслилась как эстетическая закономерность, являющаяся критерием совершенства и выражаемая математи­ческим числом.

3. Сакральные несчислимые числа относятся к разряду непреходящих. Это *вечные числа* высшей истины, числа-символы, числа-имена. К этим вечным числам относятся числовые каноны зодчества. Раз­личные по размерам и архитектурному облику, сак­ральные сооружения через вечные числа структуры уподобляются единому духовному прообразу. Смысл канона состоит в том, что он является способом трансляции сквозь эпохи вечных чисел, средством моделирования внутри гармонической пропорции.

Вечные числа и числа гармонии выполняют функцию ритмического кода, который трансли-

* В связи с этим положением уместен комментарий П. Флоренского, по мнению которого «человек — сам живое единство беско­нечности и конечности, вечности и временности, безусловности и тленности, необходимости и случайности, узел мира идеального и мира реального, “связь миров”, и он не может творить иначе, как свои подобию, такие же противоречия горнего и дольного, каков сам он... Но деятельность литургическая центральна; как средоточное зерно деятельности целокупной — она, т.е. деятельность, прямо выражающая человека в сокровенности его бытия, деятельность собственно и преимущественно человеческая, ибо человек есть homo liturgus». (Флоренский П. Философия культа. М., 2004. С. 59).

¹⁰ Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 166.

¹¹ См.: Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). СПб., 2000.

** «Говоря о мистико-символической направленности таких представлений, по-видимому, справедливо полагать, что хрис­тианами Средневековья числа мыслились уже не только как знаки Божественного предопределения и порядка в устройении мира, но и как знаки, с некоторым вероятием отображающие (и лишь так, а не воплощающие в себе всецело) главные истины Благовес­тия о Боге, спасении, Церкви, то есть знаки, будто бы скрывающие тайны Божественного промысла и тем не менее содержащие некое откровение о нем, или — еще конкретнее — знаки, через которые реальная жизнь связывалась со Священной Историей...» (Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). С. 26.).

*** Непреходящие числа-законы — это архаичные универсальные модульные константы или канонические установки, лежащие в основе архитектурного творчества. — См.: Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: опыт исследования. М., 1997. С. 404.

руется средствами мифа и предания в культовом творчестве, из поколения в поколение передается в форме канонов.

Числа гармонии воспроизводятся благодаря применению пропорциональной системы, в основе которой лежит использование естественных (антропоморфных) мер. Это послужило в период архаики и Средневековья гарантией гармонического построения объекта. Метод гармонизации объекта путем использования антропоморфных мер, гармоничных по своей сути, применялся в качестве подражания универсальным законам развития и организации вселенной. Антропоморфная метрология, не поддающаяся строгой регламентации размерного ряда внутри системы, имела, тем не менее, в своем арсенале универсальные меры, которые определялись священным статусом. *Священная мера* происходила от универсального образца. В «Житии Симеона Новаго» (VI в.) в видении явился ангел с мерой в руках и начертал план монастыря. В житии говорится, что *мера* и *схема* монастыря указаны через ангела¹². По свидетельству Кодина, императрица Феодора при постройке церкви Двенадцати Апостолов, взяла за основу схему церкви Иоанна Богослова в Эфесе. Первый пример легендарного получения священной меры в Древнерусской культуре произошел при возведении Успенской Киево-Печерской церкви. В дальнейшей древнерусской традиции обращение к священным мерам можно проследить на примерах заимствования меры от Гроба Господня (вспомним сказание XII в. о путешествии игумена Дании ко Гробу Господню. Позднее в Иерусалиме изготовлялись модели Иерусалимского храма Воскресения, которые расходились по всему миру*.

Современные исследования по вопросам структуризации и формообразования в древнерусской культовой архитектуре направляют свое внимание в сторону исторической атрибуции формообразующих компонентов и классификации мерных величин**. Знаковая же ценность канона как принципа образного структурирования в практике храмостроения древности и Средневековья остается в стороне, хотя она служит опорой для дальнейшего изучения принципов развития древнерусской архитектуры***. Частично вопросы исторической метрологии затрагивают области геометрии и алгебры, как гармонизирующих составляющих в пропорциональных отношениях мерных величин. Однако указанные направления неразрешимы без обращения к науке о числе как важнейшему феномену образно-символического сознания. Символическая ценность числа, как принципа образного исчисления в строительной и особенно храмовой практике древности и Средневековья, является опорной смысловой структурой для дальнейшего изучения метрических принципов древнерусской архитектуры.

Творение *по образу* наделяет пространство уникальными метрическими качествами, которые диктуются числовой символикой, связанной с *именем* посвящения пространства. У Сократа упоминается практика, основанная на древнем принципе, который гласит, что «подобное дружественно подобному в пределах меры лишены же этой меры, не способны прийти к согласию ни с другими, лишеными ее, ни с теми, кто от нее отклоняется. И только Бог может быть истинной мерой всех вещей»¹³. Пределы меры определены вневременной числовой константой, чтобы соблюсти принцип подобия.

¹² *Nicephorus. Vita St. Symeonis Junioris* (521–596). P. 12, 93–94 (*Migne. PG. T. LXXXVI. 2. Col. 3474 et 3076*). [Житие представляет собой переработку жития, составленного Аркадием Кипрским и процитированного на VII Вселенском соборе (787 г.). — См.: *Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 47.*]

* В XVII в. будущему Патриарху Никону такую модель подарил Антиохийский Патриарх Макарий во время своего посещения Москвы [см.: *Леонид (Кавелин), архим.* Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876. С. 8; *Брунов Н.И.* Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII в. в Россию // *Сообщения Российского Палестинского Общества. Т. XXIX. Л., 1926. С. 139–148*].

** Акцент на математическом приоритете в онтологической составляющей канона ставит сербский теоретик архитектуры Д. Петрович: «В течение многих веков люди исследовали линейные пространственные отношения в индивидуальных и общих категориях и КАНОНАХ, соответственных общественных событиях и явленных в сфере искусства... Если бы только интуиция служила объяснением для весьма сложных пропорциональных отношений, это привело бы к постоянному, монотонному повторению форм, т.е. к “закону идентичного”... Человек не довольствуется объяснением, что искусство — это лишь фантазия и интуиция в чистом виде. Он исследует и математические связи, которые неслучайны» (*Петрович Д.* Теоретики пропорций. М., 1979. С. 6).

*** Вероятно, эти вопросы относились к достоинию и устной традиции.

¹³ См.: *Климент Александрийский. Строматы. Т. II. Кн. 4.*

Выбор меры зависит от конкретной исторической необходимости и решается в рамках конкретной задачи. Здесь работают такие факторы, как статус архитектурного ансамбля и заказчика, территориальная принадлежность. Так, в грамоте на постройку деревянной церкви Усть-Кулуйского погоста сказано: «...а рубить мне Федору в высоту до порога 9 рядов, а от полу до потолка, как мера и красота скажет»¹⁴. Подобные заметки находим и в отношении каменных зданий. Например, при заключении подрядной с зодчим Трофимом Игнатьевым на постройку стен и башен Иосифо-Волоколамского монастыря ему дано было право «а буде покажется высоко и убавить аршин, а буде низко — прибавить аршин же»¹⁵. Эти комментарии демонстрируют гибкое и творческое отношение предков к канону как универсальному правилу, допускающему вариативность в соответствии с конкретной ситуацией возведения объекта. Поэтому, чтобы увидеть каноническую универсалию в существующем памятнике древнерусской архитектуры, мы должны точно понимать, что мы ищем, какие идеальные конструкты мы можем увидеть в реальных постройках, возможно, подвергшихся трансформации и корректировке в процессе возведения. В ключе этой ремарки хочется отметить, что увидеть идеальное нам поможет обращение к Священному преданию, которое представляет авторитетный для древнерусского сознания исторический документ, опираясь на который древнерусский зодчий творил свои новые произведения. Речь идет о весьма важном для данной концепции замечании К.Н. Афанасьева о необычности событий, связанных со строительством Великой Успенской церкви в Киве. Он отмечает, что «указанные размеры явились своего рода заданием, с которым зодчие не могли не считаться». В силу этого был нарушен обычный для храмоздательства метод построения соразмерностей»¹⁶. Однако к вопросу о каноне Афанасьев не относит сам факт появления нового метода соразмерностей. С каноничностью он связывает четырехстолпность и трехапсидность храмов. Его мнение, наряду с мнениями других исследователей, свидетельствует о том, что вопросы канона в древ-

нерусском искусстве храмо­строения не связывались напрямую с пропорциями и числовой семантикой форм, хотя именно к такой дихотомии подталкивает сумма взглядов и представлений, бытующих в философии, богословии и культурологии.



Календарные и космологические основы числового символизма

Итак, говоря о каноне как принципе, раскрывающем богословские концепции творчества, следует различать следующие смысловые слои рассматриваемого термина:

1) метафизические числовые константы, занимающие принципиальное (первенствующее) положение в канонической классификации, представляющие собой *откровение идеи*. П. Флоренский определяет канон как внешний строй в древнерусской культуре, «творческое владение идеей»¹⁷. На этой стадии наблюдается стабильная стойкость канонической установки, транслируемая во времени как символическая мифологема и сохраняемая в форме предания;

2) иконографические нормы, изменение которых запечатлевают, как правило, отдельные выдающиеся

¹⁴ Воронов П. Устькулуйский погост // Записки Императорского Русского Археологического общества. Т. 8. Прилож. СПб., 1856. С. 93–94.

¹⁵ Ильин М. Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959. С. 14.

¹⁶ Афанасьев К.Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М. 1961. С. 73.

¹⁷ Флоренский П. Философия культа. М., 2004. С. 325.

ся художественные произведения, представляющие *откровение формы*. Иконографическая составляющая канона допускает вариативность усвоенной традиционной формы и, таким образом, содержит в себе потенцию следующего духовного и художественного импульса.

Число-константа в каноне — это модель, неисчисляемая математически и рационально. Термин «архаические числовые константы» восходит к идеальным первообразам. Следовательно, канон, являясь числовой константой, обладает свойством тождества, проявленного действием энергии между образом и символом. Стало быть, канонические числовые тождества можно определить как гармонические законы жизни символа.

Метрические принципы архитектуры определены наличием константных канонов, которые, по А.Ф. Лосеву, «живут всеобщее — абстрактным, т.е. прежде всего числовыми формами, понятия эти выражены не арифметически — вычислительно, а реально — онтологически. Но это и значит, что **числовые схемы обладают здесь непреложной значимостью и являются именно канонами**»¹⁸. Лосев замечает, что в понятие канона необходимо привнесены априорные числовые спекуляции, что и является принципом канона. Если же канонами объявляются «эмпирически наблюдаемые размеры и пропорции... то в результате всего этого отпадает надобность в самом каноне»¹⁹. Значит, рассуждения о фиксированной мере длины, равно как и о фиксированных линейных размерах объекта, не могут напрямую говорить о каноне, но только должны подвести к понятиям об идеальной схеме, числе как образе и знаке и, соответственно, каноне. Только числовой канон может быть определяем как «откровение формы, впитывающее всю целостность ментальной и духовной атмосферы эпох»²⁰. Художественное многообразие призвано являть уникальные вариации творческого языка художественной традиции.

Именно в силу этого свойства потенциальной переменчивости творческого языка художественную традицию невозможно рассматривать как проявление канона. В отношении канона в древнерусском искусстве раннего средневекового периода высказано мнение Т.Н. Вятчаниной о том, что «одной из непосредственных сфер соприкосновения духовного и архитектурного “делания” в русской культуре... представлена сфера канонического и иконографического творчества... Каноническое творчество при этом постоянно происходило — мало того, только при этом условии существовала и развивалась живая художественная традиция»²¹.

Числовой канон, представленный знаковой теорией чисел, проходит стержнем сквозь эпохи и представляет собой *константу* традиции, ее универсальный компонент, своего рода духовные координаты, необходимые и достаточные для сохранения традиции. В связи с этим необходимо подчеркнуть, что вербальная традиция озвучивает и сохраняет именно числовую константу образца, которая становится носителем идеи, данной в откровении. Так было и со Скинией Моисея, и с видением Иезекииля, и с Небесным Иерусалимом Иоанна Богослова, и с Киево-Печерской церковью Успения и т.д. По этому принципу в каноническом творчестве происходит разделение на незыблемый, вневременный, веками сохраняемый числовой канон и иконографический канон, которые отражают разные категории творчества: вневременную, метафизическую (числовую) и историческую (иконографическую).

Анализ художественно-эстетического осмысления канона проведен А.Ф. Лосевым в «Истории античной эстетики» и в других работах²², где канон кратко определен как «*модель художественного произведения... который интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений*». Соблюдение канона в культовом зодчестве трактуется однозначно: это тщательно

¹⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики: ранняя классика. М., 2000. С. 338.

¹⁹ Там же.

²⁰ Фёдоров Д.В. Смысл музыки: его анализ на основе эстетики П.А. Флоренского и русской философско-религиозной традиции: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1999. С. 24.

²¹ Вятчанина Т.Н. Архитектурная традиция и пути русского благочестия во второй половине XV – первой половине XVI веков (к проблеме взаимовлияния) // Христианское зодчество: новые материалы и исследования / отв. ред. И.А. Бондаренко. М., 2004. С. 96.

²² Лосев А.Ф. История античной эстетики: ранняя классика; О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст. М., 1973.

соблюдаемая художественная традиция. Однако какая-либо единая художественная традиция не может быть вычленена в качестве нормы и источника канона, так как она всегда будет нести следы историчности. Канон же внеисторичен. Л.И. Бусева-Давыдова считает, что «термины “канон”, “канонический” в их точном церковно-историческом значении к храмовому зодчеству неприменимы»*. По мнению А.С. Щенкова, «формирование образных характеристик храма (равно как и монастырского комплекса)... определяется не канонами... — строго сформированным правилом», а «каноничностью»²³, т.е. историческим фактором в формировании образа. Так действительно можно считать, если забыть о числовом каноне, который основан на библейской традиции, обосновывающей варианты пропорций как нормативный образец в искусстве. Однако историческое и художественное значения канона не следует смешивать. Критерии художественного канона невозможно найти в постановлениях Церковных соборов, поскольку канонический образ художественного произведения зафиксирован в библейских текстах, мифологии, преданиях и легендах, а способ фиксации — это символично-знаковая природа чисел. В таком виде числовая модель, действительно, работает как принцип конструирования произведения. Становится ясно, что проблема канона так и не осмыслена в полной мере, раз она приводит к смешению исторического фактора в толковании смысла традиции и метафизического, каким, по идее, является истинный канон.

Канон есть проявление общего, постоянного и непреходящего, стилистика — проявление частного и временного в произведении. Традиционно канон играет роль абсолютного эталона. В этом аспекте числовой канон транслирует исключительно метафизическую модель образца и, в принципе,

оставляет свободу в выборе меры и художественной формы. Например, принцип архитектурного творчества «во-образ» обозначает, по сути, «в ту же меру» и не требует прямого копирования образа. Значение канона вне метафизической парадигмы вызывает к жизни такие толкования этого термина, как «традиция, не имеющая силу канона»²⁴. В чем тогда смысл традиции и необходимость ее сбережения? Исследователи оставляют для канона историко-художественное и сугубо светское значение. Но светская художественная деятельность последних столетий активно противится какому-либо вмешательству канона в его истинном смысле. О каноне помнит и ссылается на него только культовое искусство. Требования канона строго необходимы и выполнимы только для культового искусства и церковного зодчества в частности, поскольку «культ есть совокупность святынь, Sakra, т.е. вещей священных, таковых же действий и слов, — включая сюда реликвии, обряды, таинства и т.д., — вообще всего того, что служит к установлению связи нашей с иными мирами — с мирами духовными»²⁵. И первенство здесь должно отдать храмовому искусству в широком смысле, поскольку, как убедительно утверждает П. Флоренский, «храм есть священный предмет, то же орудие культа... требующий к себе внутреннего признания, а не только допускающий внешнее пользование»²⁶. Архитектурный ансамбль храмового пространства строится по канонической схеме, основой которой является числовая, а затем геометрическая модель. Воспроизводимая таким способом архитектурная парадигма не служит реальным планом для строительства архитектурного ансамбля, но схематически передает необходимые принципы, по которым планируется сакральное пространство.

* И.Л. Бусева-Давыдова в работе «К проблеме канона в православном храмо­строении», из которой нельзя вывести точного определения сущности канонических установок для культового христианского зодчества, приводит четыре значения термина «канон»: «свод основных положений и правил; тезисы из обширного закона»; «вероучительные постановления Церкви», а также «постановления, касающиеся церковного устройства и религиозной жизни»; «библейские трактовки канона, рассматривающие Библию как источник и норму канона»; «художественный канон античности, обосновывающий нормы пропорций и ориентацию искусства на нормативный образец» (Бусева-Давыдова И.Л. К проблеме канона в православном храмо­строении // Христианское зодчество: новые материалы и исследования. М., 2004. С. 71).

²³ Щенков А.С. О традиционной форме в современном храмо­строении // Христианское зодчество: новые материалы и исследования. М., 2004. С. 867.

²⁴ Бусева-Давыдова И.Л. К проблеме канона в православном храмо­строении // Там же. С. 73.

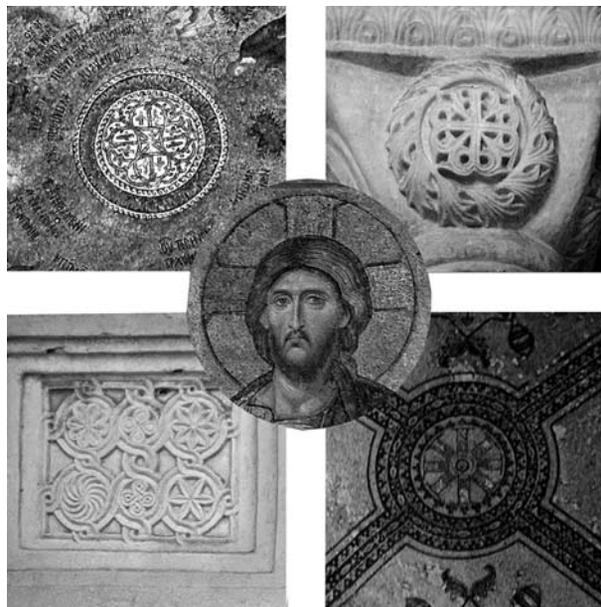
²⁵ Флоренский П. Философия культа. С. 62.

²⁶ Там же. С. 58.

В числовом каноне присутствует внеисторический фактор, исключающий историческую атрибуцию канона. Пользуясь рассуждениями П. Флоренского, подчеркнем, что в культовой архитектуре сосуществуют неслиянно и нераздельно три «типических произведения человеческой деятельности — практической, теоретической и литургической»²⁷. Именно теоретическая составляющая культовой архитектуры включает в себя числовую семантику канона. Исходным положением творческого метода становится принцип повторения числового канонического прототипа, идеального образца.

Библейский принцип творчества *по образу и подобию* можно проиллюстрировать, пользуясь числовой системой толкования творческого метода. Принцип «во-образ» раскрывается в создании одноименных храмов, наследующих категорию «во-образ» через посвящение или именование. Аналогичная схема отражения образа в образце встречается в иконописи, когда иконописный образ считается осуществленным только после нанесения именования на доску и последующего освящения. В объектах, построенных во-образ, соответственно, необходимо обращать внимание на числовой ряд, связанный с числовой традицией почитания конкретного сакрального образа. В соблюдении это можно назвать именованными числовыми константами, представляющими аспект создания во-образ. К ним относятся числа 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 24, 25 и др., а также удвоенные и утроенные варианты этих чисел.

Визуальная разница относится к области доктрины, которая выражает сущность творения по образу, осуществляемого через посвящение объекта какому-либо сакральному лицу, его образу или, иначе, имени. Разница творения по образу и по подобию может быть прослежена и на примере разделения канона по двум направлениям — канон иконографический и числовой. Категорию «по образу» можно отнести к понятию иконографического канона, а категорию «по подобию» можно толковать как числовой канон. Второй принцип — создание по подобию — будет отражать законы вселенской гармонии. Числа этого принципа — иррациональные математические константы гармонического ряда. Универсальные числовые константы определяют первичные числовые отношения, такие как 2:3:5,



Космологическая символика образа Христа Спасителя как основа числового символизма церковной архитектуры

3:4:5; 2:3:6 и пр. Метрические соотношения, заложенные в пропорциях церкви Успения Киево-Печерской лавры, несут в себе древнейшую числовую традицию, корни которой уходят в пифагорейство и в культуру Ближнего Востока. Пропорциональная система церкви Успения стала сакральной мерой для соборных храмов Древней Руси. Цепочка чисел, которая была заложена в основу пропорциональной системы церкви Успения, — 20, 30, 50 — соответствует цепочке чисел священного треугольника пифагорейской традиции 2:3:5²⁸. О строительстве Церкви Успения Пресвятой Богородицы в Киево-Печерской лавре (церковь основана в 1073 г., освящена в 1089 г.) рассказывается следующее.

Варяг Шимон во время бури на море увидел чудное видение: «И вот увидел я на верху церковь и подумал: «Что это за церковь?» И был к нам голос: — «Та, которую создаст преподобный во имя Божией Матери. Ты видишь ее величину и высоту: если *размерить* ее тем *золотым поясом* (который был у Шимона — его отец Африкан некогда возложил этот пояс на Крест с изображением Распятого на нем Спасителя), то *в ширину она будет в 20 раз, в длину — в 30, в высоту стены 30 и с верхом 50*. В этой церкви ты положен будешь». Через несколько лет, после того как Шимон (ставший уже Симоном) вручил преподобному Антонию Печерскому золотой пояс, пришли из Царьграда четверо зодчих строить церковь. В видении,

²⁷ Там же. С. 60.

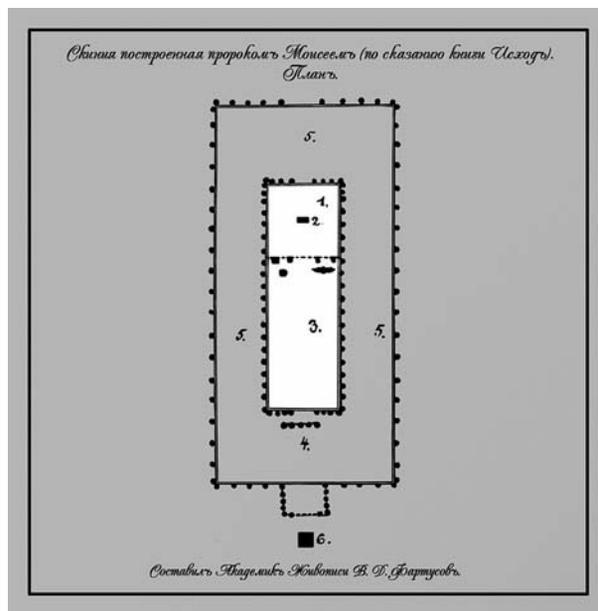
²⁸ См.: Михайлов Б.П. Витрувий и Эллада. М., 1967. С. 63.

бывшем им в Царьграде, Царица Небесная сказала: «Я хочу построить себе церковь на Руси, в Киеве, и вот вам велю это сделать... Выдьте на двор, посмотрите величину церкви». Мы вышли и увидели церковь на воздухе... Спрашивали мы Царицу о величине церкви. Она же сказала нам: «Я послала меру, — пояс Сына моего. Сделайте всё по Его повелению». Впоследствии, когда церковь была построена, «Христолюбец Владимир (Мономах), взяв меру вышины, ширины и длины той божественной Печерской церкви, создал совершенно подобную в городе Ростове... Сын же его Юрий, слышавший от отца о всем, что было с этой церковью, сам в своем княжении создал церковь *в ту же меру*, в городе Суздале.

Пропорциональная система собора Божией Матери Киево-Печерского монастыря как идеализированная схема соборного древнерусского храма воспроизводилась в качестве иррациональной первоосновы. Храмы *в ту же меру*, что и собор Киево-Печерского монастыря, возводились не как точные копии, а как топологические подобию, путем воспроизведения канонической числовой константной модели. Со временем изменялись их видимые пропорции, форма глав, их количество, отдельные детали убранства и т.д., однако внутреннее единство сохранялось благодаря каноническим числовым константам, воспроизводимым при условии создания храмов по подобию священного оригинала.

Первообразом для ветхозаветных храмов стала Скиния, показанная Моисеем на горе, та, «на которую повелевается взирать, как на первообраз, чтобы рукотворенным устройством ее показать нерукотворенное чудо... объемлющее собою вселенную»²⁹. Пропорциональная система двора Скинии в локтях — 100:50:5. Скиния в пределах двора может рассматриваться в градостроительном аспекте как храм под открытым небом. «Длина двора сто локтей, а ширина по всему протяжении пятьдесят, высота пять локтей» (Исх. 27: 18)*.

Скиния имела в длину 60 локтей, в ширину 20 локтей и разделялась внутри на две части. Первая часть — Святая Святых — представляла квадрат со стороной 20 локтей, святилище имело в длину 40 локтей, а в ширину 20 локтей. Образец Скинии был призван стать центральным ядром в последующих творениях, как образец совершенного храма.



Скиния Моисея (реконструкция В.Д. Фартусова)

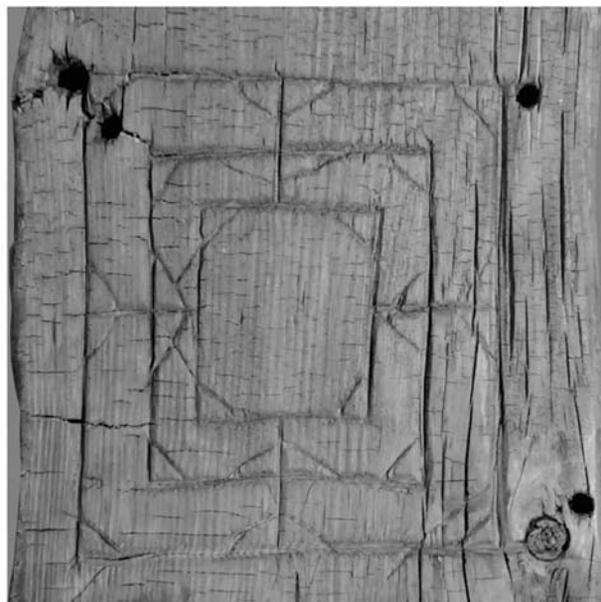
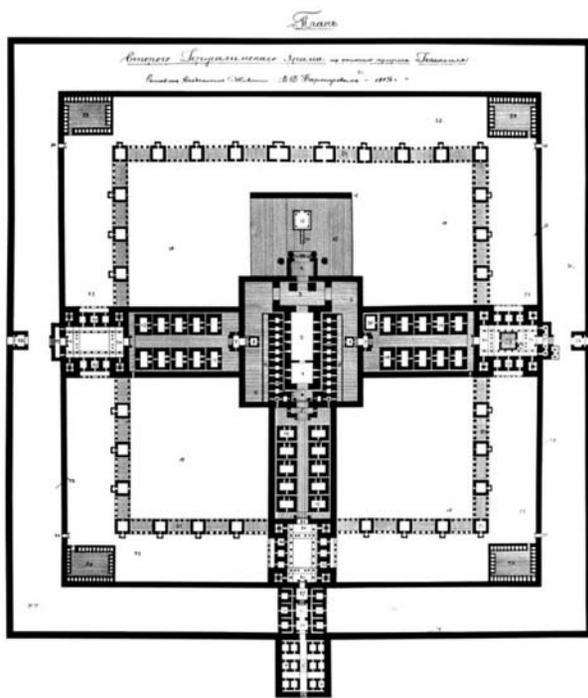
Размеры Скинии определили размеры центрально-го ядра Первого и Второго Иерусалимского храма.

Сравнивая пропорции Скинии и центрального нефа Новгородской Софии, можно прийти к выводу, что числовое ядро Скинии структурно соответствует числовому ядру центрального нефа Софии.

Описание Небесного Иерусалима в Апокалипсисе Иоанна Богослова стало важнейшим символическим канонem эпохи христианства. Числовая система Небесного города, как сакральная константа, в различных интерпретациях воспроизводилась в градостроительной практике древности и Средневековья. Скиния и Небесный Иерусалим как первообразы лежат в основе архитектуры и градостроительства ветхозаветной и христианской культуры. Воплощенные в архитектуре храма или города, они являются олицетворением огромного нерукотворного храма, наполненного молящимся под открытым небом народом. В этих образах нашла свое отражение сложная для символического воплощения фраза из Апокалипсиса: «И храма я не

²⁹ Григорий Нисский, св. Слово о жизни Моисея законоучителя. М., 1861. С. 322.

* Вечные числа — иными словами, канонические числа, которые представляют собой смысловой метод конструирования бытия вообще. Именно на этом, по существу, основывается любая концепция, сближающая божественную активность как творящую и упорядочивающую миры с геометрией и, следовательно, с архитектурой, которая от нее неотделима. Каждым храмом зодчий, подобно Творцу, воссоздает Небесную Скинию. По толкованию Григория Нисского, всё, «что заключает в себе описание сооружения Скинии... суть премирные силы, созерцаемые в Скинии, по Божественному изволению поддерживающие вселенную». Отсюда следует, что числа, которые участвуют в описании Скинии как образа вселенной и образа храма одновременно, — это не просто пересчет необходимых элементов и деталей устройства, а своего рода констатирование теологических символов.



Иерусалимский храм (реконструкция В.Д. Фартусова)*

видел в нем [Горнем Иерусалиме, Скинии]: Господь бо Бог Вседержитель храм ему есть, и Агнец» (Откр. 21: 22). Храм в подобном толковании может трактоваться не столько в качестве вместилища молящихся, сколько в качестве объекта молитвы, тогда как самый храм становится своеобразным алтарем³⁰. Уместно вспомнить, что в Москве XVII в. был введен крестный ход к Троицкому собору на рву в Вербное воскресенье. Красная площадь, наполненная молящимся народом, олицетворяла нерукотворную Скинию в пределах двора и Небесный Иерусалим одновременно. Пропорции и числа Небесного Иерусалима, провозглашенные в Апокалипсисе Иоанна Богослова, — это константный меморандум христианства, работающий как в структуре отдельного архитектурного объекта (храма), так и в структуре комплекса (монастыря) и, конечно, всего города. Небесный Иерусалим, «который нисходил с неба от Бога ... он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов... с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот; стена города

имеет двенадцать оснований... Говоривший... имел золотую трость для измерения города и ворот его и стены его. Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и ширина. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и ширина и высота его равны. И стену он измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и ангела» (Откр. 21: 10–17).

Глубокий символизм свойствен древним городам мира. Моделью, образом Небесного города, соответствующим философским и религиозным представлениям различных народов и эпох, были города Египта, Вавилон, древние столицы Востока. Величина города и его место в иерархии городов бывали разные, но, тем не менее, всегда числа ворот и крепостных башен имели символическую кодификацию. Римляне воспринимали свой город построенным на семи холмах квадратом в плане с 12 воротами. В этом он подобен всем древним городам мира. По этой же схеме, только с шестью воротами, был построен Иерусалим. Москва восприняла структуру Иерусалима. «Яко по Божию бла-

* Пример сохранения традиционных символических форм при наследовании образа по закону аналогии — геометрия сакрального пространства на доске для игры в кости XII в. в Новгородском художественном музее.

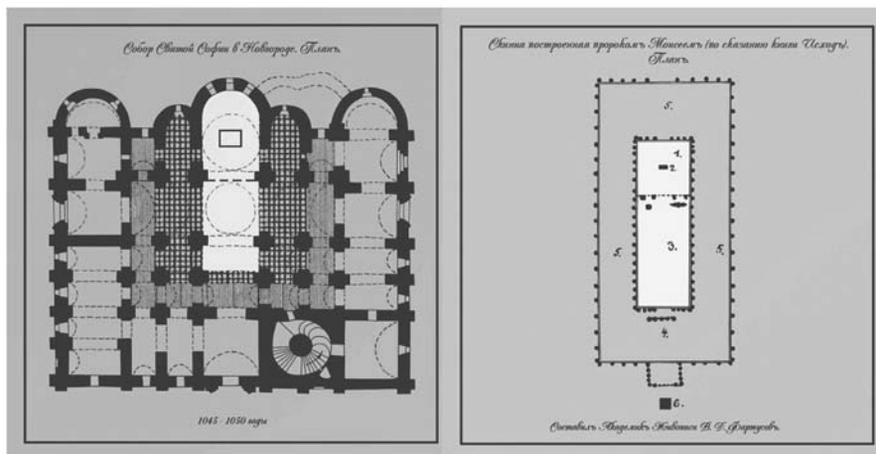
³⁰ См.: Бунин А.В. История градостроительного искусства: в 2 т. Т. 1. М., 1953. С. 302.

Скиния Моисея — ядро Софии Новгородской

(Числовые параметры скинии 20:60.
Числовые параметры пространственного ядра Софии Новгородской 20:60)

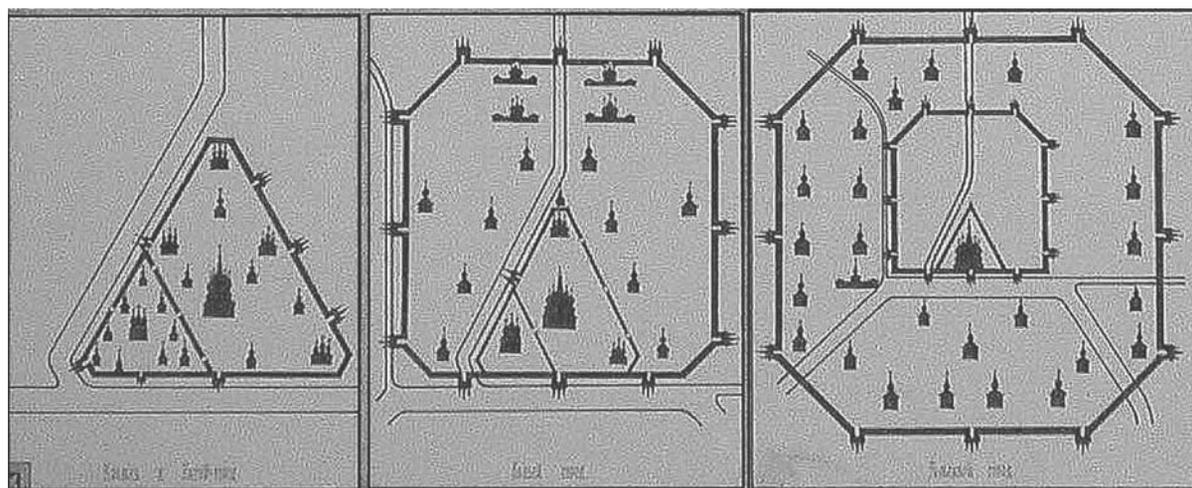
Мера — фут 0.325

Мера — библейский локоть



Вывод: мера изменяется — число остается.

Сравнительный анализ числовых параметров Скинии и Софии Новгородской (схема М. Городовой)



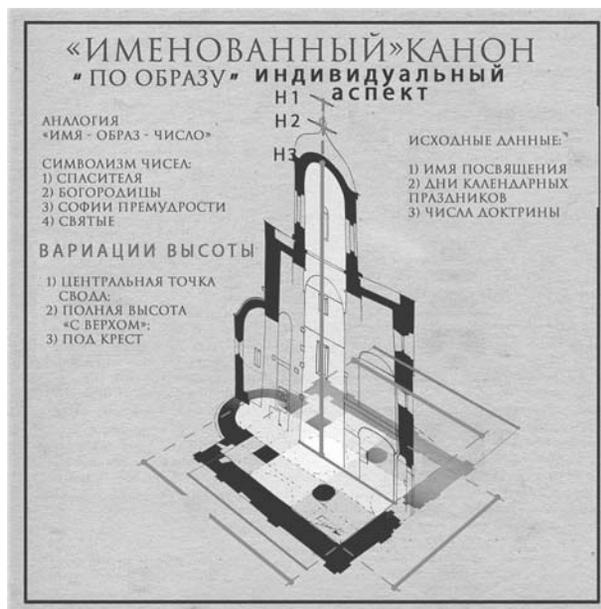
Идеализованная схема геометрии подобия. Московский Кремль — Скиния. Москва в пределах Белого города — Иерусалим. Наследование образа по закону аналогии (схема М. Городовой по методике М.П. Кудрявцева)

гословению Всемогущая и Живоначная Троицы и Пречистыя Его Богоматери и церквей Божиих будет и монастырей святых безчисленное множество, и наречется сей град вторым Иерусалимом»³¹.

Перечисленные выше примеры выражают смысл творения по подобию в рамках закона аналогии.

Принцип создания произведения по аналогии отличается от копирования возможностью вариативности (разновидности, разночтения). Ниже приведем теоретические схемы формообразования, используя традиционный метод создания произведения по аналогии.

³¹ Забелин И.Е. История города Москвы. М., 1990. С. 36.



Аналитическая схема трансляции числовых констант по принципу «именованного канона» (схема М. Городовой)

Первый принцип формообразования в искусстве храмостроения — использование творческого приема воспроизведения «по образу» — состоит в постоянном транслировании числовых констант в соответствии с именем посвящения.

Второй принцип формообразования в искусстве храмостроения — использование творческого приема воспроизведения «по подобию». Этот принцип пропорций, как основа структуры пространства, воспроизводит цепочки сакральных чисел, которые являют собой архаичные модульные константы, цитированные преданием Киево-Печерского патерика.

К традиционным принципам храмостроения, наряду с необходимостью следовать числовому канону пропорций, следует отнести способы натурной разбивки плана участка, который производился согласно установленному Чину закладки храма³². В соответствии с каноническими требованиями разбивка храма производилась от алтаря, а еще точнее, от престола. Эта точка представляет главный сакральный и геометрический центр храма и храмового комплекса в целом. Летописные источники

³² См.: Пётр Могила. Требник.

³³ Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Leipzig, 1908.

³⁴ Царский летописец. СПб., 1772.



Аналитическая схема трансляции числовых констант по принципу «гармонического канона» (схема М. Городовой)

свидетельствуют о том, что именно престол в алтаре служит краеугольным камнем при возведении храма, и возведение алтаря от Святая Святых позволяет полагать начало отсчета от Истинного Начала всего и вся. Византийский историк Прокопий (V в.) следующим образом описывает постройку в Константинополе церкви Двенадцати Апостолов: «Были проведены две прямые линии, посередине пересекающиеся друг с другом в виде креста, первая прямая шла к востоку и к западу, пересекающая ее линия была направлена к северу и югу... На этих прямых, там, где они соединяются, а это как раз происходит посередине, помещено место, доступное только для священнослужителей, которое, как и подобает, называется священным»³³.

Русский летописец пишет следующее: «Преосвященный митрополит Филипп со всем своим собором поидоше на основание церкви... и прежде всех своими руками митрополит начало полагает, идеже олтарю быти, так же и по сторонам и по углам, и по сем, мастера начинают дело зданию»³⁴. Письменные свидетельства позволяют наглядно воспроизвести правило основания храмов, когда митрополит пола-

гает место, где быть алтарю, каковы будут размеры храма, затем определяет положения сторон, ориентируясь на главные оси: запад—восток, север—юг, которые определяются в утро закладки храма, используя колышек, направленный на восходящее солнце, после чего закрепляет углы постройки. «Оси образуют крест. Из перекрестия и будет вестись, вдоль ветвей креста, отсчет размеров, определяющих архитектурное пространство храма в плане...»³⁵. Внутреннее пространство храма — простертый с запада на восток крест. Форма креста, положенная в основу плана, — распятие — есть образ человеческого тела. Запись в хронике XI в. бенедиктинского аббатства Сен-Трон свидетельствует, что новая церковь «построена, как говорится учителями, по величине человеческого тела». «Алтарная часть вместе с обходами вокруг алтаря соответствует голове и шее, хор — грудной клетке, обе простертые ветви трансепта — рукам, неф — животу, второй трансепт на западе — ногам. Только поняв роль внутреннего пространства, образ, который это пространство призвано олицетворить, поняв значение, которое придается скрещению среднего нефа и трансепта, — только тогда можно глубоко понять канон разметки плана и отсчета высотных размеров, которыми владел мастер XI–XII века»³⁶. Приведенный выше пример канонического конструирования храмового пространства может служить основой для развертывания такого пространственного рубежа, каким представляется пространство монастырского комплекса.

В целом все храмы, равно как и монастырские комплексы, построенные согласно каноническим принципам апокалиптического описания, являются иконно-архитектурными образами, различающимися иконографически, но передающими один и тот же канонический прототип. Итак, для топологического анализа сакрального пространства необходимо вычленив иконографический модуль храмового сознания, в основу которого заложено представле-

ние о каноне не только как об иконографическом образце, а скорее, как об исходной теменологической схеме, способной развертываться соответственно историческим и культурно-духовным требованиям времени. Этим каноническим модулем всегда будет комплекс священных чисел, связанных с именем, образу которого посвящено данное пространство. Вторым аспектом будет служить эстетическая традиция, зафиксированная в предании. Она обычно восходит к определению первообраза, по подобию которого строится новый храм.

Зависимость от сакральных числовых констант в организации архитектурного пространства, равно и градостроительства, прослеживается как в западной, так и в восточной традиции. Монастырский комплекс, будучи сакральным центром, всякий раз интерпретируется как место реального присутствия святыни. «Следует заметить, — говорит Р. Генон, — что в тех местах Писания, где упоминается Шехина (“реальное присутствие” Божества в мире), чаще всего говорится о создании духовного центра: сооружении Ковчега завета, построении храмов Соломона и Зороавеля. Такой центр, устрояемый в соответствии со строго определенными правилами, и в самом деле должен являться местом проявления Божества, рассматриваемого прежде всего в своем светоносном обличье... выражение “место пресветлое и пречистое”, сохраненное в масонстве, (а в православии “в месте светле, в месте злачне”), вполне может быть отзвуком древней жреческой науки»³⁷. На Руси этот принцип прослеживается в отношении к прилегающему пространству. Существует некая культовая общность между западной и восточной архитектурными традициями, выражаемая в семантике их форм и пространственных соотношений*. Устойчивым сакральным числовым модулем в западноевропейской архитектуре посвящен ряд исследовательских работ середины XX в., где проиллюстрированы аналогичные древнерусской

³⁵ Шевелев И. Метаязык живой природы. М., 2000. С. 310–311.

³⁶ Его же. Формообразование: Число: Форма: Искусство: Жизнь. М., 1995. С. 143.

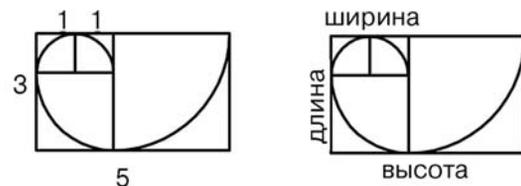
³⁷ Генон Р. Царь мира // Символика креста. М., 2004. С. 257.

* Планы западных городов зачастую представляют четкую подчиненность модульной системе. Этому посвящены статьи польского исследователя Я. Поделко. Труды его коллеги М. Лодынской-Косинской, рассматривающей геометрические закономерности в построении готических храмов, свидетельствуют о средневековом отношении к числовой системе в архитектуре, соотносимой с восприятием общего порядка мироустройства. Автор приводит в статье репродукцию миниатюры, на которой представлен образ Бога-Творца — с циркулем, измеряющим сферу. Именно к этому относятся слова Платона: «Бог всё время геометризует».

традиции параллели, для которых характерно наличие структурирующей роли числовой символики в модульных построениях сакрального пространства. Таким образом, числовая символика пропорций — это универсальный священный язык архитектуры, «который рождается в святилищах... заведует символикою зодчества, ваяния, живописи, равно как и культовыми обрядами... заключает язык Божественный в непроницаемые покровы»³⁸. Числовая символика, являясь одной из ветвей языка священного, организует пространство храма, отражает его посвящение. В связи с вышесказанным определение числового канона конкретного пространства должно быть обусловлено, во-первых, посвящением конкретного пространства [т.е. какому именно сакральному образу (имени) посвящен храм, город и т.п.] с последующим определением групп чисел, догматически и мифологически связанных с прославлением этого священного лица. Группы чисел, связанные с посвящением, будут относиться к числовым символам, определяемым как образ образа или неисчислимы числа. Во-вторых, если возможно, это должно быть обусловлено выявлением исторического прототипа архитектурного памятника, который послужил ему образцом. Ряд чисел, полученных с помощью про-образца, будет относиться к исчислимым числам, или, как определял Платон, а за ним Августин Блаженный, к «числам красоты, искусства и творческого разума». Эти числа могут участвовать в расчетах, их сопоставление позволяет определять гармонические законы, по которым складывалось конкретное пространство. Их можно определить как *числа гармонии* или *гармонический канон*. Вся структура мира основана на этих числах. Пропорции золотого сечения таинственно гармоничны — золотое сечение (1,618...), число π (3,142...), число e (2,718...). Это иррациональные, но геометрически выразимые соотношения мира, константы бытия, которые как гармонические принципы использовались в искусстве разных эпох. Парфенон в Греции и японская пагода, пирамиды в Египте и древнерусские храмы выглядят по-разному, но воплощают одни и те же константы, единую математику универсального мира. Явление подобного уровня представляет гармонический канон из предания Киево-Печерского патерика. Стоит заметить, что

числовая последовательность канона Шимона воспроизводит фрактал гармонического ряда чисел Фибоначчи, и, в соответствии с закономерностями этой числовой последовательности, обладает всеми признаками *золотой пропорции*, какими обладает названный числовой ряд. В совокупности с универсальными, *золотыми* свойствами древних мер длины гармонический канон наделяет создаваемые по его схеме храмы эстетически совершенными и гармоническими свойствами.

Фрактал последовательности
Фибоначчи
2:3:5
является
каноническим
ядром
древнерусской
системы
пропорциональности.



Интерпретация спирали Архимеда и гармонического ряда Фибоначчи на схеме формирования параметров пространственного креста древнерусского храма в соответствии с преданием Киево-Печерского патерика (рис. М. Городовой)

В этом мудрость и безусловная ценность канона, которая хранилась в памяти Священного предания и жила в памяти традиции древнерусского храмоздательства. Тексты Священного предания становятся для древнерусской культуры вместилищем знаний и представлений, которые в западноевропейской традиции в эпоху Средневековья и Возрождения являлись основой для теоретических изысканий и научных трактатов. В отличие от западноевропейской культуры, эстетическая теория на Руси до XVII в., по крайней мере до Иосифа Волоцкого, практически не фиксировалась. В русской литературе «не было создано ни одной научной работы, даже догматического трактата»³⁹, не говоря уже о трактатах по архитектуре, ряд которых западная культура

³⁸ Флоренский П., *прот.* Столп и утверждение истины. Т. 1. Ч. 2. М., 1990. С. 555.

³⁹ Fedotov G.P. *The Russian Religios Mind. Vol. 1: Kievan Cristianiti: the 10th to 13th Centuries.* Cambridge, 1946. P. 38, 40.

к XVII в. имела уже в нескольких вариантах. Русь философствовала аскезой жизни, богословствовала иконой и архитектурой. Теорию заменяли сама жизнь и творчество. Особенности средневекового мировоззрения, ориентированного профетически (на откровение) и риторически (на настроение)⁴⁰ исключают сугубо рациональный подход к древнерусской культуре. Если брать за основу исследования только рациональный подход к архитектурному творчеству, то, действительно, будут разрешены некоторые технологические вопросы и эстетические загадки (методы гармонизации пространства, принцип золотого сечения, технологичность строительства и т.д.). Но для русской средневековой культуры наличие и знание всех законов эстетики значат не только не­пре­менное их исполнение, но возможность эти законы и рекомендации по необходимости развивать, оставляя неизменными основные положения. Отмеченная черта русской средневековой культуры говорит о родственных тенденциях, с одной стороны, с египетской культурной традицией, а с другой стороны — с античной эстетикой, которая через византийское наследие нашла свое продолжение в древнерусской художественной культуре. Таким образом, для древнерусского менталитета процесс следования образцам был органичен, так как это наследственный закон всякой архаичной традиции. Психология трактует это явление как проявление архетипического сознания. Д. Дорфлес предполагает, например, что в архитектурном языке существуют «центральные иконические компоненты», которые участвуют в коммуникации «непосредственно без участия конвенциональных символических образований, не требуя (предварительного) изучения языка для их понимания». К этим константам Дорфлес относит все виды графических транскрипций в архитектурном языке: рисунки, эскизы, ортогональные проекции⁴¹. Продолжая этот ряд констант, можно добавить к ним константные идеальные образцы, традиционно воспринимаемые как протоформы (праформы), которые мы наблюдаем в развитии человечества. «Это объясняет и постоянное наличие символического фактора в архитектурной деятель-

ности, который должен рассматриваться в связи с отношением к структуре мира и человека»⁴².

Принцип можно, в некотором смысле, отразить в каноне. Таким образом, канонические пропорции или принципы пропорционирования могут быть тождественны языку священному, применяемому только лишь к священным сооружениям, которыми, безусловно, являются храмы, монастырские комплексы и — в высшем понимании — города. В отношении гражданских построек применение «священного языка» чисел не соответствует назначению здания, поэтому в гражданской архитектуре анализ пропорций включает только понятие пропорции как эстетической категории. Для наглядности можно привести пример сосуществования в лингвистике нескольких категорий языка: к ним относятся язык священный; используемый в богослужебной практике консервативный язык (в русском языке эту функцию исполняет церковнославянский язык); язык литературный (к нему с определенными оговорками можно отнести профессионально-жаргонные языки) и язык народный, меняющийся и подвижный. Использование в богослужебной практике священного языка, неподвластного временным изменениям, — это требование устава, в соответствии с которым человеку положено говорить с Богом сквозь вечность на священном языке вечности.

Язык вечности — это неизменные законы, уставы, каноны, являющиеся непреходимыми и постоянными в нашем непрестанно меняющемся мире. Подобный священный язык канона, хранящий отпечаток перво­данного закона Творца, лежит в основе куль­тового зодчества. Универсальный священный язык канона, по преданиям обретаемый в откровениях, является одним из способов хранения знания об основах мироздания, что сближает древнерусскую традицию и пифагорейскую эстетику, представляющую число как «сердцевину вещей... а числовые рациональные отношения — как неизменные нормы в модульной системе. Метафизическая статика “пифагорейской” эстетики, превращающей число в своего рода скелет вещей, связана в представлении с незыблемым числовым каноном»⁴³.

⁴⁰ Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). С. 285.

⁴¹ Россинская Е.И. Семиотика вообще и семиотика архитектуры // Семиотика и язык архитектуры. М., 1991. С. 27.

⁴² Dorfler D. The Meaning in Architecture. L., 1969. P. 251–253.

⁴³ Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти. М., 2001. С. 175.

Прикладная семантика числовых структур в архитектурном мышлении древнерусского зодчего приводит к раскрытию смысла и значения канона, который играет коммуникативную роль в традиции. Знаменательно, что средневековые тенденции Западной культуры, Византии и Древней Руси проявляют синхронные явления, свидетельствующие о необходимости рассматривать феномены древнерусской архитектуры как целокупные со всем

процессом становления средневековой культуры. В случае восприятия системы числовых символических констант, несущих в себе архаические черты универсальной метафизики, отмечается ее использование экзегезой Восточной и Западной христианских традиций. Это представляет своего рода алгоритмы мышления древнерусского зодчего, нашедшие отражение в принципах пропорционирования древнерусской культовой архитектуры.

© Городова М., 2012