
Байдин В.В.

**ОБРАЗ ИСКУПИТЕЛЬНОГО ОГНЯ
В СРЕДНЕВЕКОВОМ ХРАМЕ***

Baydin V.V.

The image of the expiatory fire in a medieval temple

Храмовые верхи – таково было старинное название куполов – имели несколько видов. Уплощенный византийский купол именовали шелóm, что означало «шлем» и «холм» одновременно. В умах недавних язычников он соотносился не столько с воинским доспехом, сколько с вершиной кладбищенской Красной (кресной) горки – холма, увенчанного крестом. Более высокий купол воспринимали и как пасхальное яйцо, и как перевернутую пиршественную чашу (кубок, куб – символ изобилия), и как челó «главу». Слово «глава» в древнерусском языке одного корня со словом главня́, головня́, которое означало тлеющую головешку и горящий факел.

Семантически оправданно сближение слова *купол* со словами *ку́па* и *купи́на* «куст, сноп», церковнославянское значение которого – «терновый куст». Вероятно, в эпоху перехода от древнерусских верований к православию в народном сознании произошло соединение двух образов, связанных с действием божественной огненной силы, – золотого горящего купальского костра и похожего на куст «несгорающего куста» Купины – женской ипостаси Купалы, олицетворения священного костра. Его имя сближается с древнерусским *купéль* «тигель» и сред-

*Байдин В.В. Образ искупительного огня в средневековом храме // Байдин В.В. Символика русского средневекового храма. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/baydin1.htm>

нелатинским *cupella* с тем же значением. В обрядовых по происхождению словах *купать* (древнерусское «омывать», «крестить»), *купель*, *ку́пля* проясняется и уточняется менявшееся со временем значение слова *купала*: изначально – «огненная гряда», «священный костер-куст», впоследствии – божественное имя «Искупителя, очищающего водой и огнем» и, наконец, – «Кресителя» и «Крестителя» древнерусского предхристианства.

Феномен предхристианства дает наилучшее объяснение и слову *купол*, и сакральной символике средневекового храма – образа несгорающего божественного костра. «Луковичные» купола известны на Руси с XIII в., но их костровидная форма восходит к более древней эпохе. Со временем значение этого образа, важнейшего в русской храмовой символике, было забыто, и слово *купол* стали производить от латинского *cupula* «бочонок, кадушка» или итальянского *cupola* «свод, купол», вероятно, заимствованных в эпоху Ивана III у «фряжских» строителей соборов Московского Кремля. Однако такая этимология – чисто фонетическая и уводит к иному смыслу, связанному с внутренними сводами церкви, а не ее «луковичным» навершием.

Несмотря на усилия византийских миссионеров, купальские таинства не были забыты. Их возвышенная «огненная» обрядность была переосмыслена и глубоко запечатлелась в религиозном сознании. Бывшие язычники входили в православную церковь, словно в очистительное пламя священного костра, – умирали для прежней жизни и возрождались для новой. Обилие свечей, лампад, позолоты вызывало ответное «духовное горение». Огненная символика неизменно воспроизводилась и во внутреннем убранстве средневекового храма: в пламевидных («купаловидных») алтарных проемах иконостаса, в навершиях царских врат, алтарных кивориев, иконных киотов, тот же мотив повторялся в оформлении церковной утвари: старообрядческих икон-складней, дарохранительниц, дароносиц, кадил и курильниц-кацей.

Многие столетия церковные художники воспроизводили и доводили до зрительной завершенности образ «огненной завесы», отделявшей алтарь от трапезной. Свидетельство тому – многоярусные иконостасы XV–XVI и особенно XVII–XVIII вв., сплошь покрытые позолотой: в Архангельском соборе Московского Кремля (XVII в.), в церкви Ильи Пророка Спасского монастыря (XVII в., Ярославль), в Троицком соборе Ипатьевского монастыря (XVII в., Кострома), в

Преображенском соборе Углича (XVIII в.) и во множестве других. Так же воспринималась и висящая за створками Царских врат катапетасма (от греч. *Καταπέτασμα* «занавес»), цвет которой менялся, следуя череде церковных праздников, но чаще всего был красным, белым, золотисто-охристым.

Насыщенные многозначным смыслом пламевидные украшения восходят к индоевропейским архаическим культам огня и света, в разной степени повлиявшим на традиционные культуры Евразии. Например, следы почитания священного костра сохранились в старофранцузском католическом обряде *feupascal*, во время которого пасхальной ночью под открытым небом в молитвенном молчании разводят праздничный костер (символ воскресшего Христа), зажигают от него свечу и торжественно вносят в неосвященный храм с троекратным возгласом на пороге: «Свет Христов!». На мотиве прямых, перевернутых и пересекающихся пламевидных арок строился архитектурный декор готических соборов, получивший наивысшее развитие в эпоху «пламенеющей готики» XIV–XV вв.

Важнейшим знаком-оберегом был сведенный к округлому пламевидному контуру образ священного костра. Наряду с косыми крестами зарешеченных окон и кованых дверей, он защищал входы, выходы и святыни храма, точно так же, как в быту ограждал человека и его жилище.

Уподобление средневекового храма священному костру оправданно этимологически. В древнерусском языке это слово имеет несколько значений: «горящая куча дров или веток», «сложенные горкой поленья», «стог, скирда», «башня». Ему соответствуют польское *kostra* – «поленница», латинское *castrum* и греческое *κάστρον* – «крепость». В символическом понимании костер у восточных славян – это земная «икона» небесного света, его «святилище». Сложенные высокой пирамидой дрова или составленные шатром бревна могли стать прообразом пламенеющих наверху православных храмов. У древнерусского шатёр имеются общеславянские аналоги, соответствие в немецком *schattieren* – «затемнять», параллели в персидском *šatr* и древнеиндийском *cháttram* – «заслон, палатка». Вероятно, некогда славянеязычники, скрывая умерших от глаз, помещали их в деревянные шатры, обкладывая хворостом, соломой и – погребали в огне.

Исходя из символики обряда, можно предположить фонетическое и смысловое сближение слова *шаторс* древнегреческим *Σωτήρ*, «по-
128

кровитель, спаситель». Византийские купцы, странствовавшие по Руси, этот эпитет Зевса относили и к Христу, что могло повлиять на переосмысление славянами в предхристианскую эпоху древней похоронной обрядности. Впоследствии храмовый шатер воспроизводил зодческий образ Спаса – божественного покрова над святилищем и евхаристическими жертвами. Этимологическая близость со словами *шáта*, «древнерусское верхнее платье, плащ», *цáта*, «оклад иконы» и *хáта*, «дом» подчеркивала связь шатра с ограждением и защитой – с облачением святыни, с «домом Божиим». Историки русской архитектуры полагают, что прототипы «бочек», «шатров», бревенчатые «клетки башенной формы», а также многоглавие зарождались во второй половине I тыс. н.э. в древнерусском культовом зодчестве (капища, курганные погребения).

Каким был облик первых деревянных храмов на Руси, тесно связанных с традицией возведения предхристианских святилищ, неизвестно. Видимо, уже в XIII–XIV вв. пламевидная «деревянная готика» получила художественное переосмысление в образе каменной одноглавой церкви с несколькими ярусами восходящих к подкупольному барабану закомáр. Через два века церкви такого типа приобрели законченный образ, их архитектурные формы, от входных арок, опоясывающих орнаментов и наличников окон до купола, будто пламенели, заостряясь и устремляясь в небо языками огня (Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, 1405; Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, 1422; Покровский собор в Суздале, 1514; московская церковь Троицы в Никитниках, середина XVI в., и др.). Бело-красные цвета кирпичных стен и сияние куполов еще более подчеркивали огненную природу «дома Божия». Традиционное покрытие храмовых верхов создавало ромбовидную сетку в виде косых крестов-оберегов. Используемые для кровли золотящиеся (свежие) или серебрящиеся (высохшие) на солнце деревянные лемехи (а позже медная чешуя) часто имели пламевидные очертания, что усиливало общее впечатление от «неопалимого» храма, охваченного священным огнем.

В истории искусства названия пламевидных украшений до сих пор носят произвольный характер, ураническая топика парадоксально заменяется хтонической: «луковичный» купол, «лемеховые» покрытия, «килевидные» закомары. Кровлю крылец и приделов именуют «боч-

кообразными», не пытаясь понять их символику и объяснить ее происхождение.

О выдающихся художественных достоинствах «пламенеющей» деревянной архитектуры можно судить по нескольким сохранившимся шедеврам: Вознесенской церкви села Пияла в Карелии (1651), Георгиевской села Вершина Архангельской области (1672), Успенской села Варзуга Мурманской области (1674), Покровской села Анхимово Вологодской области (1708), Преображенской церкви в Кижях (1714). Те же формы, за исключением купола, были свойственны и светскому средневековому зодчеству. В Коломенском дворце (1673, реконструкция) они были сведены в целостный образ царской обители, хранимой свыше силой древних «пламевидных» оберегов.

Перейти от священных знаков к возвышенным иконописным образам помогала сходная у славян и византийцев орнаментальность художественного мышления. Почитаемое народом «узорожье» переносили на стены храмов и поля икон. Древнейшие идеограммы (косой крест, косая решетка, крест в круге, дуга, зигзагообразные украшения, городки, бегунцы и поребрики, шести- и восьмилучевые громовики) на многие века вошли в церковное искусство в качестве оберегов. Мотив косоугольного креста (креса) существовал в разных модификациях: прямого, двойного, с загнутыми «посолонь», ломаными под острым углом, раздвоенными, закругленными и петлевидными концами, вписанного в круг, сплетенного с другими крестами в узлы, в длинные обрамляющие ленты или в ромбовидные решетки.

Особое значение придавали «девятичисленным» знакам. Они считались поминальными и относились к древним девятинам (девятинедневым молитвам по умершим): решетка двойного креста (в круге, ромбе или без них), восьмилепестковая розетка с круглой сердцевинной, так называемые «вавилонны», состоящие из трех концентрических квадратов или прямоугольников, соединенных радиальными линиями. Поминальные знаки сливались в народном сознании с узорами-оберегами, изображались на вышивках, женских украшениях, на могильной резьбе. В храмовом зодчестве, иконописи и церковных орнаментах они становились знаками молитвенного поминовения святых, знаменовали веру в посмертное воскресение.

В церковных орнаментах «знак Купалы» иногда повернут на бок или перевернут, что свидетельствует о забвении его первоначального смысла. До XV столетия в доличном письме икон и храмовых укра-

шениях встречается множество древних оберегов. Со временем их становится меньше, а после Раскола эти некогда благоговейно почитаемые «знаки» постепенно теряют священное значение и сохраняются лишь в качестве национального мотива.

Указывая на вечность и глубину горнего мира, средневековые зодчие иногда выкладывали на своде подкупольного пространства кирпичную спираль – «змеевик», имевший древнерусское название «вир» – «водоворот, пучина». «Знаки вечности» завершают внутренний объем трех церквей храма Василия Блаженного (1561) и подкупольный свод собора Рождественского монастыря в (сер. XVI в.) в Москве. Следуя той же идее, спиралевидные «змеевики» вырезали на створках Царских врат, символически обозначая вход в «бесконечное» пространство алтаря: таковы Царские врата из собрания Третьяковской галереи (вторая половина XVI в., Москва), из церкви села Воскресенское Ярославской области (XV в.), из храма Св. Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря (XVI в.) и многие другие.

С. Г.