

И.Р. Корнышева

Аксиологическая оценка эстетики православного храма

В статье анализируются философский, аксиологический и религиозный аспекты православной культуры и эстетики православного искусства. Проблема включенности религии в философское знание в методике преподавания православной культуры требует систематизации и выявления основных принципов органического соединения традиций, существующих в конкретном времени и месте, и тех социально-культурных условий, которые характерны для современного общества. Символический смысл архитектурного образа храма в организации ритуального пространства выявляет типичный для русского мирозерцания космизм.

Ключевые слова: православная литургия; эстетика; аксиология; синтез искусств; философия культуры.

Исторически сложилось так, что иконография, доминирующая в православной эстетике, выступает как визуальная рефлексия философских размышлений, и анализ других видов искусств зачастую раскрывается посредством включенности других объектов богослужения в систему иконописи. В своей работе «Храмовое действо как синтез искусств» П.А. Флоренский подчеркивал всеобъемлющий характер эстетического опыта в литургии. Он указывал: «Тут все подчинено единой цели: верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому все подчиненное друг другу здесь не существует или по крайней мере ложно существует, взятое порознь» [5: с. 41–57].

Все искусства, одновременно соединяясь в храме, с огромной силой воздействовали сразу на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений. Ритуальные процессии, крестные ходы и каждения, мерцающие свечи, косые лучи дневного света, проникающие сквозь световые окна храма, создавали таинственное, возвышенное настроение. Церковное искусство, действуя всеми своими компонентами, переключало человека с проблем сегодняшнего дня на восприятие вечного. «Всякое ныне житейское отложим попечение» — эти слова Херувимской песни, исполняемой на литургии верных, как нельзя лучше объясняют состояние отрешенности от земного. В отличие от фольклора, ориентированного на трудовую жизнь, повседневный быт человека, церковное искусство обращается к миру верховному, возвышенному, помогает человеку совершить этот переход, в первую очередь, воздействуя на слух и зрение. Суть храмового искусства — посредством творчества

соединить «земное и небесное», создать некий совместный объект. В этом усматривается смысл православного культа как творческой синергии.

Аксиологический анализ синтеза искусств в православном храме позволяет нам выявить не только его эстетическую сущность, но и его онтологический аспект, особенно характерный для его архитектуры.

В нашем понимании архитектура может рассматриваться в качестве конечной объединяющей целостности эстетического опыта в процессе религиозного богослужения. Особенности конструкции регулируют наличие естественного света, определяют ритмически перекрытия и своды для формирования внутреннего пространства, акустические условия, устанавливают предельные точки восприятия как визуально, так и физически, за пределы которых пройти возможно только трансцендентно. П.А. Флоренский особо подчеркивал: «Храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выходящие по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь» [5: с. 41–57].

Архитектурная композиция храма должна учитывать все эти эстетические факторы, характерные для храмового пространства. Современная церковная архитектура подчинена классическим канонам строительства, однако следует учитывать в устройстве новых соборов формы органического соединения традиций, существующих в конкретном времени и месте, и тех социально-культурных условий, которые характерны для современного общества; такое строение должно быть способно синтезировать в себе как ритуальный, так и социально-культурный контекст.

Онтологический аспект архитектуры представлен куполом — символом мудрости Творца и рая, как, например, каменный купол храма Святой Софии в Константинополе, или символом устремленности в небеса, как это представлено в шатровых деревянных русских церквях. Определенное чувство дистанции и трансцендентности выражено в готическом храме, гордо возвышающемся в своей величии и недостижимости.

По мнению русского философа Е. Трубецкого, архитектура призвана создать правильный эстетический настрой для отправления православного культа, необходимый настрой на богослужение, «и именно этот подъем высшей радости изображается всей архитектурой храма, его пестрыми изрезцами, красочными узорами его причудливых орнаментов с фантастическими прекрасными цветами. Цветы эти обвивают наружные колонны здания и уносятся кверху к его горящим золотым чешуйчатым луковицам» [4].

Обращаясь к исторической плоскости нашего анализа, можно увидеть, как изменялись условия и задачи, предъявляемые к церковной архитектуре. В своих знаменитых лекциях по эстетике Гегель описал, как постепенно

архитектура храмов Восточной Церкви была изменена, чтобы соответствовать определенным ритуальным требованиям: «Центр образует ротонда на четырех больших устоях, к которой затем присоединяются различные постройки, предназначенные для особых целей греческого богослужения, отличающегося от римского» [2: с. 165].

Наиболее очевидный символический смысл архитектуры церкви, конечно, несет в себе его основная форма. В то время как по этой форме еще невозможно осмыслить интерьер церкви, молящиеся постепенно приходят к пониманию его формы через постоянное взаимодействие во внутреннем пространстве. В период раннего христианства приоритет древней римской базилики еще не позволял принять новые стандарты строительства, принятые в Восточном христианстве, однако уже в IX–X веках пришло время, когда тип крестообразного купольного храма предстал как универсальный архитектурный образ. Все было подчинено основной литургической мысли, с соблюдением принципов архитектурного строительства, глубокой философии, акцентирующей особую значимость православного вероучения и выраженной в эстетике внутреннего пространства церкви.

Позднее символический смысл архитектурного проекта в организации ритуального пространства актуализирован для дальнейшей разработки психологических функций, согласно которым очевидно проявлен типичный для русского мирозерцания космизм. Е.Н. Трубецкой объяснял значение купола как свода, покрывающего землю, символа небесного пространства, чье особое эстетическое значение было признано даже неправославным сообществом.

Эстетический эффект полушария купола подчеркивал, в частности, Шеллинг: «Но самое совершенное и значительное завершение целого есть крыша, всецело принявшая вид свода, т. е. купол. Здесь концентрическое построение наиболее совершенно, и, поскольку тут отдельные части взаимно друг друга несут и поддерживают, возникает совершеннейшая целокупность, подобие всеобщего, все на себе несущего организма и небесного свода» [7: с. 294].

Помимо этих символических аспектов структурные смыслы имеют алтарь и колокольня — два противостоящих элемента восточной и западной сторон храма. Их расположение несет глубокий библейский смысл и богословское обоснование. Несмотря на единоверие русской, греческой, болгарской и других представителей православного сообщества, архитектурные различия имеются как в использовании материалов для строительства, так и в форме некоторых элементов храма.

Кроме национальных особенностей нужно учитывать и практические соображения — средства, материалы, технические возможности, социокультурные и исторические акценты для возведения того или иного архитектурного сооружения. После того как архитектурное сооружение построено, оно конечно же должно соответствовать определенным условиям, чтобы актуализировать свое существование в качестве социального института.

Важно осмыслить, что и практичность в строительстве православного храма несет религиозно-эстетический смысл. Это не просто необходимость сооружения именно луковичного купола в целях удобного схода снега и влаги, но, как говорил Трубецкой, это осуществление идеи национального молитвенного подъема, «глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван Великий кажется, что мы имеем перед собою как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники» [4].

Имитация формы пламени визуализирована и в других элементах храма, которые выглядят как украшения, но в едином смысле передают метафизику религиозной веры. Космологическая символика русской церкви, описанная Трубецким, складывается в схему особого мистического видения образа горения. В.Н. Лосский пишет о символах христианства: «Икона, крест — не просто изображения, направляющие наше воображение во время молитвы; они — вещественные средоточия, в которых присутствует Божественная энергия, соединенная с человеческим искусством» [3], теургическое единство человеческого таланта архитектора, иконописца, композитора, гимнотворца с Божественным замыслом, раскрывающее соборность духа как «предчувствие всемирной церкви». Это философия и богословие, проявленные в эстетической форме.

Эстетическая функция собора не ограничивается его декоративностью. Это особый фон для главного действия — богослужения, реализующего ту метафизику бытия, которую сущностно человек постигает в чувственно-образном и рациональном мышлении. В отличие от античных амфитеатров на открытом воздухе, православный собор «обертывает» собой тех, кто переступает его порог для участия в общем действе. По этой причине в архитектуре храма важна включенность света, звука, цвета, запаха благовоний в общую концепцию богослужения, поскольку это позволяет акцентировать все эстетические компоненты в пределах архитектурных границ, чтобы составить единый ансамбль.

Софиологическая концепция русской философской мысли XIX–XX веков укрепляла идею Средневековья в том, что сама София Премудрость Божия причастна к созданию произведений культового искусства. Художественный язык, эстетическая специфика в пространственной концепции храма и в структуре богослужения выполняют идентичные функции — возведение верующего человека в «мир горний» художественными средствами. Подчинение иконописи и других символических элементов архитектурному пространству храма в качестве ключевого связующего звена космологического единения Бога и человека в русской православной церкви особо выявляет феномен иконы.

Икона действительно выступает как ключевое звено в системе храмовых искусств. Чувства синтезируют то, что происходит в пространственно-временной

структуре от сопереживания, жалости, восхищения до стремления к подражанию тем образам, которые воспринимает молящийся. Равно и восприятие духовной музыки способно так же вызвать духовные чувства. Эмоциональная и катарсическая насыщенность восприятия многократно усиливается у субъекта ввиду совпадения во времени и пространстве восприятия музыкального и иконописного искусства. В.В. Бычков описывает икону как «сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события» [1: с. 60].

Кроме росписей, мозаик, фресок, которые полностью включены в визуальный образ и практически подчинены законам построения внутреннего пространства, главным смысловым центром образа храма является иконостас. С одной стороны, иконостас вписан в общую концепцию церковной архитектуры, с другой — это вход в «горний мир», в святая святых — алтарь. И как самостоятельный эстетический объект иконостас несет глубокий символическо-онтологический смысл. Это визуальная и трансцендентная точка перехода из одного мира в другой, из разумного в сверхчувственный.

Даже иконопись подчинена стилистической концепции архитектуры. Церковь и ее иконы образуют неразрывное целое. Следовательно, архитектурное проектирование церкви несет свою семиотику. Это обуславливает уникальность как архитектурного, так и иконописного творчества. Каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, видимую даже независимо от ее связи с храмом. Вне храма эстетический эффект иконы принимает иные гносеологические аспекты. Именно на этом факте останавливал свое внимание П.А. Флоренский, отрицательно относившийся к факту экспонирования икон в музеях. Надуманный, аллегорический мир музея разрушает то единое представление о Боге и вере, которое как живой дух можно воспринять лишь в церкви, в свете мерцания ламп и множества горящих свечей. Вся внешняя среда рождает движение, которое может ощутить человек, погруженный в духовное переживание.

В раннехристианском искусстве все изображения были непосредственно на стенах. И икона как религиозный канон возникла не сразу (вспомним век иконоборчества в Византии). «Иконопись исторически возникла из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений» [6: с. 157].

Иконописец видит в изобразительной плоскости границы «условного» и, подчеркивая степень свободы в творчестве, отмечает, когда «в гравюре разум и рука художника притягают на вознесение в область безусловного», писал П.А. Флоренский [6: с. 154]. Другой русский философ Е. Трубецкой обращал внимание на то, что в церковной иконографии не использовалась линейная перспектива, а, наоборот, «в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются...» [4].

Пространственно-временное понимание самого богослужения вписывается в онтологическую составляющую главного действия — литургии, центральное место в которой отведено Евхаристии — Таинству Причастия. Таким образом, окружающее пространство, ориентируя внимание молящихся на центр храма, приводит их к чаше. Ярко представляется образ «Троицы» Андрея Рублева. Симметричность фигур, подчиненная устремленности к центральному образу, выступает средством слияния и нераздельности, символом общего литургического действия, где индивидуальное подчинено универсальной концепции спасения мира.

Так, в православном понимании икона есть прежде всего выражение достоверного знания о духовной реальности, «окно в Горний мир», через которое надмирная святость являет себя миру.

Включенные в систему культа объекты искусства обладают двумя функциями: религиозной и эстетической, которые вступают во взаимодействие и могут усиливать поток духовных переживаний, выводя их на онтологический уровень.

Литература

1. *Бычков В.В.* Икона и русский авангард нач. XX века // КоревиЩе 0B. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 1998. 271 с.
2. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Т. 3. СПб.: Наука, 1999. 440 с.
3. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви Библиотека «Вехи». URL: <http://vehi.net/vlossky/index.html> (дата обращения: 23.02.2016).
4. *Трубецкой Е.* Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. URL: http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/trubetskoy_umozrenie_v_kraskakh_1965_text.pdf (дата обращения: 22.02.2016).
5. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985. С. 41–57.
6. *Флоренский П.А.* Иконостас. М.: АСТ, 2003. 203 с.
7. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М.: Мысль.1966. 496 с.

Literatura

1. *By'chkov V.V.* Ikona i russkij avangard nach. XX veka // KoreviShhe 0B. Kniga neklassicheskoj e'stetiki. M.: IFRAN, 1998. 271 s.
2. *Gegel' G.V.F.* Lekcii po e'stetike. T. 3. SPb.: Nauka, 1999. 440 s.
3. *Losskij V.N.* Oчерk misticheskogo bogosloviya vostochnoj cerkvi Biblioteka «Vexi». URL: <http://vehi.net/vlossky/index.html> (data obrashheniya: 23.02.2016).
4. *Trubeczkoj E.* Umozrenie v kraskax. Tri oчерka o russkoj ikone. URL: http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/trubetskoy_umozrenie_v_kraskakh_1965_text.pdf (data obrashheniya: 22.02.2016).
5. *Florenskij P.A.* Храмовое dejstvo kak sintez iskusstv // U vodorazdelov my'sli. T. 1. Parizh, 1985. S. 41–57.
6. *Florenskij P.A.* Ikonostas. M.: AST, 2003. 203 s.
7. *Shelling F.V.J.* Filosofiya iskusstva. M.: My'sl', 1966. 496 s.

I.R. Kornysheva

Axiological Evaluation of Aesthetics of an Orthodox Church

The article analyses the philosophical, axiological and religious aspects of Orthodox culture and aesthetics of Orthodox art. The problem of inclusion of religion in philosophical knowledge in methods of teaching Orthodox culture needs systematization and identification of the main principles of organic connection of traditions, existing at a particular time and place, and these socio-cultural conditions which are characteristic for modern society. The symbolic meaning of the architectural image of the church in the organization of the ritual space revealed cosmism typical for Russian world outlook.

Keywords: Orthodox liturgy; aesthetics; axiology; synthesis of arts; philosophy of culture.