М.С. Лытов

ХРАМ — ЕДИНЫЙ ОБРАЗ ПРЕОБРАЖЕННОГО МИРА…

Статья посвящена анализу образа Храма с позиций христианской догматики в контексте монументально-декоративного искусства и формирования образа сакрального пространства.

The article is dedicated to the analysis of the image of the Cathedral from the point of view of the christian dogmatic in the context of monumental-decorative art and creation of the image of the sacral space.

Ключевые слова: Храм, христианство, Литургия, монументально-декоративное искусство.

Keywords: Cathedral, christianity, Lithurgia, monumental-decorative art

Храм — единый образ преображенного мира, создаваемый в реальности соборным религиозным искусством (синтезом искусств).

В изображении должно быть замыслено преображение. Это, поневоле мистическое, выражение закона всякого искусства, несоблюдение которого, намеренное или несознательное, оборачивается для художника нескончаемыми творческими переживаниями и муками. Преображение не есть операция вычисляющего рассудка, оно есть чудо, и воплощение — чудо еще более чудесное. Их истинный смысл открывается не в философии, не в науке, не в самом искусстве, а только в Преданиях и Таинствах религии. Все понятия, без которых нельзя подойти к сколько-нибудь углубленному истолкованию искусства, коренятся в религиозной мысли, и словесные формы, отвечающие им, заимствованы из Богословия. Верно это не только о понятиях преображения и воплощения, определяющих творческий путь художника, но и о понятиях, относящихся к законченному произведению искусства,

где мы находим ту антиномичную целостность, то совмещение противоположностей, понимание которых составляет важнейший предмет не только истории и искусствоведения, но и познания бытия (онтологии), и получает свою высшую форму в христианской догматике. Если в художественном произведении противоположности не совмещены, оно распадается на составные части; если они не достаточно противоположны — оно оказывается вялым и пустым. Уже в его творческом ядре совмещаются необходимость и свобода, личный выбор и надличное предопределение; единство направлений и стиля? потому так насущно для искусства, что оно есть гарантия этой совместимости, этого слияния, подобно тому слиянию противоположных начал, которое постулируется христианским учением о храме как едином образе преображенного мироздания и истинной свободы человека в нем.

В образе самого храма, в частности православного древнерусского храма, находит свое выражение сокровенное понимание смысла творения. Храм в замысле является тем началом, которое должно господствовать в мире. В храм войдет все человечество, а также силы небесные и низшая тварь. Именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение, которая противополагается всеобщему противоборству и непрерывной борьбе за существование.

В Успенском соборе во Владимире на древней фреске, написанной преподобным Андреем Рублевым, изображены «праведницы в руце Божией» — множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех сторон стремятся сонмы праведников, созываемые трубами Ангелов, трубящих кверху и книзу.

Этим изображением гениальный художник показал, как в храме утверждается то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Преодоление этого ненавистного разделения, преображение вселенной во храм, где все объединятся так, как объединены в Едином Божеском Существе три Лица Святой Троицы: «Да будет все едино, яко же и мы», — вот основная тема, которой подчинено было все древнерусское искусство, собравшее в одно целое все свои виды и направления

(архитектура, стенопись, иконопись, песнопение, проповедь-слово, обрядово-ритуальное действо) для истинного и полноценного выражения идеи всеединства.

Главное храмовое действие — Литургия; а главное выражение церковного искусства в храме — иконописный образ — икона. Литургия по-гречески значит «общее дело». Икона рождается из Литургии, она литургична (обобщена) по сути, и вне связи и контекста с Литургией в храме не существует и не понятна. Ее естественная среда — храм и богослужение.

Православное богослужение — это синтез искусств; здесь все — архитектура, живопись, пение, проповедь, наглядность действа — работает на создание образа иного, преображенного мира, в котором царствует Храм — образ Горнего Иерусалима и своего рода модель мира.

Рукотворный храм является отражением нерукотворного, то есть космоса, мироздания, в котором все соединено и действует в гармоничном единстве, и человек как венец сотворенного, по замыслу Божьему, должен был наиболее ярко выражать это единство. Антропоморфность храма также можно проследить в его формах, особенно в ранних русских храмах: у храма есть голова (глава) и шея (барабан), плечи (своды) и т.д. Христианская культура родилась на стыке культур античной и ветхозаветной, поэтому в формировании представлений христиан о мире на них повлияли и Ветхий Завет, и античная философия. Западная модель храма ближе к библейским представлениям о мире как пути к Богу, Исходе, отсюда — все построение храма (архитектурных и композиционных форм) мощным потоком направляет человека к алтарю. Античное представление человека о мире как космосе более статичное и созерцательное, сформировало более спокойный образ храма на христианском Востоке — от Византии до Армении.

Храм часто уподобляли Ноеву Ковчегу, в котором верные спасаются среди бурных вод мира сего. Образ корабля издавна был символом Церкви. Неслучайно и основное пространство храма называется «неф» или «наос», что по-гречески означает «корабль».

Архитектурно-планировочное решение храма объединяет три зоны по горизонтали: притвор, неф и алтарь, и две звоны по вертикали:

горнюю и дольнюю. Верхнее, подкупольное пространство — это небесная сфера, четверик (прямоугольная, нижняя часть храма) — это земной мир.

Соответственно этому делению композиционно выстраиваются и росписи.

Храмовая декорация — стенопись — складывалась постепенно, но уже к X веку богословы осмыслили ее как весьма стройную систему.

В принципе, каждый храм имеет свою систему росписей, но существует общая схема, которой придерживались при росписи храмов в странах византийской ориентации, в том числе и на Руси.

Храмовая декорация, связанная с архитектурой, начинает развиваться сверху, от купола, и располагается ярусами, что должно было свидетельствовать об иерархичности мира (связь искусства с Богословием). Верхние регистры отведены главным событиям — жизни Христа и Богородицы, ниже — Ветхий Завет, житийные сцены, еще ниже — Вселенские соборы как отражение жизни церкви.

Нижний ярус нередко выстроен из одиночных фигур — это либо святые отцы — богословский «фундамент» Церкви, либо святые князья, иноки, столпники, воины — те, кто в духовной брани стоят на страже Церкви. В Архангельском соборе Московского Кремля, вместившем усыпальницу московского княжеского дома, в нижнем ряду изображены московские князья — причем не только святые. Таким образом, реальная история государства включалась через храм в Священную историю и историю Церкви.

Итак, храмовые росписи представляют собой образ мира, который включает историю (Священную историю, историю Церкви и страны), метаисторию (Сотворение мира и его конец — апокалиптику), символически передает устройство и иерархию мира, несет благовествование, отражает историю спасения Словом. Роспись является книгой, из которой человек узнает важнейшие для себя вещи, получает пищу для ума и сердца.

В создании единого храмового образа и воплощении его в реально-ощущаемой действительности, наряду с архитектурой и стенописью, неразрывно участвует икона (образ, писанный на доске). Икона на Руси приобретает особенную роль. Она ближе молящемуся, с ней

возможен более тесный контакт, нежели с образом стенописным. Икона, как богословский текст, выполняла свои функции не только как моленный образ, но и как наставление и научение в вере.

В русских храмах огромную роль играл иконостас. Классический русский высокий иконостас насчитывает пять рядов — чинов, каждый из которых несет определенную богословскую информацию. На определенном историческом этапе иконостас сыграл огромную положительную роль, выполняя важную вероучительную функцию. Важнейшее значение иконостаса нельзя оспаривать под предлогом необходимости более ощутительного единства молящихся в храме. Алтарная преграда разделяет лишь тех, кто судит не глубже наружности. Алтарь и наос, всякая верующая душа, облаченная ли в священные ризы и в благодать священства, или пришедшая в церковь в своей повседневной одежде и от мирских забот — едины во Христе. То, что мы способны знать о непостижимом Боге, и то, каким мы можем Его увидеть, явлено нам в лице Иисуса из Назарета. То, что открывается целомудрию в Божественной Евхаристии, явлено тем же лицом Спасителя.

Страшное Таинство плоти и крови Господних, Евхаристия, совершается на высоком жертвенном месте, в altus ara. «Бога не видел никто никогда; единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1, 18). Иконостас способствует глубокому единству верующих, собирая и направляя их молитвенное внимание и удерживая христиан — по обе его стороны — в благоговейном и нерассеянном предстоянии Таинству. В определенном смысле иконостас дублирует храмовые росписи, но раскрывает образ мира иначе, гармонично дополняя его содержание в более концентрированном виде. Иконостас строится ярусами (чинами), что так же, как и регистровость в стенописи, символизирует иерархичность мира.

Образы в целокупном образе храма — это не только стенопись и иконостас, но также и отдельные иконы, расположенные в киотах или развешенные на стенах. В храме образно все. В едином образе полноценно выразилось единство (синтез) создающих его искусств и храмовых действий. Например, напрестольное Евангелие и Крест, помимо того, что они сами являются образами, украшаются художественными изображениями Христа, евангелистов, святых. Богослужебные книги,

как правило, всегда иллюстрировались так, что образы в них по значимости близки к иконе. Литургическая утварь — сосуды, покровцы, облачения, плащаницы и т.д. — также украшается по канону лицевыми изображениями, напоминая о Первообразе.

Гораздо реже, чем иконы, что, однако, не позволяет нам не отметить их присутствие в храмовом образе, встречаются в православных храмах скульптурные изображения. В северной Руси, где издавна резьба по дереву была местным промыслом, традиция деревянной скульптуры получила распространение в многоемкой церковной культуре. Вспомним знаменитые пермские скульптуры, изображающие страдающего Христа. В средней Руси нередко любили изображать в дереве св. Николу Можайского и св. Георгия Победоносца. При этом образный язык церковной скульптуры был ориентирован на иконописные каноны, фигуры делались плоскими, с минимальным объемом, статичные, больше похожие на плоский невысокий рельеф, чем на традиционную круглую скульптуру; и поэтому скульптуры гармонично вписывались в общее композиционное построение декора храма. Когда в церковном искусстве, к сожалению, стал преобладать стиль барокко, круглая скульптура заняла место в иконостасе, отчасти оттеснив икону на второй план. Но и пышная барочная резьба, и круглая скульптура с ее излишней динамикой, равно как и сухая ордерная система классицизма, пришедшая на смену барокко, противоречат миросозерцанию православного христианина и воспринимаются в храмах как удручающий диссонанс, являя собой пример несовместимости отдельных направлений изобразительного искусства в создании единого, гармоничного художественного образа из-за неправильного видения самого образа внутренним духовным зрением художника.

Существует еще один непреложный факт, правда факт больше технического порядка, позволяющий подойти к истинному пониманию образа. Условия создания художественного образа (в нашем случае церковного образа) должны быть адекватными условиям его восприятия; созданное произведение есть центр целого средоточия условий, при которых оно только и возможно как произведение, воспринимается как таковое, и вне своих конститутивных условий просто не существует. Таким средоточием условий, включающим архитектуру, живопись,

скульптуру, слово-проповедь, богословскую литературу в их неразрывном единстве, и является совокупное храмовое действие.

Большое значение для адекватного восприятия образа имеет естественно и искусственно создаваемая освещенность внутреннего храмового пространства и имеющихся в нем изображений (стенописи, икон). Это свет из своеобразной формы окон и неровный, неравномерно-колышущийся, отчасти мигающий свет лампад и свечей, играющий бликами на стенах и позолоченных окладах икон. Золото, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, мерцающем, таинственным светом лампады или свечи оживляется, искрится мириадами всплесков, создавая предчувствие иных, неземных светов. В таком свете «примитивизм» церковной живописи, ее почти невыносимый яркий колорит, насыщенность воспринимаются по-другому, вся эта преувеличенность смягчается, приобретает силу, недостижимую обычными изобразительными приемами. Тогда лики святых смотрят с икон при таком церковном освещении как живые явления иного мира.

Другим условием, необходимо входящим в синтез храмового действа, является искусство дыма. Я думаю, не нужно никому доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей в храме некое сверхчувственное восприятие и углубленное понимание того, что изображено. Нигде, кроме храма, такого восприятия произведений искусства не может быть достигнуто. Даже храмовая архитектура учитывает такой малый, но все-таки выразительный эффект, как вьющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубого дыма, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и насыщают это пространство жизнью.

Нельзя оставить без внимания пластичность и ритмичность движений священников при совершении чинопоследований, переливы складок драгоценных тканей, благовония, насыщающие атмосферу храма особым, ни с чем не сравнимым запахом, и, конечно, церковное пение — область особая, не менее важная, чем иконография. Сюда же можно отнести такие грани целого, как искусство выпекания просфор, специфическое прикосновение к различным поверхностям, к священным ве-

щам, к умащенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконам, притом прикосновения чувствительнейшей из частей нашего тела, губами, — все это входит в состав целого действа как особое художество, при устранении которого лишаешься полноты и завершенности восприятия храмового образа в целом.

А такое устранение некоторых условий (искусств) по ряду объективных и субъективных причин, особенно в последнее время, наблюдается в жизни Церкви, и это, естественно, не могло не сказаться на гармоничном единстве создаваемого в течение многих веков православного церковного образа.

В православной традиции храм является «иконой мира», поэтому созданный церковный образ в нем как организующее начало создает единое духовное пространство для Литургии — «общего делания», в которое каждый православный человек вливается как образ Божий. И все это служит одному — настроить душу на созерцание красоты будущего мира и увидеть истинный путь, ведущий к нему.

Библиография:

1. *Аверинцев С.* Поэтиука ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997

2. Всенощное бдение и литургия. Разъяснение церковного богослужения. М., 2011

3. *Мирошина Е.О.* Символизм в монументальной церковной живописи Серебряного века. На примере росписей Иверского собора Николо-Перервинского монастыря // Научные труды. Выпуск 22. Вопросы художественного образования. – Российская академия художеств. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. №22, июль/сентябрь 2012. СПб.

4. *Орлов И.И.* Христианская теория образов как базовая основа в иконографии памятников средневекового искусства и кульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. / М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. - №1. Часть 1.

5. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной церкви. Коломна, Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, 2008.