

Проценко В.В. ХРАМ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН.

Несмотря на то, что слово "храм" довольно часто становится предметом научного анализа, в отечественной науке практически нет таких фундаментальных исследований, которые бы рассматривали храм целостно, используя данные различных отраслей гуманитарного знания. Рассматриваются его отдельные аспекты (искусствоведческий, богослужебный, символический, реже – мировоззренческий), элементы (архитектура, иконопись, фреска, мозаика), но отсутствует суммарное обобщение, комплексный анализ данного феномена.

Накоплена огромная масса научной, научно-популярной и вненаучной (религиозной) литературы, которая так или иначе касается понятия "храм". Эту литературу условно можно разделить на несколько потоков: философский, теологический, искусствоведческий, краеведческий.

Философские аспекты храма или элементов его структуры затрагиваются в работах С.С. Аверинцева, В.С. Библера, В.В. Гучкова, Г.К. Вагнера, Н.Ф. Гуляницкого, А.Я. Гуревича, М.М. Касперавичюса, Д.С. Лихачева, Е.Б. Муриной, Б.В. Раушенбаха, Л.С. Учаневой и др.

С.С. Аверинцев, разрабатывающий проблемы взаимовлияния Византии и Руси, средневековой эстетики и мировоззрения, религиозной символики, видит в православном храме выражение особого типа духовности, свойственного русскому народу. Он считает, что красота храмового сооружения, иконы, обряда – "не "просто" красота, но критерий истины, и притом наиболее важной из истин" (1, 25). Основываясь на тезисе "Если есть Троица Рублева – значит есть Бог", он переводит философию храма исключительно на религиозную основу, отвергая тем самым возможность и необходимость научного анализа данного феномена.

Большое значение для комплексного исследования храма, построения его "философии" имеют труды В.В. Бычкова, разработавшего проблемы эстетического сознания Древней Руси, принципы православной символики (особенно цветовой), показавшего особое значение света, символику цветов в православном искусстве.

Г.К. Вагнеру принадлежит заслуга выделения в феномене православного храма мировоззренческих уровней. Он рассматривает его в свете реализации нескольких задач: литургической, символично-космологической, политической и художественно-эстетической. Кроме того, ученый одним из первых в отечественной науке прослеживает зависимость храмовой архитектуры от мировоззрения и тем самым доказывает неслучайность формулы "храм – образ мира". Вагнер, описывая историческую схему развития данного феномена, ее духовной вершиной

считает православный храм, который, по его мнению, исторически является (через античность и Византию) преемником древнееврейских культовых сооружений – скиний, подробно прослеживает генезис сложившейся на Руси храмовой традиции (2).

Особую важность для разработки философско-эстетических аспектов храмового феномена имеет идея П.А. Флоренского о храме как синтезе искусств. Ее использовали в своих исследованиях Б.М. Галеев, Е.Б. Мурина и Л.С. Учанева, причем в работах последней впервые сделана попытка анализа православного храма как полноправного объекта не только теологии, религиоведения, искусствоведения, но и эстетики.

При социально-философском анализе храма невозможно обойтись без того массива литературы, который рассматривает его только в одной сфере человеческой жизнедеятельности – религиозной. Богословские аспекты философии храма являются не только самыми разработанными, так как они стали объектом рефлексии одновременно с зарождением собственно религии, но и самыми устоявшимися, имеющими тенденцию к догматичности и статичности. Они претерпели незначительные изменения за столетия становления христианской культуры и поэтому отличаются однообразием трактовок. Практически все труды современных православных авторов, затрагивающих тему храмового феномена (А. Мень, Г. Мицов, В.А. Никитин, С.И. Серов, Н.А. Струве, Л.И. Филиппов), являются продолжением богослужебных книг, вернее их толкованием, популяризацией религиозного миропонимания.

Главным достижением религиоведческой литературы советского периода стала разработка проблем специфики религиозного искусства (О.А. Антонова, И.И. Карпушин, Д.М. Угринович, Е.Г. Яковлев), а также постановка вопроса о внерелигиозных функциях храмового феномена (Ю.Н. Герасимов и В.И. Рабинович).

Основой развития традиционных русских культовых сооружений явился классический крестово-купольный тип храма, созданный византийским зодчеством. По мнению А.И. Комеча, сооружение именно такого типа в полной мере отвечает литургическим обрядам и идейной символике здания церкви (6, 67). Его основой являлось прямоугольное помещение с четырьмя столбами в середине, членившими внутреннее пространство храма на девять частей. Столбы соединялись арками, поддерживавшими барабан купола. Центром храма было подкупольное пространство, залитое светом, проникавшим сверху через окна, размещенные в барабане. Именно такое решение является специфической особенностью православного храма, так как в западноевропейских

стилях (как романском, так и готическом) свет играл гораздо меньшую роль.

Важными элементами в архитектурной композиции являются также апсиды, алтарь, иконостас (архитектурность как свойство русской иконы отмечал Е.Н. Трубецкой: "Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а поэтому подчинена его архитектурному замыслу... подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова" (10, 15)), приделы, притвор. При этом отмечено, что сама форма иконостаса, так же как и обилие света, являются характерными чертами только православного храма. В целом, несмотря на такую сложную структуру, храм был совершенно законченным, торжественным и самодостаточным организмом.

Для византийско-русской православной храмовой традиции был важен, в первую очередь, принцип духовности в образном воспроизведении божественного, в создании "неподобного подобия". Этому внутри храма были посвящены и плоскостное построение иконописного образа, и живописное построение мозаики, в которой блеск смальты должен был символизировать блеск божественной красоты, и церковное песнопение. В символике крестово-купольного храма воплощено стремление вместить как можно большее количество знаков, имеющих подчас до- и внехристианское содержание. В результате традиционный православный храм вобрал в себя множество древнейших архетипов. Современный исследователь эстетики православного культа С.И. Серов выделяет восемь таких символических образов:

- 1) храм – пещера, нора, убежище, защита (как во время жизни, так иногда и после смерти – погребение в пещере);
- 2) храм – гора, место богооткровения, учения, одухотворения;
- 3) храм – человек;
- 4) храм – покров (его купол – балдахин, митра), коллективный покров над народом;
- 5) храм – престол, "средоточие города" (С.С. Аверинцев);
- 6) храм – небесный корабль, ковчег;
- 7) храм – рай, Царство Божие;
- 8) храм – церковь, дом молитвы, ecclesia (9).

Г.К. Вагнер преимущество крестово-купольной системы видит в ее гибкости, так как по одному и тому же принципу можно было построить небольшой четырехстолпный, шестистолпный трехнефный, шестистолпный пятинефный и даже восьмистолпный, что обуславливалось прежде всего функциональным назначением постройки. "Пространство мыслилось не обезличенно-космически, как в открытых святилищах, а лично организованным, то есть

антропоморфизированным, что наполняло его коллективной духовностью",- пишет он (3, 36-37).

Д.С. Лихачев, говоря об общих чертах древнерусской культуры, стиле ее эпохи, нашел их выражение именно в композиции и строении традиционных православных храмов. Он пишет, что эти черты отражены "в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости "архитектурных" членений и ясности соотношения главных частей при одновременной "неточности" и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный универсализм видения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования" (7, 294).

Проанализируем структуру храма с точки зрения социальной философии. Г.К. Вагнер, рассматривая византийско-русскую традицию, выделяет в православном храме четыре уровня:

- литургический;
- символично-космологический;
- государственный, политический;
- художественно-эстетический (2).

А.А. Петрусевиц предлагает применить данную схему для анализа структуры и функций храма, уточнив некоторые формулировки. Первый уровень он определяет как **культово-сакральный** (так как термин "литургический" сужает данный аспект феномена до обрядового, которое не является главной характеристикой русского православия). Само слово "храм" не что иное, как русский эквивалент слова "церковь", означающего "дом Божий". В Священном писании понятия Храм и Церковь употребляются как синонимы: Церковь земная и небесная (иначе – странствующая и торжествующая); Церковь видимая (храм) и невидимая (духовная). Как "церковь земная" храм предстает в пространственно-архитектурном объеме, одушевленном словом звучащим, писанным и изображенным во фреске, мозаике и иконе, в музыке, в стихотворной молитве, в драматургии богослужебного действия. Именно этот аспект становится главным объектом интереса для богословской традиции, в которой важны прежде всего заповеданная Священным писанием символика, смысл канона и теория образа, отраженные в архитектуре и интерьере церковного здания.

Храм выступает в качестве реализации **символично-космологических**, мировоззренческих задач, как "неподобное подобие" мироздания. Сам собор тяготеет к "глобальности", а его устройство призвано быть "законченным и совершенным подобием и наглядным воплощением божественного космоса",- размышляет А.Я. Гуревич (5, 263).

В православии храм как Дом Божий понимается в более широком смысле: Дом как божественное творение (весь мир); как всемирная церковь – собрание всех православных; как вечное Царство

Божие, осуществляющееся в будущем спасении людей. Таким образом, по своему конечному назначению храм рассматривается как ковчег для спасения человечества, прообразом которого является ковчег Ноя. Но при этом, прославляя Бога, собор "одновременно увековечивал трудолюбие, талант и опыт создавшего его человека" (5, 243).

В микромире средневекового человека будущее ("конец мира") уже есть – на западе, священное прошлое еще есть – на востоке. Наверху – небо и все божественное. Эти представления о мире воспроизводились в устройстве и росписях храмов.

Храм логичен во всех своих деталях, и это следует из внутренней логики вероучения, символизируемой им, в основе которой лежит тринитарный принцип, трехчастное деление бытия. Согласно православному вероучению, вся Вселенная разделена на три части: область бытия Бога, область небесного и область земного. "Область Божественного бытия вечна, непостижима и неизобразима. В области небесного бытия пребывают ангелы и праведные души; она также вечна и неуничтожима со времени ее сотворения. Область земного бытия составляет земной шар как часть сотворенной Вселенной. Здесь царят законы пространства и времени, постигаемые и изучаемые людьми", – пишет современный исследователь православного храма Л.И. Филиппов (12, 100).

Соответственно этому вероучению трехчастное деление пронизывает все структуры храма. И по вертикали, и по горизонтали он состоит из трех частей. По вертикали – это основание, тело (корпус) храма и его завершение. По горизонтали – притвор, средняя часть (собственно храм) и алтарь (символ области Бога, где могут находиться только священнослужители).

Третий уровень – **художественно-эстетический**. Восприятие эстетической информации, заложенной в храме, может происходить на двух уровнях: локальном и глобальном. Локальный уровень – удел специалиста (архитектора, искусствоведа, богослова). Он имеет место в условиях преднамеренного восприятия архитектурно-пространственного сооружения. На данном уровне восприятия, наряду с общей эстетической и сакральной оценкой, происходит своего рода мысленный анализ данного культурного организма, например с целью обнаружения конструктивной логики, скрытой от непрофессионального взгляда. Общий же (глобальный) уровень восприятия храмовой семантики чаще всего имеет место в процессе непреднамеренного восприятия храмового пространства, с которым человек часто сталкивается в повседневной жизни. Данный уровень предполагает общую семантическую оценку конкретной пространственной среды во всей сложности ее воздействия на сенсорную систему профессионально не подготовленного человека.

Если рассматривать культовое зодчество под этим углом зрения, то можно выделить несколько семиотических субуровней в его структуре:

1) Изобразительный, связанный с реализацией художественных потенциалов человека.

2) Выразительный. Если первый связан у воспринимающего главным образом со зрительным восприятием, то этот уровень сразу проходит через сферу человеческих эмоций, чувств, аффектов. Для каждой культурной парадигмы этот уровень имеет свою неповторимую окраску. Взаимосвязь между менталитетом нации и архитектурно-живописным выражением формы образно описал Е.Н. Трубецкой в своих знаменитых очерках о русской иконе. Он сравнивает готику с древнерусскими храмовыми постройками: "Готический шпиз выражает собою неудержимое стремление вверх, подъемлющее от земли к небу каменные громады... "Луковица" воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему братству. Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся" (10, 9).

3) Сюжетно-повествовательный. Еще в средние века сложилось представление о здании собора как о "каменной Библии", "Библии для неграмотных". Прихожанин, посетитель должен не только слышать, читать о героях священной истории, но и реально их видеть, ощущать их присутствие рядом с собой во фресках, мозаиках, витражах.

4) Символический, состоящий из двух частей: художественно-символической и сакрально-символической. Говоря о сакрально-символической стороне данного уровня, следует отметить, что в устройстве православного храма существуют два основных вида сакральных символов: символы-знаки и символы-образы. Символы-знаки – условные обозначения, которые не похожи на обозначаемые ими объекты (крест, части храма, литургическая утварь). Это так называемые знамения. Символы-образы же передают духовный смысл действующих лиц, явлений и предметов Священной истории и внешне на них похожи (иконы, крест с распятым Иисусом Христом, царские врата, престол, семисвечник, потир, дискос, копие и др.).

Эстетическое восприятие храма невозможно проанализировать только с помощью обозрения его внешних, пространственных форм по двум причинам:

а) обязателен учет его внутреннего содержания, цельности и уровня интерьера;

в) храм эстетически оценивается и с точки зрения его современного функционального назначения, т.к. парадигма мышления тоталитарного периода породила такие симбиозы, которые по своему смысловому значению часто находились в идейной, нравственной и художественно-эстетической конфронтации.

В недалеком прошлом идеологией правящей коммунистической партии предусматривалась не

только планомерная и безжалостная деструкция памятников культового зодчества, но и противоестественная трансформация их функций. Культовые сооружения предлагалось использовать в качестве лекционных залов для научных диспутов и обсуждения произведений искусства, кинотеатров, концертных залов (это парадоксально, но в этом прокоммунистические идеологи сближались с самыми новационными западными веяниями, всевозможными модернистскими концепциями храмового пространства), музеев, туристских комплексов, лагерей и домов отдыха, учреждений культуры, планетариев (4, 55-61).

Храмам отводилась существенная роль в деле построения социализма, но социализма не христианского, а тоталитарного типа. То, что использование культовых сооружений, зачастую имеющих огромную историческую и художественную ценность, в качестве складов, подсобок, заводских цехов – нонсенс даже для атеистически ориентированного общества, было понятно и таким ортодоксам, как В.И. Рабинович и Ю.Н. Герасимов. Поэтому они предложили не "изобретать велосипеда", а "всего лишь" изменить складывающиеся тысячелетиями традиции, сохранив старые формы, полностью изменить содержание храмового феномена: заменить литургическое действо, религиозные обряды на обряды нового типа, социалистические, создать на базе культовых сооружений похоронные комплексы, Дома траура, Дворцы бракосочетания. Такие изменения сути данного социокультурного феномена уничтожат многие коренные смыслообразующие прочтения храма. Несомненно, что в новом историко-культурном контексте функционально-смысловые координаты храма не могут не изменяться, но несомненно, что не столь радикальным образом.

Как эстетический феномен, храм имеет свою специфику, особенности:

1) Храм – особого рода художественная целостность, "синтез искусств" (П.А. Флоренский). Он является таким художественным синтезом, где взаимодействие пространственных и временных форм рождает новое качество, воссоздавая ассоциативно-символическое смысловое поле канонического текста. Этот синтез искусств в храме обеспечивает "полноценную эстетическую реакцию, способствует восстановлению в сознании прихожан символического единства реального мира, соотносимого с общинным храмовым единением" (11, 9). В храмовом синтезе, как и в синтезе искусств другого рода, в полной мере воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир.

Храмовый синтез искусств подверг подробному и оригинальному анализу П.А. Флоренский. Наряду с основными искусствами, входящими в "храмовое действо" (архитектура, иконопись), он выделяет не менее важные "вспомогательные" ("искусство огня", "искусство запаха", "искусство дыма", "искусство одежды").

Благодаря синтезу искусств храмы становятся некими культурными и духовными символами, вехами, к которым не только обращены мы, но которые, минуя столетия, обращены к нам.

В храме объединяются сразу две из известных форм синтеза искусств: пластическая и театральная. Основу пластической стороны составляет само здание храма, организующее наружное пространство. Ее дополняют произведения живописи, декоративного и прикладного искусства, отвечающие определенному художественно-архитектурному решению. При этом иконы, фрески, мозаики, витражи, произведения церковной утвари организуют внутреннее пространство и помогают установить образное единство между ним и внешней средой, между природой, в которую "вписано" культовое сооружение, и храмом, в который "вписан" человек. Театральный синтез искусств осуществляется в процессе выразительного, старательного исполнения литургических текстов под руководством священника, с использованием духовной музыки, своеобразных одеяний священнослужителей и их помощников, световых и обонятельных моментов.

Но функции синтеза не исчерпываются проблемой формальных связей искусств, входящих в храм во взаимодействие. Он стимулируется глубинной задачей искусства представлять жизнедеятельность данной эпохи как воплощенный идеал. "Благодаря синтезу искусств осуществляется выход искусства в жизнь", – считает Е.Б. Мурина (8, 76).

2) Храм, как правило, отличается такой включенностью в окружающую культурную и природную среду, что является или архитектурной доминантой местности, или ее смысловым центром, благодаря размерам, монументальности форм, уединенному расположению или яркому декоративному решению.

3) Храм как эстетический объект имеет достаточно четкие пространственные границы: церковную ограду, стены. Но эти границы весьма условны, так как его влияние на окружающую антропосферу простирается гораздо дальше. Размытость границ определяется тем, что в самой функционально-культурной структуре преобладает духовная и эстетическая направленность, которая ставит под сомнение саму возможность ограничения храмового феномена. Воздействие храма на человека тем глубже и значительнее, чем известнее в контактирующей с ним среде конкретный объект культового искусства или отдельные элементы данного объекта.

4) Храм – место, где эстетические переживания актуализируются, где формируется атмосфера ассоциативно-образного мышления, духовного сотворчества и сочувствия. Попавший внутрь храма человек вне зависимости от своей религиозности заново переживает и осмысливает сложные общественные процессы и собственные проблемы. Настройка на этот "философский" лад происходит посредством синестезии, способности

человека органически соединять в процессе восприятия образы, усваиваемые разными органами чувств.

То, что храмовый феномен вызывает эстетические переживания, в частности – чувство возвышенного, у каждого человека, вне зависимости от его религиозных убеждений, не оспаривает и отечественная атеистическая традиция, но предлагает двухуровневую классификацию этого воздействия, основанную на том, что именно вызывает эти переживания. Так, Е.Г. Яковлев считает, что эстетическое восхищение на уровне верующих вызывается в первую очередь самим функциональным значением церкви, тем, что в ней отправляют религиозные обряды, хранят святыне для них предметы. У атеиста же глубокие чувства и переживания вызываются такими факторами, как гармония архитектурных линий, орнамент, художественный облик архитектурного ансамбля в целом, неповторимый национальный силуэт и тому подобное (13, 102).

Представляется, что таким образом подчеркиваются только крайние, радикальные тенденции в эстетическом восприятии храма. А радикализм всегда отличается непримиримостью и неконструктивностью. В данном случае противопоставление этих уровней восприятия обесценивает каждый из них.

5) Художественный, функциональный сакральный феномен храма творится не единицами, но коллективно, рядом участников: архитекторами, художниками, мастерами декоративно-прикладного искусства, строителями, священнослужителями, пастырь, посетителями, паломниками и даже просто жителями близлежащей территории. Их усилиями формируется единый завершённый творческий процесс, главная задача которого – организация пути человеческой души к высшим истинам посредством переживания священной, околосвященной и реальной истории от "чувственного удивления" к эстетическому катарсису и, возможно, дальнейшему приобщению к мистическому акту приоткрытия "тайны" ("обожение").

Четвёртый уровень – **политический**. Храмы часто строились (или перестраивались) в соответствии с идеологической линией властей на конкретный момент, при этом обязательно отвечая потребностям государства. В их функции входили и такие, казалось бы, нехрамовые задачи, как утверждение новой власти, нового правителя во внутривнутриполитическом и международном аспектах. И сейчас строительство новых или восстановление, реставрация старых культовых сооружений имеет цель подчеркнуть заботу "власть имущих" о возрождении традиций отечественной духовной культуры.

На основании сказанного можно сделать следующие выводы. Во-первых, понятие "храм" в своем становлении неоднократно меняло смыслы, будучи коррелированным с особенностями культуры конкретной исторической эпохи, воплощая соответствующие мировоззренческие

позиции людей. Изменения в духовной жизни людей накладывали отпечаток на облик и образ храма. Между стилевыми, национальными, конструктивными моментами в сакральном зодчестве и образом жизни людей, их мировоззренческими установками, господствующей идеологией существует тесная связь. Во-вторых, храм как социокультурный феномен – явление многосмысловое, многоуровневое.

Литература.

1. Аверинцев С.С. Красота изначальная // Наше наследие. – 1988. – № 4. – С.25-26.
2. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1988.
3. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993.
4. Герасимов Ю.И., Рабинович В.И. Зодчество и православие. – М.: Московский рабочий, 1986.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984.
6. Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца 10 – начала 12 веков: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М.: Наука, 1987.
7. Лихачев Д.С. Избранные работы. В 3 т. Т.1. О себе. Развитие русской литературы. Поэтика древнерусской литературы. Монографии. – Л.: Худож. лит.-ра, 1987. – С. 261 – 654.
8. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982.
9. Серов В.И. Пространство символики крестово-купольного храма // Человек. – 1994. - №5. – С.156-162.
10. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в русской живописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991.
11. Учанева Л.С. Храмовое действо: религиозно-художественный катарсис // Из истории русской эстетической мысли: Межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: Образование, 1993. – С.4-14.
12. Филиппов Л.И. Архитектура и устройство православного храма // Вестник высшей школы. – 1992. - №2. – С.100-108.
13. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. – М.: Высшая школа, 1985.