

УДК 726:2–523.4 + 726.03(470)

Т. А. Коновалова

ТЕОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИДЕИ РУССКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

В статье описываются теоморфные образы в архитектуре русских православных храмов. Цель статьи – проанализировать характер теоморфных образов Русской православной церкви, выявить символическое значение образов и установить его истоки. Используются работы исследователей по теологии, истории, лингвистике, архитектуре.

Ключевые слова: христианские храмы, интерпретация идеи храма, теоморфные образы, символический образ, текст.

Христианские храмы – одно из немногих творений человеческого гения, которые кажутся неподвластными времени, неподдающимися изменению взглядов и вкусов и самого понимания прекрасного. Изысканность предложенных архитекторами композиционных решений церквей поражает воображение: храм Покрова Пресвятой Богородицы на Нерли, выполненный в форме белой свечи, Владимирский Успенский собор, зримо выражающий собой Горний Град, как он описан в Апокалипсисе и видении пророка Иезекииля, часовня – памятник Христа Спасителя на русском воинском кладбище в Мукдене (1912; арх. вел. кн. Петр Николаевич), выполненный в виде древнерусского шлема с кольчугой, символизирующий образ русского витязя. Храмы не копируют друг друга даже в течение одной эпохи, как утверждают исследователи: А. Г. Туманник, Н. Ф. Гуляницкий, И. А. Бондаренко, А. В. Иконников, Т. Н. Вятчанина и др.

В целом, в русском храмостроении нет единого строительного канона. Церкви могут быть одно-, дву-, трехглавыми, пяти-, семи- и даже двадцатитрехглавыми. Они могут представлять разные стилевые направления: классика, барокко, готика, модерн. Однако во всей сакральной архитектуре неизменно присутствуют одни и те же образы – божественные (теоморфные). По сути это библейские образы. Цель статьи – установить по работам исследователей, какие из теоморфных образов остались в русской культуре (и в языке) и превратились в символы.

«Сакральная основа храма первична и первостепенна, – по словам А. Г. Туманника, – поскольку в качестве основы формирует храм как синтетическое явление культуры, определяюще воздействует на любую иную из его сторон – архитектурно-градостроительную, художественную, социальную» [14, 108]. Исследователь тем не менее подчеркивает, что несмотря на то что базисом православного храмостроения является символ библии, интерпретация храма выходит да-

КОНОВАЛОВА Татьяна Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков Уральской государственной архитектурно-художественной академии (E-mail: octopus@r66.ru).

леко за рамки Ветхого Завета. Именно с интерпретацией храма связана и система тех или иных теоморфных образов, в нем присутствующих.

В статье «Идейно-символические аспекты архитектуры русского православного храма» А. Г. Туманник указывает на то, что одну из первых в истории христианского богословия попыток интерпретации библейской идеи храма предпринял римский историк и богослов, епископ Евсевий Кесарийский. По мнению епископа Кесарийского, главный (живой) храм – *Вселенная и человеческое общество в целом*. Каждая человеческая душа – тоже есть храм Божий. Весь этот «великий и царственный дом, исполненный блеска и света внутри и снаружи, создан Сыном Божиим, Иисусом Христом». Последним в этой глобальной иерархии стоит храм «видимый, рукотворный», – но и он создан «художником», несущим «в своем сердце образ Христа», «по образу храма сущего, невидимого» [14, 138]. В ряде других значительных богословских произведений IV–VI вв., храм уподобляется космосу, его архитектурный объем – «универсуму в целом, а купол или свод – небу» [15, 51]. Например, архиепископ Андрей Кесарийский храм считал вместилищем бога (Истины) в евангельском, обобщенном значении, имея собственное представление о символической значимости храма как сложным образом и космоса (материального и духовного), и христианского социума в его историческом бытии и Самого христианского Бога.

Таким образом, храму с древнейших времен присваивается символическое значение Христа, «и значение человека, спасающегося во Христе. В любом из этих значений... присутствует понятие о Царствии Божием». А. Г. Туманник, делая вывод об авторском толковании древними авторами значения храма как символа – из ряда взаимосвязанных объяснений: «образ и подобие Божие», «образ мира, состоящего из существ видимых и невидимых», «образ чувственного мира в отдельности», «символический образ человека», «подобие души, рассматриваемой в самой себе», в качестве наиважнейшего и основополагающего выделяет следующее: *церковь – это «Христос как идеал обожженного человека»* [5, 165; 14, 35]. Подобная система образов, запечатленная в храмах, необходима была человеку, стремящемуся осмыслить религиозный – «непонятный» путь приобретения высшего знания.

Однако есть и иное символическое толкование христианского богослужения, литургического канона. Патриарх Герман Константинопольский (VIII в.) считал, что храм является земным Небом, диаконы «являют собой Серафимов», иереи «выражают бесплотные чины, жертвенник (алтарь) является и называется Гробом Господним» [цит по: 3, 209, 210]. Иначе: *церковь есть земное Небо, в котором живет и пребывает Пренебесный Бог*. Она служит напоминанием Распятия и Погребения, и Воскресения Христова, и прославлена более Моисеевой скинии...; *церковь есть Божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение...*» [7, 35].

Образ Неба, а точнее тверди Небесной, встречается, как указывает И. А. Бондаренко, в труде одного из самых ярких раннесредневековых авторов, писавших об устройстве Земли и Неба, Косьмы Индикоплова, в «Христианской топографии». По библии в его интерпретации Бог сотворил Небо и Землю, обнимающую весь

мир. Между ними оказалась вода – первичный океан. Во второй день была создана Твердь (тоже названная небом). На нем были укреплены звезды, планеты, луна, солнце. И земли стало две: кроме первой – вместилище океана – была создана возвышенная, островная. Люди обретают именно на ней [2, 15]. Многие этиологические мифы повествуют о чем-то подобном, подчеркивает И. А. Бондаренко: вначале появляется тесно спаянная супружеская пара, олицетворяющая Землю и Небо – Геб и Нут, Гея и Уран и др. Затем происходит их размежевание, благодаря которому возникает мировое пространство, где и разворачивается жизнь. Образ «земного неба», запечатленного в храме, уместен прежде всего в зданиях с подвалом или подклетом, где пол основного помещения приподнят над землей, замечает архитектор.

Построение Тверди Небесной в виде скорлупы, украшенной звездами, погруженной в море и как бы плывущей по нему, образ корабля как Тверди небесной подтверждается и знаменитым кораблем аргонавтов – Арго. Внутри этого судна можно жить, здесь может заключаться целый мир, как в Ноевом ковчеге, который служит именно скорлупой, капсулой, защищенной от водной стихии со всех сторон. И. А. Бондаренко находит подтверждение распространенному представлению о средневековом понимании мироздания по Косьме Индикоплову в образе Ионы во чреве Кита или героя русских сказок во владении морского царя. Вспоминается легендарный Алатырь – «Бел-Горючъ камень», плавающий на море-океане. Этот камень – тоже Твердь, или остров Буян с растущим на нем дубом, под которым сундук с волшебным животным и яйцом, заключающем в себе секрет бессмертия [1, 51, 52].

Следует заметить, что *Образ Ковчеге как корабля Спасения* занимает важное место в христианской культуре. С кораблем соотносится и само церковное здание. В то же время *церковь являет собой образ Неба на Земле, «Небесный Град», нисходящий свыше*. Христианский храм всегда соотносился – умозрительно и мистически – с предвечным Градом, «Небесным Иерусалимом», – оплотом жизни будущей и жизни вечной. Понятия «храм» и «город» сливаются здесь в образе священной обители и «твердыни». В свете вышеизложенных взглядов Косьмы Индикоплова, все это не наслоение разнородных символов, а органическое соединение внутренне связанных образов и понятий. Архитекторы, и прежде всего И. А. Бондаренко, А. Г. Туманник и др., пришли к выводу, что первичная структура архаического мироздания воплощена и в храме, и в христианском жилище, и в монастыре, и в христианском городе. Твердь в геометрически чистом виде – это своеобразный каркас с тремя пространственными координатами. Получалось что-то вроде терема прямоугольного строения с четырехскатной кровлей и подвалом. Значимость такого моделирования космоса в архитектурном сооружении как «микрокосма» и определяла, судя по всему, устойчивость традиционного строительства четырехугольных, а главное – прямоугольных храмов, а также домов, дворов и крепостей. При такой постановке вопроса становится понятным, почему храмы, их подкупольные пространства, алтари часто делали прямоугольными. Снимаются противоречия в оценке круга как символа неба, а квадрата как символа Земли.

Интересны взгляды и на проблему взаимосвязи «образа» и «первообраза» в христианском (православном) учении о мире, изложенные представителями Византийской церкви (XIV–XV вв.). В качестве исходного принципа христианской символики является представление древних богословов (Григорий Палама, Симеон Солунский и др.) о «литургическом образе» («сакральном символе»), выражающем и обозначающем «архетип» и наделение его «силой и энергией» [цит. по: 3, 391]. Основная идея теологической концепции Григория Паламы – представление о земном («чувственном») мире, который понимается не только как «природный мир», но и как «множество явлений религиозной культуры», возникших значительно позже сотворения самого мира, и созданном как зеркало, особым образом отражающее истинное бытие, дабы путем духовного созерцания истины человек как по некоей лестнице мог восходить к ней. Христианский храм трактовался Паламой образом *Его (Спасителя) Гроба*, и даже более, чем образом: он, быть может, по-иному являет его, ибо в храме, на трапезе возлежит само Тело Христово [цит. по: 3, 394].

По Симеону Солунскому символ христианского Храма – изображение всего мира, пронизанного Богом. Как *образ Троичного Бога* «храм имеет трехчастное членение и соответствующую семантику. Членение это осуществляется в нескольких взаимопересекающихся измерениях: в вертикальном, горизонтальном и изнутри во вне. В вертикальном измерении храм – образ видимого мира. Самые верхние его части изображают видимое небо, нижние – то, что находится на земле, и земной рай, внешние части (переход к движению изнутри во вне) – только землю и ведущих неразумную жизнь. Внутри алтаря трапеза «образует Престол Бога», а иерей, совершающий службу, «образует Богочеловека Иисуса и обладает Его силой», епископы и иереи являют собой апостолов и ангелов [цит. по: 3, 395]. Помимо толкования литургических образов, формирующих храмовое единство, как отмечает исследователь В. В. Бычков, в Византии символически трактовалась и эстетика храма («видимая красота»). Красота храма многозначна, она символизирует рай и небесные дары; знаменует собой саму жизнь, живую Премудрость, обитающую в храме. Великолепие храмового убранства отображает величие, славу и красоту Бога, т. е. материальная эстетика храма, его архитектурно-художественная форма на символическом уровне определяет («реально являет») все основные ценности христианского универсума, такие как вечная жизнь, Премудрость, религия, Сам Господь [3, 395].

Неслучайно «образ премудрой устремленности», переходящий от собора на окружающее пространство, как «дом премудрости», обособленный от тьмы внешней, назвал А. В. Иконников ключом к художественной системе храма Софии Киевской, основанной на *представлении о храме как средоточии города* [6, 8, 9]. «Необходимо заметить, – пишет В. П. Орфинский, – что композиционный строй соборов и иерархия его символических значений соответствовала средневековым представлениям о множественности прочтений одних и тех же знаков» [9, 29]. Этот же взгляд разделяет и Т. Н. Вятчина, подчеркивая, что для средневекового сознания характерно стремление осмыслить жизненные события через небесные параллели – покровительство святых, заступничество чудотворных икон,

соотнесение с евангельскими событиями. Это имело непосредственный выход и в храмоздании, отмечает исследователь, так как одним из путей реализации такого сознания было возведение обетных и благодарственных храмов, а чаще – приделов. Выбор их посвящений складывался в целые программы, отражающие не столько суть мира горнего, сколько ход определенного земного события. Следствием этого явления стала эволюция храма и его объемно-пространственной композиции, ставшая одним из крупнейших процессов XVI в. [4, 94].

А. Г. Туманник, В. П. Орфинский, Д. С. Лихачев отмечают, что основная специфика исторических условий, при которых христианство начинало формировать религиозную культуру Киевской Руси, состояла в том, что Русь приняла христианскую религию не в форме новой эзотерической идеологии, а в форме многовековой, эффективной культурной традиции мировосприятия и жизнеустройства. Догматическая основа византийского православия была воспринята с величайшим пиететом. В дальнейшем – на протяжении столетий – византийский опыт интерпретации символической идеологии христианства, унаследованный и усвоенный русской религиозной культурой в высшей степени сохранял значение образца постижения веры [14, 114].

Представление о церковном здании как о микрокосме, совмещающем в себе черты символического христианско-богословского строения мира, распространилось, например, на изображения росписей храма Киевской Софии. Каждой части церкви придавался определенный смысл [12, 344]. Значение имели и росписи храма. Распространившийся в русской иконописи XV–XVI вв. *Образ Софии Премудрости Божией*, в соответствии с обширной традицией христианского богословия – «софиологией», имел большое значение. Образ – целый комплекс религиозных представлений, отражение идеи мироздания, богохранимой державы, града, храма, личности, человека [10]. *Образ храма в этом ряду – это «образ мира», «икона вселенной»* [17, 390]. В общей системе интерпретации христианской идеи храма явилось осмысление ее с выделением русским религиозным сознанием XV–XVII вв. темы библейского Небесного Иерусалима в значении Царствия Божьего – Царствия Небесного. *Храм мыслился как священный город – небесные врата – Небесный Град (Царствие Божие)* [8, 17]. Таким образом, храм являл собою Царствие Божие на Земле. Новый Иерусалим воспринимался как «средоточие храмов, своего рода город, образуемый храмами», как «храм-город» [17, 16]. Для богословской традиции было характерно устанавливать аналогию между Царствием Небесным – Новым Иерусалимом – городом-храмом и Божьей Матерью [16].

Образ Богоматери стал ядром всей сложной символики храмовой росписи, занял центральное место в конхе алтарной апсиды византийского храма (тип которого широко распространен на Руси) в качестве целой совокупности символов: обозначая идеи (догмы) Боговоплощения и основания Земной Церкви, подчеркивая «космогоническую роль Марии», выступая как символ идеальной церкви, как Богоматерь, Матерь Христа Спасителя, Небесная главная заступница «за людей перед Господом», которая защищает «Своим Покровом всё истинное христианство» [11, 114]. Исследователь религиозной христианской мысли в России А. Г. Туманник

обращает внимание на то, что в период послемонгольской Руси образ Богородицы наделен был русскими национальными чертами и «в идейной совокупности своей предстал в качестве символа богоизбранной православной Руси, той идеальной Руси – единственной после гибели Византии – наследницы и хранительницы истинного христианства» [14, 117].

Таким образом, «русская традиция толкования идеи христианского храма, достигнув наивысшего развития в первой половине XVII в., привела к отождествлению храма как идеи с православной сущностью православной России – «прославленной Руси» [14, 117]. Очевидно, что понятие о христианском (православном) храме как реальном символе Руси Святой стало определяющим для русского религиозного сознания как в сфере духовного совершенствования, так и в сфере самореализации ее в творчестве материальном. В заключение хочется привести как пример понимания сущности русского храма и его образной системы следующие рассуждения князя Е. Н. Трубецкого, одного из ярчайших представителей своего времени. Е. Н. Трубецкой писал, что русский православный храм в его идее «это гораздо больше, чем дом молитвы, – это целый мир, не тот греховный, хаотичный и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а собранный воедино Благодатью, таинственно преображенный в соборное Тело Христова» [13, 93].

В интерьере русская церковь, по мнению Е. Н. Трубецкого, «выражает идеал мирообъемлющего храма, за пределами которого ничего нет. Иное дело снаружи: там, над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения этого ему нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени» [13, 12]. В созвучии с этими словами в нашем сознании является образ храма Покрова Пресвятой Богородицы на Нерли, выполненный архитекторами в форме свечи и упомянутый нами в начале статьи как образец совершенства архитектурной композиции церковного здания. По словам князя Е. Н. Трубецкого, в этой «огненной вспышке» – весь смысл существования «Святой Руси», ибо, именно так утверждалось в русском православном храме «то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное» [13, 13, 66].

Все сказанное выше приводит к следующим выводам:

1. Интерпретация идейно-религиозного содержания христианского храма, в символической форме изложенного в основных текстах Нового Завета – четырех канонических (апостольских) Евангелиях, занимала одно из главных мест в религиозно-философской традиции православия и была различной. Храм как идея входил в число важнейших смысловых компонентов православно-христианского учения о мире [14, 121].

2. Согласно текстам Священного Писания религиозно-мистическая идея и сущность христианского храма представляет собой целостную систему сакральных функций и сакральных образов (символов), соответствующих иерархии хри-

стианского космоса (мироздания), и в связи с этим детерминируют храм: как дом Бога-Отца, Бога-Сына, Иисуса-Христа; как тело Христово; как дом проповеди Христовой, как идеальный образ человека, воплощением которого стал Иисус-Христос; как дом человеческой молитвы; как место очистительного соединения человека с богом [14, 121].

3. Храмы домонгольской Руси и Средневековья, как правило, в убранстве своем и в интерьере отражали образы Иисуса Христа, Святой Троицы, Тверди Небесной, Горнего Иерусалима как Царствия Божия, образ Софии Премудрости Божией.

4. С развитием русского религиозного сознания в XV–XVII вв. образ Богоматери стал ядром всей сложной символики храмовой росписи. Образ Богородицы отождествлялся с сердцем Вселенной, Владычицей мира, Царицы Небесной, Царствия Божия, в русской традиции связавшей первообраз Богородицы Покровительницы и Заступницы и, как подчеркивает А. Г. Туманник, с исторической данностью православной Руси, и, таким образом, достигло определенного кульминационного развития русского традиционного толкования символики христианского православного храма как национального, мирообъемлющего религиозного образа (символа) Святой Руси [14, 121].

5. Интерпретация теоморфных образов связана не только с сутью мира Горнего, но зачастую и с ходом определенного земного события, как отметила Т. Н. Вятчанина. Свидетельством этому является «чтение текстов» русских христианских храмов архитекторами и искусствоведами, исследователями в области реконструкции древних церковных зданий, специалистами в области семиотики и истории, лингвистики и мифологии. По-прежнему русский христианский православный храм остается тайной, которую хочется раскрыть и удивиться богатству идей и совершенству форм и образов, в которых воплотили эти идеи мастера-архитекторы и духовные основатели Русской христианской православной церкви.

1. *Бондаренко И. А.* Образ тверди небесной в традициях храмового зодчества // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004.

2. *Бондаренко И. А.* Христианская топография Косьмы Индикоплова и традиции храмостроения // АН. М., 2003. № 45.

3. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

4. *Вятчанина Т. Н.* Архитектурная традиция и пути русского благочестия // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004.

5. *Гуляницкий Н. Ф.* Крестовокупольный храм // Архитектура мира: материалы научной конференции «Запад–Восток»: взаимодействие традиций в архитектуре. М., 1993. Вып. 1.

6. *Иконников А. В.* Символика православного храма в образной структуре русского города // Храмостроительство в России. Традиции и современность: тезисы докл. М., 1996.

7. *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. // Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1984.

8. *Лидов А. М.* Небесный Иерусалим в восточно-христианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994.

9. *Лихачев Д. С.* Национальное самосознание древней Руси. М., 1945.
10. *Орфинский В. П.* Загадки храма Софии–Премудрости Божией // *Архитектура в истории русской культуры.* М., 1996.
11. *Перевезенцев С. В.* Русская религиозная философская мысль X–XVII вв. (Основные идеи и тенденции развития) М., 1999.
12. *Сытина Т. М.* Архитектура России // *История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века / Россия XVII и XVIII вв.* М., 1963.
13. *Трубейкой Е. Н.* Россия в ее иконе // Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
14. *Туманник А. Г.* Идеино-символические аспекты архитектуры русского православного храма // *Христианское зодчество. Новые материалы и исследования.* М., 2004.
15. *Хайт В. А.* Античные истоки и образно-стилевые характеристики христианского зодчества // *Христианское зодчество. Новые материалы и исследования.* М., 2004.
16. *Этингоф О. Е.* Образ храма в иконографии и Богоматерь с пророками XI–XII веков // *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции.* СПб., 1997.
17. *Яковлева А. И.* «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // *Древнерусское искусство.* М., 1977.

Статья поступила в редакцию 06.07.2010 г.

УДК 78.03./09

Л. И. Данько

CLASSICAL CROSSOVER: ЭВОЛЮЦИЯ И ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ

Термин *classical crossover* возник для обозначения синтетического вида музыкального искусства, которое находится под сильным влиянием классической музыкальной традиции. В статье дано объяснение генезиса данного явления, продемонстрирован исторический обзор его развития, определены характерные особенности, функций и форм проявления *classical crossover* в аудиовизуальных искусствах.

К л ю ч е в ы е с л о в а: классический кроссовер, жанр, массовая культура, академическая музыка, кинематограф, телевидение.

Возникшее в последние десятилетия новое направление в музыкальном искусстве, получившее название «*crossover*», представляет собой объединение различных музыкальных стилей [5]. Существует множество разновидностей *crossover*'а в зависимости от выбранных комбинаций. Примером использования термина *crossover* может служить такое явление музыкальной индустрии, как хит-парад, или чарт (*chart*) [8]. Хит-парад представляет собой список музыкальных композиций, наи-

ДАНЬКО Леонид Игоревич – аспирант Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (E-mail: frolo_17@mail.ru).

© Данько Л. И., 2010