

## ПСИХОДИНАМИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

Филимонов Г.Г.

*Калужский филиал ФГОБУ ВПО «Финансовый университет при Правительстве  
Российской Федерации», Калуга, e-mail: gennadi\_filimonov@mail.ru*

Предлагаемая работа посвящена анализу психодинамической пространственной модели православного храма. В работе эта модель определяется автором как «православный гештальт». Далее он определяет условия и методы исследования проблемы. Центральной методологической предпосылкой выбирается утверждение отечественного учёного Ю. Лотмана о неотъемлемом наличии направленности в пространственной семиотике любой культурной среды. На первом этапе исследования автор пытается выявить основные векторы пространственной динамики храма. Затем выводится устойчивая система (модель) сочетания её векторов. В целях верификации полученной модели автор тестирует различные случаи её проявления в храмовом интерьере на предмет неизменности базисной формы. С этой целью исследуются психодинамические свойства подкупольного пространства, иконостаса и иконы. В заключении проводится аналитическое сравнение православного гештальта с готической психодинамической моделью и рассматривается вопрос о степени его влияния на русскую культуру.

**Ключевые слова:** художественная воля, психологическое поле, психодинамический пространственный гештальт, психодинамические силы, пространственная семиотика, пространственная динамика, бессознательная активность, центр финальной активности, центр исходной активности, нуминозная среда, царская дорога, психо-пространственный градиент, зона мягкого влияния, боковые силы, Фаворский Свет, нетварные энергии, синергия, тонкое тело

## PSYCHODYNAMIC MODEL IN THE INTERIOR OF AN ORTHODOX CHURCH

Filimonov G.G.

*Kaluga branch FGOBU VPO «Financial University under the Government of the Russian Federation»,  
Kaluga, e-mail: gennadi\_filimonov@mail.ru*

The proposed work is devoted to the analysis of the dynamic spatial model of an Orthodox Church. In this work the model will be determined by the author as «Orthodox Gestalt». He further defines the conditions and methods of research problems. The Central methodological premise of the select statement Russian scholar Yuri Lotman on permanent presence of orientation in the spatial semiotics of any cultural environment. In the first stage of the study the author tries to identify the main vectors of spatial dynamics of a Church. Then output stable system (model) the combination of its vectors. For the purposes of verification of the model the author tests various cases of its manifestation in the temple interior on the subject of the immutability of the basic forms. With this purpose, examines the psychodynamic properties of the dome space, iconostasis and icons. In conclusion, the carried out analytical comparison of the Orthodox Gestalt Gothic psychodynamic model, and discusses the extent of its influence on Russian culture.

**Keywords:** artistic liberty, psychological field, psychodynamic spatial Gestalt, psychodynamic forces, spatial semiotics, spatial dynamics, unconscious activity centre final activity, the center of the source activity, numinous environment, the Royal road, a psycho-spatial gradient, the area of soft influence, lateral force, Tabor Light, the uncreated energy, synergy, thin body

### Определение инструментов исследования

Изучение психо-пространственных характеристик культового здания связано с весьма любопытными предпосылками. Одна из них очень удачно подмечена отечественным теменологом Ванеяном С.С. Имея дело с таким произведением искусства, как религиозно-архитектурное сооружение, человек получает уникальную возможность буквально войти в него и взаимодействовать с его внутренним пространством непосредственно, в обычной перцептивной манере: минуя аналитическую процедуру, без которой не обойтись при созерцании живописи [3, с. 216]. Однако, с другой стороны, сами переживания храмовой пространственности настолько необычны, что непрелож-

но притягивают волнуемое предчувствие «завораживающей тайны». Возможно эти переживания образуют дорефлективный духовный опыт, который, имея свойство проникать через таможенные барьеры целенаправленной цензуры, способен просочиться в сферу бессознательной жизни и там трансформироваться в мощную архетипическую функцию. Нам представляется, что такой опыт имеет устойчивые характеристики, поскольку они предопределяются общей, хорошо известной, канонической задачей православного храма – предвещать верующему эмоциональное состояние Божьего Царства. Любое состояние по своему характеру процессуально, оно может быть представлено как психодинамическая среда – точно также, психодинамически,

предъявляет себя в храме пространство. Напрашивается предположение, что пространственная динамика культового помещения в определенной степени призвана воссоздавать надлежащее эмоциональное состояние видовой православной души, и, более того, сообщать иницируемое настроение живой, индивидуальной душе посетителя. Верификация данного предположения является целью предлагаемой работы.

Приступая к исследованию, необходимо определить инструментарий необходимый для его проведения. Во-первых, следует установить, что пространство храмового интерьера представляет собой целостный, но не однородный в различных частях объём. Ему присущи места различной психодинамической напряжённости. При необходимости, представление о душе тоже можно свести к простой модели эмоционально гетерогенного объёма. Во-вторых, согласно меткому замечанию Ю. Лотмана «Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена» [2, с. 681]. Интерьерная протяжённость православного храма также имеет формально сложное, но внутренне весьма непротиворечивое направление. Причём, направление здесь всегда задаётся местом, обладающим наибольшей психодинамической интенсивностью. Именно к нему телеологически устремляется вектор протяжённости. В свою очередь, место наибольшей интенсивности определяется наличием в нём ценностного начала. В отношении такой ценности верующий представляет собой «центр исходной интенсивности», а сама ценность есть «центр финальной интенсивности» (термины, которые рассматривались нами в предыдущей работе) [10, с. 617]. В-третьих, у ценности существует особый способ взаимодействия с субъектом, который был выявлен основателем логотерапии В. Франклом: «Побуждения и инстинкты толкают, а основания и смыслы притягивают» [13, с. 82]. И, наконец, обобщая инструментальные принципы нашего исследования целесообразно представлять храмовый объём как динамическую полевую систему, состоящую из множества непротиворечиво согласованных векторов сил.

Замечательный мыслитель отец П.А. Флоренский неоднократно уподоблял психодинамические силы сакрального объёма линиям магнитного поля и по поводу последнего замечал: «Возможность обнаружения сил зависит не только от наличия самой силы, но и от того органа, на который воздействует эта сила» [12, с. 317]. Что касается пространственно протяжённых сил, создаваемых ценностными объектами, то

представляется, что, благодаря антропоморфной природе последних, человек изначально способен улавливать их вибрирующие влияния и достоверно сопереживать им. Кроме того, исследованию свойств сакрального пространства способствует удивительная пластичность всех деталей церковной архитектуры, обеспечивающая их безупречную, согласованную подчинённость задаче выражения сакральной духовности. Строители, создающие храм, как правило, обязываются только этой задачей и не обременены дополнительными утилитарными целями, грозящими нанести ущерб целостной семантике культового сооружения.

### **Модель пространственной динамики в горизонтальной проекции православного храма**

Чтобы эскиз исследования обладал достаточной ясностью мы приняли решение ограничить сферу анализа православными храмами нефного типа, в которых между входом в церковь и собственно храмом расположена трапезная (имеющая алтари или не имеющая их). Как правило, трапезная имеет собственные окна по южной и северной сторонам. Напротив входа в трапезную расположены так называемые «красные ворота», которые соединяют трапезную и храм, имеющий главный алтарь. Строго напротив «красных ворот» находятся «Царские ворота» иконостаса, открывающие доступ к алтарному помещению, престолу и священным предметам. Таким образом, входя в церковь, верующий безошибочно обнаруживает главное направление внутреннего пространства, которое берёт своё начало от входных дверей, энергичным вектором перпендикулярно пересекает северо-южную ось трапезной, и, двигаясь в восточном направлении, проходит «красные ворота», амвон и солею храма, затем «Царские ворота» и, наконец, встречается с пространством абсиды, окружающим престол главного алтаря (если в этот момент идёт богослужение и двери иконостаса открыты).

Для наблюдателя, стоящего у входа, «красные ворота» и распахнутые «Царские ворота» совместно образуют эффект перспективного сокращения, который заметно усиливает чувство направленности пространства. Эту ось, пересекающую площадь церкви с запада на восток мы решили назвать «царской дорогой» – по аналогии с известной античной метафорой и одновременно с названием иконостасных дверей. Необходимо оговориться, что приём эстетической конвергенции не образует самой «царской дороги», а только лишь является

дополнительным средством её подтверждения. Изначально природа «царской дороги» не эстетическая, а скорее энергетическая. Она представляет собой последовательно увеличивающийся градиент, берущий начало в эмоциональном состоянии верующего, входящего в трапезную и представляющего в этом градиенте центр «исходной интенсивности». По мере приближения к самому священному месту сакрального пространства – алтарю – «центру финальной интенсивности», градиент заметно усиливается. У доктора К.Г. Юнга для последнего рода центров применялся специальный термин – «ценностная интенсивность» [15, с. 66]. Если у верующего возникает предчувствие состояния «ценностной интенсивности», то последняя на него будет оказывать зачаровывающее воздействие и согласно правилу В. Франкла – «притягивать». Данное психодинамическое взаимодействие исходного и финального центров интенсивности, разделённых в пространстве с необходимостью приобретает форму протяжённого вектора энергии.

Если признать, что «царская дорога» есть поток сил, то она сама должна, в отношении менее насыщенных энергией духа мест, также выступать как ценность, «промежуточная интенсивность» и, следовательно, обладать «притягивающим эффектом». Речь идёт о боковых сторонах трапезной на севере и на юге, которые оптически являются «слепыми» зонами в отношении алтаря, обладающего наибольшей ценностной валентностью. В том случае, если на восточной стене трапезной нет дополнительных алтарей, то северный и южный объёмы этого помещения, казалось бы, должны представлять собой вполне ньютоновский – гомогенный и бескачественный тип пространственности. Но неподкупная феноменология обнаруживает движение обоих объёмов к центральной оси – «царской дороге», т.е. и они обладают той самой семиотикой направления, о которой говорил Ю. Лотман.

Данная психодинамическая направленность объёмов обусловлена рядом причин. Во-первых – это свет, льющийся из северных и южных окон, лучи которого стремятся к центральной «западно-восточной» оси церкви и сообщают пронизываемым ими пространственным слоям «динамическую взволнованность». Во-вторых – типичная для церковной живописи фронтальность фресковых образов, написанных на стенах. Священные лики буквально излучают экстравертную динамическую интенсивность, направленную к той же оси. В-третьих, психодинамическая интенсивность образов

дополняется и усиливается приёмами обратной перспективы, столь обязательными для произведений искусства религиозного жанра. У всех этих «двигателей пространства» есть одна общая черта – они толкают пространство от себя во внутрь помещения.

Если ограничиться только двигателями «толкающего» типа, то пространственная динамика трапезной должна носить инерционно-затухающий характер. Более того, пространственные волны северной и южной сторон должны встретиться у центральной оси церкви и взаимно погасить друг друга. При таком финале любое утверждение о пространственной динамике трапезной соскользнуло бы зыбкую область со слагательных рассуждений. Тем не менее, на уровне дорефлексивного феноменологического восприятия, пространство боковых сторон безусловно неравнодушно к движению. Значит для этого должен существовать двигатель другого – «притягивающего» типа. И таким двигателем является сама центральная ось или, как мы назвали её, «царская дорога».

Царская дорога решает обозначенную выше проблему взаимного ослабления противонаправленных пространственных потоков трапезной. Она действует согласно собственной силовой природе. Как наиболее интенсивное в трапезной место она притягивает к себе пространство северной и южной сторон, но, далее, согласно той же природе, не позволяет им войти в прямое столкновение, а перенаправляет и сонаправляет их к ещё более интенсивному центру – алтарю. В результате последнего действия возникает, обратный затуханию, «эффект крещендо» – психодинамические векторы сил боковых сторон трапезной сливаются друг с другом в «царской дороге», заметно усиливая напряжение западно-восточного пространственного потока. При этом силовые векторы боковых сторон помещения приобретают форму простых, незамкнутых и целенаправленных кривых (см. рис. 1).

Казалось бы, что после симфонического соединения всех пространственных потоков трапезной, сила движения «царской дороги» уже в самом наосе должна достигнуть своей кульминации и её телеологическое стремление к престолу должно приобрести почти осязаемую очевидность. Более того, оказавшись у аналога (т.е. в центре подкупольного пространства) и тем самым приблизившись к иконостасу настолько, что становятся доступными зрению его образы, посетитель получает дополнительный оптический сигнал стремления линии центральной оси нефной церкви – на восток – к алтарю. Это выражается в поклонной

обращённости священных персон правой и левой сторон деисусного чина – к «Спасу в силах», находящемуся в центре иконостаса. Такая композиция упомянутого чина создаёт настойчивую аллюзию к перспективному сокращению, динамически направляющему пространство вглубь алтаря. Можно сказать, что на всём протяжении «царской дороги» эффективно амплифицируются различные признаки прямой перспективы и присущее ей «тревожное стремление вдаль» должно стать доминантой в переживании храмовой среды.

иконостаса неоднородна. Она преобразована в сложную, но хорошо экзистенциально согласованную конфигурацию протяженных сил (см. рис. 1). В ней различимы две группы сил.

Первая группа импульс своего действия получает из центральной зоны священной перегородки. В центре этой зоны находится царские врата, через которые проходит осевой вектор «царской дороги». Следовательно, зона делится царскими вратами на две равные стороны иконостаса. Таким образом, силы, исходящие из его правой

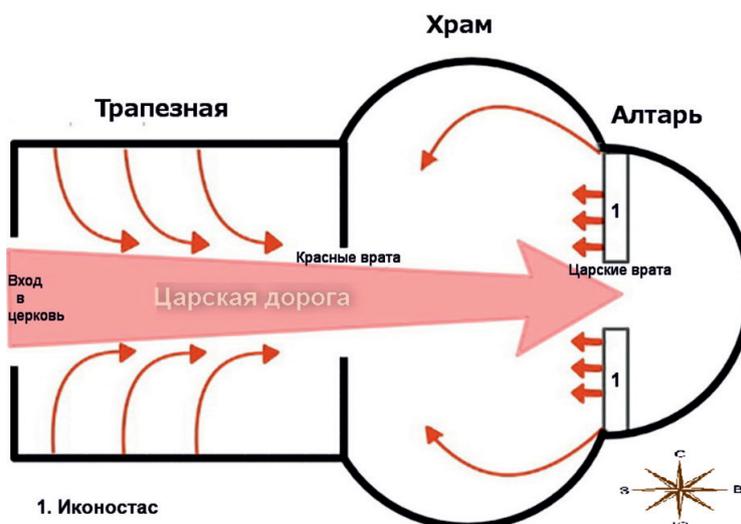


Рис. 1. Векторная система психодинамических сил в православном храме

Однако в помещении грекокафолической церкви посетители испытывают чувства обратные данному предположению. Здесь мы сошлёмся на мнение признанного авторитета в области религиозной архитектуры французского исследователя Огюста Шаузи. Он замечал, что: «внутри византийского здания получаешь впечатление не только единства, но также своеобразного спокойствия и безмятежности» [9, с. 31]. Безусловно, феноменология этого замечания в полной мере касается и русских православных храмов, о чём говорило великое множество самых разных наблюдателей.

На наш взгляд, дело в том, что, встав у аналоя, посетитель настолько приближается к иконостасу, что масштаб последнего заметно возрастает (имеется в виду классический пятирусный иконостас), благодаря чему начинает проявляться эффект противонаправленной, в отношении «царской дороги», пространственной динамики. Причём обратная экспрессия

и левой сторон, как бы расступаются и пропускают течение «царской дороги», давая возможность качественно завершиться присущей ей диалектике. Но, тем не менее, они оказывают на наблюдателя мягкое и вместе с тем устойчивое, противонаправленное влияние. Сила отдельного импульса у «мягкого влияния» гораздо ниже энергии центральной западо-восточной оси, но благодаря большой площади иконостаса это влияние заполняет собой почти весь фронтальный, в отношении наблюдателя, объём. В противонаправленности векторов «царской дороги», с одной стороны и, с другой стороны, «мягкого влияния» иконостаса нет противоречия, но скорее их связывает диалектическая согласованность. Душа верующего стремится к высшей ценности, к высшему органу храмовой духовности. Это стремление приводит духовный орган алтаря в действие и он, отвечая, производит в пространство наоса благодатную божественную среду.



*Рис. 2. Пример поворота боковых панелей в алтарной преграде*

Вторая группа сил продуцируется из тех зон иконостаса, которые наиболее удалены от его центра и примыкают к северной и южной стенам храма. Силовые векторы боковых сторон обладают гораздо большей силой и генерируются в довольно сложные дугообразные потоки энергии, которые огибают наблюдателя и встречаются у него за спиной (см. рис. 1). В соединении с «мягким влиянием» центральных зон иконостаса, изогнутые потоки его «боковых сил» создают эффект экзистенциальной захваченности посетителя ровной духовной вибрацией, исходящей от алтаря – места ноуменального, сверхчувственного бытия. Кроме того, благодаря именно параболическим действиям «боковых сил», верующий может почувствовать себя отсеченным от привычной ему экзистенциальной среды чувственного мира. Особенно наглядно действия этих изогнутых импульсов обнаруживаются в храмах, которые имеют цилиндрическую форму. Здесь радиус кривизны стен подтверждает и даже стимулирует переживание дугообразности «боковых сил». Это переживание может также усиливается и часто встречающимся приёмом архитектурной персонализации боковых сторон иконостаса. Так, например, во многих храмах крайние панели священной перегородки нарушают принцип её фронтальной прямолинейности и уподобляются

створкам приоткрытых ворот. Они уже не торцами опираются в стены храма, а ложатся на них плоскостью (см. рис. 2).

В других случаях нарушается традиционный плоскостной вид иконостаса. И опять это нарушение производится на боковых сторонах. Там строятся выдающиеся в сторону храма архитектурные фигуры, как правило прямоугольной формы, иногда весьма сложные в деталях (см. рис. 3).

И наконец, известны такие случаи, когда архитравы разделяющие иконостасные чины, сохраняя свой живописный порядок переходят на боковые стены храма и подобно лучам полностью пересекают их плоскость. Так они становятся живыми символами действия «боковых сил». Особенно наглядно этот приём предъявлен в интерьере дворцовой церкви в Екатерининском дворце Царского села.

#### **Пространственная модель в иконе Рублёва «Преображение Господне»**

Можно сказать, что взаимодействующие психодинамические характеристики протяжённых импульсов иконостаса стимулируют в нас обаяние возвышенной духовной реальности и тем самым энергетически, действительно выполняется каноническое определение храма как ещё тварного, но уже освященного, обоженного места. Для того, чтобы усилить этот вывод мы приняли

решение провести небольшой опыт суждения по аналогии. Предметом предлагаемой аналогии является икона Андрея Рублёва «Преображение Господне» написанная для иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (рис. 4).

Выбор этого предмета может быть оправдан напрашивающимся подобием смысла и вида иконного образа смыслу и виду иконостаса.

Преображенный Спаситель, без затруднений и предварительного аналитического принуждения, ассоциируется с центральной иконой «Спас в силах». Великие пророки Илия и Моисей, обращающиеся к нему, стоят в тех же поклонных позах, что и священные персоны деисусного чина. Солея, на которой стоит иконостас, есть символ горнего возвышения, являющийся традиционной аллюзией на нагорную проповедь. И даже апостолы Иоанн, Иаков и Пётр могут быть сопоставлены с посетителями храма, правда с одной существенной разницей: святые сподвижники Христа получают то, что является лишь предметом молитвенного упования всех истинно верующих – обильно изливаемую на них «Божью Славу», в виде «фаворского света».

Последнее замечание особенно важно в связи с тем, что любой живописец, создающий «Преображение», с необходимостью, своей задачей имеет художественное проявление действий «нетварной энергии». На наш взгляд, решая эту задачу, Рублёв нашёл такие приёмы изображения Божественной силы, что динамика её иконической феноменологии имеет наглядное сходство с теми

действиями и конфигурациями иконостасных сил, которые мы рассматривали выше.

Как и в иконостасной конфигурации сил, в композиции «Преображения» можно обнаружить фронтальную эманацию «мягкого влияния». Она проявляется в удивительно гармоничном, теплом и таинственном сиянии «фаворского света». Это сияние создаёт почти осязаемую атмосферу инобытия, но оно не акцентируется и не направляется лучами, а скорее пребывает. Оно, конечно, имеет исходение из источника, но его динамика не агрессивна. Это действительно «мягкое влияние». Излившись в мир, «нетварная энергия» как бы сама становится светящимся ноуменом, превращается в чудесный объем, который благодатно изменяет природу охваченных им вещей. В подобной световой среде луч исчезает и сияние скорее переживается как тончайшая пространственная взвесь поблескивающего ассиста, даже если художник не использует этот известный приём специально или явно. Такой свет способен внушить неопишное восхищение, но не повергнуть испытывающих его воздействию на землю.

Андрей Рублёв несомненно вынужден был тщательно продумывать собственную концепцию фаворского света, поскольку она оказывалась наглядно альтернативной, если не оппозиционной, в отношении тех приёмов изображения исходящей божественной энергии, которые были характерны для византийской иконописной традиции. Данное убеждение выводится нами из анализа богословских и культурных тенденций духовно сродных той напряжённой эпохе религиозного подвижничества.



Рис. 3. Пример архитектурного выделения боковых сторон в алтарной преграде



*Рис. 4. Икона Андрея Рублёва «Преображение Господне». Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля*

Во-первых – это время активного распространения в монашеской среде исихастской практики «умного делания», протагонистом которого на Руси стал сам Сергей Радонежский. Как известно, богословским ядром исихастского дискурса в Византии являлся именно вопрос о природе Фаворского света. Дискурс оформился в острой и беспощадную дискуссию, которая публично была разрешена церковными актами, принятыми Пятым Константинопольским собором 1351г. В итоге богословие и практика исихазма в православном мире получили официальное признание. Рублёв, который вполне мог лично знать Сергия, во всяком случае, был приобщен к исихастской духовной традиции через Никона – преемника великого святого и второго игумена Троицкого монастыря. Кроме того, живописец был знаком с убеждённым последователем афонского исихазма святителем Киприаном, митрополитом Московским. Он не мог не знать и другого знаменитого ученика св. Сергия – Епифания Премудрого, свято хранившего традиции своего

духовного отца. И, наконец, очень высокая вероятность, что Рублёв лично общался и, возможно, какое-то время сотрудничал с известнейшим византийским исповедником исихастской культуры – Феофаном Греком. Сам характер инок Андрея, известный нам по скудным описаниям и его иконописным трудам, безусловно соответствует представлениям о личности подвижника, посвятившего жизнь «умному деланию».

Во-вторых, как раз ко времени написания Благовещенского «Преображения» в кругу русских иконописцев начинается этап пересмотра византийской живописной традиции и активный поиск собственной изобразительной системы.

Конечно же, гений Рублёва не мог оказаться непричастным к этому поиску. В сюжете доверенной ему иконы пересеклись обе упомянутые тенденции русской религиозной культуры и поэтому автор, оказавшийся в столь очевидном для него средокрестии, должен был с особой тщательностью продумывать собственное отношение к изображаемому.



*Рис. 5. Икона «Преображение Господне». Спасо-Преображенский кафедральный собор в Переяславле-Залесском*

Решение изобразить свет преобразования как чудесный мистический флёр, а не динамически проявленную силу, есть первое и принципиальное размежевание Рублёва с давней традицией византийской живописи. Отказавшись от старых изобразительных приёмов, Рублёв, тем самым не совершил отступления от догматических установлений пятого Константинопольского собора 1351 г. Первый же анафематизм этого собора дал такое определение Фаворского Света, которое русскому иконописцу оставило место для его изобразительного манёвра – «Свет Фаворский не есть ни сущность Божия, ни тварь, но энергия сущности» [1]. Вообще вся лексикология диалогов и постановлений собора выстроилась таким образом, что фраза «Фаворский свет» оказалась только метафорическим предлогом для обращения к истинному предмету диспута – исходящим божественным энергиям. Между тем, оптически явленный свет и энергия несущая свет – явления хотя и связанные, но не тождественные.

Задача иконописца, обратившегося к сюжету «Преображения», таким образом, сводилась к изображению теофании через передачу трансцендирующих в мир божественных энергий. Безусловно, евангельские описания события способствовали тому, чтобы основным иконографическим приёмом, демонстрирующим переход инобытийных сил в мир, стали интенсивно проявленные световые потоки, исходящие от фигуры Спасителя. Именно на этом эстетическом решении основана византийская концепция фаворской темы. Многие исследователи ссылаются на широко известную храмовую икону Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском, как на характерный пример использования такого приёма (рис. 5).

В иконе свет предьявлен как имеющий сверхъестественную интенсивность, которая выражается в двух формах. С одной

сторона, свет предьявлен как имеющий сверхъестественную интенсивность, которая выражается в двух формах. С одной

стороны – это его ярчайшие рефлексии на одеждах пророков, апостолов и ступенях лежачих гор. С другой стороны – тонкие, напряжённые и пронзительные лучи, которые подобно молниевидным копьям или лазерным линиям поражают головы Иакова, Иоанна и Петра. Свет преображения здесь действует в непреодолимом повелительном наклонении, но в результате теряет способность алхимически переплавить объём места в метафизическую среду. Преображённым остается только Христос. Излучаемый им свет поражает апостолов, но чувство их экзистенциального приобщения к событию передаётся с некоторым ограничением и односторонностью. Мотив поражения явно подавляет мотив одухотворения.

Поскольку Рублёв изображением света стремился передать скорее качество преображённого священным событием места, чем активно воздействующую силу, постольку для разящей экспансии последней он вынужден был искать другие приёмы художественной манифестации. На наш взгляд, решение этой задачи, найденное великим мастером, в точности совпадает с тем методологическим требованием к художнику-иконописцу, которое было удачно сформулировано о. П.А. Флоренским в знаменитом «Иконостасе». Он писал, что если бы художник имел задачу показать магнит, «то при изображении магнита должны быть переданы и поле, и сталь, но так, чтобы передачи того и другого были несоизмеримы между собою и явно относились к разным планам...» [11, с. 124]. Точно таким образом Рублёв изобразил и сам объект преображения, и силу, трансцендирующую преображение.

Так как главным объектом преображения является Христос, то его фигуру следует представить таким образом, чтобы передать сам процесс экспансии глубинной, нуминозной силы в наличный мир. Этот трансцензус божественных энергий в панораму чувственного плана бытия великий мастер проводит, используя два взаимодополняющих изобразительных приёма. Один из них представлен традиционной мандорлой, с её расходящимися лучами. Нездешнее сияние, охватившее Спасителя, воспринимается как неотразимый признак влияния высшего мира. Но как мы пытались показать, Рублёв отказался от «экспансионистской» концепции сияния. Он находит другое, филигранно продуманное решение для демонстрации трансцензуса «нетварных» сил.

Обращает на себя внимание одна существенная деталь иконы – положение тела Спасителя, стоящего на горе, видится как

критическое в отношении равновесия. Если угодно, вполне можно говорить о самом начале падения в левую сторону. С точки зрения обычной физики падения ещё нет, но уже следует принять физические меры, чтобы его избежать. Тем не менее, многие исследователи справедливо пишут об особом изяществе и невозмутимой гармонии, присущих священному образу. Оба наблюдения, если их рассматривать разрозненно, верны, но будучи сопоставленными, вступают в противоречие. Тончайший и цельный гений Рублёва не мог случайно допустить такое разногласие художественных черт, следовательно, они должны быть увидены в особом фокусе зрения, который смог бы их соединить, сняв поверхностную оптическую антиномию.

Представляется, что снятие указанного противоречия Рублёв осуществил, используя один общий для многих православных икон мотив, который можно было бы назвать «держанием». На иконах с темами «Знамение», «Собор пресвятой Богородицы», «Успение Богородицы», «Вознесение Господне» повторяется один и тот же способ взаимодействия главных священных персон – одна из них согласно сюжету, держит (на своих коленях, груди, «лоне», руках, или в округлой благодатной мандорле) другую священную персону. На самом деле «мотив держания» несколько шире приведенного ряда иконных типов, но мы намеренно ограничим анализ отношениями высших лиц христианского мира: Бога-Отца, Спасителя и Божьей Матери. В контексте нашего анализа особый интерес представляет известная икона «О Тебе радуется...» собора Успения пресвятой Богородицы Кирилло-Белозерского монастыря (около 1497 года). Центральное место иконы занимает образ Богоматери, на груди которой изображён младенец Иисус. Обращает на себя внимание довольно близкое сходство его позы с положением тела Спасителя в Рублевском варианте «Преображения» (рис. 6).

На псковской иконе «Вознесение Господне» (церковь Новое Вознесение) «мотив держания» особенно ощутимо обнаруживает теперь уже и композиционное сходство с «Преображением» Благовещенского собора. Та же круглая, тёмная мандорла и внутри неё, в изящном полуприседании на невидимую глазом опору, изображён парящий Спаситель. В иконе Рублёва подобно соединяются мотивы «парения» и «держания». И хотя оба мотива у него выражены очень сдержанно, всё же сдержанность не ослабляет, а скорее, только усиливает их экспрессию.



*Рис. 6. Икона «О Тебе радуется ...». Собор Успения пресвятой Богородицы Кирилло-Белозерского монастыря*

В предыдущей работе мы рассматривали тему «парения» Спасителя в иконах и фресках, посвящённых евангельскому событию «Преображения» и отмечали, что на многих из них Христос показан действительно витающим в мандорле нетварного света и не нуждающимся в материальной опоре. Либо мотив «парения», сохраняя свой эффект, тем не менее, дополняется «формальным касанием» стоп Иисуса вершины горы [10, с. 613].

В большинстве известных нам икон византийской нормы эффект «касания» достигается за счёт очень действенного приёма – Христос представляется как второе лицо Божественной троицы, в блеске и славе, и уже принадлежащим инобытию. Он и исходящий из него свет образуют яркую колористическую среду, качественно отличную от цветовой палитры окружающего материального мира (см., например, рис. 5). Благодаря этому, целенаправленно проявленному цветовому контрасту, световая среда преобразования воспринимается как зона инобытия, властно противопоставленная дольнему, чувственному миру. Фигура Эммануила, пребывающая в середине зоны, согласно правилу экстерриториальности, удерживается теми метафизическими энергиями, которые составляют субстанцию зоны. Она сейчас недоступна влиянию физических

законов, закону всемирного тяготения и даже её свободное парение над горой не имеет чёткой пространственной локализации. Точнее было бы сказать, что фигура имеет локализацию в композиции рисунка, но физические координаты её места среди изображённых материальных объектов не могут быть точно определены. Ступни босых ног, которые должны касаться скалы, на самом деле просто находятся на уровне касания, в то время как световой луч преобразования, бескомпромиссно разделяет пятки Спасителя и возможную вещественную опору материального мира.

Но эти, действительно сильные, производящие яркое переживание изобразительные приёмы, могут вызвать некоторое подобие упреков с точки зрения ортодоксального верифицирования. Во-первых, Христос изображённый парящим совершенно независимо от земного притяжения и имеющий источник своего полёта в самом себе, вместе с тем воспринимается и самостоятельным источником исходящего из него света. Последнее замечание, пробуждает память о неистовых диспутах времён Великой схизмы 1054 г. и о роковом средоточии всех богословских битв того времени на споре о «филиокве». Во-вторых, художественный приём «чистого парения», представляет

Спасителя в преимущественно нуминозном контексте, максимально лишая его образ телесных свойств (иначе ощущение его парения будет неубедительным). Между тем фаворское событие произошло при земной жизни Христа, а значит мистерия преобразования не отрицала плоти, а только просвещала её.

Таким образом, перед русским художником стояла задача передать образ Спасителя преображенным, а значит освобождённым от законов материального мира, особенно самого неумолимого из них – земного притяжения. Но вместе с тем Сын человеческий должен был сохранить свою принадлежность дольному миру, главным формальным признаком которого является телесность индивидуального бытия.

Рублёв, всегда сдержанный и избегающий открытой экспрессии живописец, в своей версии иконы выбрал такой композиционный вариант, в котором ноги священной персоны несомненно касаются поверхности горной площадки. Но при этом он сумел ясно показать, что тело Сына Божьего поддерживается энергиями, подхватившей его мандорлы, которые хотя и не устраняют действие земного тяготения, но в значительной степени нейтрализуют. Комбинация естественной и нуминозной сил в иконе построена таким образом, что они воспринимаются как вступающие в противоборство за право влиять на Сына Божьего. Такая диспозиция импульсов влияния не благоприятствует предположению, что именно Христос является источником благодатных энергий преобразования.

Использование мотива «держания» позволило Рублёву придать мандорле новые смысловые коннотации, которые безупречно согласовывают её иконную версию с ортодоксальным учением о божественных энергиях. Спаситель, имеющий критическое положение тела в отношении равновесия не теряет достоинства и торжественности позы потому, что в этот момент он подхвачен (и держится) другими, внезапно вторгнувшимися в чувственный мир метафизическими силами, т.е. энергиями мандорлы, в которой можно усмотреть некое подобие божественного «лона». Христос держится этим «лоном» подобно тому как Богородица держит на груди младенца Эммануила. В последнем утверждении нет противоречия, поскольку согласно пятому акту Константинопольского собора «Имя «Божество» относится не только к сущности Божией, но и к энергии, т.е. энергия Божия тоже есть сам Бог» [1]. В контексте «держания» и Свет Преобразования уже не может восприниматься как исходящий от

Спасителя – Христос только просвещается и преображается им, оказавшись в таинственном круге божественной мандорлы. Не Он эмануирует мандорлу. Напротив – она является только финальным апофеозом эмануирующего действия нетварных энергий, берущих свой исток в благодатной природе Бога-Отца. Значит в иконе Помазанник явлен не столько как Царь Небесный, а скорее, как Сын Божий.

Последнее замечание является особенно важным в связи с евангельским текстом, который лежит в основе изображаемого сюжета. Очевидно, что из трёх евангелий, упоминающих фаворское событие – Матфея, Марка и Луки, первое большинством православных художников выбирается как прямое руководство для создания священного образа. Среди этих художников Рублёв выделяется почти педантичной щепетильностью в отношении переложения хроники и деталей события, описанного Левием Матфеем, в иконическую версию. Хроника указанного евангелия устанавливает, что вначале Преображения просияло лицо и одежды Спасителя, затем появились Илия и Моисей, а потом раздался голос Бога Отца, свидетельствующего о сыновстве Христа, услышав который, апостолы «пали на лица свои». Неисповедимая сила рублёвской изобразительности не только сумела достоверно передать все моменты события в единой гармоничной композиции, но и в соответствии с правилом о Флоренском засвидетельствовать пребывание невидимого Сущего Бога, отличного от Его же энергий, проявленных в световой экспансии мандорлы.

Когда Византийский император Иоанн Кантакузин, обладавший глубокими богословскими познаниями, предложил патриарху и остальным членам константинопольского собора 1351г. ответить на ряд вопросов, чтобы достичь недвусмысленных определений по поводу паламитского учения, то на один из них – «Есть ли в Боге «богодостойное различие» сущности и энергии?», он получил следующий ответ: «Да; при Едином Боге есть сущность и её сущностная природная энергия, и они «различаются без расхождения» как существующее само по себе и не существующее само по себе; как причина и причинно-обусловленное» [5, с. 366-367]. Данное положение позволило Рублёву через изображение «причинно-обусловленных» божественных энергий засвидетельствовать присутствие невидимой «причины» – Бога Сущего. И опять же, узловым средством достижения этого эффекта стал мотив «держания». Если могущественные энергии мандорлы могут быть восприняты как «лоно», поддержива-

ющее Сына Божьего, то должен незримо присутствовать и тот, кому принадлежит это «лоно» – Бог Отец. С другой стороны, присутствие Бога Сущего подтверждается и соответствием иконического образа одной важной детали евангельского рассказа. Только Матфей утверждает, что апостолы были повержены на землю, услышав голос Бога, сказавшего «Сей есть Сын Мой Возлюбленный...» (Мф. 17:5).

Соединение деталей «держания» Спасителя на лоне Божьем и «действия» голоса Божьего позволило Рублёву создать удивительно органичный и целостный иконный сюжет, подкупающий задушевностью, понятной каждому чуткому сердцу – отец берёт на руки любимое дитя и показывая его окружающим, гордо говорит: «Это мой сын!». Такая трактовка фаворского события делает персону Бога Отца его необходимым и реально переживаемым участником.

В свою очередь, оправдание присутствия Господа Сил предопределяет особый композиционный порядок верхнего, нуминозного яруса иконы. С точки зрения банальной эстетики, здесь, в сложной последовательности, выполнен один из монокулярных приёмов перспективного изображения глубины. Речь идёт о так называемом «перекрытии». Первый план нуминозного яруса занимает Христос. Рядом с ним стоят великие пророки Ветхого Завета. Однако бросается в глаза, то обстоятельство, что все три персоны занимают разрозненные площадки горной вершины. Очевидно и то, что «скала», на которой Стоит Сын Божий перекрывает «скалу» Моисея. С меньшей очевидностью, но всё-таки вполне определённо можно констатировать смещённость на второй план и пророка Илии. Оба пророка с почти зеркальной симметричностью перекрывают мандорлу. Мандорла обнаруживается в пограничной глубине визуального обозрения иконы. Но сама она имеет свой исток за границами визуальных возможностей – в апофатической глубине Бога Отца. Таким образом, она оказывается представленной как целенаправленный луч, который, выходя из нуминозного плана, образует и пронизывает все оптические планы верхнего яруса, чтобы в итоге «держат» и теофанически просветлять Спасителя, хотя эстетически зритель наблюдает её лишь как фронтальное сечение этого луча.

Мотив «держания» обладает такой композиционной силой, что способен притянуть и обратить в необходимый элемент иконы возглас Бог Отца «Сей есть Сын Мой Возлюбленный...». Вместе с этими словами в объём горной панорамы врывается сила, которая отличается от восхитительного сияния нуминозного света, тем, что действует

невидимо и обладает большей мощностью. Именно она повергает апостолов на землю. Сила, связанная с голосом, отлична от наблюдаемого света преобразования, но обе действуют в симфоническом согласии, ибо имеют общий источник и определяются одной волей. Их различие подобно тому, которое Дионисий Ареопагит устанавливает для ангельских чинов: «Знают также и они (чины) сами свои собственные силы, свой свет, священное их и премирное чиноначалие» [6, с. 24]. Непротиворечивость же ангельских сил определяются общим принципом: «чины высшие имеют свет и силы чинов низших, а последние не имеют того, что принадлежит высшим» [6, с. 23].

Вся композиция верхнего яруса построена таким образом, что в ней задаётся траектория вторжения в мир силы, связанной с возгласом Бога Отца. Эта сила, будучи связанной с энергией фаворского света, всё же отличается от него, хотя бы потому, что вступает в действие несколько позже по времени. Кроме того, непосредственно в оптическом спектре восприятия она себя не проявляет. О её вторжении в мир свидетельствуют только поверженные ею апостолы. Поэтому, для того, чтобы привести дополнительные признаки её вторжения, Рублёв, по-видимому, пытался передать траекторию её векторов.

На невидимое можно намекнуть только определённым образом организовав наблюдаемое. В случае с сюжетом «Преображения» сначала следовало признать, что «сила возгласа» не должна смешиваться с фигурами нуминозного ряда иконы, так как сами они есть проявление другой силы – фаворского света. В ином случае наблюдаемое «перекроет» возможность проявления предполагаемого. Благодаря мотиву «держания» легко произвести пространственную локализацию источника возгласа – он исходит из места, расположенного за мандорлой. Версия такого определения «места» дополнительно подтверждается существенной деталью – верхняя граница иконы и внешняя окружность мандорлы соприкасаются. Тем самым значительно ослабляется возможность вертикально возвышенной локализации источника звука.

Исходя из этих двух условий нуминозная «сила возгласа» должна двигаться, огибая мандорлу и священные персоны – по боковым сторонам иконы, при этом проявляя нисходящую тенденцию (падение апостолов должно иметь причину). Данная конфигурация движения во многом обеспечивается фигурами пророков, точнее почти симметричными формами их склонённых спин и развивающихся плащей. Энергия, движущаяся из заднего плана иконы, встре-

чается с ними, и они зримо задают её траекторию и направление. Таким образом, психодинамическая модель распространения иконостасных энергий вполне отвечает тому типу распределения сил, который мы обнаружили в иконе Рублёва «Преображение Господне». Здесь имеет место и «мягкое влияние», которое проявляется в чудесном свечении Спасителя и более мощное, дугообразное действие «боковых сил», носителем которых в иконе стали энергии, связанные с возгласом Бога Отца.

Структурное сходство психодинамических полей русского иконостаса и иконостасной иконы Андрея Рублёва «Преображение» приводит к предположению о существовании особенной православной парадигмы взаимодействия верующего («центра исходной интенсивности») с высшей сакральной ценностью («центром финальной интенсивности»). Сакральная ценность согласно закону, обнаруженному Франклом «притягивает» верующего, и он стремится приблизиться к ней через сублимацию качеств собственной души до экзистенциального уровня ценности. Согласно православному учению о синергии, при достижении верующим определённого порога душевной интенсивности, Бог отвечает ему благодатью, производит экспансию своего состояния, позволяя человеку испытать его и получить истинный религиозный опыт. По-видимому, «мягкое влияние» и огибающее действие «боковых сил» призваны создать такой модус переживаний, в котором человек, обладающий тонкой духовной мембраной, смог бы прочувствовать залог того состояния, которое с ним может произойти в момент действительного взаимодействия с Богом. Иными словами, в православной версии взаимодействия личности с ценностями, последние не только притягивают, но и «захватывают». Они имеют волю к взаимодействию и проявление этой воли бескомпромиссно демонстрируется в искусстве православного храма.

#### Подкупольная динамика

Невозможно оставить без внимания психодинамическое значение купола в интерьере православного храма, где с особой силой может быть передана мистерия синергического (пространственно противонаправленного, но не противоречивого психологически) соединения двух волений: человеческого и трансцендентного. Их парадоксальное согласие вибрирует в чистом резонансе с библейским стихом «Милость и истина встретятся, правда и мир облобызуются; истина возникнет от земли, и правда приникнет с небес» (Пс. 84:11, 12). Следует признать, что подкупольная психо-

пространственная синергия, способная расстреможить подпочвенные слои души, отвечающие за религиозный опыт, имеет весьма узкий диапазон баланса участвующих в ней встречных сил. Когда этот баланс оказывается нарушенным – эффект «сотрудничества» в значительной степени теряет свое «зачаровывающее воздействие», хотя при этом, всё-таки, никогда не исчезает вполне.

Внутренняя поверхность купольной сферы или эллипсоида, взятая даже как чистая форма, способна производить на наблюдателя волнующее действие. Кроме того, она прямо и недвусмысленно представляет духовное небо – цель скитания человеческой души, стремящейся духовно приблизиться к Богу. На этой же поверхности как правило изображается Христос Вседержитель, который есть совершенное мерило степени «стяжания Бога» верующим. Но не только мерило. Он есть также и формула цели (Логос), и средство приближения к ней. В частности, Пантократору с необходимостью предписывается свойство оставаться, собственно, Спасителем, т.е. осуществлять помощь душе, жаждущей сближения с Ним. Проблема меры в эстетическом выражении синергического ответа, исходящего от Вседержителя и станет предметом нашего изучения.

В «подкупольной синергии» имеют место все те элементы конфигурации полевых сил «захвата», которые присущи иконостасу. Здесь, например, имеется своя, заданная в вертикальной проекции, «царская дорога». Причём, её воспаряющая целенаправленность к образу Пантократора – вертикальному «центру финальной активности» подтверждается гораздо более явной и энергичной системой перспективных сокращений, чем у её горизонтальной версии, сравнительно спокойно приближающейся к алтарю.

С этой целью эффективно используется создание в верхней части храма системы архитектурно и орнаментально акцентированных концентрических окружностей, радиус каждой из которых, последовательно уменьшается по мере приближения к финальному образу (см., например, рис. 7).

В том случае, если имеет место световой барабан, то его продолговатые окна, образующие круговой ритмический союз, солидарно подчёркивают впечатление центростремительного стягивания воображаемых ортогональных линий купольной перспективы. Часто окнам придаётся форма усечённого, несколько сужающегося к верху конуса, после чего они воспринимаются как мощные, молниеподобные, направленные в нуминозную высь векторы. Наконец, сама вогнутая поверхность купола представляет

собой наиболее бескомпромиссный элемент перспективного сокращения.

Сила и приёмы выражения восходящей «царской дороги» в купольной перспективе настолько очевидны, что, казалось бы, всякое встречное, т.е. нисходящее психодинамическое пространственное движение будет ею опрокидываться и поглощаться. Однако, в распоряжении религиозных живописцев были не менее сильные художественные средства для выражения как «мягкого влияния» высшей ценности, так и захватывающего действия её «боковых сил».

Что касается способов проявления «боковых сил», которые нисходят из подкупольной сферы в пространственный объём храма, то они буквально совпадают с теми, которые используется для передачи перспективно-динамического подъёма «царской дороги». Та же самая, старательно выстроенная, система концентрических окружностей в верхней части храма, способна передать и грандиозный апофеоз распространения благодатной энергии из единого ноуменального центра в область чувственного мира (см. рис. 7). Вот как это нисхождение «захватывающих энергий» описывает отечественный искусствовед Колпакова Г.С.: «Безоста-

новочное изливание пространства сверху – от купола через округлые формы – напоминает молящемуся о непрерывности изливания божественной благодати. Идеально круглящаяся сфера купола, «переливание» пространства из сферы в полусферы воспроизводит идею круговорота божественной любви, объёмлющей Вселенную из единого округлого ядра» [7, с. 180-181]. После сказанного остаётся только резюмировать следующее. Во-первых, в подкупольной сфере имеют место обе перспективы – прямая и обратная. Они сосуществуют без взаимного отрицания и связаны единой системой перспективного изображения протяжённости. Во-вторых, видение каждой из перспектив обуславливается той точкой зрения, которую в данный момент принимает наблюдатель. В-третьих, наблюдатель призван преодолеть физические границы восприятия, для того, чтобы, заняв суперпозицию, прочувствовать синхронизм динамических действий обеих перспектив. Реализация последнего условия создаёт основу для возникновения «предчувствия» того фундаментального, исповедуемого православным богословием события, которое определяется известным понятием «синергия».

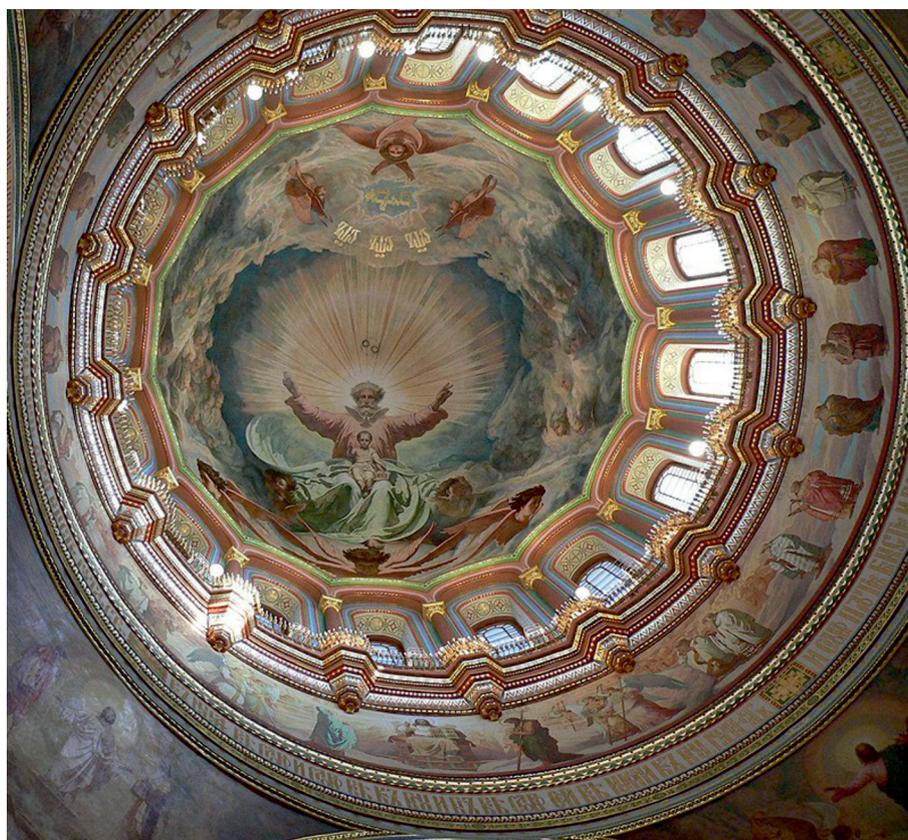


Рис. 7. Купол храма Христа Спасителя в Москве

Не представляет особого труда предположить, что для возникновения «предчувствия» синергического акта, уровни психодинамических сил, присущих каждой из перспектив должны быть тщательно уравновешены. Сложность осуществления такого баланса связана с наличием именно психологического аспекта в феномене обеих подкупольных перспектив. Поэтому, самым действенным регулятором, способным согласовать и примирить их психодинамические качества является способ изображения Пантократора. Чтобы пояснить эту корреляцию целесообразно провести бинарный анализ примеров успешной и не вполне состоявшейся передачи синергического события в подкупольном пространстве.

Предлагаемый анализ целесообразно начать с успешного примера, так как установив норму и получив тем самым референциальную рамку для сравнения, в дальнейшем без труда можно обнаружить как отступления от нормы, так и причины этих отступлений. После ряда наблюдений постепенно выявляются два основных условия необходимых для создания такого подкупольного образа Пантократора, который бы пробуждал переживание синергического действия в храме. Первое из этих условий предписывает художнику максимально избегать искажений образа, связанных с вогнутой поверхностью купола, на которой образ пишется. Художник должен найти такие пропорциональные соотношения изображаемой фигуры, которые позволили бы избежать оптических искажений, обусловленных перспективными сокращениями, присущими купольной форме. Второе условие, напротив, основано на хорошо просчитанном нарушении – масштаб образа Вседержителя вступает в открытое противоречие со всей системой перспективных сокращений, из которых состоит вертикальная модальность «царской дороги». Образ Христа по своим размерам оказывается гораздо большим, чем это допускается с точки зрения традиционной логики прямой перспективы.

Удачное выполнение обоих условий способно создать союзный, производящий глубокое впечатление, эффект. Оба условия совместно обеспечивают таинственное чувство внепространственного приближения образа к наблюдателю (см. рис. 8).

Если рассматривать впечатление «приближения» с точки зрения обыденной эстетической механики, то в этом случае объяснения напрашиваются сами. Фигура Пантократора, сохранившая свои естественные пропорции независимо от сфероидной поверхности купола, воспринимается как

активно выделяющаяся от фона этой поверхности. Её «выделение» направлено в сторону наблюдателя, который вполне испытывает такой процесс как приближение образа. Сознательно преувеличенный масштаб фигуры, в свою очередь, заметно усиливает ощущение приближения. Стоит, однако, заметить, что для той глубины впечатления, которую оставляет Пантократор, приведённые объяснения не кажутся достаточными. В сознании удерживается неустранимое чувство о существовании подлинной, но не выявленной причины этого впечатления, находящейся, возможно, за рамками собственно эстетической логики.

Умелый художник, искусно избегающий зримых нарушений в пропорциях священного лика, тем самым запускает процесс оптического отделения образа от материальной поверхности купола. Но в таком случае образ, утратив наблюдаемую связь с материальным носителем, как бы зависает в подкупольном пространстве. Привычка человеческого восприятия требует найти обоснование для этого парения. Обоснованию способствует идеология Пантократора: Вседержитель принадлежит уже нуминозному миру, поэтому его образ следует воспринимать как чистую спиритуальную форму, поддерживаемую исключительно высшими бесплотными силами. Понимаемый в таком контексте, Пантократор проникает в душу верующего уже не столько как эстетический образ, а, скорее, как сокровенный и живой архетипический символ. То, что в эстетическом контексте воспринимается как пространственное снижение священного лика, в контексте психологическом переживается как интимное сближение двух экзистенциальных горизонтов. Именно это взаимодействие Сына Божьего и человека, переживаемое в психологическом спектре восприятия, и является истинным результатом храмовой синергии. Поскольку в непосредственной феноменологии Пантократора присутствуют оба контекста: эстетический и психологический, постольку в этом слитном восприятии зарождается следующий перцептуальный парадокс: священный лик приближается к верующему без ощущения пространственного перемещения или снижения. Можно сказать, что описанный парадокс является наиболее точным критерием эффективности художественной передачи храмовой синергии. Если парадокс не будет иметь места в восприятии, то изображение интимного взаимодействия Бога и человека вынужденно примет в себя холодное свойство торжественной официальности, синергическое действие Святого Духа прикроется тенью сакральной политики.



Рис. 8. Купол Владимирского собора в Киеве.  
Пример «внепространственного приближения» образа

Безусловно, диапазон живописных средств, используемых для передачи столь утонченного парадокса, с его феноменологией «приближения без пространственного перемещения», должен быть очень узким. Между тем, у художника, задавшегося целью написать кульминационный образ Вседержителя, всегда будет возникать искушение придать ему большую выразительность, внести в него канонически обоснованный элемент апофеоза, даже, в некотором смысле, вселенского эсхатологического триумфа. Купольный образ, получив преображающую прививку художественной энергии, может значительно выиграть в эстетическом плане, но само увеличение экспрессии образа «заводит» ощущение его пространственного снижения. Формула парадокса нарушается и, тем самым, заметно слабеет трогательно резонирующее чувство интимного взаимодействия верующего со священной персоной. Пример подобного нарушения эффекта «приближения без снижения», на наш взгляд, представляет собой роспись

главного купола в храме Христа Спасителя (см. рис. 7). Потрясающий разлёт ангелов и активное, лучистое сияние, исходящее от Бога Отца, бескомпромиссно вводят представление о щедром пространственно-динамическом движении благодатной силы. Но в этом движении проявляется избыточная, зримая властность, не согласующаяся с представлением о встречном, сокровенно-вибрирующем сближении двух, внутренне устремлённых друг к другу душ.

Существуют и другие, более «тонкие» и поэтому особенно досадные нарушения художественных границ «парадокса приближения». Примером случаев подобного рода является роспись купола Свято-Никольского собора в Евпатории. Образ Христа, восседающего на облаках, потрясает своей красотой и одухотворённым изяществом. Он воистину привлекает внимание наблюдателя («ценности притягивают»!). Его голову окружает бесподобно прекрасное, живое и тонкое сияние. Но, по видимому, художник стремясь придать ис-

ходящему свету особую привлекательность (эта задача выполнена блестяще), превратил свое стремление в род самоцели и несколько усилил экспрессию лучей нимба, тем самым придав свету характер пространственного устремления. Излишне эстетизированная центральная зона, призванная производить «мягкое влияние» трансформировалась в зримый источник энергии, продолжающий своё действие в нисходящей, «захватывающей» экспансии «боковых», концентрических сил купола. В таких эстетических условиях проявление «парадокса приближения» оказалось существенно связанным и ослабленным.

Ряд примеров, демонстрирующих различные версии нарушения подкупольной синергии может быть достаточно внушительным. Систематическое исследование нарушений позволяет сделать следующие выводы об универсальных правилах организации психодинамических сил, участвующих в художественном изъятии священных ликов. Во-первых, какими бы значительными ни были отступления от условий «парадокса приближения» – остаётся неустранимым впечатление о союзном взаимодействии встречных психодинамических потоков, происходящем в вертикальной проекции подкупольного пространства. Данное обстоятельство указывает, что для возникновения переживания подкупольной синергии используются не только тонкие (а значит способные ускользнуть) эстетико-психологические средства, но и более устойчивая система организации психодинамических процессов, своего рода пространственный архетип, который обеспечивает динамическое проявление тайны соработничества. Во-вторых, этот архетип представляет собой диалектическую композицию трёх психодинамических пространственных сил, которая проявляет способ интимного взаимодействия между верующим и конкретной сакральной ценностью. Выше мы давали собственные определения каждой из сил. С одной стороны, это – «царская дорога», т.е. силовой вектор, предопределяемый стремлением верующего приблизиться к ценности. С другой стороны, это – ответно исходящая из священного объекта энергия, проявляющаяся в двух обязательных динамических паттернах: «мягкого влияния» центральной зоны, передающего обаяние ценности и, так называемых «боковых сил», захватывающих экзистенцию верующего и отсекающих его от чувственного мира. В-третьих, пространственный архетип с присущей ему композицией сил, связан не только с куполом, но, как показывает исследование, он неизменно повторя-

ется в самых значительных местах храмовой архитектуры. Мы уже обнаружили его связь с иконостасом. Его действие особенно отчётливо предъясняется в конхах главного алтаря и приделов. Его след также можно усмотреть в сводах, арочных проёмах, вогнутых поверхностях верхних частей храма. В-четвертых, мы склонны полагать, что описываемый архетип может быть определён через более сложное, но и более точное понятие – «православный психодинамический пространственный гештальт». Как мы уже пытались показать ранее [10], именно пространственный гештальт выполняет корневую эстетическую функцию, широко известную искусствоведам под звучным названием «художественная воля».

#### **Православный гештальт как «художественная воля»**

Действительно, каждая из психодинамических сил, составляющих композицию православного гештальта, представляет собой структурно определённый и неустранимый импульс общей храмовой воли, которая сначала, пройдя длинный исторический ряд естественного отбора, «ваяет» наиболее комфортные для себя архитектурные формы церковного интерьера, а затем, действуя через эти формы как бы уже извне, диктует художнику уготованный способ передачи священного начала. Как уже отмечалось, художник может не вполне учитывать императивные призывы гештальта и тем самым, пожертвовать ради локального эстетического эффекта изобразительным потенциалом, заложенным в архитектонике места, принявшего в себя изображение. Но полностью игнорировать волю гештальта ему уже не удастся, поскольку все структурные векторы его психодинамических сил оказываются неустранимыми. Архитектурная форма места будет неуклонно их воспроизводить. Поэтому наиболее впечатляющий литургийный эффект образа достигается только тогда, когда психодинамические силы гештальта учитываются в образе, а образ, в свою очередь, черпает из их «тонкого тела» свою художественную силу.

Более того, непрерывное, ритмическое повторение сфероидных архитектурных форм культового помещения может воздействовать на сознание художника как энергетически насыщенный ампликативный ряд. Умножение объективированных синонимов гештальта приводит в действие бессознательные слои психики, отвечающих на это устойчивое влияние зарождением допредикативного паттерна пространственного взаимодействия личности и сверхценности. После этого, в души наиболее чутких

творцов гештальт будет являться не только как стимулирующая зодческая форма, но и «стучаться» изнутри как живая, функционирующая модель.

Исходя из характера конфигурации психодинамических сил, входящих в православный гештальт, нетрудно прийти к выводу, что его задачей является опосредованная передача процесса синергии – тайного сотрудничества Бога и человека. Синергия есть цель его «художественной воли». У него есть форма, геометрия которой нам уже известна (рис. 1). Но при этом следует иметь в виду, что в действительности форма гештальта организует не отвлечённо-рационализированную геометрическую фигуру, а скорее, так называемое «тонкое тело», которое, хотя и не обладает визуальной достоверностью – всё же представляет собой внутренне согласованный сложный процесс полевой природы. Термин «тонкое тело», который мы позаимствовали у Анри Корбена [16, с. X-XI], позволяет вместить в себя представление о гештальте как о некой живой сущности, ноуменальной монаде и удерживать его от соскальзывания в мир туманных абстракций, неизбежно приводящих к спекулятивным догадкам о влиянии метафизических сил. Во всяком случае, исламовед Корбен, именно с таким намерением вводил этот термин.

На наш взгляд, феноменальной особенностью православного пространственного гештальта является включение в его «тело» процесса ответной психодинамической реакции, производимой высшей ценностью. В гештальте не только экспонируется должный образ инициативного действия верующего, но и достоверно демонстрируется динамика его «обоживания» – через согласованный «захват» сложноподчинёнными энергиями, исходящими из образа священного объекта или «центра финальной интенсивности».

Исследуя знаменитый китайский трактат: «Тайны золотого цветка» К.Г. Юнг вывел лаконичную и меткую формулу трансформации сознания, которую можно успешно использовать как универсальный принцип для характеристики гештальтов, присущих восточным религиозным практикам. Формула устанавливает должный метод духовной эволюции адепта: «отрешение сознания от мира и его стягивание в некую внемировую точку» [14, с. 204]. Она гениально выражает суть той задачи, которую ставит перед собой буддист. Возможно она соответствует духовной максиме даосского пути. В несколько иной форме эта формула оказывается применимой и к готической психодинамической пространственной мо-

дели. Все эти модели связаны общим пониманием значимости высшей ценности, которая является высшей целью религиозной эволюции адепта и вместе с тем необходимым уровнем духовной интенсивности, достижение которого рассматривается как условие для успешного трансцендирования «в некую внемировую точку». Но ни одна из них, кроме православной, так открыто не экспонирует собственно процесс включения личности в экзистенциальную сферу инобытия.

Если рассматривать эту разницу с точки зрения пространственных связей, которые, несомненно, «имеют место» во взаимодействии верующего и сакральной ценности, то уникальность православного гештальта может быть проявлена через его сравнение с готической пространственной моделью.

Прежде чем начать сравнение, следует заметить, что в упомянутых сакральных моделях, священные ценности, согласно формуле В. Франкла лишь притягивают – во взаимодействии с верующим они поддерживают однонаправленное движение. Интенсивность такого однонаправленного вектора при желании можно усиливать, увеличивая протяжённость, разделяющую верующего и саму ценность. Мы намеренно употребили термин «протяжённость», хотя, на первый взгляд, уместнее было бы сказать «расстояние». Дело в том, что протяжённость, кроме собственно метрических характеристик, может изменяться (в частности, увеличиваться, вытягиваться) и под действием эстетико-психологических приёмов, а последние определённо имеются в распоряжении религиозного художника. Такой приём успешно использовали художники готической культуры, которые стремясь передать интенсивность нуминозного начала, старались максимально удалить его пространственную локализацию от места, занимаемого вошедшим в храм наблюдателем. С этой целью до грандиозных размеров увеличивалась высота соборов, умело использовалась система перспективных сокращений в вертикальной проекции пролётов. Но, мало того, интенсивность стремления к трансцендентному бытию будет неограниченно нарастать, если устранить ограничения для возносящегося вектора храмовой протяжённости. Не об этом ли эффекте, в частности, писал Вильгельм Вюррингер: «По сравнению с движением, устремляющимся со всех сторон и испаряющимся ввысь, действительное его завершение башенным шпилем во внимание не принимается: движение продолжает звучать в бесконечности» [4, с. 56]. Мы только к этому хотим добавить, что и в интерьере

готической травеи с не меньшей очевидностью присутствует стремление подчеркнуть вертикальный подъём, вырывающийся за материальные границы потолочного балдахина. Нервюры, поддерживающие и как бы приподнимающие этот балдахин, сходятся в его архитектурном центре – замковом камне. Кроме, собственно, конструктивного назначения, замковый камень занимает ответственное место в пространстве пролёта – он находится в высшей (а, значит, кульминационной) точке травейного «пространственного столба» и, вместе с тем, оказывается оптическим центром и, если угодно, точкой схода вертикальной «травейной перспективы». Нам представляется совершенно не случайным, что камень имеет довольно устойчивую форму узкого горлышка с круглым вертикальным отверстием внутри. Эта форма возникла вместе с первыми готическими соборами во Франции. Её можно увидеть в Шартрском соборе, Амьенском и Реймском соборах, она переходит из ранней готики в классическую готику, затем в зрелую (лучистую) и позднюю (пламенеющую). Она имеет место в ранней (ланцетовидной) английской готике и в ранней немецкой готике. Она возвращается в своды Кёльнского собора... Эта морфологическая устойчивость объясняется скорее всего тем, что круглое отверстие замкового камня не позволяет замкнуться воспарению травейной пространственной формы. Напротив, отверстие, являясь самым узким местом вертикальной перспективы, обеспечивает энергичную конвергенцию ортогональных линий пролёта и максимально ускоряет психо-пространственную динамику, которая, получив возможность неограниченного вознесения, как бы прорывается через открытую пробоину в горизонте наблюдаемого мира и исчезает в трансцендентной бесконечности.

В известном смысле, горлышко замкового камня в готическом пролёте символизирует узкий цилиндрический канал, соединяющий собой две вертикально противоположенные пространственные воронки. Нижняя воронка тождественна пространственному объёму самой травеи – есть символ должного личного стремления к преображению. Горловина замкового камня – самое узкое и напряжённое место этой грандиозной модели – выполняет символическую функцию Симплегад, некогда описанную в трудах М. Элиаде: «Пройти через Симплегады возможно, если человек ведет себя «как дух», то есть опирается на воображение и ум, и, стало быть, если он способен оторваться от непосредственной реальности» [8, с. 359]. Верхняя же, воображаемая

воронка, есть уже нематериальная, трансцендентная сфера, в которую попадает индивидуальная душа, сумевшая пройти через очищающий портал духовного сверхнапряжения. Тем самым мы получаем право на предположение, что в пространственно-динамической модели двух соединённых воронок замковый камень выполняет роль юнговской «нематериальной точки», к которой «стягивается» чувственное сознание индивида, чтобы затем, пройдя критическую зону духовной трансформации, спиритуально соединиться с ноуменальным модусом существования.

Структура и содержание готической пространственно-динамической модели таковы, что ценность – источник предельной духовной интенсивности – в ней не предъясняется, а только предполагается. Модель с потрясающей выразительностью демонстрирует духовный призыв высшего мира, но не показывает этот мир. Более того, она, не будучи наглядно связанной с сакральной фигурой – вполне может быть извлечена из готического контекста и перенесена в другой, менее сакрализованный контекст. Так, например, она легла в основу прямой перспективы – этого истинного, творящего гештальта европейской цивилизации. Прямая перспектива стала настоящей «художественной волей» целой ойкумены, вечно стремящейся к преодолению любых, обнаруженных ею, границ. Не исходит ли это стремление из готической воли к индивидуальной конверсии?

Православная пространственно-динамическая модель, в отличие от готической, бескомпромиссно вводит в своё «тонкое тело» прямое изображение высшей ценности, священной персоны, которая становится определяющим центром для формирования способа взаимодействия психодинамических сил модели. Самим актом вживания сакральной фигуры в организм православного гештальта из последнего полностью вытесняется принцип имперсональной «нематериальной точки». Место замкового камня и энергично сходящихся к нему нервюрных рёбер – этой активной ортогональной системы, разгоняющей движение души в устремлённую бесконечность – теперь занимает священный образ, тщательно исполненный в художественном плане. Чем выразительнее прописан святой лик, тем с большей очевидностью обнаруживается, что предполагаемая верхняя или внешняя «воронка», символизирующая в готике трансцендентный модус пространственности, в православной спиритуальной формуле ноуменального бытия диаметрально разворачивается и направляется самой фронтальной экспрессией лика

Пантократора внутрь храмового объёма – вертикально вниз.

Различные психо-пространственные гештальты формируют разные человеческие души. Готическая душа пребывает в постоянном тревожном стремлении к самотрансформации – цена и путь к отдалённому, во времени и пространстве, соединению с божественной средой. Православная душа пытается напряжённо вчувствоваться в мир наличного бытия, мучительно стараясь выделить в нём вибрации иного мира и вступить с ними в имманентный резонансный союз. Впрочем, об этих различиях более подробно писали многие известные исследователи. Нам же кажется необходимым произвести следующее замечание.

Как уже было сказано, православный психо-пространственный динамический гештальт вводит в свою систему символ высшей персонализированной ценности. Поскольку «тонкое тело» гештальта состоит из постоянно действующих потоков энергии, постольку сам символ пропитывается физиологией гештальта и в известном смысле действует как источник и регулятор потоков. Такое органическое сращивание с гештальтом придаёт символу свойство живой личности, а с другой стороны, гештальт получив свой экзистенциальный центр, уже не может быть отделён от него. Может быть именно поэтому православная модель пространственности не могла создать собственную реплику в светской сфере бытия, как это было с прямой перспективой, напрямую вышедшей из готического гештальта. Чтобы такая реплика возникла, необходимо было бы изъять из православного гештальта персонализированное сакральное ядро. Но, исходя из конституции гештальта, такая операция привела бы к его полной дезинтеграции. Поэтому православный гештальт остался в храме, в сфере религиозного переживания мира и не стал мирозозидающей «художественной волей». Он, не произвёл собственную априорную форму влияния на культуру, подобную прямой перспективе – этой трансцендентальной функции европейской души – и не оказал существенного

влияния на формирование цивилизаторских принципов православной ойкумены. Во всяком случае это влияние крайне трудно обнаружить. Возможно, что нам просто не известны инструменты анализа, позволившего бы эксплицировать такое влияние. Поэтому, остаётся с нетерпением ждать исследователей, способных выполнить эту, весьма актуальную для современной русской культуры задачу.

#### Список литературы

1. Акты Константинопольского собора 1351 г. <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/13> (дата обращения: 19.05.2016).
2. Архитектура в контексте культуры // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – С. 676-683.
3. Ванеян С.С. Храм и Грааль в Западном средневековье. // Храм земной и храм небесный. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 202-277.
4. Воррингер В. Проблемы готической формы // Декоративное искусство. – Диалог истории и культуры. – 1994. – № 1-12. – С. 50-67.
5. Григорий Палама. Триады в защиту священо-бесмолвствующих. – М.: Канон, 1995. – 384 с.
6. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. – СПб., «Глаголь», 1997. – 190 с.
7. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб., Издательство «АЗБУКА-КЛАССИКА», 2004. – 524 с.
8. Мирча Эллиаде. Мефистофель и Андрогин. – СПб.: «Алетейя», 1998. – 374 с.
9. Огюст Шуази. История архитектуры. В 2 томах. – М., 2002. – Т. 2. – 708 с.
10. Филимонов Г.Г. Экспериментальный анализ понятия «художественная воля» // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 8-3. – С. 609-630.
11. Флоренский Павел. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: «Мифрил, Русская книга», 1993. – 365 с.
12. Флоренский П.А., священник Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 446 с.
13. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс 1990. – 368 с.
14. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий. – М.: «МЕДИУМ», 1994. – 255 с.
15. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени: учебное пособие / К.Г. Юнг. – 2-е издание. – Москва: Флинта: Московский психолого-социальный институт: Прогресс, 2006. – 336 с.
16. Temple and Contemplation. Henry Corbin. Tr. Philip Sherrard, London: Kegan Paul International in association with Islamic Publications Ltd., 1986. – 397 p.