УДК [069.9:7](083.94)

Н. Л. Варова, Л. К. Нефедова

Логос и ratio в содержании христианского храма

Христианский храм в современной действительности не утратил своего культурного и исторического значения, напротив, продолжает раскрывать через формы и средства изобразительного искусства смыслы любви, воли и разума. Данные смыслы человеческого существования, определяя ядро христианской религиозной культуры и культуры стран христианского региона, имеют в западном и восточном христианстве свою специфику как концепты *логоса* и *ratio*. Методологический подход к рассмотрению оппозиции *логоса* и *ratio* в содержании христианского храма строится на философской рефлексии *чувства, воли* и *разума* в трудах Л. Фейербаха, *логоса* и *ratio*, обозначенных в трудах А. Ф. Лосева, а также на искусствоведческой рефлексии, представленной как осмысление особенностей храмовой архитектуры. На основании указанной методологии и искусствоведческой эмпирики исследована специфика репрезентации *логоса* и *ratio* в архитектуре готического и православного храмов с позиций культурологии и философии культуры, объединяющих свои интенции в рассмотрении феноменов культуры в их развитии, в формах объективации в них сущностных характеристик культуры и человека как субъекта культуры. Сопоставление объективации идеи Разума в ее сопряжении с идеями Любви и Воли в содержании христианского храма представляется новым подходом к решению задачи прояснения его культурных смыслов в современной действительности, выявления в архитектурных формах храма категорий любви, воли и разума как сакрального ядра культуры стран христианского региона.

Ключевые слова: храм, христианство, католицизм, православие, готика, разум, ratio, логос, любовь, воля

Natalia L. Varova, Ludmila K. Nefedova

Logos and ratio in the content of the Christian temple

Christian church in modern reality has not lost its cultural and historical significance, on the contrary, continues to reveal through the forms and means of art the meanings of love, will and mind. These meanings of human existence, defining the core of Christian religious culture and culture of the countries of the Christian region, have their own specifics in Western and Eastern Christianity as the concepts of *logos* and *ratio*. Philosophical reflection of the *logos* and *ratio*, most fully realized in the writings of A. F. Losev, as well as art reflection, presented as an understanding of the features of temple architecture, requires the continuation in the discourse of cultural studies and philosophy of culture, combining their intentions of considering the phenomena of culture in their development, in the forms of objectification in their essential characteristics of culture and man as a subject of culture. The mapping of presentation of the ideas of Reason in its pairing with the ideas of Love and Will in the content of the Christian church is represented by the approach to solving the problem of clarifying its cultural meanings in contemporary reality, revealing the architecture of the temple of the categories of love, of will and reason as the sacred core of the culture of Christian countries in the region.

Keywords: church, Christianity, Catholicism, orthodoxy, gothic, reason, ratio, logos, love, will
DOI 10.30725/2619-0303-2019-4-15-22

Осмысление коррелята *логоса* и *ratio* в содержании христианского храма имеет целью выявление специфических особенностей восточной и западной христианской культуры, нашедших свое визуальное выражение в храмовом зодчестве. Интенция сохранения и наследования культурных форм и осуществления на этой основе дальнейшего культуротворчества в современном обществе делает как никогда актуальным обращение к интерпретации визуальных репрезентаций идей, лежащих в основании культуры. Заметим, что речь идет отнюдь не о культурном фундаментализме, но о культуре как возделывании на основе необходимо сложившегося в ней сакрального ядра. Визуальной репрезентацией такового в культуре стран православного региона условно можно считать русский православный собор, а в странах католического региона – готический собор.

И тот, и другой соборы репрезентируют комплекс идей иудео-христианской культурной парадигмы, пришедшей на смену культурной парадигме античности. Модернизационные процессы в современной культуре, нашедшие выражение в феноменах, определяемых как общество потребления или культура постмодернизма, не привели к элиминированию сакрального ядра христианской культуры, убедитель-

ным свидетельством чему является отношение к христианскому храму. Это отношение, в котором религиозное чувство верующих сочетается с вполне секулярным пониманием исторической, культурной и художественной ценности храма, определяется, прежде всего, тем, что он является носителем антропологических и культурных смыслов: любви, воли и разума. Рассмотрим далее особенности их репрезентации.

Храм в христианской культуре независимо от конфессиональной принадлежности мыслится как организованное пространство для единения с Богом. Всеобщий смысл христианского храма – это овеществление тела вселенской церкви, ее души. Кроме того, храм и в прямом, и в переносном смысле представляет собой крепость, защищающую верующих в лихие годины общих и личных бедствий. Храм есть корпус, тело, место отправления ритуала, иными словами, он является агентом формализации отношений человека с трансцендентным объектом – Богом. Таким образом, храм имеет в своем содержании комплекс базовых идей культуры, которую он представляет в единстве религиозного и светского, исторического и вневременного, регионального и вселенского, национального, сословного и всечеловеческого содержания.

Христианский храм любой конфессии, как правило, узнаваем, репрезентируя общие для христианской культуры ценности: любовь, братское единство, мудрость и красоту. В христианском храме любой конфессии можно обнаружить репрезентацию этих базовых философских идей христианства, раскрытых Л. Фейербахом, который увидел их объективацию в системе человеческих представлений о сердце (чувстве), воле, разуме [1, с. 31–33], взятых в их идеальном выражении, достигшем столь высокой степени абстрагирования данных качеств, что они определились как трансцендентные умозрения по отношению к человеку, стремящемуся быть носителем данных сущностных характеристик. Так возникает религия с идеей христианского Бога.

Действительно, христианский храм, будучи домом Бога, является визуальным воплощением идеи любви *(сердце)*, силы и красоты *(воли)*, мировой гармонии *(разума)*. Этот концепт обнаруживается в храмовой постройке любой исторической эпохи, любого художественного направления, любой христианской конфессии. Однако эти идеи имеют свое развитие и особенное выражение, как в их философской трактовке, так и в особенностях их визуально органимической репрезентации в православном и католическом храмах.

Обратимся, во-первых, к особенностям репрезентации ч*увства* в католическом (преимущественно готическом) и православном (преимущественно русском) храмах. У Л. Фейербаха чувство мыслится как *любовь*, *сердце* [1]. Идея любви, сердечности тесно связана с феноменом *света*. Заметим, что *свет* не просто заполняет пространство храма, но и есть само сакральное пространство. Место и количество света в православном и католическом храмах имеют отличие. Православный храм обычно меньших размеров, чем католический, но света в нем больше. Готические постройки отличаются, как правило, бóльшими размерами, чем православные, но вмещают меньше света.

Свет в храме выступает как многоплановое явление: физическое – освещенность внутреннего пространства; знаковое – сияние вокруг изображенных фигур святых; смысловое – божественный свет. Свет обретает символический смысл, порождаемый его физическим воздействием на восприятие пребывающего в храме человека, постигающего его как всепронизывающий божественный свет, дающий переживание непосредственной связи с Богом, ощущение проживания в божественном мире.

Максимумом света было наполнено пространство византийских храмов. Стремление вместить свет определяло развитие инженерной мысли: уйдя в прошлое, Византия оставила прямоугольные в плане постройки, с доминантой горизонтали в общей форме. В центре перекрытия храма возводился огромный сферический купол, который содержал оконные проемы, как, например, в храме Святой Софии в Константинополе (VI в.), где их было сорок. Купол играл главную роль и во внешней, и во внутренней форме храма. Византийское строительство, базируясь на римских инженерных достижениях, разработало более совершенную систему устройства перекрытия: между аркадой и куполом появляются паруса, которые создают изнутри эффект свободного парения купола. Окна в основании купола дают возможность свету литься непрерывным потоком и освещать все внутреннее пространство. В оценке Н. Шибил, «зодчие Св. Софии сознательно создали пространство, в котором идея божественной имманентности и трансцендентности могла быть воспринята в форме света» [2, с. 208; 3].

Вторая концептуально значимая идея, определяющая сущность христианства в учении Л. Фейербаха, – *воля*. Воля определяет в христианской философии цель, выбор средств в ее достижении, саму веру в цель и смысл христианского бытия. Здесь целесообразно обратиться к образу мира, представленного храмом.

Православный храм задает бытие мира, Бога, человека как целостное единство, в кото-

ром тем не менее артикулируется божественная воля созидания мира и человеческое устремление к спасению, к вечной жизни. При этом божественное и человеческое едины в синергийном устремлении к цели. В католическом храме виртуозная внешняя и внутренняя проработка архитектурных и интерьерных пространств и деталей декора вольно или невольно задает регулятивы, нормы, определяет границу между творением и творцом.

Воля – это энергия, направленная на достижение цели. Храм выполняет функцию указателя цели, создает условия для ее постижения. Сакральное пространство организуется таким образом, что, попадая в него, человек испытывает воздействие, меняющее его психосоматическое состояние. Огромную роль здесь играют пропорции и ритм материальной конструкции, художественная выразительность живописи и скульптуры, комплекс воздействий света, запаха, музыкального звучания.

Шопенгауэровская идея мира как воли и представления [4] вполне объективирована в храме любой конфессии. Звучит она и в христианском храме. Воля осуществляется в мире, а храм формирует представление об этом осуществлении, оперируя материальными формами, используя контрасты массы и пустоты, неподвижности конструктивных элементов и динамики зрительного восприятия.

Актуализация духовного содержания воли имеет свою нюансировку в архитектуре православия и католицизма. Так в византийском храме важное самостоятельное значение в формировании переживания ощущения светоносного воздушного пространства имеют пластические массы [2, с. 206–207; 5, с. 794–795]. Ступенчатые сферические формы перекрытия (система купола и полукуполов) влекут взгляд от стены к центру купола, но с такой же легкостью взгляд от центра купола скользит по сферическим ступеням полукуполов к колоннам и стенам. В этом созерцании не найти изначальную или конечную точку, поскольку здесь земля и небо смотрят друг на друга и отражаются друг в друге.

Важная черта константинопольского храма Софии – наличие двух архитектурных и смысловых центров: алтарного и подкупольного пространств. Движение раскрывается в двух направлениях: горизонтальном вдоль продольной оси Запад–Восток по направлению к алтарю, и центростремительном по отношению к подкупольному пространству. Два полюса притяжения внимания обусловливают динамизм самого восприятия, различия в переживании формы каждым конкретным индивидом, раскрывающим индивидуальный путь *свободного* движения души к спасению в светоносном воздушном пространстве. Так представлена идея единства Бога, мира, человека. В храмах Древней Руси, имеющих в основании форму греческого равноконечного креста, эта идея находит развитие в сближении подкупольного и алтарного пространств. Динамика внутреннего пространства здесь более статична, чем в готике, движение пластических масс не является самоцелью, но служит оформлению воздушного пространства, пронизанного светом, символизируя свободное движение духовного нисхождения и восхождения.

Однако эта свобода духовного движения не была беспредельной ни для зодчих, ни для прихожан и монашества. Она была ограничена строгим уставом и каноном во всех культурных формах.

Репрезентация воли во внутреннем пространстве готического храма несколько иная: расстояния от входа до алтаря, от пола до «неба» увеличиваются, при этом теряется возможность *свободного* обозрения внутреннего пространства из-за многочисленных колонн и крестовых сводов. Рисунок нервюр подчеркивает конструктивность и рукотворность решения. Спасение как цель верующего прихожанина, таким образом, словно удаляется, путь к нему затруднен.

При этом романская и готическая архитектура свидетельствует о глубоких знаниях свободных искусств, о художественном поиске и техническом экспериментировании зодчих. Но и здесь были серьезные ограничения: сама историческая эпоха создания готики, ценя математику, астрономию и музыку, считала занятия, требующие ручного труда, низшими. Изобразительные искусства, требующие виртуозного владения рукотворными техниками, попадали в этот ряд и обозначались понятием «механические искусства» (в противоположность «свободным искусствам», описанным в романе Марциана Капеллы «О бракосочетании Филологии и Меркурия»). В словаре Мартина Ланского, ученика Эриугены, составленном в IX в., дается определение механического искусства: «вещь хитрейшая и претончайшая и в своем изготовлении или сотворении непонятная, так что видящие ее ощущают себя как бы лишившимися способности зрения, ибо не могут познать ее хитрой замысловатости» [6, с. 73]. Произведения западного искусства подражают природе, поэтому они подобны обману, требующему большой ловкости и умения. Очевиден диссонанс: стремясь обозначить волю творца, тварь словно исподволь сопротивляется этой воле и соперничает с ней.

Достойное место механические искусства занимают к XII столетию, «и осмысливаются как

один из этапов на пути человека к спасению» [6, с. 68]. Занятие искусством предполагает созерцание мира, а для человека, созерцающего мир, открыты два пути постижения Бога: отказ от мира – в постижении отделенности ущербного мира от совершенного Бога; погружение в мир – создатель откроется в познании упорядоченности мира. Если первый путь вел к монашескому служению, то второй реализовался в изучении строения мира в его целостности и гармонии и возвышал значение художника и архитектора как подобия творцу, которые одухотворяют материю.

Воля визуально представлена вертикалью. Как православные, так и католические храмы пойдут по пути усиления роли вертикали, символизирующей интенцию связи с Всевышним.

Готическая вертикаль символизирует устремленность за границы человеческих возможностей. Именно доминанта вертикали придавала готическому храму устрашающе величественный вид, овеществляя недостижимость идеала и неистовое стремление к нему. Эта страстная неистовость воплощения воли (божественной ли, человеческой ли?), вероятно и послужила основой для пересмотра смыслов готики в истории культуры в диапазоне от ее отрицания до восторженного принятия как недостижимого образца. В любом случае, готическая вертикаль холодна, рационалистична, абстрактна. В ней нет детской наивности луковичного завершения человеческого обращения к Всевышнему или прагматики шатровой конструкции, служащей символической защитой от божественной непогоды. Готическая вертикаль подобна игле, прошивающей пространство, вонзающейся в него. Е. Трубецкой подчеркивает значение конструкции и формы навершия в устроении активного связующего пространства и его внешнего образного выражения: в византийском храме купол изображает собою свод небесный, покрывший землю; готический шпиц выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады; «отечественная „луковица“ воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству» [7, с. 198].

В православии вертикаль обрастает овалами, сферами – луковицами, цилиндрическими сводами, закомарами. Вертикаль словно заземляется, утверждая возможность обретения божественной любви на земле. На внешних фасадах архитектурные детали соответствуют делению внутреннего пространства на нефы. Устремленность к небу подчеркнута дополнительным вертикальным членением стен снаружи храма: закомарами, трехлопастными завершениями, лопатками. Барабаны принимают вытянутые пропорции, вместо сферического купола устраиваются шлемовидные и луковичные главы. Оконные проемы располагаются в барабане и в верхней части стен, соответственно количество света, поступающего извне, уменьшается. Свет сосредоточивается вверху храма, освещая росписи в куполе и парусах, что наряду с обратной перспективой иконописи обеспечивает преобразование внутреннего физического пространства в сакральную реальность. Свет нижнего пространства: зажженные свечи, блики на позолоченных элементах интерьера и культовых предметах, – все это визуализирует градацию света как духовного пути, связующего дольний и горний миры. Так определялось ощущение причастности духовному пути, даже при осознании себя в самых нижних пространствах храма.

Репрезентация *чувства* и *воли* в храме представлена в их взаимосвязи в образе мира, сотворенного волею Творца. Христианский собор наполнен многочисленными изображениями растений, животных из мира, в котором проходит земная жизнь человека, и фантастических, указывающих на мир потусторонний. Изображены библейские сцены с участием ветхозаветных пророков, событий священной истории, Святая Троица, Иисус, Богоматерь, а также фигуры людей в морализаторских сюжетных сценах: грешников и праведников, святых и мучеников.

Фрески с изображениями растений и животных покрывают стены, колонны, витражи. Имеет место резьба по камню, выполненная артелями ремесленников, в мировоззрении которых переплетались христианские догматы и языческие образы, в связи с чем множество сюжетов выходит за границы и реального мира, и священной истории.

В католическом соборе множество фантастических существ соответствует пласту фольклорной культуры, пронизанной языческими представлениями, наполненными страхом и ужасом перед неумолимостью сил природы.

В православном храме также мотивы флоры и фауны представляют как реально существующих, так и фантастических существ, которые могут обладать и когтями, и клыками и иметь устрашающий характер. Однако в целом, образы, выполненные в камне, в православном храме не несут смысла угрозы, скорее, выражают сущность природных созданий. В языческом аспекте народного мировоззрения каменное убранство храма содержит идею неувядаемого «древа жизни» – символа «матери-земли», «великой богини» [8, с. 26]. С точки зрения христианского мировоззрения, образы в камне выражают идею разнообразия и богатства творения и его стремления соответствовать божественному

замыслу, живописуют образ будущего царства божьего. Языческие мотивы не противоречат христианскому идеалу, а дополняют его в народном мировоззрении.

Таким образом, картина мира имеет свою нюансировку в католическом и православном храмах. В католическом соборе большое значение имеют изображения страшного суда, мук грешников в аду и чертей, их истязающих. В православном храме преобладает праздничность, мотив спасения. Праздничный, идеальный образ мира в православном храме обусловлен отбором радостного материала. Здесь достаточно редко эксплицируется визуально категория ужасного. Католицизм же наряду с пышностью и красочностью форм зримого мира визуально эксплицирует формы греха и результаты грешной жизни: чудовищ, болезни, уродство. Такая визуальная концепция мира актуализирует *чувство любви* к нему. В православном храме *любовь* представлена как абсолют, по апостолу Павлу, без конфликтной оппозиции с грехом. В католическом храме *любовь* и гармония альтернативны греху, безобразию, ужасу.

Любовь и воля, будучи взаимосвязанными, слиты в своих проявлениях с *Разумом*. Христианский храм репрезентирует идею *Разума*, которая в западной и восточной культурной традиции имела свои интерпретации и свое развитие.

В восточном христианстве разум обозначался словом *Логос*, а затем словом *София* и мыслился как начало, посредующее между миром и Богом [9, с. 87]. Обратимся прежде к западной культуре, которая видит разум как ratio. Разум-ratio вполне определенно репрезентирован в готической архитектуре западноевропейского средневековья, выразившей стремление католической церкви к всеобъемлемости и охвату христианской идеей всех слоев и сословий средневекового общества, что по существу уже было социально бытовой основой рационализации. Утверждению рационального уклада способствовали малая дифференциация социальных вкусов, новые цеховые формы организации ремесленного труда, практика сотрудничества богослова и художника в выработке иконографии, заметно меняющейся в истории средневековья. При этом в ходе сотрудничества художник и архитектор, с одной стороны, зависели от церковного заказчика, с другой – имели свободу индивидуально интерпретировать прототипы сюжетов и персонажей.

Рационален и сам геометрический метод готического зодчества: с пропорционированием, применением «секрета» единого модуля (квадрат с диагоналями) для выражения пропорциональных отношений не только в процессе первичного проектирования, но и непосредственно в практических работах на протяжении всего строительства. Однако именно строгий рационализм готического собора явился раскрытием высшей формы развития христианского спиритуализма. Действительно, парадокс готического строительства заключается в единстве предельной иррациональности и холодного интеллекта.

Строительство готического храма, занимавшее иной раз несколько веков, представляя синтез конструктивных и эстетических решений разных исторических эпох, наглядно отражало связь поколений в культурном процессе как сохранение, наследование и возделывание самой культуры, ее овеществленного сакрального ядра. Накопление и фиксация мастерства, художественного видения, значимость достижений в этих сферах делает из готического храма летопись эпох, этапов развития художественного стиля и их роли в вещной объективация идеи воли, прежде всего, человеческой в ее устремленности к трансцендентному. Подобно тому, как Бог создал и упорядочил творение, так и человек в своей деятельности руководствуется принципами порядка. Благодаря действию разума, произведенные художником материальные формы суть композиция, порядок и фигура. Воля художника направляется разумом на создание красоты, объективными свойствами которой являются целостность, соответствие частей и ясность [6, с. 112–114]. Деятельность человека, созидающего готический храм, можно определить, по Фоме Аквинскому, как приложение интеллекта (высочайшей способности) к благороднейшему объекту, каковым является Бог.

Готическая архитектура в ее высшем выражении есть синтез идеи Божественной воли и идеи свободы человека в дерзновенном преобразовании материи, которая, будучи преобразованной, становится репрезентацией Духа. Человеческий разум преобразует, одухотворяет материю, соперничая с Творцом.

«Творчество художника представляется интеллектуальным актом, берущим начало в мыслительной форме красоты» [6, с. 59]. В ходе творчества открывается иерархия красоты: умозрительная абсолютная красота – красота представляемого образа – красота созданного произведения (низший уровень красоты). Идеи неоплатонизма становятся основанием христианской эстетики. Художник очищает материю, привнося в нее форму, которая уже была в мысли до работы с материалом.

Неоплатонизм и резко отрицательное отношение раннего христианства к наследию изобразительных искусств, связанных с языческими

культурами, ведут мысль художника к изображению неизобразимого, к изображению мира земного как проекции трансцендентного, к выработке условного языка. В обосновании возможности творчества лежат два тезиса: 1) бог воплотился в человеке в образе Христа; 2) человек создан по образу и подобию божьему, его ум и способности подобны божественному образцу. Следовательно, во власти человека воплотить сверхчувственную идею в чувственном облике. В творчестве человек придает видимый образ трансцендентному и наделяет духовным смыслом материю в границах созданного им произведения. В сочинении «О Троице» Августин пишет: «Слово стало плотью, но не обратилось в плоть, а возвысило ее, в нее не обратившись» [цит. по: 6, с. 60].

Человек – единственное существо, наделенное разумом, благодаря которому, он по аналогии повторяет процесс творения. Именно в разуме идеи красоты, истины и блага соединяются в единство. Ничто не прекрасно, не будучи разумным. Качества прекрасного – это разумная соразмерность частей, гармония, соответствие, порядок, пропорциональность, ясность [6, с. 61].

Художник древнего мира – язычник – вырабатывал идеал красоты на основе анализа и синтеза форм чувственного мира. Художник средневековья – христианин – стремился «воплотить Священное Предание и отразить идеальный божественный архетип, условное изображение которого являлось одним из наиболее традиционных, канонизированных и бережно сохраняемых признаков христианской экзегезы. Освященная преданием и традицией изобразительная система – иконография – определяла творчество средневекового мастера» [6, с. 62], творческий метод основывался на работе по образцам.

В основе средневековой концепции искусства лежит разумное знание. В западной традиции корпус знаний разрабатывается и содержательно, и логически, стремясь охватить весь мир (в единстве творца и творения) и тщательно дифференцирует деятельность человека с учетом того, какому плану бытия принадлежат цели, направляющие его волю.

«По Августину, изобретая искусства, разум шел от слова к слуху, от слуха – к зрению, от грамматики – к диалектике и риторике, затем к музыке и поэзии и лишь потом переходил к знаниям, представляющим зрение в системе свободных искусств, – к геометрии и астрономии» [6, с. 65]. Зрение как способность нашего тела легко обманывается, видя то, чего в действительности нет. Разумное зрение постигает истину. Ремесла, искусство, мирские знания суть благо для человека как природного существа. Исидор Севильский проводил четкое различие между понятиями «искусство» (ars) – это вещь свободная, и «художество» (artificium) – основанное на ручном труде. В то же время во множестве средневековых текстов мы видим использование слова ars по отношению к различным видам изобразительного искусства. Например, Гуго Сен-Викторский писал: «знание… может быть названо искусством (ars), когда речь идет о вещах, которые только похожи на истину, или когда оно приобретает форму в материале путем обработки этого материала, как в случае архитектуры; но оно должно быть названо дисциплиной (disciplina), когда оно приобретает форму в мысли» [цит. по: 6, с. 66].

К XIII в. математика будет существовать в строго разделенных контекстах: в предельно абстрактной форме как необходимое знание для уразумения абсолютной истины; как практическое знание в рамках вспомогательных, служебных в отношении архитектуры дисциплин. В эпоху зрелого средневековья архитектура будет пониматься как прикладная геометрия, в архитектуре и живописи найдет применение идея числа в символическом и аллегорическом аспектах. Архитектура готических соборов украшена множеством образов, среди которых появляется аллегорическая фигура Архитектуры с теми же атрибутами, что и аллегория Геометрии: циркулем, линейкой, наугольником – атрибутами геометрии как практического знания [6, с. 79–80]. В средневековых изображениях мы найдем образ Бога-творца с циркулем в руке, как artifexmundi – образ Бога конкретизируется и сближается с образом человека.

Архитектура из среды «механических искусств» выходит и сближается со свободными искусствами. Архитектура дает начало сложению системы знаний Нового времени. В XII–XIII вв. архитектура квалифицируется как наука, а не ремесло. Альберт Великий описывает работу художника как разумную деятельность, требующую и рациональных знаний и умения применять их к материи. Художники отличаются от других мастеров-практиков тем, что знают законы искусства (artisrationem). Художники работают на основании разумных принципов исполнения произведения (ratiofaciendorum). «Архитекторы разумно применяют знания и к делу исполнения, и к материи, и к форме, и к завершению вещи, а ремесленники же работают приложением форм к действию…» [6, с. 81]. Таким образом, актуализировано ratio как рациональная разумная творческая деятельность человека. Храм является выразителем виртуозного мастерства человека.

Готическая эпоха понимала искусство как знание, как науку. Ценность искусства заключалась в совершенстве человеческой рационалистической деятельности. В начале готической эпохи источником представлений о порядке был априори абстрактный идеал соразмерности, гармонии и пропорционального строя; в XIII в. равноправное слияние абстрактного идеала и конкретного опыта породило великие целостные произведения; в конце готического периода и начале Возрождения источником строя и порядка станет живой и конкретный опыт чувственного мира [6, с. 82].

Столь высокое развитие храмового зодчества в западной культуре, доходящее до соперничества с Творцом, вело к тому, что Божественный Разум достаточно часто стал отождествляться с разумом человеческим, и просто с умом и знанием, в свою очередь, это вело русскую философию к стремлению дифференцировать содержание данного понятия в западном и русском дискурсах. Так по А. Лосеву разум как *ratio* в западном понимании есть человеческое свойство, абстрактная интеллектуальная систематизация в то время как *Логос* в восточном христианстве метафизичен и божествен, а *София* выражает любовь, единство [9, с. 73].

Данный концепт Логоса как связи мира, Бога, человека читаем уже в византийском храме, который наследует античную идею гармонии, соразмерности космоса и микрокосма. В описаниях Прокопия Кесарийского, Павла Силенциария, Михаила Солунского проводится сравнение здания Святой Софии в Константинополе и отдельных его частей с человеком и человеческим телом [5, с. 791]. Форма храма повторяет порядок природы: пол уподобляется морю, купол и полукупола – небесным сферам, арки – радуге, цветной облицовочный мрамор на стенах – цветущим лугам. Ректор патриаршего училища, «магистр философов» Михаил Солунский дает более абстрактную умозрительную трактовку формы храма, например: «Каждая арка – а их четыре – соответствует одной стихии. Ибо процесс становления идет по кругу и соединяет простые тела друг с другом, которые, используя одинаковые формы, прокладывают путь к порождению одного из другого. Поэтому каждая арка хочет согнуться в подобие круга и желает коснуться соседки, и так это творение искусства подражает космосу» [цит. по: 5, с. 795]. Кроме того, он дает «описание какой-либо части храма языком одной из произвольно выбранных областей знания или искусства: наружный вид – риторика, атриум – геометрия, нартекс – оптика, наос – богословие, колоннады – поэзия, своды – стереометрия и космография, стены – петрология, пол – живопись, киворий престола – стереометрия, «точило», солея и амвон – живопись, «голубка» – экзегеза» [5, с. 792].

На основе целого и части постройки, представленных во взаимосвязи и единстве, конструируется понимание мироздания, значимости всех его частей, их соразмерности и гармонического сосуществования, что определяет полноту и целостность мира. Логос представлен как синтез идеи и материальной формы, образа и понятия.

В православном храме, соразмерном человеку, дан образ будущего, соборности, единства творца и творения. Человек не уверен в себе, но, обращаясь к Богу, приобщается к единству в церкви. Здесь воплощается принцип антропоморфности. Храму присваивается символическое значение Христа: пространство соединения двух миров (человеческого и божественного), место спасения, акт спасения во Христе. В названиях элементов храма прослеживается антропоморфная символика: подножие храма, рукава креста, плечи сводов, окна, бровки. «Верх церковный есть глава Господня», «главу убо церковную держит Христос, а шию апостолы, а пазухи евангелисты. А пояс праздници», «трапеза есть перси Господня», «столпци олтарни суть колена агня» – примеры уподобления из «Толковых служб» [10, с. 28]. Г. А. Лаврецкий приводит примеры двунаправленности уподобления. Во-первых, и церковь, и храм уподобляются человеку в высказываниях: «Святая церковь Божия подобна человеку, имея святилищем душу, божественный жертвенник – ум и храм – тело, и служа как бы образом и подобием человека... И наоборот, человек есть в таинственном смысле церковь» (Максим Исповедник); «Храм Божий – человек безукоризненный» (Евагрий). Во-вторых, в сакральном контексте описание физического пространства приобретает смысл духовного свершения, в определенном смысле человек сам становится храмом: «Ты же, егда молишися, вниди в клеть твою, и затворив двери твоя, помолися Отцу твоему» (Мф., 6:6) [цит. по: 10, с. 28].

Важную роль в христианском храме любой конфессии отводилась организации внешнего пространства. Храм всегда выполнял связующую роль с миром. Галереи православного храма вокруг основной его части могли охватывать три стороны храма или служить переходами между постройками. Территория вокруг христианского храма облагораживалась, устраивалось место для крестного хода. Храм выполнял объединяющую социальную роль, был символическим центром и градостроительной доминантой. К храму можно было подойти с разных сторон; эстетический образ храма всегда был динамичным, формировался по

мере смены перспектив в ходе движения к храму. Отношение храма и среды также играло большую роль в раскрытии смыслов *логоса* и *ratio*. Строгость и торжественность готической постройки требуют поддержки городского пространства, русские православные храмы прекрасно смотрятся в окружении природного ландшафта. С виртуозной математической инженерией готических мастеров вполне успешно соперничает интуитивное чувство соразмерности, свойственное православному русскому зодчему, позволяющее вписать храм не только в городской, но и в природный ландшафт и вызвать чувство детской радости при его созерцании.

Подводя итоги осмыслению концептов *логоса* и *ratio*, отметим, что мы далеки от намерения дать какую-либо этико-эстетическую оценку готике или православному зодчеству. Полагаем, что храмовое зодчество в любой культуре определяется деятельностью человека, стремящегося постичь в бытии, как рациональное, так и иррациональное, закон и благодать, стремление разработать и воплотить идею разума, придать материи форму и одухотворить ее. Храм представляет воплощение через выразительность изобразительных средств синтеза постижимого и непостижимого человеческим разумом, объективируя его значимость, раскрывая в нем бесконечное и конечное, его стремление через самотрансцендирование раскрыть свои смыслы и возможности как в аспекте *ratio*, так и в аспекте Софии.

Список литературы

1. Фейербах Л. А. Сущность христианства // Фейербах Л. А. Избранные философские произведения: в 2 т. Москва: Гос. Изд-во полит. лит., 1955. Т. 2. 942 с.

2. Захарова А. В. Логика чуда. Переосмысление классической тектоники в Св. Софии Константинопольской и ее византийских описаниях // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2017. Вып. 7. С. 205–221.

3. Schibille N. Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience. Farnham: Ashgate publ. comp., 2014. 282 p.

4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. О четверояком корне… Мир как воля и представление: пер. с нем. / Ин-т философии. Москва: Наука, 1993. Т. 1: Критика кантовской философии. С. 125–502.

5. Виноградов А. Ю., Захарова А. В. Описание Святой Софии Константинопольской Михаила Солунского: пер. и коммент. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2016. Вып. 6 С. 791–799.

6. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков: проблемы теории и практики художеств. творчества. Москва: Искусство, 1988. 349 с.

7. Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. Москва: Прогресс, 1993. С. 195–219.

8. Юрьев-Польской. Памятники архитектуры и искусства: альбом / сост. альбома Н. Н. Трофимова; науч. ред. и послесл. Г. К. Вагнера. Москва: Совет. Россия, 1985. 144 с.

9. Лосев А. Ф. Русская философия // Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г. Очерки истории русской философии / сост., вступ. ст., примеч. Б. В. Емельянова, К. Н. Любутина. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 67–95.

10. Лаврецкий Г. А. Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Образная основа архитектурной формы // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. F. 2011. № 8. С. 25–28.

References

1. Feuerbach L. A. the Essence of Christianity. Feuerbach L. A. Selected philosophical works: in 2 vols. Moscow: State publ. house of polit. lit., 1955. 2, 942 (in Russ.).

2. Zakharov A. V.; The logic of a miracle. Reinventing the classic tectonics in St. Sophia of Constantinople and its Byzantine descriptions. Actual problems of theory and history of art: coll. of sci. art. / ed. S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. Saint-Petersburg: St. Petersburg State Univ. publ., 2017. 7, 205–221 (in Russ.).

3. Schibille N. Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience. Farnham: Ashgate publ. comp., 2014. 282.

4. Schopenhauer A. The world as will and representation. Schopenhauer A. About the quadruple root ... Peace as will and representation. Moscow: Nauka, 1993. 1: Criticism of Kant's philosophy: trans. from Germ., 125–502.

5. Vinogradov A. Yu., Zakharova A. V.; Maltseva S. V. (ed.), Stanyukovich-Denisova E. Yu. (ed.). Description of St. Sophia of Constantinople Michael of Thessalonica: transl. and comm. Actual problems of theory and history of art: coll. of sci. art. / ed. S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. Saint-Petersburg: NP-Print, 2016. 6, 791–799 (in Russ.).

6. Muratova K. M. Masters of French Gothic of XII–XIII centuries : problems of theory and practice of art. Moscow: Iskusstvo, 1988. 349 (in Russ.).

7. Trubetskoy E. Speculation in paints. The philosophy of russian religious art of XVI-XX centuries: the anthology / comp., ed., forew. N. K. Gavryushina. Moscow: Progress, 1993. 195–219 (in Russ.).

8. Mills N. N. (comp.); Wagner G. K. (ed., afterw.) Yuriev-Polish. Monuments of architecture and art: album. Moscow: "Soviet Russia", 1985. 144 (in Russ.).

9. Losev A. F. Russian philosophy. Vvedensky A. I., Losev A. F., Radlov E. L., Spet G. G.: Essays on the history of Russian philosophy / comp., introd., note B. V. Yemelyanov, K. N. Louboutin. Sverdlovsk: Publ. house Ural. Univ., 1991. 67–95 (in Russ.).

10. Lavretsky G. A. Spaso-Preobrazhenskaya Church of the Spaso-evfrosinievsky monastery in Polotsk. Figurative basis of architectural form. Bull. of Polotsk State Univ. Ser. F. 2011. 8, 25–28 (in Russ.).