

Мухин Андрей Сергеевич

КУПОЛ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА

Статья посвящена символике купола, применявшегося в качестве архитектурной формы в течение многих столетий. Купол (свод) рассматривается как образ, наполненный семиотическим содержанием, которое обусловлено, в свою очередь, проявлением архетипов коллективного бессознательного в ментальном поле той или иной эпохи. Важнейшая роль в процессе восприятия объектов архитектуры отводится рецепциям таких фундаментальных понятий, как Бог, Вселенная, единое, бесконечное, вечное.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/7-2/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (33): в 2-х ч. Ч. II. С. 111-115. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

14. Копылов В. Е. Былое светописи: у истоков фотографии в Тобольской губернии. Тюмень: Слово, 2004. 864 с.
15. Ларина А. Н. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции // Вестник РГГУ. 2012. № 6. С. 214-224.
16. Мое достояние: историко-краеведческий альманах. Тюмень: ОЛМАРПРЕСС, 2011. 424 с.
17. Мозохина Н. А. Открытка в музее: проблемы формирования и экспонирования коллекций на современном этапе // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 165-175.
18. Портреты городов Тобольской губернии и ее обитателей: XVII – нач. XX вв.: ист.-краевед. альбом / сост. Н. И. Сезева. Тюмень: Слово, 2006. 408 с.
19. Почтово-телеграфный журнал. 17 января 1909. № 3. Отдел официальный. С. 27-28.
20. Родионова А. Е. Открытка как феномен художественной культуры: (На материале русской открытки конца XIX – начала XX в.): дисс. ... канд. философ. наук. М., 1995. 183 с.
21. Тагрин Н. С. Мир в открытке. М.: Изобразительное искусство, 1978. 126 с.
22. Я назову тебя Тюмень: фотоальбом. 1-е изд. Тюмень: Кронос, 2008. 156 с.

**PHOTOGRAPHIC POSTCARD AS SOURCE OF PRE-REVOLUTIONARY TYUMEN' IMAGE STUDY
(BY THE MATERIALS OF STATE AUTONOMOUS CULTURAL INSTITUTION
OF TYUMEN' REGION "MUSEUM COMPLEX NAMED AFTER I. YA. SLOVTSOV")**

Muratova Elena Arturovna
Tyumen' State University
e.a.muratova@gmail.com

A photographic postcard is massive source for the study of social life various aspects. At the turn of the XIXth-XXth centuries open letters acquired enormous popularity and were actively published by printing-houses in the towns of the empire. The author considers the photographic postcards with the views of Tyumen' from the collection of State Autonomous Cultural Institution of Tyumen' Region "Museum Complex Named after I. Ya. Slovtsov", which give the idea about the character development of the city, districts, individual monuments of architecture, estates, and cult objects, and pays particular attention to lost buildings, the external character of the majority of which can only be estimated by means of the remaining photographic postcards.

Key words and phrases: open letter; photographic postcard; photo; postcard; architecture of Tyumen'.

УДК 72+7.035/.036

Культурология

Статья посвящена символике купола, применявшегося в качестве архитектурной формы в течение многих столетий. Купол (свод) рассматривается как образ, наполненный семиотическим содержанием, которое обусловлено, в свою очередь, проявлением архетипов коллективного бессознательного в ментальном поле той или иной эпохи. Важнейшая роль в процессе восприятия объектов архитектуры отводится рецепциям таких фундаментальных понятий, как Бог, Вселенная, единое, бесконечное, вечное.

Ключевые слова и фразы: купол; свод; мегалитическое зодчество; архитектура Древнего мира; храм.

Мухин Андрей Сергеевич, к. филос. н., доцент
Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств
nebelwerfer@inbox.ru

КУПОЛ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА®

Между куполом как конструкцией и идеей купола есть несомненная разница. Конструктивно так называемый истинный купол (свод) должен отвечать определенным техническим характеристикам, среди которых – дискретность его оболочки. Однако идея купола часто воплощалась в формах хоть и близких своду, но по своим качествам далеким от перекрытия, выложенного из отдельных клиновидных кирпичей или камней. Такие формы (ложный свод) были известны в глубокой древности, когда из монолита высекалось подобие арки над пролетом между стен. В ряде случаев безымянные мастера выкладывали перекрытие из отдельных блоков, между которыми, однако, не возникало сил распора свода, а нагрузки либо распределялись вертикально (от верха до низа кладки), либо имели место силы поверхностного трения. Неолитический курган в Ирландии, Нью-Грейндж, и усыпальницы в Микенах имеют, несмотря на разницу во времени («Гробница Клитеместры» датируется примерно 1220 годом до н.э.) [15, р. 63], не только похожую композицию, но и общий принцип перекрытия. Это сходство позволяет М. и Ч. Квеннеллам сравнивать неолитическое погребение Усиниш на Гебридских островах с купольными гробницами в Микенах, ошибочно, правда, именуя могилу Атрея гробницей Агамемнона [6, с. 142]. Помещение накрывалось тесаными камнями, расположенными друг над другом с постепенным смещением каждого следующего ряда кладки все ближе к вертикальной оси симметрии сооружения, что приводило к смыканию камней последнего ряда такой «лестничной»

кладки в зените «свода». Как уже упоминалось, в подобном перекрытии, внешне напомиающем истинный купол, отсутствует боковой распор, а вертикальная нагрузка не вызывает усилий, которые кладка могла бы передавать вбок, на опорные стены. В куполе римского Пантеона боковой распор погашен монолитностью оболочки, отлитой из бетона, а в мавзолее Теодориха в Равенне отсутствует, поскольку купол выточен из единого массива. Современные купольные покрытия, или те, которые появились за последние двести лет, обнаруживают самые разные решения, часто каркасные с использованием металлоконструкций, вантовых растяжек и других, далеких от дискретной кладки, элементов.

Однако, несмотря на конструктивную разницу между ложным и истинным сводом, стоит отметить некую общую интуитивно угадываемую идею. Стремление не только перекрыть цельное пространство без лишних опор, но и задать наблюдателю некие пространственные координаты, освоение которых порождало бы определенные впечатления, или ощущения, аффекты, вызываемые художественным чувством [5, с. 31], переживаемые благодаря способности воспринимать замкнутое пространство все и целиком. Именно эта пространственная цельность (простор интерьера без опор) и порождает наиболее сильный эстетический эффект благодаря таким архитектурным формам, как купол (истинный или ложный). Однако сам эстетический эффект вряд ли имеет самостоятельную силу и, скорее, порожден неким архетипом (интуитивно ощущаемым первичным образом пространства), который мы едва угадываем, но который позволяет установить целую цепь ассоциаций, как правило, поэтического или религиозно-экстатического свойства. Купол в своем воображении мы родним с небом, Космосом, Божественным Логосом и прочими сакральными или устойчивыми моделями, обладающими высокой степенью аксиологии.

Однако поставим вопрос: имеют ли эти ассоциации общий корень и мог бы источник мифопоэтических уподоблений купола космосу (вселенной, первосуществу) опираться на архетип, сформировавшийся в эпоху, когда не могло быть конкретизирующих его понятий: ни космоса, ни логоса, ни неба? Пространственная цельность подкупольного объема наиболее очевидным образом выражала идею *единого*, которая могла обретать конкретную программу в контексте того или иного религиозного мировоззрения, например, символизируя соборность в христианстве, единство народа Божия [12, с. 322]. Вместе с тем эта же цельность инспирировала идею некоего вместилища, абсолютного пространства, не связанного ни с материей, ни со временем или скоростью, подобно той модели пространства и времени, которые выражены в *субстанциальной* концепции Ньютона [11, с. 142]. Эта идея, в свою очередь, порождала другую – идею (или образ) чего-то внутреннего, запретного. Если свод внешне не проявлялся (был скрыт насыпью или стропилами), то такое вместилище могло пониматься в интровертном модусе – все, что вбирает, принимает, поглощает, запрещает, герметизирует и, следовательно, эзотерическим путем касается только избранных, посвященных. Внешне проявленная оболочка купола, наоборот, могла символизировать некий объем, но противопоставленный окружающему пространству: пустота в пустоте, вместилище во вместилище, сфера в сфере. Это последнее обстоятельство генерирует идею проекции: большого в малом, внешнего во внутреннем, небесного в земном, божественного в человеческом, макрокосма в микрокосме. Отсюда происходит возникновение цепочки биполярных понятийных групп, которые складываются в фундаментальные антиномии многих мировоззренческих систем, религиозных и даже донаучных концепций: земля – небо, человек – бог, женское – мужское, четное – нечетное, западное – восточное.

Возможно, такое «проекционное» порождение биполярных смыслов проявляется задолго до возникновения купола как конструкции. Однако попытка воплощения в материале идеи цельного внутреннего пространства, замкнутого со всех сторон и отделенного от всего внешнего, появляется на заре строительной практики человечества. Побудительной причиной осознанного/неосознанного противопоставления внешнего и внутреннего могло стать освоение пещер первобытным человеком, и особенно тех, которые имели широкие и просторные подземные залы, а также попытка создания искусственной оболочки вокруг своего тела, в результате чего возникли разного рода шалаши, хижины и палатки. Поскольку оболочка окружает тело, то мотив «кружения» в данном случае обязателен. Производной от этого мотива выступает круглая в плане постройка, конкретные типы которой появляются уже в палеолитическую эпоху, например круговое жилище на Мезинской стоянке (Украина). Круг (в плане сооружения) как фигура окружал человека в буквальном смысле слова. На начальном этапе развития архитектуры этого было достаточно. Ввиду невозможности возведения каменного или кирпичного свода над постройкой, довольствовались ее круглым или вообще центрическим планом. Таким образом, центрические постройки – даже не имеющие никакого перекрытия или перекрытые плоско – являлись прямыми предшественниками сооружений, где купольные (псевдокупольные) конструкции появляются как таковые. Наряду с круглым планом с древнейших времен обращались и к прямоугольному. Статистика предпочтений имеет локальный характер, мы не наблюдаем приоритета какой-либо формы, а выбор круглого или прямоугольного плана менялся в зависимости от влияния той или иной культуры, географии и времени строительства. Вместе с тем круглые дома могли иметь дополнительный сакральный смысл, являясь помимо жилищ еще и специфическими архитектурными фетишами или символами, обусловленными воплощением в образной системе первобытного мифопоэтического сознания архетипов коллективного бессознательного. Примером одновременного применения прямоугольных и центрических планов может послужить застройка Иерихона после 6500 г. до н.э. с домами того и другого вида [4, с. 20]. Большое количество прямоугольных домов (поселение Ленковцы в Поднестровье, трипольская культура) [1, с. 186] и даже святилищ (поселение Дивостин, Сербия, поздний период культуры винча) [3, с. 76] было обнаружено при археологических исследованиях неолитических и энеолитических городищ континентальной Европы. С другой стороны, в среднем течении Евфрата (Сирия) в селении Мюрейбет,

принадлежащем натуфийскому культурному ареалу (V тыс. до н.э.), обнаружены круглые в плане дома, из которых состояла вся деревня [13, р. 22]. Овальные, полукруглые, лепестковые в плане помещения или подобные апсидам свойственны неолитическим храмам Мальты. Кромлехи в Британии хоть и не являются жилыми сооружениями, но имеют круглую форму, вместе с тем округлыми в плане были выложены из камня дома неолитической деревни Скара-Брей в Шотландии.

Круглый план связан не только с утилитарными задачами по сохранению и рациональному распределению тепла в помещении или технологической целесообразностью в строительной технике первобытного и древнего мира, но и с потребностью в символическом высказывании, в иносказании на языке кодов и эмблем. Разрешить вопрос до конца относительно того, чем вызвано использование двух принципиально различных геометрических форм плана, крайне проблематично. Даже внутри одной и той же традиции, имеющей последовательно продуманную архитектурную концепцию, отшлифованную долгой практикой в течение веков, трудно объяснить одновременное применение того и другого плана. Так, например, в типологии древнегреческих храмов моноптер и толос, несмотря на следование ордерной системе, существенно отличаются от периптера, диптера или простиля. Различие между указанными типами подтверждает тот факт, что даже при наличии выверенной композиционно-конструктивной схемы, когда строительные задачи решаются отработанным и проверенным способом, сохраняется некий отличающийся от всего прочего вариант, существование которого объясняется не столько архитектурно-художественными принципами, сколько каким-то особым содержанием, которое сооружение определенного типа способно передать, выразить в символической форме. Является ли различие геометрических фигур основанием для того, чтобы предположить наличие скрытого символического смысла, семиотического кода архитектурной формы или целого сооружения? Или геометрия здания в каждом случае продиктована разными функциями построек? Однако, как в случае с типологией в древнегреческом храмовом зодчестве, функции (культовые) могут быть одними и теми же при разнообразии конструктивного и художественного решения.

Вернемся к купольным конструкциям. Можно отметить, что в большом количестве случаев их функция как особой архитектурной формы сводится к перекрытию пространства, как правило, в сакральных зданиях. Даже тогда, когда свод применяют при возведении жилых построек, он отражает глубоко магический смысл патриархального пространства дома как модели архаически понимаемого космоса либо космоса, сотворенного, так сказать, высшей санкцией (персонифицированным демиургом). И в том, и в другом случае купол как геометрическая фигура, тело трех измерений и материальный объект несет идею пространства высшего порядка, то есть пространства универсального, вбирающего в себя все многообразие явлений и вещей. Купол и его идея «совпадают» по принципу их материального (экзистенциального) соответствия, коль скоро пространство есть одна из форм существования материи. Не является ли в таком случае купол неким *подобием* пространства, но создаваемого уже не божеством, а человеком, который словно подражает роли Творца. Такое уподобление двух пространств (созданного богом и созданного человеком) сродни ритуалу симпатической магии. *Малое*, в таком случае, уподобляется *большому* по целому ряду соответствий, по аналогии. Так, глиняный сосуд, которому присущ известный антропоморфизм, есть тварь (утварь) по отношению к человеку, как и сам человек по отношению к богу-демиургу. Подобно тому, как божество изготавливает из глины человеческое тело (мягкое, податливое, пластически послушное), вдыхая в него жизненную энергию, так и человек лепит сосуд из глины, наполняя его оболочку ценными, значимыми для него продуктами (тоже имеющими символику). Человек как мастер подражает богу. Он подражает богу и при *конструировании* пространства, но значительно более скромного, чем то, которое имеет космический масштаб.

Не является ли такое подражание-конструирование в чем-то близким алхимическому процессу как магическому деланию, повторению сакральных операций, результатом которых должны стать образы/смыслы («алхимические» вещества: ртуть, сера, свинец), проявляющие извечные архетипы (алхимическую субстанцию) в зримых формах архитектуры (в алхимическом золоте). *Творческие* процессы по «материализации» идеи/образа/архетипа становятся «молитвой», трансцендентным актом, в котором проводник священных сил (архитектор, маг, алхимик) может сделать процедуру действенной, наделяя настоящей божественной силой сам продукт волшебства, архитектурное сооружение. Купол в сознании наблюдателя становится фетишем исключительных потенций, а его внешняя и внутренняя поверхности способны породить мощный аффект, который только усиливается в силу невысказанности ощущений наблюдателя. Однако при этом сам статус фетиша не подлежит сомнению, и наблюдатель способен не только подвергнуть рефлексии свою оценку, но и привести хотя бы общие (первые, поверхностные) резоны в пользу его фетишизации. Далеко не всегда эти резоны имеют характер исчерпывающей интерпретации. Как правило, и создателя (архитектора), и наблюдателя (зрителя) волнует какой-то один символический аспект или ограниченный комплекс семиотических кодов. Кристофер Рэн преднамеренно включил в композицию лондонского собора Св. Павла купол, подобно тем, какие он видел в Париже, одновременно уподобив свой храм собору Св. Петра в Риме [7, с. 222-223]. В этом уподоблении купол символизирует верховную власть короля над англиканской (английской) церковью, словно в противовес символике купола собора Св. Петра в Риме, главного католического храма, отождествляемого с властью папы. Однако ни власть короля, ни власть папы не охватывает семиотического содержания купола вообще (как некоей универсальной модели), а не только куполов в ренессансных, барочных и классицистических конструктивно-художественных и символических вариациях. В XVI столетии, используя купол как архитектурную форму, Палладио абсолютно сознательно обращается к ней как к символической категории. В храмах, спроектированных им, купол насыщается знаковостью небесной сферы, горнего мира,

трансцендентной реальности, где в своей неизбывности пребывает Господь. Однако купол является доминантой в загородной резиденции (в жилом доме), в знаменитой вилле Ротонде близ Виченцы. Это объясняется во многом тем, что заказчиком был папский прелат Паоло Алмерико [14, р. 107]. Здание, таким образом, не функционально, но семиотически превращается в дом-церковь, виллу-храм, сакральный («храмовый») характер которому придает купол. Символизм этого памятника, воплощавшего в камне высшие эстетические принципы Ренессанса, обусловил неудобство его утилитарного функционирования [9, с. 533, 535]. В этой связи стоит поставить еще один вопрос: является ли купол неотъемлемой частью культовой архитектуры и насколько широко может применяться в светском зодчестве? Как показывает исторический опыт, общая секуляризация всех сторон жизни социума в эпоху Нового времени вела и к обмирщению символики купола или, если шире, свода. Процессы социальной секуляризации и «расцерковления» художественных образов протекали параллельно. В европейской архитектуре XVII-XVIII веков купол применялся не только при строительстве храмов, но и при возведении дворцовых построек (Во-ле-Виконт) и даже увеселительных сооружений (павильон катальной горки в Ораниенбауме). Однако его десакрализация не была полной. Хронологические границы нашего материала не позволяют уйти далеко вперед во времени, приводя примеры из XX века, но даже беглый взгляд на архитектуру тоталитарных государств этого столетия выявляет в куполах многочисленных общественных зданий идею сакрального характера государства, вождя или народа. В значительно более ранний период, в эпоху абсолютизма, перенос сакрального с образов традиционно церковных на светские можно наблюдать в применении куполов и сводов при возведении сооружений, игравших большую роль в идеологической программе государственной власти. Так, Зеркальная галерея Версаля, по сути, превращена полукруглым сводом в церковный неф, в котором дворцовый церемониал, центром коего был король-солнце, уподоблялся храмовому священнодействию. Не менее очевидна символика куполов здания Императорской Академии художеств в С.-Петербурге. Они покрывают академическую церковь Св. Екатерины и конференц-зал, находясь на одной оси, проходящей через центр симметрии плана здания от северного фасада к южному, минуя внутренний циркульный двор. Пространства противоположных объемов как бы сопоставлены: одно – принадлежит Дому Божьему, церкви, другое – храму искусств, с изображенным в куполе покровителем муз Аполлоном. Достройка этих помещений К. А. Тоном и роспись свода кисти В. К. Шебуева, представляющая «Торжество на Олимпе по случаю учреждения Академии художеств», были осуществлены к 1837 году [8, с. 66].

Особенностью купола (свода) является его криволинейная поверхность. Значимость этого обстоятельства подчеркивает существование в строительной практике плоских сводчатых перекрытий (клиновидный камень или кирпич выкладываются по прямой линии между двумя точками опоры), однако их применение не было столь широким, как использование криволинейного свода. Криволинейная поверхность – качество особого рода, для архитектуры она до некоторой степени всегда противоестественна. Наиболее удобной и рациональной в техническом отношении при изготовлении конструктивных форм является плоскость нулевой кривизны – стены, полы и потолки, кровельные скаты. Свод в данном случае есть нечто экстраординарное, и в том числе сложностью своего возведения. Кривая линия задает глазу принципиально другой маршрут, чем монотонная прямая стен, особенно если она проведена над головой, описывая свободное пространство. Само пространство под этим сводом становится *круглым*, подобно тому, как литейная форма придает определенно выраженные морфологические характеристики аморфно расплавленной массе металла. Пространство словно становится управляемым, и его фундаментальные характеристики, описываемые направлениями трех осей, приобретают дополнительный вектор между этими осями – дуга *разрушает* углы, плоскости и параллели. Она задает принципиально иное движение взгляду: все равно, что чертить линию на листе бумаги или на поверхности шара. Чеканная ясность евклидовых плоскостей сменяется вдруг уклончивостью римановой кривизны. Сочетание двух этих пространств (евклидова и риманова) в одном объеме (в объеме одного сооружения), по всей видимости, и является наиболее сильным художественно-конструктивным эффектом, который порождает самые яркие впечатления у того, кто попадает под покатые склоны свода. Этот эффект превосходства круглого над прямоугольным, объемного над плоским, криволинейного над прямым в конечном итоге мог быть артикулирован в риторике религиозных представлений о космосе. Здесь достаточно вспомнить легенду о посланцах князя Владимира, которые, оказавшись в Софийском Константинопольском соборе, не знали, где они находятся – на земле или на небе [2, с. 421]. Это «незнание» было порождено, прежде всего, нарушением ориентации в пространстве, которое было привычным в отношении прямоугольных координат *назад – вперед, вверх – вниз*. Но как только обыденные ориентиры были наполнены сложным маршрутом кривых, по которым был выложен свод, пространство стало чужим, иным, а следовательно, стало обладать всей совокупностью сакральных характеристик (небо). И пускай это небо было явлено не все целиком, а только своей малой частью, словно нартекс трансцендентного мира, оно уже в малом своем рукотворном теле было способно говорить о небе большом, о том, где обитают высшие инстанции. Для интенсификации только что описанного пространственного эффекта внутренняя поверхность свода покрывалась сложными изображениями, усиливающими криволинейный маршрут в нашем зрительном восприятии. И делалось это либо особыми средствами живописной композиции, симметрия которой подчеркивала криволинейное расположение фигур, либо сложными орнаментальными мотивами (как в архитектуре ислама), состоящими из многократно сплетающихся друг с другом лент, образующих спираль или лабиринт – символ Вечности [12, с. 79]. Эти ленты и ремешки, полосы и пояса образуют порой столь сложную геометрию, что очевидным становится желание древнего мастера сделать все, чтобы избежать

прямого маршрута. Ибо прямая линия от точки к точке (а кратчайшее расстояние есть прямая) – это путь земной, путь небесный же соответствует криволинейному скольжению узоров, изощренно разрушающих в восприятии зрителя образ плоскости, образ земного пространства. И коль скоро образ купола есть образ неба, то пути в этих небесных просторах неисповедимы, их нельзя проложить подобно штурманскому курсу на карте, их нельзя предвидеть, ибо прокладывает и предвидит эти маршруты только Бог. И если это так, то купол является не только свидетельством небесного в мире земном, не только его архитектурным «представителем», но и приобретает характер мистических врат. Особые конструктивные проемы – световые окна в зените купола и в фонарях – словно отправляют взгляд дальше, уже в подлинное небо, которое мы видим «через» оболочку купола. Световое окно вызывало сильнейший аффект и художественного, и религиозного толка (в нерасчлененности ощущений наблюдателя). При этом не столь уж и важно, лился ли свет через часто прорезанные окна барабана (Св. София в Константинополе) или через донце фонаря (Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, Св. Павла в Лондоне). В тех же случаях, когда нарушить целостность кладки свода было нельзя (как в древнерусском зодчестве), «окно в небо» изображали средствами живописи – это и золотой фон (символ божественной эманации), и фигуры небожителей, и лик Христа-Пантократора.

Таким образом, купол становился ориентиром, или посредником, который, свидетельствуя о небе, словно задавал «психологический» вектор устремлению чувств, помыслов, экстатических переживаний верующего. Молящийся знал, где *низ* и где *верх*, и неосознанно/осознанно определял координаты своего тела в пространстве, строго помещая себя на вертикальной оси симметрии, по которой мысленно мог воспарять к небесам, подобно тому, как шаман путешествует по стволу дерева между этажами мироздания. Купол как семиотическая фигура обретал действенность лифта или лестницы, подобно той, которая снилась Иакову – поднимающая человека *вверх* в его вечном поиске высшего предела. Как не вспомнить здесь слова Пико делла Мирандола о телесной и небесной любви, которая возвышает людей. «Благодаря первой (*небесной* – А. М.) любви человек достигает такой стадии – если поднимается вверх от совершенства к совершенству, – что, соединив полностью свою душу с интеллектом, превращается из человека в ангела; весь воспламененный ангельской любовью... возносится к самой высокой части нижнего мира. Таким образом, очищенный от грязи земного тела и преображенный в духовном пламени любовной силы, поднявшись к интеллигибельному небу, счастливо отдыхает в объятиях первоотца» [10, с. 296]. Направляясь к Богу, люди совершенствуют себя и становятся все лучше и лучше, порывая в бесконечности с тем своим ничтожеством, от которого они когда-то начали путь. Символом этой бесконечной пропасти между несовершенством отдельных состояний человека и его духовным ростом, поднимающим его к самому Творцу, и является купол.

Список литературы

1. **Археология СССР. Энеолит** / отв. ред. В. М. Массон, Н. Я. Мерперт. М.: Наука, 1982. 360 с.
2. **Брунов Н. И.** Очерки по истории архитектуры: в 2-х т. М.: Центрполиграф, 2003. Т. 2. 540 с.
3. **Гимбутас М.** Цивилизация Великой богини: мир древней Европы / пер. с англ. М. С. Неклюдовой. М.: РОССПЭН, 2006. 572 с.
4. **Глазычев В. Л.** Зарождение зодчества. М.: Стройиздат, 1983. 126 с.
5. **Делёз Ж., Гваттари Ф.** Что такое философия? / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. 261 с.
6. **Квеннелл М., Квеннелл Ч.** Первообытные люди: быт, религия, культура / пер. с англ. Т. М. Шуликовой. М.: Центрполиграф, 2005. 238 с.
7. **Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.** История английской архитектуры / пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. 382 с.
8. **Лисовский В. Г.** Академия искусств. Л.: Лениздат, 1982. 224 с.
9. **Лисовский В. Г.** Архитектура эпохи Возрождения: Италия. СПб.: Азбука-классика, 2007. 616 с.
10. **Мирандола П. делла.** Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени / пер. Л. Брагиной // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. 495 с.
11. **Молчанов Ю. Б.** Понятие одновременности и концепция времени в специальной теории относительности // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. М.: Наука, 1979. С. 138-162.
12. **Шукуров Ш. М.** Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 496 с.
13. **Caubet A., Pouyssegur P.** Der Alte Orient. Paris: Komet, 2001. 207 p.
14. **Constant C.** The Palladio guide. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1993. 148 p.
15. **Papahatzis N.** Mycenae. Epidaurus. Tiryns. Nauplion. Acharnes: Clio, 1978. 151 p.

DOME AS SYMBOLIC FORM

Mukhin Andrei Sergeevich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
St. Petersburg State University of Culture and Arts
nebelwerfer@inbox.ru

The author discusses the symbolism of the dome that was used as an architectural form for centuries, considers the dome (vault) as an image filled with semiotic content, which is conditioned, in its turn, by the manifestation of collective unconscious archetypes in the mental field of a particular era, and tells that the most important role in the process of architectural objects perception is given to the reception of such fundamental concepts as God, the Universe, the One, the Infinite, the Eternal.

Key words and phrases: dome; vault; megalithic architecture; architecture of the ancient world; temple.